



HAL
open science

Imposture : Theresienstadt ou la construction d'un faux-semblant vraisemblable

Hugo Langlais-Vignon

► **To cite this version:**

Hugo Langlais-Vignon. Imposture : Theresienstadt ou la construction d'un faux-semblant vraisemblable. Architecture, aménagement de l'espace. 2012. dumas-01833312

HAL Id: dumas-01833312

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01833312>

Submitted on 9 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

IMPOSTURE

Theresienstadt ou la construction d'un
faux-semblant vraisemblable

Hugo Langlais-Vignon



IMPOSTURE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

IMPOSTURE

Theresienstadt ou la construction d'un
faux-semblant vraisemblable

Hugo Langlais-Vignon

L'empreinte des camps
Mémoire sous la direction de Pierre FAUCHER et Jean LÉVÈQUE
DE 4 Projections Architecturales – UE 84
Année 2011 – 2012, ensa Nantes

13	Introduction
15	Préambule et distinctions terminologiques
23	THERESIENSTADT, ESPACE CONCENTRATIONNAIRE
23	Toponymie et dénomination d'un lieu
25	Un environnement « exceptionnel » <ul style="list-style-type: none">• Une localisation stratégique• La Bohême, un « paradis terrestre » ?• Des lieux chargés d'histoire• Le ghetto et la prison : une organisation duale
44	Theresienstadt (1939-1945) <ul style="list-style-type: none">• Fonctions et déportations• « Autogestion » et « privilèges »
55	THERESIENSTADT, LIEU DE L'IMPOSTURE
56	De la réalité à l'illusion : la fabrication d'une image <ul style="list-style-type: none">• Theresienstadt, « station thermique »• Du « ghetto modèle » au « Village Potemkin »• La fabrication d'un impensable
66	De l'illusion à l'imposture : la mise en scène de l'image <ul style="list-style-type: none">• Un lieu visité• Un lieu « cinématographié »
80	Theresienstadt, lieu de l'ambiguïté permanente <ul style="list-style-type: none">• Une ville « presque normale »• La vie artistique au service de l'imposture ?
93	Récit de la visite réalisée le 24 juin 2011
107	TEREZÏN, EMPREINTE DE L'IMPOSTURE
107	La ville, lieu de l'imposture ? <ul style="list-style-type: none">• La ville, objet de toutes les fascinations ?• La ville, le lieu du virtuel ?• Terezin, la « muséification » d'un lieu en question
132	L'imposture, un mensonge nécessaire ? <ul style="list-style-type: none">• Une nécessaire prise de distance avec la réalité ?• L'imposture, catalyseur d'un visible ?• Trace de l'imposture : le paradoxe de Terezin

AVANT-PROPOS

Etudiant à Prague durant ma quatrième année d'études en architecture, le choix de ce sujet y est intimement lié. Peu de temps après mon arrivée en République Tchèque, j'ai rapidement pris connaissance de l'existence d'une forteresse utilisée par les nazis comme espace concentrationnaire durant la Seconde Guerre mondiale : Terezin. Bien que largement méconnu en France, ce site est ici un important lieu de visites. Il est courant de rencontrer des gens dont les proches ont été internés à Theresienstadt. Ce fut mon cas avec la bibliothécaire de l'institut français de Prague qui me conseilla mes premiers ouvrages sur le sujet. Ce fut aussi une rencontre avec une étudiante tchèque qui organisa une visite collective, la première que je réalisais.

La singularité du lieu et sa relative proximité ont rapidement contribué à faire de Terezin mon sujet d'étude. Ses fonctions de propagande, de « trompe-l'œil » et de manipulation du monde extérieur m'ont stupéfait et ont très vite éveillé ma curiosité. Gardant en mémoire un douloureux souvenir de la visite du camp de Mauthausen en Autriche l'année précédente, j'appréhendais l'idée de réaliser un travail de recherche sur un espace intimement lié à la mort. Mais la perspective d'étudier ce lieu en tant que pièce maîtresse d'un subterfuge a paradoxalement représenté à mes yeux un certain soulagement.

A partir de l'étude du territoire, du ghetto, et de la prison, j'analyserai la notion d'imposture : sa construction, sa manipulation et sa réception. Aussi, et bien que la mise en parallèle soit délicate, il m'a paru intéressant de développer une réflexion plus générale sur le rapport entretenu par le monde contemporain à l'espace en tant que substance manipulatrice et matière dissimulatrice.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

« On raconte que Parrhasios entra en compétition avec Zeuxis, et tandis que celui-là soumettait des raisins peints avec tant de bonheur que des oiseaux se fondirent sur la scène, celui-ci soumit pour sa part une étoffe peinte, figurée avec une telle vérité que Zeuxis tout infatué de la sentence qu'avaient rendue les oiseaux demanda qu'on se décidât à ôter la toile de lin pour faire voir le tableau, puis reconnaissant son erreur, il céda la palme à son rival avec franchise et modestie, disant qu'il n'avait trompé que des oiseaux tandis que Parrhasios l'avait trompé, lui, un artiste. »

Pline l'Ancien, Histoire Naturelle, Livre XXXV

INTRODUCTION

« [...] Un masque ? La barbarie nazie n'en avait généralement pas besoin. Cependant, avec la "Solution finale de la question juive", l'entreprise criminelle était d'une ampleur telle qu'il fallut imaginer un subterfuge pour tromper à la fois les victimes et le monde extérieur. Ce fut le rôle de Theresienstadt, pièce maîtresse d'un stratagème dont l'audace n'eut d'égal que le cynisme¹. » Ultime étape avant la déportation vers les camps situés plus à l'Est, ce camp a d'abord servi de lieu de transit et de rassemblement. Pensé comme un véritable trompe-l'œil, ce camp était aussi présenté comme un « ghetto modèle » servant ainsi aux autorités nazies à dissimuler au monde entier l'inimaginable réalité du génocide. Pourtant et malgré ses traits si singuliers, peu d'ouvrages sont aujourd'hui édités en français sur le sujet.

Située à une soixantaine de kilomètres au Nord de Prague, Terezin est une citadelle fondée en 1780 par l'empereur d'Autriche Joseph II. Elle est en réalité l'addition de deux structures distinctes l'une de l'autre. La première est un petit fort situé à l'Est de la ville. Fortification d'abord destinée à garder la voie fluviale de l'Elbe, tout en servant d'écluse au système d'irrigation du fort, elle est convertie en prison militaire peu de temps après son achèvement, fonction qu'elle conserva durant la Seconde Guerre mondiale. La seconde entité, en réalité l'ancien ghetto de Terezin, est située à quelques centaines de mètres de là. Citadelle close par d'épais remparts, elle est disposée selon un plan géométrique avec une place centrale. Ces caractéristiques facilitant le contrôle des hommes et de l'espace ont sans doute fait naître aux autorités nazies l'idée de sa transformation en ghetto pour les Juifs : Theresienstadt. Il fut créé le 24 novembre 1941 en tant que « camp de regroupement et de passage pour la population juive ». Au cours de l'année 1942, les habitants sont forcés de quitter la ville. Celle-ci est alors transformée en un véritable ghetto au sein duquel 155 000 personnes furent déportées durant la guerre.

Au-delà de sa fonction d'enfermement et de regroupement, Theresienstadt est l'objet d'une vaste entreprise d'imposture. De manière à masquer la réalité des camps, les autorités nazies s'attachent

¹ Sabine Zeitoun et Dominique Foucher, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 11

à minutieusement cacher la vérité de ce qui s'y passe dans le secret le plus absolu. Mais la tromperie est double. Le ghetto de Theresienstadt est aussi le lieu de la fabrication d'un faux-semblant qui doit paraître le plus vraisemblable possible au regard du monde extérieur, et ainsi contribuer à la fabrication d'un unimaginable, d'un impensable. Toute une imagerie d'un « ghetto modèle » est alors élaborée et diffusée. En vue de la visite de la délégation de la Croix Rouge qui devait servir les intérêts de la propagande du Reich, des projets d'embellissement et de mise en scène sont également entrepris : mise en place de véritables décors factices, mise en scène de la banalité de la vie quotidienne d'une « communauté juive autonome », et réalisation de films de propagande. Ce Subterfuge a eu raison des suspicions du monde extérieur. Comment Maurice Rossel, alors délégué de la Croix-Rouge et en charge de la visite du camp, a-t-il pu être aveuglé au point de ne rien voir ? De quelles manières cette entreprise d'imposture a-t-elle été fabriquée et orchestrée ? En quoi la ville de Terezin, plus qu'un autre lieu, était-elle propice à une telle manipulation de l'espace ?

Cette étude pose aussi la question sous-jacente et plus générale du rapport entretenu par les sociétés à l'espace en tant que matériau de la vraisemblance. L'architecture de l'espace peut-elle en effet contribuer à créer l'illusion d'un faux-semblant ? L'organisation actuelle des villes semble soulever toutes ces questions. Dans l'ouvrage *La Société du spectacle*, Guy Debord envisage la société comme une vaste mise en scène quotidienne de notre réalité, de ce qui nous entoure. Dans les ouvrages *Lieux et non lieux* et *Spectacle et Société*, Jean Duvignaud questionne l'idée d'une scénographie généralisée de l'espace et plus précisément de celle du « huis-clos de la ville » qui instrumentaliserait ses usagers : « [...] dans la ville émerge la représentation imaginaire. Seule la ville, au milieu de son espace, organise un lieu où se jetteront les figures de la fiction². » Il s'agit donc de porter une réflexion sur ce qui rend si difficile la distinction de la réalité d'un lieu par rapport aux illusions évidentes qui le composent. Remplir le vide avec du faux ? S'attacher à préserver l'irréalité d'un vide ? Le développement actuel de la ville de Terezin - trace d'une imposture passée - paraît à ce titre s'inscrire profondément dans le cadre de cette réflexion.

² Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 43

PREAMBULE & DISTINCTIONS TERMINOLOGIQUES

J'amorce ce travail d'écriture par une première tentative de distinctions terminologiques. La définition précise de mon sujet a en effet évolué au fil de mes recherches et réflexions. De l'idée de tromperie à celle de subterfuge, en passant par celles d'illusion et de faux-semblant, c'est autant de notions qu'il a fallu définir, distinguer, articuler. Au final, la question de l'imposture m'a semblé constituer le point central de ma réflexion tant par le statut particulier qu'elle revêt par rapport aux autres notions que par son intime relation qu'elle entretient avec l'espace. Aussi, la recherche de sa signification m'a permis d'entrevoir à quel point la question de la clôture ne se limitait pas seulement à celle de l'espace physique contraint mais aussi à celle d'un imaginaire. Voici une synthèse de cette recherche distinguant trois registres principaux et réalisée pour une grande partie à l'aide du Dictionnaire Culturel de la langue française d'Alain Rey. Placée en préambule, cette première approche terminologique m'a ainsi permis de prendre toute la mesure des nombreuses interrogations sous-jacentes que pose l'étude du ghetto de Theresienstadt.

La fausseté. Il existe de nombreuses distinctions de définitions entre duperie, illusion, imposture, leurre, dissimulation, simulation, simulacre, subterfuge, tromperie, et trompe-l'œil, chacune de ces notions signifiant à la fois une action singulière mais aussi le résultat de celle-ci. Malgré ces différences, tous ces termes semblent pourtant être intimement liés à la question de la fausseté, c'est-à-dire au caractère d'une chose fausse, contraire à la vérité et à la réalité. Fausseté d'un point de vue, fausseté d'une idée, fausseté d'une perception. Au-delà de cette signification, la fausseté relève aussi de ce qui est contraire à la franchise, sorte de dissimulation des pensées pour mieux en tirer parti : le mensonge. Dans le cadre de mon sujet, il s'agira de concentrer principalement ma réflexion sur ce second sens, celui de quelque chose qui n'est pas ce qu'elle veut paraître trompant délibérément. En effet, durant la seconde guerre mondiale, Theresienstadt a été l'objet de l'élaboration d'une fausseté préméditée et orchestrée par les nazis. Il convient donc de ne pas considérer le sujet seulement comme l'analyse de l'écart séparant le faux du réel, mais aussi de prendre en compte la question sous-jacente de sa fabrication.

L'illusion. C'est en fait une première forme de déplacement du réel dans la fausseté. Consistant à forcer une interprétation erronée de la perception de faits ou d'objets réels par l'élaboration d'une fausse apparence, elle est mise en place par de multiples formes et artifices. Illusions du déjà-vu, de la fausse reconnaissance, du mirage, du rêve, du songe, de l'enchantement, du trucage, du tour d'adresse... etc. Dans *Le Spleen de Paris*, XXX., Baudelaire évoque d'ailleurs la surabondance de ce phénomène : « *Les illusions [...] sont aussi innombrables, peut-être, que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel* ». Forme d'opinion fautive et de croyance erronée que forme l'esprit et qui l'abuse par son caractère séduisant, l'illusion peut aussi relever de la chimère, de l'espoir, du fantasme, du leurre, du rêve. A ce sujet, l'idée de se complaire dans l'illusion est souvent employée, l'homme s'en nourrissant sans cesse. Bien souvent, cela revient à confier à la réalité une apparence flatteuse, avantageuse. Illusionner. Séduire. Tromper. Eblouir. Epater.

Ces prises de distance avec la réalité sont créées, conditionnées, et rendus possibles au moyen de nombreux procédés. C'est par exemple le cas du **leurre**, artifice servant à attirer quelqu'un pour le tromper. Il consiste à la mise en place d'un piège prédéfini. A la pêche, il est matérialisé par une amorce factice munie d'un ou plusieurs hameçons lancé et destiné à simuler la présence de cibles. Attirer pour mieux tromper. C'est aussi le cas de **la dissimulation**, artifice consistant à cacher et à camoufler des sentiments, des pensées, des cachotteries. Ce procédé semble davantage relever de la duplicité et de la sournoiserie. La **simulation** est davantage de l'ordre de la comédie, de la feinte, de l'imitation, du déguisement. Ce stratège vise très clairement à stimuler le comportement observé d'un autre. **Le simulacre** consiste à évoquer au moyen d'images. Rendre compte d'une apparence sensible qui se donne pour une réalité. Par ce jeu d'imitation et de simulation, l'illusion est alors créée. **La tromperie** est le fait d'induire volontairement en erreur par des paroles ou des actes, et de déterminer une illusion par la fausse apparence. C'est le cas du trompe-l'œil, visant à créer, par des artifices de perspective, l'illusion d'objets réels en relief. Il est une forme extrême du réalisme rendant difficilement lisible la distinction entre le

réel et l'illusion. Enfin, le **subterfuge** correspond à un moyen habile et détourné pour échapper à une situation, pour se tirer d'embarras : « *Un gouvernement [...] résolu à entraîner son peuple dans la guerre trouve toujours un subterfuge pour être attaqué, ou pour le paraître*³. » Echappatoire, faux-fuyant.

L'imposture. Du latin *imponere* (abuser quelqu'un), la notion d'imposture semble encore aller au-delà. Elle se caractérise d'ailleurs par ses formes multiples : « *L'imposture est le masque de la vérité ; la fausseté, une imposture naturelle ; la dissimulation, une imposture réfléchie ; la fourberie, une imposture qui veut nuire ; la duplicité, une imposture à deux fins*⁴. » Délibérée, cette action consiste à faire passer une personne ou une chose pour ce qu'elles ne sont pas. Les natures de ces dernières se révèlent alors en définitive différentes de ce qu'elles laissaient paraître ou croire. A la différence de l'illusion qui tend à rendre difficilement perceptible la distinction entre la réalité et le faux, l'imposture brouille celle entre la réalité et l'illusion. La confusion est alors totale.

Au théâtre, le jeu de la représentation continueuse oppose et confond à la fois vérité et mensonge. La scène est le lieu d'une représentation parfaitement codée pour le public, ce dernier se laissant mystifier par des artifices connus (décors, costumes, maquillage, éclairages) et par la dramaturgie (scène de mort simulée, scène d'amour ou de colère). L'illusion crée alors une fausseté plus ou moins convaincante. Parfois, par l'injection d'une part de réel, l'imposture opère un glissement plus complexe vers la vie réelle. La relation entre la scène et le public est alors complexifiée. A ce sujet, Pirandello fut l'un des premiers à repenser la scène théâtrale au-delà de la limite figée séparant la scène du public. Créant l'illusion d'une confusion entre le jeu et la vie réelle, il parvenait à faire croire à une forme d'improvisation. Dans le théâtre romain, les acteurs jouant le rôle des victimes lors des scènes de mise à mort étaient parfois de réels esclaves sacrifiés. Dans l'Opéra intitulé *Les Âmes galantes* était injecté un parfum dans la salle et faisait basculer le spectateur dans une situation de confusion et de doute permanent.

³ R. Marti du Gard, les Thibault, in Dictionnaire culturel de la Langue Française d'Alain Rey

⁴ Vauvenargues, De l'esprit humain, in Dictionnaire culturel de la Langue Française d'Alain Rey

René Magritte
« Ceci n'est pas une pipe »
La trahison des images, 1928-1929
Peinture.





Marcel Duchamp
Etant données : 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage ; 1966
Montage de divers matériaux.



THERESIENSTADT, ESPACE CONCENTRATIONNAIRE

Maillon constitutif de l'entreprise nazie d'extermination du peuple juif, Terezin revêt à la fois les traits communs aux autres appareils génocidaires du dispositif nazi, mais aussi ceux d'un lieu à part entière. Les raisons sont multiples : un environnement singulier, une histoire riche, une configuration spatiale complexe, de nombreuses fonctions assignées, et une gestion différant de celle mise en place dans les autres camps. Résultant de logiques paraissant d'abord contradictoires, ces dispositifs s'inscrivent pourtant dans un processus global pensé, maîtrisé, et contrôlé par les autorités nazies.

1. Dénomination d'un lieu

- **Terezin, Theresienstadt**

Ce qu'on appelle Terezin est la ville située au Nord-Ouest de la République Tchèque. Cette ville est aussi couramment dénommée Theresienstadt. C'est en fait le nom allemand utilisé par les nazis pour désigner ce lieu, « Die Stadt » signifiant la ville en langue allemande. Cette dénomination a largement prédominé pendant la Seconde Guerre mondiale. Aujourd'hui, bien qu'administrativement la ville soit nommée Terezin, il semble que l'appellation « Theresienstadt » évoque plus profondément le passé de la ville.

- **La « Grande forteresse » et le « Petit fort »**

Par ailleurs, cette ville fut composée de deux typologies d'enfermement fonctionnant distinctement l'une de l'autre. C'est sans doute l'une des raisons pour laquelle il est souvent difficile de nommer précisément ces lieux. Est appelée « Petite Forteresse de Terezin » ou

« Petit Fort » l'ancienne prison située à l'Ouest de la ville. Cette petite citadelle est aujourd'hui préservée comme musée et lieu de mémoire. Est appelé « Grande forteresse de Terezin » l'ancien ghetto situé au sein de la grande citadelle. Cette dernière est aujourd'hui à nouveau habitée par environ deux mille résidents. Avant la Seconde Guerre mondiale, sept mille personnes habitaient dans cette citadelle.

- **Ghetto ou « Hauptlager » ?**

Enfin, la dernière raison des fréquentes divergences de dénomination réside peut-être dans la pluralité des fonctions attribuées à Theresienstadt par les autorités nazies durant la guerre. Ultime étape vers les camps situés plus à l'Est, « trompe-l'œil » de la « solution de la question juive », ou encore camp d'enfermement des « cas spéciaux » des lois racistes de Nuremberg, le camp de Theresienstadt est désigné de diverses manières. Il est le seul à ne pas être inscrit dans la liste des 23 « Hauptlager », signifiant « camp principal ». Le terme « ghetto », ne semble cependant ne pas non plus recouvrir la réalité d'autres ghettos. Les ghettos polonais constituaient en effet une partie intégrante d'agglomération alors que le ghetto de Theresienstadt s'apparente davantage à « *un isolat complet et artificiel*⁵ » dont la structure semble finalement assez proche de celle d'un camp.

Je désignerai ici cette ville principalement par son nom allemand, mon étude se référant pour sa grande partie à la construction et à la gestion élaborées par les autorités nazies durant la seconde Guerre Mondiale. Aussi, j'emploierai les désignations les plus répandues pour désigner les espaces constitutifs de la ville. L'appellation de « ghetto » désignera donc la grande forteresse, et celle de « prison » la plus petite.

⁵ Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945) ; Sabine Zeitoun et Dominique Foucher ; Editions Ville de Lyon/CHRD ; p. 1

2. Situation géographique : un environnement « exceptionnel »

2.1. Une localisation stratégique

- **Le protectorat de Bohême et de Moravie**

Située en République Tchèque et à une centaine de kilomètres au Nord de Prague, la ville de Terezin est rapidement considérée par les nazis comme un véritable lieu stratégique. Cette ville est en fait localisée au cœur d'un carrefour privilégié entre les différents protectorats et les camps situés plus à l'Est. Le protectorat de Bohême et de Moravie, majoritairement tchèque, est établi le 15 mars 1939 par la proclamation d'Hitler au Château de Prague. Dès lors, faisant parti du Reich, ce territoire est mis à la disposition des « intérêts » allemands qui en font un véritable bastion avancé vers les territoires situés plus au Sud et à l'Est. Au même moment, les autorités nazies prennent la décision de déporter et de ghettoïser les Juifs en Pologne. Heydrich annonce en septembre 1941 que le Protectorat doit être « vidé » du peuple juif. Très vite est envisagée l'idée d'établir un camp de transit et de rassemblement pour les Juifs de Bohême-Moravie à Terezin.

- **Une position d'interface**

Le choix de cette ville est motivé pour plusieurs raisons. D'une part pour sa relative proximité avec Prague, une liaison routière reliant directement les deux villes. Il s'agit en fait de l'importante voie reliant Prague à Dresden. La capitale tchécoslovaque et Terezin sont également physiquement reliées par la voie fluviale. Célèbre rivière ruisselant à Prague, la Vltava se déverse un peu plus au Nord dans l'Elbe au niveau de Melnik, petite ville située à mi-chemin entre Prague et Terezin. L'Elbe, fleuve prenant source dans le versant Sud des monts Krkonoše situés proches de la frontière polonaise au Nord de la République Tchèque, assure la réelle connexion à la région de Terezin. Cette ville bénéficie d'autre part d'une localisation frontalière avec le Reich, l'Elbe et la liaison autoroutière à destination de Dresden favorisant largement la circulation et le déplacement des flux.

Terezin est distante de Litoměřice d'environ deux kilomètres. Ville de plus grande taille et située sur la rive Nord de l'Elbe, les autorités nazies y implantent un nouveau camp de concentration au printemps

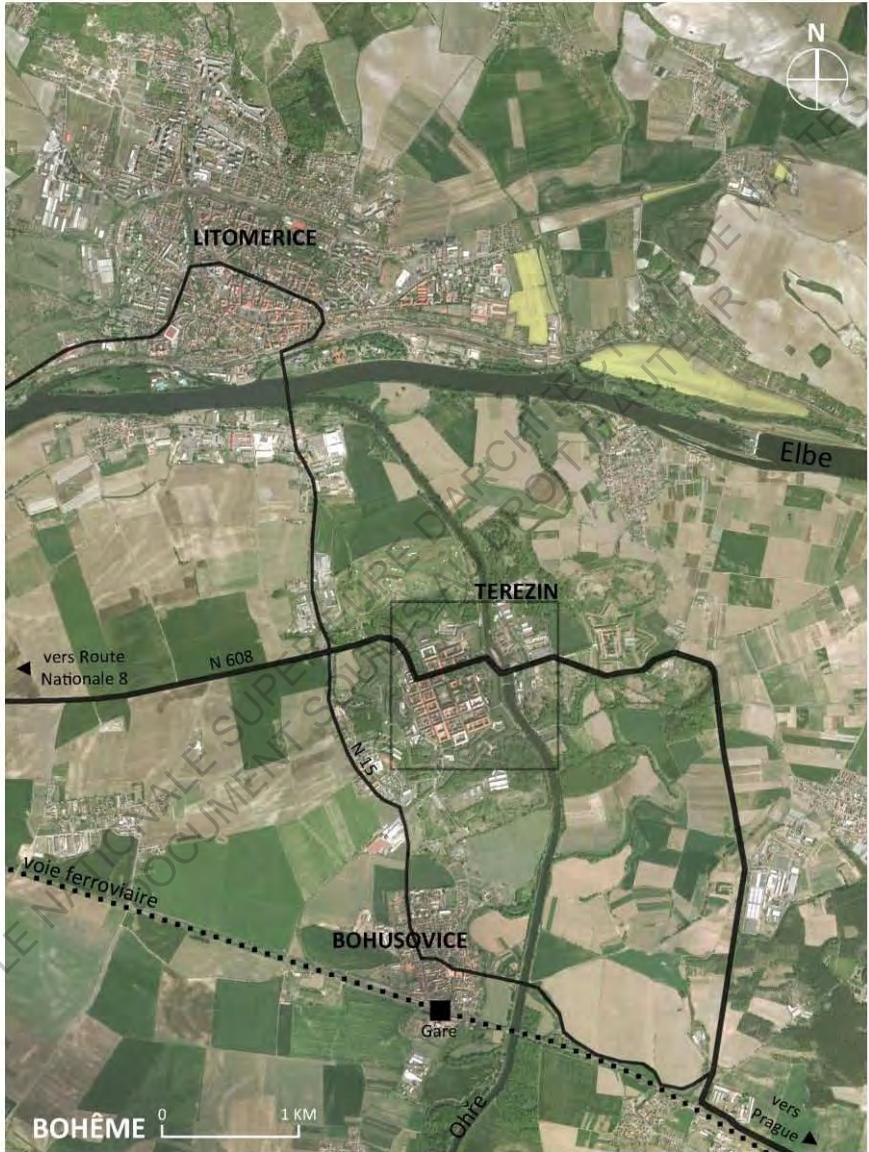
1944. Sorte d'annexe à Theresienstadt, Flossenbürg est en fait un camp de travail dans lequel de nombreux internés ont participé sous la contrainte à la construction d'usines souterraines. A l'époque, cette région est en effet considérée par les autorités nazies comme un espace industrialisable à grand potentiel.

Enfin, la commune de Bohušovice constitue l'autre atout majeur de cette localisation. Equipée d'une gare ferroviaire, cette dernière est en effet directement reliée à Prague par une voie de chemin de fer. La gare de Bohušovice a ainsi permis d'acheminer de nombreux déportés provenant d'autres régions et pays. Un projet d'extension de la voie ferroviaire jusqu'au ghetto de Terezin a même été un temps imaginé par les autorités nazies. De nombreux prisonniers ont alors été forcés sous la contrainte d'œuvrer à sa réalisation. Restée cependant inachevée, une pénible marche entre ces deux villes ponctuait alors l'arrivée de chaque nouveau convoi. Les artistes internés à Terezin l'ont d'ailleurs bien souvent retranscrit à travers la peinture.

- **Des « dispositions préalables »**

Aussi, à cette date, cette ville dispose déjà de la garnison SS installée au sein de la Petite Forteresse, cette dernière ayant été peu de temps avant transformée en véritable bagne par la Gestapo pragoise. Indépendante, isolée, mais très proche à la fois du ghetto, la présence de cette caserne a probablement pesé dans le choix final de Terezin comme lieu d'établissement d'un camp de transit et de rassemblement de la population juive.





2.2. La Bohême, un « paradis terrestre » ?

• Un paysage imagé

La ville de Terezín est située au cœur de la Bohême, région historique de l'Europe centrale. Cette région offre un paysage et une topographie variés et diversifiés, la campagne étant tour à tour, plate, vallonnée, recouverte de forêts, de prairies. Les rivières de l'Ohře et de l'Eger participent aussi à la singularité de ce paysage. Elles dessinent de nombreuses vallées rythmées par la succession de villages aux apparences souvent pittoresques. Par sa forme allongée, l'Ohře crée un axe longitudinal naturel de la partie occidentale de la Bohême⁶. Ses berges représentent un lieu privilégié pour la pêche. Son nom original Ohara, signifiant « rivière de saumon », en est d'ailleurs le symbole. Mais cette rivière est aussi utilisée comme moyen d'irrigation des terres agricoles, voie de transport de matières et matériaux divers, et source d'énergie hydraulique. Nombreuses scieries, moulins, et bâtisses agricoles ont progressivement été édifiés le long de ses berges. Mais plus récemment, de nombreuses constructions servant à l'industrie, à l'agriculture, et protégeant les terres d'inondations ont redessiné le paysage. La grande variation du débit de la rivière ainsi que ses modifications régulières du courant, sont en effet facteurs de fréquentes inondations. Celle datant de 2002 avait par exemple entièrement englouti la ville de Terezín sous les eaux. En arrière-plan de la ville se profile enfin la chaîne montagneuse de Bohême centrale. Par ce relief, l'environnement extérieur était donc perceptible par les prisonniers. Alain Resnais évoque l'effet probable d'une telle situation : « *Le monde des paysages calmes apparaît au loin, pas si loin. Mais pour les déportés, c'était une image*⁷ », ces derniers appartenant à l'univers limité du ghetto. L'environnement de Terezín, souvent décrit dans les romans comme un véritable « paradis terrestre », constituait donc une image particulière à la fois pour le monde extérieur mais aussi pour les prisonniers.

Une légende est d'ailleurs racontée par J. Karas au sujet de ces collines : « *De Prague à Terezin, il n'y a qu'une heure de voiture.*

⁶ Portail touristique de la région de Karlovy Vary (ville très visitée de la région), présentation numérique, <http://cestovani.kr.karlovarsky.cz>

⁷ Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, film documentaire, 1956

L'autoroute nationale n° 8 passe au nord de Prague au milieu d'un paysage vallonné, typique de la Tchécoslovaquie, et traverse bourgades et villages. Les collines recouvertes de champs et de forêts finissent par s'aplanir pour devenir des prairies et, brusquement, apparaît une curieuse montagne, telle une bulle à la surface de la terre. [...] Selon la légende, c'est l'endroit où, avec sa tribu, le patriarche Čech acheva son long périple depuis les contrées de l'Est, et sa quête d'un lieu où s'établir. Du haut de cette montagne, on peut voir la terre fertile, les prairies et la forêt, le « paradis terrestre ». Sa décision de s'y fixer fut saluée par son peuple reconnaissant, qui baptisa le pays « Čechy » en son honneur. Quel dommage qu'il n'ait pu prévoir la tragédie que ce pays et cette nation devaient endurer tout le long de leur histoire. Et quelle ironie qu'à un jet de pierre de Říp, en plein cœur de ce « paradis terrestre », l'enfer ait ouvert ses portes, treize siècles plus tard, pour engloutir près de 140 000 victimes⁸. »

- Une « ville camouflée »

L'identité de cet environnement proche est sans doute d'autant plus forte que le paysage alentour et plus lointain semble au contraire ressemblé à un espace vide de toute variation : « [...] dans le train j'étais appuyé contre une fenêtre du couloir et regardais défiler les banlieues nord, les prairies de la Vltava, les pavillons et les villas sur l'autre rive. Ensuite j'ai vu au-delà du fleuve une immense carrière désaffectée, une foule de cerisiers en fleur, quelques localités dispersées et sinon rien que les étendues vides du pays de Bohême. Quand, au bout d'une heure à peu près, je suis descendu à Losovice, j'ai cru que j'avais voyagé pendant des semaines, toujours vers l'est, en remontant toujours plus dans le temps⁹. »

Dans « Austerlitz », W.G. Sebald raconte en fait la vie de Jacques Austerlitz, homme déraciné et hanté par une appréhension obscure qui se lance à la recherche de ses origines. Ce dernier réalise, entre autre, la visite de Terezin où sa tante Agáta aurait été internée pendant la Seconde Guerre mondiale. L'auteur raconte le moment où

⁸ Joža Karas, La Musique à Terezin (1941-1945), Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, p.234

⁹ W.G. Sebald, Austerlitz, Edition folio, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, p. 257

Jacques s'aventure progressivement vers la citadelle et constate à sa grande surprise que la puissance architecturale de celle-ci est en fait étouffée par la puissance du charme de son environnement : *« Ensuite s'ouvre au nord un vaste panorama : au premier plan un champ vert acide, derrière un complexe pétrochimique que déjà à demi dévoré par la rouille, dont les cheminées et les tours de refroidissement rejettent des nuages de vapeur blanche, vraisemblablement en continu depuis des années et des années. Plus loin, je vis les dômes des monts de Bohême, qui enserrent en amphithéâtre le bassin de Bohušovice et dont les plus hauts en cette froide matinée de grisaille disparaissent sous le ciel bas. [...] L'image que j'avais en tête était celle d'immenses installations dominant tout à la ronde mais Terezin, bien au contraire, est tapi si profondément dans la dépression humide au confluent de l'Eger et de l'Elbe que pas plus des collines de Leitmeritz que des alentours immédiats, ainsi que je l'ai lu plus tard, on n'en voit rien d'autre que le clocher et la cheminée de la brasserie. Les murailles de briques érigées au 18^{ème} siècle sur un plan en étoile, sans nul doute par des serfs astreints à corvée, ne dépassent guère le niveau des champs environnants. De plus l'ancien glacis et les remparts herbeux ont été envahis au fil du temps par toutes sortes de plantes et de broussailles si bien que Terezin donne moins l'impression d'être une place forte qu'une ville camouflée [...]»¹⁰ . »*

2.3. Des lieux chargés d'histoire

La ville de Terezin est imaginée dès la fin du 18^{ème} siècle : *« A cette époque, Joseph II, empereur d'Autriche-Hongrie, sentit la nécessité de protéger son territoire par une place forte, pour prévenir une probable expansion germanique en provenance du Nord. [...] Il fonda une ville de garnison, fit édifier à proximité une forteresse et la baptisa Terezin – « La ville de Thérèse » – en l'honneur de sa mère, l'impératrice Marie-Thérèse¹¹. »* En 1740, celle-ci devient impératrice d'Autriche-Hongrie. C'est le commencement de nombreuses guerres avec le roi de la Prusse : Frédéric II, ce dernier souhaitant tirer profit de l'apparente faiblesse de ce royaume pour conquérir la Silésie. Lors de la Guerre de

¹⁰ W.G. Sebald, Austerlitz, Edition folio, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, p. 258

¹¹ Joža Karas, La Musique à Terezin (1941-1945), Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, p. 24

Sept ans, l'impératrice constate la défaillance et l'insuffisance des protections à la frontière Nord pour faire face à l'armée Prusse. Déterminé à tirer les leçons des précédentes guerres prusso-autrichiennes, Joseph II ordonne de faire bâtir cette forteresse au confluent de l'Elbe et de l'Ohře, sur la plaine vide séparant les deux rivières. Elle est fondée le 10 octobre 1780.

Voué à repousser les armées ennemies, et à empêcher toute tentative de pénétration à l'intérieur de la Bohême par l'axe Dresden-Lovosice-Prague, le fort est conçu comme un lieu de surveillance privilégié de la voie fluviale de l'Elbe. Dans la tradition des architectures militaires développées en France par Vauban, la citadelle est dotée de nombreuses technologies de défenses : bastions monumentaux, ravelins, lunettes, remparts, glacis, fossé inondable, et complexe réseau de galeries souterraines¹². Toutes ces fortifications sont créées de manière à résister à toute tentative d'invasion. Edifié en une dizaine d'années seulement, le fort ne sera jamais utilisé au cours des guerres suivantes. Cela explique sans doute la qualité de sa préservation actuelle. En 1782, le titre de forteresse royale lui est attribué. Mais infaillibles lors de la construction, les technologies de ses fortifications deviennent cependant rapidement obsolètes. De plus, l'ère des forteresses prend fin et les nouvelles stratégies militaires ne recourent désormais plus à des remparts stationnaires. Le fort est alors abandonné et Terezín devient une ville de garnison. Plus tard, au cours du 19^{ème} siècle, le petit fort est utilisé en tant que prison. Son rôle ne changera pas. Lors de la première guerre mondiale, les ennemis de la monarchie habsbourgeoise y sont internés. A la suite de la création de l'Etat tchécoslovaque en 1918, sa fonction de prison militaire est même développée, et ce jusqu'à la seconde Guerre Mondiale.

Peu de camps de concentration nazis étaient implantés dans des lieux chargés d'histoire, ces derniers étant la plupart du temps construits de toute pièce sous forme de baraquements préfabriqués. A Terezín, les épais murs de la citadelle édifiés de façon massive et pérenne dissimulent les barbelés, les réels immeubles de la ville remplacent les baraquements préfabriqués, et les allées de gravier et de terre sont en fait ici de véritables rues.

¹² Terezín, Litoměřice, Lieux de souffrance et d'héroïsme, revue publiée par le monument Terezín par Jitka Kejřová, 2004, p.3











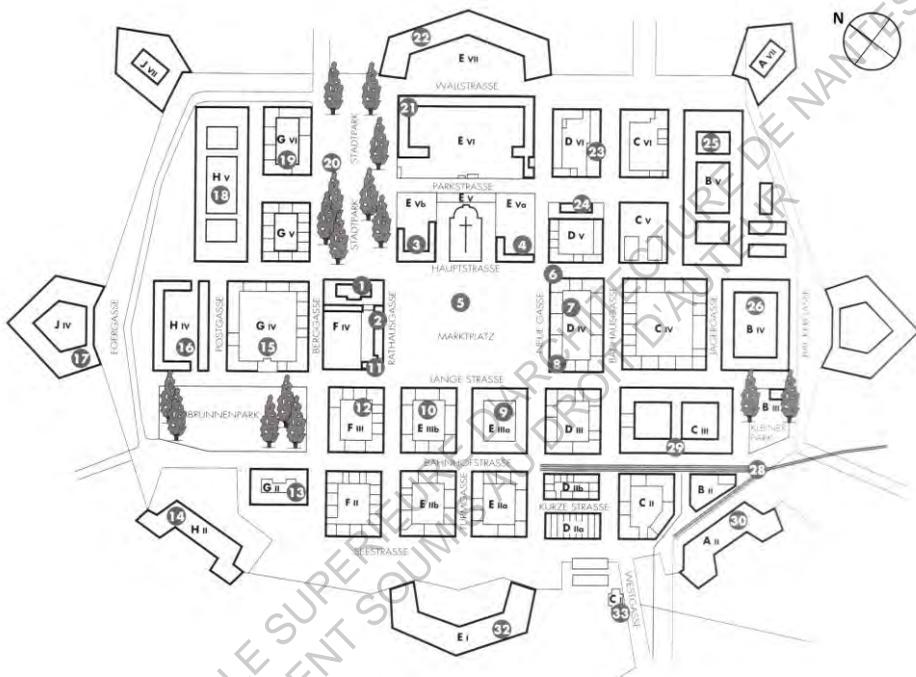
2.4. Une structure duale

- Terezin, l'addition réglée de deux entités

Edifiée au confluent de l'Ohre et de l'Eger, la ville est délimitée, hiérarchisée, et rythmée par ces rivières, ces dernières se déversant dans l'Elbe quelques centaines de mètres plus au Nord. Un second axe, cette fois routier, traverse perpendiculairement ces limites physiques et relie successivement les espaces de la ville. La route nationale 608 constitue de cette façon le second axe de la trame du tissu urbain. Pour certains, la rigueur de l'implantation et de la trame crée une ville « *sans grand intérêt et plutôt banale, avec sa place centrale et ses rues se coupant à angle droit*¹³. » La lecture de cet espace est cependant impossible depuis l'extérieur tant les murailles empêchent toute perception du cœur de la ville. Cette sensation de « huis-clos » est aujourd'hui toutefois à relativiser, l'expansion de la ville au-delà de la citadelle rendant plus difficilement perceptible la limite entre intérieur et extérieur. Composée de nouveaux lotissements, d'entrepôts, et d'ateliers, cette nouvelle urbanisation se limite linéairement le long de la voie reliant Terezin à Bohusovice. Située à un kilomètre de là, cette petite ville participe à l'expansion de la ville. Maisons pavillonnaires et immeubles d'une dizaine d'étages prennent peu à peu place dans le paysage. Seuls un champ et un ensemble de potagers privés semblent aujourd'hui séparés ces deux villes. A Terezin, deux entités distinctes l'une de l'autre sont organisées de part et d'autre des deux rivières : le ghetto et la prison. Très tôt dans mes recherches, j'ai émis l'hypothèse de l'existence d'une certaine complémentarité entre ces deux espaces dans l'entreprise nazie, l'isolement de l'un permettant plus facilement à l'autre de dissimuler le processus global d'extermination de la population juive.

¹³ La Musique à Terezin (1941-1945) ; Joža Karas, Edition Gallimard ; traduit de l'anglais par George Schneider, p. 24

Plan de la Grande forteresse, Terezin
 Précisé par Ludmila Chládková, Mémorial de Terezin, 1995
 In *Le Masque de la Barbarie : Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*



- 1, 3, et 4 : Lieux d'activités scolaires clandestines
- 2 Une poste, une banque, et des bureaux aménagés dans l'ancienne mairie
- 5 La place centrale servant de lieu de production. Un kiosque à musique y est installé lors des opérations d'embellissement.
- 6 : Principal magasin du ghetto
- 7 : Café, important lieu de spectacles, installé en 1942
- 8 Siège de la Lagerkommandatur
- 10 Siège de la Ghetto wache (police du ghetto)
- 25 Conseil des anciens et administration du camp
- 17 La « Schleuse » et zone de triage des biens confisqués aux déportés
- 20 Parc aménagé seulement en vue des opérations d'embellissement
- 21 Hôpital conservé
- 33 Espace communautaire aménagé en vue des opérations d'embellissement

- **La Grande Forteresse, une « ville forte à la Vauban »**

La grande citadelle « [...] est cernée de remparts ayant, présage sinistre, approximativement la forme d'une grande étoile¹⁴. » D'une superficie de 220 hectares, elle constitue en fait la ville de Terezin. Dans le rapport délivré à la suite de la visite du camp en 1943, Maurice Rossel, délégué du Comité international de la Croix-Rouge, définit ce lieu comme « une ville forte à la Vauban¹⁵. » En plan, un ensemble de huit pentagones réguliers apparaît nettement, et participe au système de défense. Des redoutes composées d'abris à munitions et de canons y sont en effet intégrés. En cas de danger proche, les fossés et tranchées de protection peuvent également être remplis d'eau par le détournement de la rivière Ohre. Mais lors de mes visites, ces tranchées étaient vides de toute eau et la végétation sauvage était désormais devenue reine. Organisée selon un plan géométrique dont la place centrale constitue le centre de gravité, la forteresse présente toutes les caractéristiques de l'architecture militaire du 18^{ème} siècle. La place centrale permet à l'autorité de contrôler plus aisément l'espace et les hommes. La trame régulière du tissu facilite l'organisation très hiérarchisée de l'espace.

Successivement ont été édifiés différents bâtiments : casernes, écuries, église. Mais les plus importantes modifications ont sans doute eu lieu lors de la mise en place du ghetto. Bien que de nombreux bâtiments aient vu leurs fonctions changer, certains ont conservé le même usage. C'est par exemple le cas de l'hôpital. Les îlots sont désignés en tant que « Blocs », et les programmes adressés à la « vie communautaire » sont majoritairement établis autour de la place centrale. Mais c'est lors des opérations d'embellissement entreprises en vue de la visite d'une délégation de la Croix Rouge que les travestissements de l'espace semblent le plus évident. La palissade et le chapiteau installé sur la place centrale abritant l'espace de production de guerre sont par exemple remplacés par un kiosque à musique ouvert sur l'ensemble de la place rendue accessible. Le parc est aménagé en vaste espace de jeu.

¹⁴ Terezin, Litoměřice, Lieux de souffrance et d'héroïsme, revue publiée par le monument Terezin par Jitka Kejřová, 2004

¹⁵ Archives du CICR, Rapport Rossel, Ghetto Theresienstadt, visité le 23.06.1944, reproduit dans Documents du Comité international de la Croix-Rouge, Genève



• Le Petit Fort

Sur la rive opposée de l'Eger, « se tient la véritable place forte, ou « Petite Forteresse » qui comprend d'imposantes fortifications, des entrepôts et de nombreux tunnels¹⁶. » N'ayant jamais servi comme outil de défense lors des guerres, la gestapo pragoise y installe une prison militaire dès 1940. De taille beaucoup plus réduite que la Grande Forteresse, sa forme ressemble aussi à celle d'une étoile. Mais bien que les fortifications soient identiques à celle de la première, l'organisation interne et la typologie des bâtiments semblent différentes. Les espaces sont cette fois davantage dissociés et cloisonnés. S'y repérer est beaucoup plus difficile tant les bâtiments semblent entremêlés les uns avec les autres. Ils sont reliés par des passages et des galeries. L'emploi du même matériau que celui des fortifications mêle aussi davantage les différents volumes. Aussi, cette citadelle semble davantage intégrée dans le paysage, ses murs d'enceinte recouverts par la végétation étant d'une hauteur sensiblement inférieure. Contrairement à la grande citadelle, l'ancienne fonction d'emprisonnement est directement identifiable. Composé d'une succession d'espaces d'enfermement, le Fort dispose de multiples types de cellules : cellules collectives, cellules individuelles, cellules de tortures, mais aussi de cellules souterraines.

A la différence de la Grande Forteresse qui fait aujourd'hui partie intégrante de la ville et dans laquelle vivent des habitants, le petit fort est préservé comme musée privé dont l'accès est contrôlé et limité. Il est alors possible de reconstituer le circuit auquel étaient contraints les nouveaux prisonniers. Une fois la porte principale franchie, ces derniers étaient rassemblés dans une cour dans laquelle ils étaient dépossédés de leurs quelques effets personnels. Une fois inscrits sur une liste, ils étaient conduits dans leurs cellules respectives et passaient sous la tristement célèbre inscription « Arbeit macht frei ». Aujourd'hui, ce lieu est organisé de manière assez curieuse. La billetterie est installée près de l'accès principal. Une fois à l'intérieur, le sens de la visite est libre. Les espaces intérieurs sont partiellement accessibles et d'éventuelles expositions ou mises en scène y sont installées. Un espace de restauration, des parasols colorés disposés sur une terrasse et un distributeur de médailles souvenirs se trouvent au centre du fort.

¹⁶ Terezín, Litoměřice, Lieux de souffrance et d'héroïsme, revue publiée par le monument Terezín par Jitka Kejřová, 2004

3. Theresienstadt, 1939-1945

Lors de la Seconde Guerre mondiale, le ghetto de Theresienstadt fait partie intégrante du dispositif nazi de ghettoïsation et d'extermination de la population juive. Ultime étape vers les camps situés plus à l'Est, Theresienstadt a été le lieu de nombreuses victimes : 139 654 Juifs y ont été internés, 33 430 y sont morts, 86 934 ont été à nouveau déportés vers d'autres camps. Parmi ces derniers, 83 500 sont tués. Il s'agit d'expliquer, de façon succincte, la formation, la fonction, et la gestion de ce camp durant la Seconde Guerre mondiale. Les fonctions assignées au ghetto sont intimement liées à la manipulation et au détournement de son image. La description des faits expliqués ci-dessous repose essentiellement sur la lecture de l'un des principaux ouvrages traduits en français sur le sujet : *le Masque de la Barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1939-1945)*.

3.1. La formation du ghetto et les déportations

• L'élaboration d'un espace

Les origines. Dès 1941, les nazis annoncent leur volonté de regrouper la population juive du Protectorat de Bohême-Moravie. Le 10 octobre est envisagé d'établir un camp de rassemblement et de transit pour les Juifs à Terezin. Outre la localisation stratégique que cette ville représente aux yeux des autorités nazies (voir Chapitre 1, « Un environnement exceptionnel », Une localisation stratégique), ce lieu est aussi considéré par les nazis comme la possibilité d'établir une étape intermédiaire dans le processus de déportation vers l'Est. Certains déportés et plus particulièrement les personnes âgées, ne peuvent en effet être déportés aussi loin. Theresienstadt est alors envisagé comme le lieu où elles pourraient mourir « par elles-mêmes », les conditions de vie leurs étant imposées étant difficilement supportables. Au même moment, les autorités nazies prennent aussi toute la mesure des interrogations que pourraient susciter la déportation soudaine des Juifs décorés ou mutilés de la Grande Guerre, ainsi que celle des personnalités juives. La création d'un ghetto à Terezin permettrait ainsi de limiter les suspicions éventuelles du monde extérieur.

La mise en place du ghetto. La population juive est fortement mise à contribution dans la formation du ghetto : « *Le premier convoi arrivait à*

Terezin le 24 novembre 1941. Le groupe, composé de 342 jeunes - beaucoup d'entre eux étaient des volontaires, attirés par les promesses de liberté et de retour à la maison chaque fin de semaine -, était nommé par les Allemands *Aufbaukommando* (« groupe de construction »). Il avait pour mission de préparer la ville pour ses nouveaux habitants. Cependant, en découvrant les locaux où ils allaient devoir, ils découvrirent les premières tromperies nazies : des murs et des planchers nus, dans ce que l'on nommait les « bâtiments des Sudètes ». En guise de lits et de traversins, leurs propres bagages, pour toute couverture, des manteaux. En fait de retour à la maison à la fin de la semaine, ils devinrent les premiers détenus du ghetto de Terezin. [...] Le 4 décembre, un deuxième *Aufbaukommando*, comptant un millier de jeunes hommes, s'établit à Terezin. Ils étaient volontaires eux aussi pour la plupart, recrutés qu'ils avaient été par Jakob Edelstein qui faisait parti du convoi, accompagné de son équipe de 32 personnes. Ce groupe constitua le premier Conseil des anciens. La majorité de ses membres avait auparavant travaillé pour le Bureau de la communauté juive de Prague. On a peine à imaginer le choc qu'ils éprouvèrent lorsqu'ils réalisèrent qu'ils n'étaient en fait rien d'autre que des marionnettes, manipulées par le commandant SS du camp, Siegfried Seidl¹⁷. » A la fin du mois de décembre, 7 350 Juifs sont ainsi rassemblés à Theresiensatdt. Au début de l'année 1942, ils sont plus de 50 000.

L'évacuation. Les autorités nazies prennent rapidement conscience de la nécessité de vider la ville de sa population, la cohabitation étant rendue impossible par le trop grand nombre d'internés. Il s'agit d'isoler cet espace concentrationnaire le plus possible du monde extérieur de manière à limiter les fuites. La municipalité tchèque de Terezin est alors dissoute le 16 février 1942. Ses 3 498 habitants sont forcés de quitter la ville. Elle devient dès lors sous le contrôle de l'autorité de l'administration juive du ghetto.

Les premières arrivées. Le 2 juin 1942 est déporté le premier convoi de Juifs berlinois. Il est le premier de plusieurs séries en provenance d'Allemagne, d'Autriche, du Danemark, et des Pays-Bas. D'août 1942 à mars 1943, la population atteint son niveau maximal.

¹⁷ Joža Karas, *La Musique à Terezin (1941-1945)*, Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, Chapitre : La route vers Terezin, p. 33

Juifs allemands regroupés avant leur déportation vers Theresienstadt, Wiesbaden, Allemagne, août 1942

Arrivée d'un convoi de Juifs hollandais, février 1944
Photographies.



• Les déportations

1942. Près de 16 000 Juifs sont déportés vers l'Est au cours du premier semestre 1942. En juillet, de nombreux Juifs allemands sont déportés et exterminés, la plupart ayant plus de 65 ans. Un premier convoi est acheminé à Auschwitz le 26 octobre. Sur les 1 866 Juifs déportés, seuls 200 personnes sont sélectionnées pour le travail et survivent. L'autorité nazie prend peu à peu conscience des risques que représente la surpopulation du ghetto. Dès l'automne 1942 est décidé de déporter vers l'Est 17 870 détenus. Presque tous meurent.

1943. Les convois se poursuivent. En janvier, estimant une nouvelle fois le ghetto surpeuplé, l'autorité nazie décide de déporter 5 000 Juifs vers Auschwitz. Soucieux des interrogations portées par le monde extérieur sur le traitement accordé au peuple juif, Himmler décide d'interrompre toute déportation jusqu'en septembre 1943. Jusque-là, près de 52 000 Juifs ont déjà été déportés vers l'Est, 45 000 sont encore internés. Au cours du mois de septembre, de nouveaux convois sont orchestrés. Plus de 5 000 détenus sont déportés à Birkenau, camp au sein duquel est créé le Familienlager (« le camp familial »). Peu après, un second convoi les rejoint. Ils sont tous tués.

A la fin de la guerre, les déportations prennent fin. De nombreux anciens détenus rescapés d'autres camps, sont évacués à Terezin. Une violente épidémie de typhus exanthématique et d'autres maladies se rependent alors très rapidement. Beaucoup des personnes encore présentes à Terezin meurent. Seules 25 000 anciens détenus sont sauvés.

Ces incessants transits de population ont « rythmé » la vie quotidienne du ghetto. Les nombreuses œuvres artistiques retrouvées en témoignent. Dans le roman *Le Requiem de Terezin*, l'auteur Joseph Bor décrit à plusieurs reprises l'angoisse quotidienne que représentait la déportation vers l'Est. Il évoque aussi de quelle manière ces transits incessants constituaient une difficulté supplémentaire à la formation d'un orchestre : « *Chaque convoi qui partait emmenait en effet quelques-uns des artistes qu'il avait eu tant de mal à rassembler, chaque convoi qui arrivait ne lui apportait au contraire que des inconnus*¹⁸. »

¹⁸ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, p. 36

3.2. Un espace à la gestion singulière

• L'autogestion : l'illusion d'un pouvoir de décision ?

Contrôle et surveillance. Le ghetto de Theresienstadt était bien évidemment d'abord sous le contrôle de l'autorité nazie et tout particulièrement sous celle d'Eichmann. Ce dernier est en effet chargé des « affaires juives et de l'évacuation ». Cependant, ce sont davantage les différents *Lagerkommandos* (signifiant « commandants du camp ») présents à Terezin qui assurent directement la gestion interne du ghetto : Seidl, Burger, puis Rahm. Aussi, cet espace concentrationnaire présente la particularité de n'être encadré par une administration nazie composée seulement d'une vingtaine de fonctionnaires. D'après Christian Bachelier, ce chiffre est néanmoins à relativiser, ces derniers disposant de l'appui dissuasif et répressif de la garnison SS située au sein du Petit Fort¹⁹. Au sein du ghetto, la *Lagerkommandatur* dispose également d'environ 150 gendarmes tchèques. Mais le maintien de l'ordre et de la discipline est plus souvent assuré par la *Ghettowache*, sorte de garde du ghetto composée de jeunes hommes officiers de réserves ou ayant déjà réalisé leur service militaire. Ces derniers ne disposent ni d'arme, ni d'uniforme, mais uniquement d'une matraque et d'une casquette reconnaissables.

Administration et gestion. Mais au-delà de la délégation des tâches de contrôle et de surveillance du camp, les nazis créent aussi une « *Jüdische Selbstverwaltung* » (signifiant « administration autonome juive »). Ce système d'autogestion fait partie intégrante de la stratégie nazie. Par cette délégation factice du pouvoir, les mécontentements des internés sont en effet portés sur « l'administration autonome juive » plutôt que sur l'administration nazie. Ces structures ne jouent en fait qu'un rôle de « bouc émissaire »²⁰. Leur organisation est d'ailleurs pensée selon la logique nazie du Führerprinzip, le doyen du ghetto étant censé jouer le rôle d'un dictateur. Dans le Rapport qu'il réalisa à la suite de sa visite, Maurice Rossel fait d'ailleurs un curieux portrait du Docteur Paul Epstein, alors doyen du ghetto. Il le décrit comme un « *Stalinien de*

¹⁹ Christian Bachelier, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 18

²⁰ Christian Bachelier, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 18

*haute valeur détenant un pouvoir très étendue, et décidant sans appel*²¹. » Le doyen du ghetto est encadré par un « Conseil des Anciens » composé de différents responsables de l'administration juive. Sans doute conscients de l'ambiguïté que soulève leur rôle, les membres de cette administration estiment qu'une telle organisation permet néanmoins d'éviter une situation de chaos. Selon eux, il est préférable que la gestion soit de leur ressort. Cinq directions principales constituent l'Administration juive : celle des affaires étrangères, de l'économie, des finances, des techniques, et de la santé. Les bureaux du travail, de la jeunesse, et des loisirs complètent cette organisation rigoureusement spécialisée. L'Administration est aussi fortement hiérarchisée et relayée de différentes manières au sein du ghetto : par des responsables de quartier, de groupements de maisons, de casernes, et de chambrées. L'Administration parvient aisément à enrôler de nouveaux membres. Les difficiles conditions de la vie quotidienne et l'espoir d'échapper à la déportation conduisent en effet bien souvent les internés à prendre part à la gestion du ghetto. Presque un quart de la population est membre de l'Administration.

Les déportations. Les décisions d'organiser des convois vers l'Est sont dans un premier temps prises en amont par Eichmann. Ce dernier détaille la procédure à suivre : date du départ, nombre de déportés, et toutes autres indications sur le profil des internés concernés (âge, sexe, origine). Ayant pris connaissance de ces intentions, le commandant en chef du camp transmet l'ordre au doyen juif du ghetto. Dès lors, l'Administration juive doit classer la population en différentes catégories : les « indispensables », les « utiles », les « peu utiles », et les « superflus ». Bien souvent, les nouveaux arrivés composent la dernière catégorie. Le phénomène de « rumeur » et la peur de l'inconnu rythment alors le quotidien des internés, beaucoup d'entre eux se doutant que la déportation mène tout droit vers l'extermination. D'après Christian Bachelier, « *Les autorités juives disposent ainsi du pouvoir inestimable d'accorder un délai de survie*²². » Il cite Hannah Arendt qui considère de son côté que ces autorités, « [...] disposant d'une certaine liberté limitée de décision et d'action, [...] maintiennent

²¹ Christian Bachelier, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 19

²² Christian Bachelier, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 19

*l'illusion d'un pouvoir de décision*²³. » Un climat de suspicion s'installe donc au sein du camp, chaque interné étant susceptible d'être sélectionné. La délégation de ce « pouvoir de décision » permettait ainsi aux nazis de contrôler la fraude au sein du camp, chaque détenu tentant d'obtenir la protection contre la déportation. Une fois la liste des futurs déportés établie, la « Transportkommission » (signifiant « Commission des transports ») est chargée d'établir la « Transportliste » : la liste du convoi. La « Transportleitung » (signifiant « Service des transports ») orchestre, elle, l'organisation et la préparation du convoi. La « Ghetto wache » est enfin tâchée de rassembler les futurs déportés.

Un monde confus. Le pouvoir « d'autogestion » des internés juifs était donc si grand que « [...] le bourreau lui-même était un juif²⁴. » De nombreuses polémiques ont d'ailleurs porté sur la responsabilité de l'Administration juive dans l'entreprise d'extermination. Dans l'introduction du livre de Bernd Naumann intitulé *Le procès d'Auschwitz*, Hannah Arendt met en avant la perversité du totalitarisme mettant « le monde sens dessus dessous²⁵. » Banalisé, le Mal deviendrait difficilement identifiable, sa distinction par rapport au Bien beaucoup plus délicate.

²³ Hannah Arendt, Eichmann à Jérusalem, rapport sur la Banalité du mal, p. 216

²⁴ Christian Bachelier, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 19

²⁵ Hannah Arendt, Introduction au livre de Bernd Naumann, *Le Procès d'Auschwitz*

Léo Haas
Un Bureau d'études, 1943
Plume et encre de chine sur papier
Mémorial de Terezin



• Des privilèges au service de l'imposture ?

Le ghetto de Theresienstadt est bien souvent considéré comme un lieu dans lequel les prisonniers ont bénéficié de nombreux privilèges et de conditions de vie plus confortables. Mais il semble que la réalité soit bien plus complexe. Tout comme dans les autres camps, les violences rythment le quotidien des prisonniers. Dès leur arrivée, ils sont par exemple dépossédés au sein de la cour appelée la « Schleuse » (signifiant l'action de dérober) de leurs quelques effets personnels restants. La dépossession est alors immédiate et constitue un véritable traumatisme pour les internés. Dans le ghetto, les interdictions et obligations sont nombreuses. Tout « délit » est jugé dans un tribunal, une prison faisant office de lieu d'internement au sein même du ghetto. Il est par exemple obligatoire de parler l'allemand au sein du ghetto.

Les prisonniers sont logés dans des casernes, baraquements en bois ou maisons collectives. Ces logements sont surpeuplés, leur capacité étant bien souvent multipliée par plus de dix. La question du logement fait partie intégrante du système de « débrouille » marquant fortement la vie du camp. Cependant, certains internés allemands appelés « Prominenten » (signifiant « privilégié » en allemand) bénéficient de conditions particulières de logement. Leurs sont en effet réservées des « maisons » ou « résidences » particulières. De fréquentes jalousies et rivalités entre les Juifs tchèques et allemands rythment alors le quotidien du ghetto. Cependant, presque tous sont forcés de participer aux travaux : entretien et aménagement du ghetto, administration, voirie, travaux publics, cuisine, laverie. D'autres prisonniers sont contraints de participer aux travaux d'ateliers, travaux des fermes appartenant aux SS, ou encore de prendre part à la production de guerre.

L'Administration juive essaie toutefois de rendre la vie au sein du ghetto un peu plus supportable. De nombreuses actions appliquées aux domaines de la santé, de la jeunesse, et des loisirs, sont en effet entreprises. C'est par exemple le cas de la mise en place d'un service de Santé du Ghetto appelé « Gesundheitswesen ». Bénéficiant d'un personnel professionnel qualifié, ce service est voué à prévenir et restreindre le risque d'apparition d'épidémies. L'éducation constitue aussi un domaine pris en compte par l'administration. Des responsables juifs sont en effet chargés d'assurer l'éducation des enfants. Enfin, la vie

culturelle bénéficie d'une certaine « souplesse » de la part des autorités nazies. Malgré les interdictions, plusieurs spectacles, concerts, soirées amicales, et pièces de théâtres sont organisés au sein du ghetto. Apparue dans un premier temps de façon clandestine, la vie artistique est peu à peu tolérée par les nazis, ces derniers considérant ces distractions comme le moyen de faire régner le calme. Parfois, elle sera même encouragée et mise au profit d'actions de propagande.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

« Comment est-ce que les nazis ont réussi tout ça ? C'est par une combinaison de tromperie et de violence. »

Claude Lanzmann, « Sur le Courage » ; entretien aux Cahiers du cinéma

Theresienstadt, lieu de l'imposture

Espace concentrationnaire, de rassemblement, et de transit, Theresienstadt est peu à peu mis au service d'une entreprise de propagande et de dissimulation de la réalité de la « Solution finale de la question juive ». Le 17 décembre 1942, les dirigeants du Reich sont en effet avertis par les gouvernements alliés des suspicions qu'ils portent à l'égard de leurs responsabilités dans l'extermination du peuple juif²⁶. En 1943, la situation militaire de l'armée allemande se détériore aussi fortement. L'autorité nazie souhaite alors anticiper la probable découverte des traces du génocide et véhiculer une image positive des camps. Le rôle d'écran joué par Theresienstadt doit alors être amplifié. Le stratagème est double : cacher par le secret absolu, et montrer un faux. C'est toute la fabrication d'une vraisemblance d'un ghetto modèle qui est alors orchestrée.

Il s'agit ici d'analyser Theresienstadt à travers la question sous-jacente de l'imposture. De quelles manières les autorités nazies ont-elles créé l'illusion d'une ville « normale », et rendu ainsi délicate la perception de la réalité ? De quelles manières ont-ils mis en scène l'image ainsi établie de manière à complexifier la distinction entre la réalité d'un génocide et celle de sa dissimulation ? L'analyse de ces questions m'a progressivement fait prendre conscience des multiples dimensions dans lesquelles l'imposture s'établit et prend forme. De la transformation matérielle de l'espace à sa mise en scène, de la diffusion d'une certaine image à sa banalisation, de la mise en place d'une sensation d'ambiguïté à l'instauration de doutes permanents.

²⁶ Dominique Foucher, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 62

1. De la réalité à l'illusion : la fabrication d'une image

« *L'image est un acte et non une chose* »

Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, 1936

Au-delà de la prise en considération de la nécessité de camoufler la réalité des camps, les autorités nazies souhaitaient aussi fabriquer et diffuser une fausse image de ces espaces. J'ai préalablement expliqué en quoi Theresienstadt se différenciait fortement des autres camps. C'est à travers cette singularité même que les autorités nazies sont parvenues à construire une image rassurante aux yeux du monde extérieur. De quelle manière l'image ainsi développée a-t-elle pu aveugler à ce point ses récepteurs, et participer à la fabrication d'un inimaginable ?

1.1. Theresienstadt, station thermale: « Theresiensbad »

- « **Theresiensbad** », le leurre d'une image

Les autorités nazies ont largement répandu l'image fautive d'une station thermale dans laquelle il faisait bon vivre. Cette stratégie leur a d'abord permis de faciliter le rassemblement d'une grande partie des prisonniers. L'écrivain J. Karas raconte la perversité de cette duperie : « *Au chapitre des tromperies nazies dans le ghetto de Terezin, il faut rappeler l'épisode suivant : parmi les Juifs d'Allemagne, il y avait des personnalités si connues par le monde extérieur que les nazis durent les ménager et leur réserver un traitement particulier, plutôt que de les envoyer à la mort dans quelque camp d'extermination. Ce privilège était par exemple prévu pour les anciens officiers de l'armée qui avaient obtenu les décorations durant la Première Guerre mondiale. Ainsi, au lieu de les arrêter, les nazis les « conviaient » à venir passer la Seconde Guerre mondiale dans la tranquillité des « thermes » de Terezin (Theresiensbad). L'offre était rendue irrésistible par la promesse d'une vie confortable, dans des hôtels de luxe, entourés de parcs attrayants et avec vue sur un lac, et par l'autorisation d'apporter avec eux leurs objets de valeur. Bien que la persécution des Juifs d'Allemagne se soit poursuivie à un rythme de plus en plus effréné, il y eut néanmoins beaucoup de gens assez crédules pour prendre cette offre au sérieux. Ainsi ils arrivèrent à Terezin, prêts à se plonger avec délices dans une vie sociale excitante. Au lieu d'objets de premières nécessités, les femmes*

apportèrent leurs bijoux et leurs robes du soir, tandis que les hommes vinrent dans leurs habits de soirée et leurs chapeaux haut de forme. L'illusion de ces « thermes » tchécoslovaques se dissipa telle une chimère dès leur arrivée au camp. Lors de l'inspection en règle, que les Allemands nommaient Schleuss, il ne leurs était laissé que le strict minimum. Et au lieu de chambres spacieuses avec vue imprenable, ils étaient parqués dans les bâtisses déjà surpeuplées d'une sinistre ville de garnison. La vie sociale tant vantée était remplacée par un travail harassant, et ce devait être un spectacle tragi-comique que de voir ces hommes distingués portant des hauts-de-forme tirer les charrettes qui servaient à transporter aussi bien la nourriture que les cadavres. La seule chose qui pouvait faire vaguement penser à une station thermale, c'était les concerts, donnés dans le kiosque à musique du jardin public laissé à l'abandon sur la place de Terezin²⁷.» Les autorités nazies étaient donc parvenues à faire fait miroiter, persuader ou contraintes des personnes à signer des contrats factices. A la manière d'un leurre, l'image véhiculée à travers le discours servait ici d'amorce factice simulant une agréable illusion.

- **L'image par le mot**

Bien souvent, les nazis ont mis en place tout un processus de détournement du mot de manière de dissimuler la réalité des camps. C'est ce qu'explique Georges Didi-Huberman dans l'ouvrage *Images malgré tout* : « [...] Il y a le détournement pervers de la langue et, donc, de la culture allemande. Il y a, enfin, le mensonge, le perpétuel mensonge des mots prononcés par les nazis : songeons à l'innocence de l'expression *Schutzstaffel*, qui s'abrévie *SS*, et qui dénote la « protection », la « mise à l'abri », la « sauvegarde » (*Schutz*). Songeons à la neutralité de l'adjectif *sonder* – qui veut dire « séparé », « singulier », « spécial » voire « étrange » ou « bizarre » – dans les expressions comme *Sonderbehandlung*, « traitement spécial » (en réalité la mise à mort par les gaz), *Sonderbau*, « bâtiment spécial » (en réalité le bordel du camp réservé aux « privilégiés ») et, bien sûr, *Sonderkommando*. Lorsque, au milieu de tout ce langage codé, un *SS* désigne une chose pour ce qu'elle est vraiment – par exemple lorsque l'Administration d'Auschwitz, dans une note du 2 mars 1943, laisse

²⁷ Joža Karas, *La Musique à Terezin (1941-1945)*, Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, p. 79

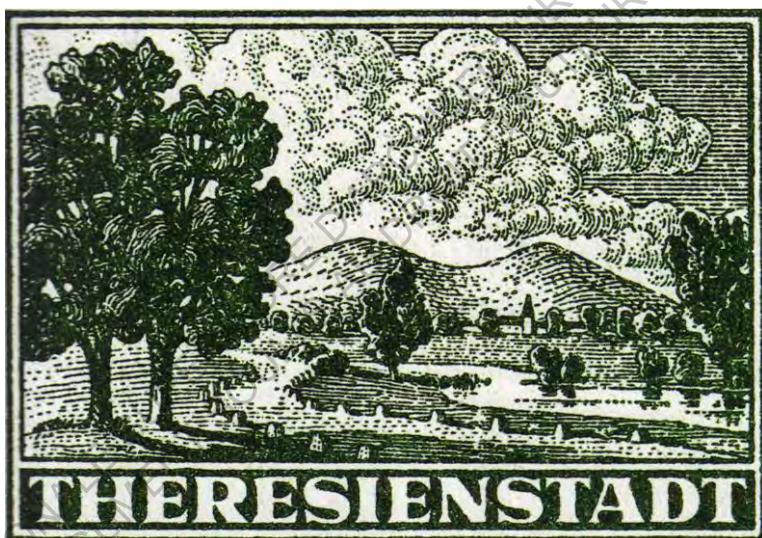
passer l'expression Gaskammer, « chambre à gaz » -, il faut considérer cela comme un véritable lapsus.²⁸»

A Theresienstadt, lors du printemps 1943, alors que les autorités nazies mettent en place des mesures permettant de masquer encore davantage la réalité des camps, la dénomination du ghetto est modifiée. La notion de camp, (« Lager » en allemand), est d'abord proscrite. Le terme « Ghetto » est remplacé par l'appellation « Jüdisches Siedlungsgebiet » (signifiant « zone de peuplement juif»). De la même manière, « [...] des noms remplacent les combinaisons de chiffres et de lettres par lesquelles les rues étaient désignées : rue du Lac : rue du Parc, ruelle de la Montagne, ruelle des Thermes. Des noms plaisants et familiers à ceux qui fréquentent les villes d'eau mais totalement factices²⁹. » Tous ces artifices participent ainsi à l'élaboration d'un paysage virtuel véhiculant une toute autre image de celle de la réalité du ghetto.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Editions de Minuit, p. 31

²⁹ Sabine Zeitoun et Dominique Foucher, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD ; p. 23

Timbre d'admission
Mémorial de Terezin



• L'image diffusée

La stratégie nazie consiste à diffuser le plus possible cette image du camp, celle d'une station thermale dans laquelle il fait bon vivre. Très surveillées par les autorités nazies dans un premier temps, les règles de contrôle de la correspondance deviennent de moins en moins contraignantes³⁰. Celle-ci devient même autorisée, voir encouragée avec les pays neutres ou alliés au Reich. Chaque courrier doit cependant être affranchi d'un timbre spécial représentant la citadelle d'une façon bucolique et paysagère. C'est sans doute pourquoi de « nombreux Juifs imaginaient Theresienstadt comme une villégiature pareille à Carlsbad et Marienbad, selon la description faite par les SS, qui firent souscrire aux plus fortunés un Heimeinkausvertrag, un contrat leur assurant logement, nourriture, vêtements et soins médicaux en échange de la cession de tous leurs biens à la Reichsvereinigung³¹ ».

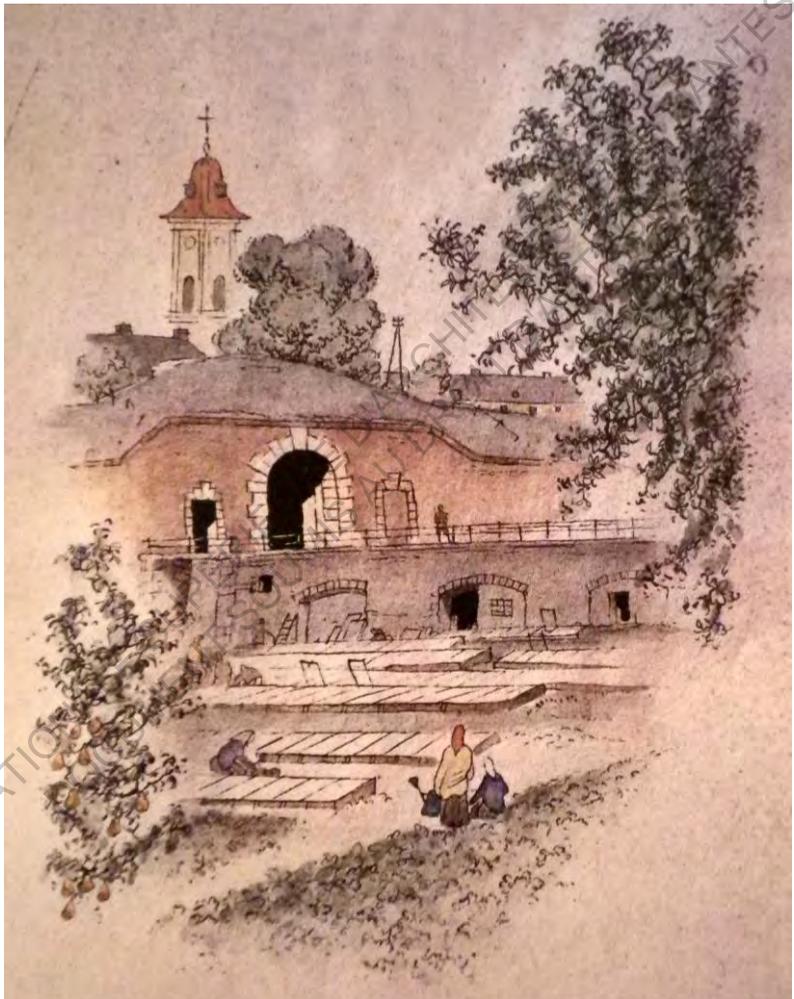
Les villes de Carlsbad et Marienbad sont en fait de petites villes tchèques célèbres pour leurs activités thermales et leurs bienfaits thérapeutiques. Il est intéressant de mesurer en quoi l'image d'un « village bucolique » et plus précisément de la « ville d'eau », présente des caractéristiques rassurantes propices à l'illusion et à la fascination du monde extérieur. Il paraît d'abord évident qu'une telle image permet de confier un certain charme au paysage dans lequel s'inscrit le camp, et de reléguer ainsi au second plan l'image d'un lieu impersonnel, aseptisé, et totalement artificiel. La notion de village sous-entend également la probable vie interne, collective, et dynamique d'une communauté, ainsi que la disposition de nombreux services de proximité tels que la culture, l'hygiène, l'éducation, les soins. Dans l'ouvrage *Lieux et non lieux*, Jean Duvignaud s'intéresse à cette question de l'illusion urbaine, et plus précisément à la notion de « huis-clos ». Au-delà du fait que la ville enferme et fascine, il émet l'idée selon laquelle la ville « [...] transforme la matière en symboles³². » Selon lui, L'image mystique du village suscite l'imaginaire. De nombreuses évocations sont en effet rendues possibles.

³⁰ Dominique Foucher, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 63

³¹ Dominique Foucher, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD ; p. 20

³² Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée ; p. 13

Joseph E. A. Spier
Jardinage dans les douves de la forteresse, 1943-45
Dessin aquarelle.
Mémorial de Terezin



1.2. Du « ghetto modèle » au « Village Potemkin »

Très vite, la question du faux-semblant de ce camp m'a conduit à découvrir l'expression de « Village Potemkin », un ami slovaque ayant rapidement fait le rapprochement avec mon sujet. Lors de mes recherches, j'ai d'ailleurs retrouvé à quelques reprises l'emploi de cette expression pour désigner Theresienstadt. C'est d'ailleurs de cette manière que Claude Lanzmann qualifie le camp en introduction de l'interview qu'il réalise avec Maurice Rossel, ancien délégué du Comité international de La Croix-Rouge, dans le documentaire *Un Vivant qui passe* : « [...] ce ghetto modèle était un lieu de transit, première ou dernière étape, comme on voudra, d'un voyage vers la mort qui a conduit la plupart de ceux qui y ont séjourné vers les chambres à gaz d'Auschwitz, Sobibor, Belzec, ou Treblinka. Les conditions réelles d'existence à Theresienstadt étaient effroyables. La majorité des juifs, hommes et femmes concentrés là-bas, étaient très âgés et croupissaient de misère, de promiscuité, et de malnutrition dans le surpeuplement des casernes de la forteresse. Là comme ailleurs, les nazis trompaient et volaient ceux qui se préparaient à tuer. C'est ainsi que la Gestapo de Frankfurt proposait à des vieilles femmes crédules de cette ville avant leur déportation pour Theresienstadt le choix entre un appartement ensoleillé et un autre exposé au Nord les contraignant à payer d'avance le loyer de logements fantôme. Les juifs ne furent pas les seuls à être trompés. Ghetto pour la montre ou encore Ghetto « Potemkin », Theresiensadt devait être montré et le fut. ³³ »

Cette expression désigne en fait les villages composés de fausses façades en trompe-l'œil. La légende raconte que le prince Alexandrowitch Potemkin avait ordonné en 1787 de masquer la pauvreté des villages de la Russie lors de la visite de l'impératrice Catherine II en Crimée³⁴. De simples mais luxueuses façades étaient alors érigées dans les villages traversées par l'impératrice tels de véritables décors de théâtre qui contribuèrent à fausser l'image des lieux. Aujourd'hui, cette expression sous-entend l'idée plus générale de montrer à quelqu'un ce qu'il veut voir, de désinformer de manière flatteuse pour mieux tromper.

³³ Claude Lanzmann, *Un Vivant qui passe*, film documentaire, texte d'introduction, 1971

³⁴ Wikipédia

Theresienstadt constitue en ce sens un « Village Potemkin » à part entière. D'une part parce que la réalité physique et fonctionnelle de l'espace sont minutieusement dissimulées et camouflées par les autorités nazies. D'autre part parce qu'un sens qui lui est foncièrement opposé est véhiculé à travers la mise en place de nombreux décors illusoires. Son application la plus extrême consista certainement dans l'entreprise d'embellissement du ghetto prévue dans la perspective de la visite du comité de la Croix-Rouge au printemps 1944, ou encore lors de la réalisation d'un film de propagande au sein même du ghetto. J'expliquerai par la suite plus précisément en quoi ces mises en scènes s'inscrivent profondément dans une telle logique dissimulatrice.

1.3. L'impensable face à la rumeur de l'extermination

- **L'énormité d'une réalité ?**

Avisées de l'importance que représentait le maintien du secret le plus absolu, les autorités nazies s'attachèrent à minutieusement cacher la réalité de la « Solution finale de la question juive ». Parfois, quelques fuites parvenaient jusqu'au monde extérieur. Mais ces dernières paraissaient si inimaginables que le monde extérieur en tenait finalement peu rigueur. C'est d'ailleurs ce que relate Primo Levi : « *Les fuites étaient vagues, elles concordaient toutefois pour ébaucher l'image d'un massacre de dimensions tellement vastes, d'une cruauté poussée si loin, aux motivations tellement complexes, que le public avait tendance à les repousser en raison de leur énormité*³⁵. »

- **La rumeur contrainte dans l'espace ?**

A Theresienstadt, de nombreuses rumeurs avaient germé au sein même du ghetto. Mais les prisonniers éprouvaient souvent une grande difficulté à prendre du recul par rapport à ce qui les entoure. Il est intéressant d'analyser en quoi la configuration spatiale du ghetto ne permettait pas aux internés de saisir ainsi une perception globale de la réalité de l'environnement concentrationnaire. C'est ce qu'explique

³⁵ Primo Levi, Les naufragés et les rescapés – Quarante ans après Auschwitz, Paris, édition Gallimard, 1989, p. 11

Goulven Jaffrès³⁶ dans le mémoire qu'il réalisa à propos du camp d'Auschwitz-Birkenau. Selon lui, les raisons de la méconnaissance et de l'incertitude des prisonniers internés dans les camps sont multiples. La grande taille des camps comme celle du ghetto de Theresienstadt, ainsi que la foule des détenus parlant des langues différentes et auxquels on impose la pratique de l'allemand (langue bien souvent méconnue) sont sans doute les raisons principales. Mais le cloisonnement des espaces semble aussi être la cause d'une telle méconnaissance sur la réalité de ce qui s'y passe. A Theresienstadt, le fait que la prison de la Gestapo soit entièrement dissociée du ghetto n'a probablement pas facilité l'échange d'informations, les déplacements étant d'ailleurs très limités. De la même manière, chaque lieu de travail était isolé de sorte qu'aucun prisonnier ne puisse assister à la totalité du processus nazi. La dissimulation du bourreau nazi par la mise en place d'un système de collaboration et d'une hiérarchie factice au sein même du ghetto a également contribué à brouiller le décryptage de la réalité. Enfin, malgré la diffusion de l'image d'une « banale vie quotidienne », les relations sociales sont demeurées assez limitées au sein du ghetto. Les connaissances étaient alors bien souvent réduites à celles de son fonctionnement.

• **Le « Familienlager » d'Auschwitz-Birkenau : ultime supercherie ?**

Camp de rassemblement et de transit avant la déportation finale à Auschwitz, le rôle qu'a joué Theresienstadt pendant la Guerre est souvent associé à celui du « Familienlager » d'Auschwitz-Birkenau. Joža Karas raconte la particularité de ce camp : *« Le 6 septembre 1943, un convoi de 5 007 personnes quitta Terezin pour Auschwitz. Bien que les nazis l'avaient qualifié de « convoi d'engagés pour le travail », il comprenait des familles entières et des enfants. Lorsque le convoi atteignit Auschwitz le lendemain, ses passagers ne furent pas soumis à l'habituelle sélection immédiate. Au lieu de cela, ils furent logés à Birkenau, qui était le centre d'extermination du complexe d'Auschwitz. Les déportés ont pu conserver leurs effets personnels, n'ont pas été rasés, et ont pu continuer à porter leurs habits civils, plutôt que de les échanger contre les uniformes réservés aux prisonniers. Les contraintes de la routine étaient fort différentes de celles qui étaient en vigueur à*

³⁶ Goulven Jaffrès, Témplage, représentation, et mémoire – La réutilisation d'un espace totalitaire en lieu de mémoire, L'empreinte des camps, 2011

Terezin. Certes, les familles étaient séparées, mais elles avaient la possibilité de se rendre de fréquentes visites, puisque le travail n'était pas obligatoire au camp. Pour faire bonne mesure, les nazis distribuaient même du pain blanc aux détenus. En réalité, les moins inactifs des prisonniers de cet étrange camp étaient les enfants. Dans le bloc qui leur était destiné, ils se rendaient à l'école dotée d'une bibliothèque. Ici aussi une attention particulière était accordée à la musique et au chant. [...] A Terezin, la rumeur commença à se répandre que ce que l'on nommait pudiquement les « convois de travail » n'étaient en fait rien d'autre que des transports de déportés vers leur extermination. Aussi l'ancien Jakob Edelstein rendit visite à Seidl le commandant du camp, et lui demanda très clairement quelle était la part de vérité contenue dans ces rumeurs. Il reçut toutes les assurances selon lesquelles il s'agissait très précisément de rumeurs et rien d'autre³⁷. » En réalité, ce camp avait été mis en place dans la perspective d'une probable visite du camp d'Auschwitz-Birkenau par le Comité international de la Croix-Rouge. A cette époque, les autorités nazies envisageaient en effet la possibilité d'organiser des visites encore plus près du cœur du processus d'extermination. Aucune visite n'y a finalement été organisée.

Mais le « Familienlager » d'Auschwitz-Birkenau a aussi été utilisé par les autorités nazies pour accréditer l'illusion des camps de travail à l'Est et atténuer ainsi la rumeur de l'extermination. C'est ainsi qu'une correspondance entre les internés de ces deux camps a été orchestrée par les autorités nazies de façon à maintenir l'espoir des internés de Theresienstadt et éviter ainsi des révoltes au sein du ghetto. Parfois, les internés du Familienlager de Birkenau étaient en effet forcés à écrire des nouvelles rassurantes à ceux restés à Theresienstadt : « [...] une tactique SS entretient les illusions : Seidl rapporte ainsi que deux cartes postales, envoyés par les déportés du convoi Bv en octobre 1942 et qui sont « passés de main en main à la vitesse de l'éclair » ont rassuré le ghetto[...] Au même moment, la réaction des enfants de Bialystok hurlant « Non, pas de gaz ! » devant les douches de Theresienstadt ne laisse guère d'illusions. Mais le bluff des cartes postales revient avec l'arrivée au ghetto d'environ 2 500 cartes postées par les déportés à

³⁷ Joža Karas, La Musique à Terezin (1941-1945), Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, p. 164

*Birkenau jusqu'à la veille de leur liquidation en mars 1944*³⁸. » Ces opérations contribuent de cette manière à maintenir l'idée de l'impensable, celle de l'extermination. Prisonniers du processus génocidaire, les internés du camp ne savent en effet pas toujours ce qui les attend. Dans le roman *Le Requiem de Terezin*, l'auteur décrit le sentiment d'incompréhension éprouvé par Raphaël Schächter alors interné au ghetto : « *Il ignorait encore ce que les nazis avaient l'intention de faire du ghetto de Terezin ; quel être saint d'esprit aurait pu deviner leurs desseins ?*³⁹ »

2. De l'illusion à l'imposture : la mise en scène de l'image

2.1. Les visites et le travestissement de l'espace

Au-delà de toute la réalisation d'une imagerie dissimulatrice, Theresienstadt est aussi un lieu visité. En mai 1943 par des journalistes allemands d'abord. En juin 1944 par des hauts responsables du Comité international de la Croix-Rouge ensuite. Les raisons sont multiples. D'une part parce que ce camp de rassemblement constitue une véritable source d'interrogations pour le monde extérieur. D'autre part parce qu'il fait partie intégrante de la stratégie de communication et de propagande nazie, l'objectif étant de donner l'image d'un « ghetto modèle » au monde extérieur. Chaque visite est planifiée, l'espace adapté, l'itinéraire prédéfini. Il s'agit alors d'aborder les questions de la mise en scène et celle du travestissement de l'espace. Proche de l'idée du déguisement, cette notion signifie d'abord « *l'utilisation par un individu des vêtements propres à des personnes d'une autre condition ou de l'autre sexe*⁴⁰. » Mais usuellement, la notion de travestissement sous-entend l'idée plus commune de la déformation forcée, voire même de la parodie grossière.

³⁸ Sabine Zeitoun et Dominique Foucher, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD ; Préface de Milan Kundera, *Tel fut leur pari*, p. 23

³⁹ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, p. 19

⁴⁰ Dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove, collection « Les Usuels », p. 2672

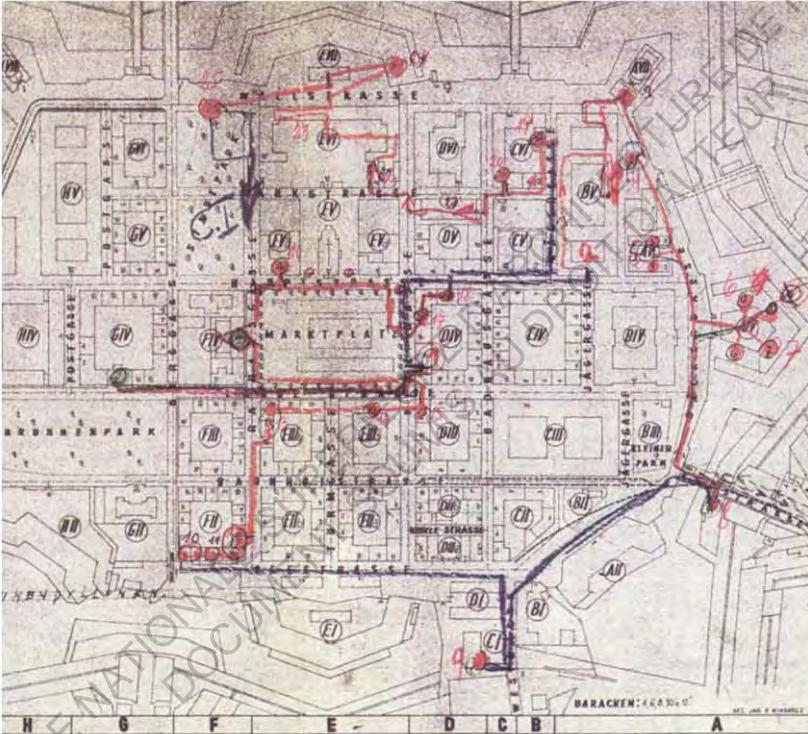
• Visite du Comité international de la Croix-Rouge, le 23 juin 1944

En mai 1944, Himmler accepte de faire visiter le ghetto à une délégation étrangère du Comité international de la Croix-Rouge. Les travaux d'embellissement sont aussitôt accélérés. « [...] on aménagea pelouses et chemins de promenade, cimetière paysagé avec urnes funéraires et columbarium, installa des bancs publics et des panneaux indicateurs joliment ornés à la manière allemande, en bois sculpté, agrémentés de décors floraux, on planta plus d'un millier de rosiers, créa une crèche et un jardin d'enfants avec frises en rinceaux, bacs à sable, pataugeoires, manèges ; quant à l'ancien cinéma Orel, qui jusqu'alors avait servi d'abri de fortune pour les plus vieux des habitants et où pendait encore du plafond, au milieu de la salle plongée dans la pénombre, le lustre gigantesque, il fut en quelques semaines transformé en lieu de théâtre et de concert, tandis que par ailleurs, avec des marchandises et matériels provenant des entrepôts de la SS, furent ouverts des magasins d'alimentation et d'articles de ménage, d'habillement pour dames et messieurs, de chaussures, linges de corps, valises et nécessaires de voyage ; désormais il y avait aussi une maison de repos, une maison de prière, une bibliothèque de prêt, un gymnase, un centre postal pour lettres et paquets, une banque dont le bureau directorial était meublé d'une sorte de table d'état-major d'armée et d'épais fauteuils de salon, tout comme un café où les parasols et chaises pliantes créaient une atmosphère de ville de cure propre à attirer le chaland ; et l'on ne cessa d'améliorer et d'embellir, de scier, de clouer, de peindre et de vernir jusqu'à ce qu'arrive le moment de la visite et que Theresienstadt, après qu'on eut une fois encore, au milieu de tout ce branle-bas, pour éclaircir les rangs en quelque sorte, expédié à l'Est sept mille cinq cents personnes parmi les moins présentables, eut été transformé en décor potemkinesque propre à tourner la tête à plus d'un [...] »⁴¹. » J'ai souvent été marqué par la relative facilité et rapidité d'exécution de tels travestissements, comme par exemple celui de l'hôpital en théâtre réalisé quelques heures avant la visite d'une délégation supérieure nazie : « Il avait suffi de deux heures vingt minutes exactement pour vider complètement l'hôpital. Le commandant put donner l'ordre de le transformer en théâtre »⁴². »

⁴¹ W.G. Sebald, Austerlitz, Edition folio, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, p. 331

⁴² Joseph Bor, Le Requiem de Terezin, Edition les Sonneurs, p. 98

Plan de l'itinéraire défini par la SS pour la visite du CICR
23, juin 1944
Musée juif de Prague
In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*



Le 23 Juin 1944, le Docteur Maurice Rossel est accueilli à Theresienstadt. Préalablement prédéfini par les autorités nazies, le plan de la visite est respecté à la lettre et l'ensemble de la visite se déroule comme prévu : « [...] la commission, composée de deux Danois et d'un Suisse, lorsqu'elle fut promenée dans les rues selon un itinéraire et un minutage précis élaborés par la kommandantur et foula les trottoirs propres, frottés le matin même à l'eau de lessive, put voir, de ses yeux, ces gens aimables et satisfaits, épargnés par les horreurs de la guerre, penchés à leurs fenêtres, ces gens proprement mis, ces rares malades si bien soignés, ces repas corrects et ces portions de pain servies en gants de fil blanc dans des assiettes de porcelaine, ces affiches placardées à chaque coin de rue pour annoncer manifestations sportives, spectacles de cabaret artistique, théâtre, concert, voir ces habitants de la ville s'égailler le soir après le travail pour prendre l'air sur les bastions et les remparts de la forteresse, presque comme des touristes en croisière sur un transatlantique, un spectacle somme toute rassurant [...] »⁴³. » Peu après, Maurice Rossel remet un dossier faisant le rapport de ce qu'il avait vu. Sont joints à ce rapport quelques œuvres de l'artiste hollandais J. Spier contraint de réaliser des aquarelles représentant un ghetto dans lequel il fait bon vivre. Quelques photographies prises par Maurice Rossel sont également associées au dossier. Le rapport est organisé de manière thématique. Maurice Rossel conclut de cette manière : « Si notre rapport devait laisser des questions en suspens, nous nous en excusons. Nous avons classé et résumé tous les renseignements disparates. Les choses les plus élémentaires, les plus simples furent souvent difficiles à obtenir. Les photographies furent prises malgré le mécontentement des SS. Nous dirons que notre étonnement fut immense de trouver dans le Ghetto une ville vivant d'une vie presque normale, nous nous attendions au pire. Nous avons dit aux officiers de la police SS, chargés de l'accompagnement, que le plus étonnant est la difficulté que nous avons rencontrée pour être autorisés à visiter Theresienstadt. Cette ville est vraiment surprenante. [...] Notre rapport ne changera le jugement de personne : chacun étant libre de condamner l'attitude prise par le Reich pour résoudre le problème juif. Si pourtant ce rapport dissipe un peu le mystère entourant le Ghetto de Theresienstadt, c'est suffisant »⁴⁴. »

⁴³ W.G. Sebald, Austerlitz, Edition folio, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, p. 331

⁴⁴ Rapport Rossel

Ci-contre, de haut en bas,

Baraquements provisoires abritant des ateliers de production, 1942-45

Musée juif de Prague

In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*

L'orchestre municipal

Joseph E. A. Spier, 1944

Illustration figurant dans l'album *Bilder aus Theresienstadt*

Plume, encre de chine, et aquarelle sur papier.

Mémorial de Terezin

In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*

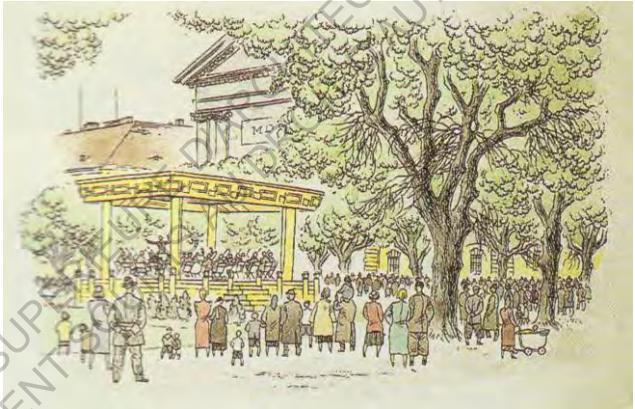
Le kiosque à musique sur la place du marché

Photographie prise par Maurice Rossel

Le 23 juin 1944, CICR

In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DAUTEUR



• Maurice Rossel, et le refus de voir au-delà

Dans le film documentaire *Un Vivant qui passe*, Claude Lanzmann livre une longue discussion entretenue vingt ans plus tôt avec le Docteur Maurice Rossel, ancien délégué du Comité international de la Croix-Rouge et en charge de réaliser la visite de Theresienstadt. Réalisé en 1979, cet entretien n'est diffusé pour la première fois qu'en 1997. A travers ce film, le cinéaste tente de retranscrire la complexité et la mesquinerie de la supercherie nazie. En aparté du film, il explique d'ailleurs en quoi un tel document occupe selon lui une place à la fois centrale et latérale dans sa réflexion à propos de la Shoah : « *J'ai réalisé Un Vivant qui passe à partir d'un autre entretien que Maurice Rossel m'avait accordé en 1979 alors que je tournais Shoah. Pour des raisons de longueur et d'architecture, j'avais renoncé à traiter frontalement dans mon film le sujet extraordinaire de Theresienstadt, à la fois central et latéral dans le déroulement et la genèse de la destruction des juifs d'Europe. On sait que Theresienstadt, ville forteresse située à 80km au Nord de Prague avait été élue par les nazis pour être le site que Adolf Eichmann lui-même appelait un ghetto modèle, un ghetto pour la montre [...]* ». Il conclut cette introduction en s'adressant au premier intéressé : « *[...] Je remercie Maurice Rossel de m'avoir autorisé à utiliser aujourd'hui l'interview qu'il m'avait accordé en 1979. « Maintenant octogénaire, m'a-t-il écrit, je ne me souviens plus très bien de l'homme que j'étais alors, je me crois plus sage ou plus fou et c'est la même chose. Soyez charitables, ne me rendez pas trop ridicule. » Je n'ai pas cherché à le faire⁴⁵. »*

Le sujet sous-jacent de la discussion semble moins être celui de la vérité que celui de la visibilité et de l'aveuglement. Tout l'entretien repose en effet sur « *la tension entre le refus de voir et d'entendre et la place qu'il y avait pour voir et entendre : d'un côté, le témoin qui refuse de voir et d'entendre, Maurice Rossel, de l'autre, le témoin qui n'a pas été témoin mais qui cherche à voir et à comprendre, Claude Lanzmann⁴⁶* ». Mais ce qui m'a marqué est moins l'aveuglement au moment de la visite que la résistance et la persistance de M. Rossel à ne

⁴⁵ Claude Lanzmann, *Un Vivant qui passe*, entretien, réalisé en 1979 et diffusé pour la première fois en 1997, texte introductif

⁴⁶ David Berliner, Critique du film réalisé pour le festival du documentaire
« Filmer à tout prix »

Maurice Rossel
Un Vivant qui passe
Interview réalisé en 1979
Claude Lanzmann



pas donner raison à l'histoire et à ses traces. D'après Michel Deguy, Claude Lanzmann livre un « *face-à-face subtil entre discours de la mémoire et discours de l'histoire*⁴⁷. » Durant toute l'interview, M. Rossel semble en effet ne pas vouloir voir, un tel souvenir étant sans doute pour lui trop insupportable. Il s'obstine alors à croire que la première cause de la neutralité de son rapport établi à la suite de la visite réside dans la passivité des prisonniers du camp qui n'ont à aucun moment tenté de lui faire comprendre la réalité du lieu. Or ces derniers avaient été préalablement avertis qu'ils seraient exécutés à la moindre tentative. Le rapport adressé au CICR rend donc part d'un village à la « normalité surprenante⁴⁸ ». Pourtant conscient de la mise en scène qui l'attendait à Theresienstadt, Maurice Rossel explique que le but de celle-ci était avant tout de tenter de « voir au-delà de ce qu'on allait me montrer ». Outre le constat de cette « banalité déroutante », il n'en fut pourtant rien. Il est intéressant de remarquer qu'aucun soupçon de l'imposture n'ait été manifesté malgré l'impression « déroutante et surprenante » qu'a laissée la perception de la « banalité de la vie quotidienne ». Comme si cette dernière interdisait toute forme de remise en question de la réalité ainsi présentée.

2.2. « Ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet »

« L'été de l'année 1944 avait été orageux. Mises en pièces, battues et démoralisées, les armées allemandes refluaient sur tous les fronts. La plupart des villes d'Allemagne n'étaient plus qu'amoncellement de ruines bizarres, fantastiques. Hitler, dont chacun pressentait la folie depuis l'attentat manqué auquel il avait par miracle échappé, multipliait les exécutions sommaires dans les rangs mêmes de la Wehrmacht. Miné jusque dans ses fondations, l'empire nazi s'écroulait. Rien de tout cela n'avait pu modifier les plans d'Eichmann. La tactique qu'il avait adoptée pour arriver à la fameuse solution finale du problème juif en Europe centrale était en tout point de vue restée la même. Le camp de travail de Birkenau, proche de Neu Berun, venait d'être achevé dans le plus grand secret pour pouvoir éliminer près de dix mille hommes tous les jours. Pour comble de supercherie, le vaste camp de concentration qu'était le ghetto de Terezin, où tant avaient connu la souffrance, la faim et la mort, avait été en quelques semaines

⁴⁷ Michel Deguy, Au sujet de la Shoah, le film de Claude Lanzmann, édition Belin

⁴⁸ Rapport Rossel

entièrement reconstruit et transformé en un gigantesque décor de film. L'avant-dernier acte de la tragédie de Terezin commençait. Conformément au scénario conçu par Eichmann, on avait fait appel à des êtres vivants pour planter ce décor et y tenir un rôle. Ils se mirent naturellement à y croire, recommencèrent à espérer et à vivre⁴⁹. »

Motivée par le récent succès de la visite organisée pour le Comité international de la Croix-Rouge, l'autorité nazie décide d'entreprendre la réalisation d'un film de propagande consacré à la vie du ghetto. Il est fréquemment intitulé *Ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet* (signifiant *Un film documentaire sur la réinstallation juive*), ou encore *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (signifiant *Le führer offre une ville aux Juifs*). Pour les autorités nazies, il s'agit de mettre en scène le « bien-être des habitants » de Theresienstadt et la « qualité » des services mis à leur disposition : loisirs, soins, éducation. Dans le même temps, il s'agit de prouver que les personnalités internées au camp sont toujours vivantes en les montrant à l'écran. Le célèbre acteur et réalisateur Kurt Gerron, alors interné au sein du ghetto, est rapidement désigné par les autorités nazies pour réaliser ce film documentaire. Un documentaire anglais intitulé *Prisonnier du paradis*⁵⁰ et réalisé par Malcolm Clarke et Stuart Sender, retrace la vie de Kurt Gerron. Une grande partie du film raconte sa vie passée à Theresienstadt et sa participation à la réalisation du film. Il y est raconté les conditions pénibles de tournage, les « prisonniers-comédiens » étant le plus souvent hostiles à cette entreprise. Une fois le tournage achevé, le film est monté à Prague sous le contrôle des autorités nazies. Contrairement à ce qui lui avait été initialement promis, Kurt Gerron est aussitôt déporté et exterminé avec sa famille à Auschwitz. Quelques mois plus tard, le 28 mars 1945, le film est achevé. Mais la nature de l'entreprise nazie ne faisant plus le moindre doute aux yeux du monde extérieur, le film n'est en fait que très peu utilisé. Dans l'ouvrage *La Musique à Terezin*, J. Karas dresse une description précise et détaillée de toutes les étapes de l'opération.

⁴⁹ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, prologue

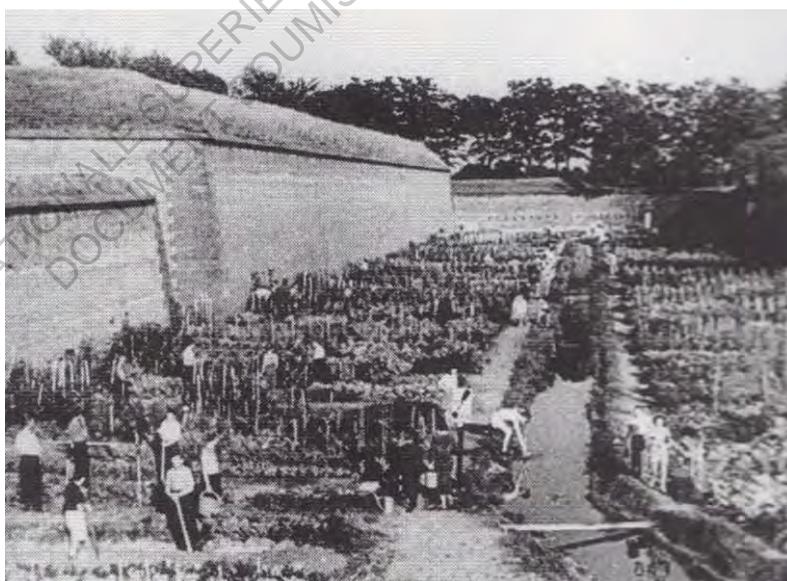
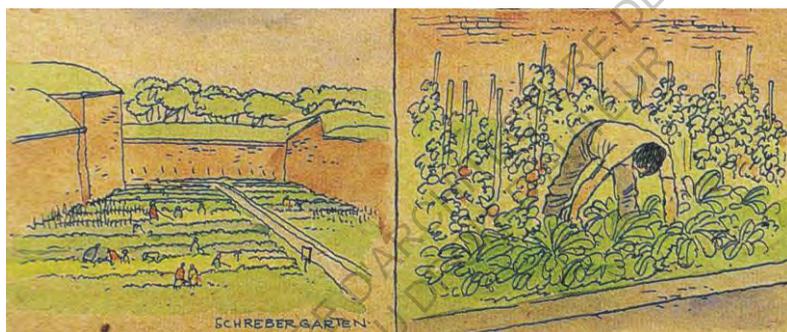
⁵⁰ Malcolm Clarke et Stuart Sender, *Prisonnier du paradis*, film documentaire, produit par Alliance Atlantique, diffusé dans l'émission Infrarouge les 23 et 25 novembre 2006, 1 h 20 mn

« Le commandant Rahm désigna Kurt Gerron pour superviser l'ensemble de la réalisation du film, en collaboration avec le talentueux peintre d'origine hollandaise Joe Spier et le décorateur František Zelenka. [...] Les cameramen, tous employés du magazine Actualita, venaient de Prague. La distribution et la production ne comptaient pas moins de trente mille personnes, la plupart requises contre leur gré. [...] Gerron prépara avec soin un scénario qui mettait en scène la « vie heureuse » des Juifs de Terezin, pendant que, dans le même temps, les vaillants soldats allemands donnaient leur vie pour la Patrie. Plusieurs scènes montraient une petite ville propre, de laquelle de souriantes jeunes filles sortaient pour vaquer aux travaux des champs en chantant des sons joyeux. On filma un discours de l'ancien Murrelstein, des gens se rencontrant sur le chemin de leurs commissions, dans les boutiques, ou encore dans la banque, nouvellement approvisionnée en une monnaie spécialement imprimée, la « monnaie du ghetto », qui n'avait cours nulle part ailleurs. Des enfants jouaient dans les cours, on voyait les habitants participer à toutes sortes d'activités sportives comme des matches de football, des réunions de natation, des gens prenant du bon temps au Café, etc. La musique jouait un rôle important dans le film, comme par la présentation de concerts. Dans le kiosque à musique, les musiciens étaient vêtus de costumes sombres, avec l'inévitable étoile de David cousue sur la poitrine. Le cas des chaussures était plus épineux. La question fut résolue par la disposition astucieuse des pots de fleurs sur le bord de l'estrade, afin de masquer les pieds des musiciens. Rien n'avait été laissé au hasard. [...] Le travail de production se déroula sans aucune anicroche. Les nazis avaient toutes les raisons du monde d'être satisfaits d'un résultat final. Ils récompensèrent les participants avec force paroles de remerciements, de louanges, et même avec quelques douceurs dérobées aux colis envoyées aux prisonniers par leurs familles. Pardessus tout, ils autorisèrent quelque 18 500 « acteurs » et techniciens du film à quitter Terezin dans des wagons à bestiaux à destination d'Auschwitz. [...] Bien que quelques-uns des pensionnaires de Terezin aient participé à la réalisation du film avec un très grand enthousiasme, la majorité d'entre eux ne voulait rien avoir à faire avec la duperie que représentait ce « village Potemkine » des temps modernes. [...] Le film fut développé à Prague, et une copie envoyée à Berlin⁵¹. »

⁵¹ Joža Karas, La Musique à Terezin (1941-1945), Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, p. 160

Jardinage dans les douves de la forteresse
Scène du film *Ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet*
The National Center of Jewish Film
In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*

Joseph E. A. Spier, 1944
Extrait d'une planche de dessins du script du film
Plume, encre de chine, et aquarelle sur papier.
In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*



A la fin de la Guerre, comme beaucoup d'autres preuves, le film a été presque totalement détruit par les autorités nazies. Seule une séquence d'une vingtaine de minutes a été conservée et est aujourd'hui librement consultable sur la bibliothèque en ligne de l'INA mais aussi sur d'autres sites très accessibles comme « You tube ». Cette séquence est en fait divisée en deux parties. La première met davantage en scène la diversité des tâches auxquelles les internés sont forcés de participer: le travail du métal, la poterie, la sculpture, la couture, ou encore les tâches administratives d'archivage. Il est expliqué que les tâches sont adaptées aux capacités de chacun : la force des hommes est mise au profit des travaux lourds, tandis que la minutie et l'application des femmes servent à la confection d'objets en terre et d'habits. L'importance de la place de chaque interné dans l'entreprise de production nazie est ainsi mise en avant. Les images en noir et blanc sont accompagnées d'une bande sonore de musique classique rythmant le film et d'une voix off en allemand. Difficilement audible, ma connaissance partielle de cette langue ne me permet pas de tout comprendre, mais il semble que son rôle se limite seulement à raconter ce que nous voyons déjà, et de cette façon à appuyer un peu plus le propos de l'image : agréables conditions de travail, entente cordiale entre les internés, solidarité collective, application et ponctualité. De cette manière, il est raconté que les internés font partie intégrante du puissant et ambitieux processus de production nazi. A la manière des films d'entreprise qui sont réalisés aujourd'hui pour vendre les mérites d'une entreprise, ce film de propagande met en avant la qualité des infrastructures et la puissance de la main d'œuvre, dissimulant ainsi la réalité de l'espace concentrationnaire.

La seconde partie de la vidéo décrit le temps libre des internés et la vie au sein du ghetto. La fin de la journée de travail est mise en scène de manière à illustrer la transition douce depuis les baraquements de travail vers la grande forteresse dans laquelle les loisirs et le confort de la vie quotidienne sont largement illustrés. Une longue séquence met par exemple en scène une partie de football rassemblant la foule du ghetto. La caméra capte les regards fascinés et les quelques visages souriants, comme si le spectateur du film devait éprouver le même sentiment. Une scène de liesse générale conclue la partie. Le respect de l'hygiène est également mis en avant, une scène montrant plusieurs prisonniers se lavant collectivement. Les rues sont représentées comme des espaces privilégiés de discussion, de flânerie, et de convivialité. Le

rapport entre l'espace public de la rue et le logement est mis en scène, une passante saluant sa voisine adossée à sa fenêtre. De la même manière, les logements sont représentés comme un immense lieu dont le cloisonnement créé par des étagères et lits superposés permet à chaque famille de profiter d'une certaine intimité. Kurt Gerron emploie un dispositif de travelling de façon à accentuer cette impression de parfaite vie communautaire: certaines familles mangent, d'autres jouent aux cartes, d'autres sont simplement réunies de manière conviviale autour d'une table. Une longue séquence de concert d'un orchestre met ensuite en scène la vie culturelle au sein du ghetto. A sa clôture, les musiciens sont largement acclamés et applaudis par le public. Enfin, la vidéo se conclue par une séquence filmée dans le potager du ghetto. Au premier plan, les enfants s'amuse et s'épanouissent dans la nature, et les internés s'appliquent à la bonne tenue du jardin. Les imposants murs d'enceinte rappelant la fonction première du ghetto sont ainsi relégués au second plan de l'image.

Composé de nombreux éléments symbolisant une vie modèle et heureuse, ce film démontre ainsi la grande maîtrise de l'art de la propagande par les autorités nazies. Le moyen est efficace : créer une fausse réalité pour mieux dissimuler l'indicible vérité. L'enjeu du film consiste en fait à créer une illusion la plus proche possible des espoirs que le monde extérieur se fait de ce camp. Rassurer, amuser, et donner confiance, tout en apportant une réponse aux interrogations du sort réservé aux Juifs déportés. Dans le livre *The Genocide of the Czech Jews*, Miroslav Kárný relève néanmoins une curieuse ambiguïté: « *Paradoxalement, Theresienstadt donne des Juifs une image valorisante qui est exactement l'inverse de celle répandue par la propagande nazie* ».⁵²

⁵² Miroslav Kárný, *The Genocide of the Czech Jews*, in *Terezin Memorial Book. A guide of Czech original*, Prague, 1996, p. 51

3. Theresienstadt, lieu de l'ambiguïté permanente

3.1 Une ville « presque normale »

• Des dispositifs spatiaux au service de la vraisemblance

La configuration de l'espace, en tant que matière physique, participe pour une grande part à la fabrication de la vraisemblance d'une « ville presque normale ». Le ghetto est d'abord organisé à la manière d'une véritable structure urbaine : « *Les SS étaient arrivés à reconstruire une cité presque vraisemblable : quartiers, hôpital, prison*⁵³ », chaque façade représentant une fonction interne déterminée. Un paysage urbain est ainsi artificiellement créé, les quartiers se différenciant les uns des autres par leurs fonctions respectives. Au contraire, la distinction de certains lieux et équipements est parfois rendue extrêmement difficile. Les façades apparentes s'inscrivent et se fondent dans un paysage urbain global : « *Rien ne distinguait la chambre à gaz d'un bloc ordinaire*⁵⁴. » Cette absence de hiérarchisation de l'espace permet alors aux autorités nazies de dissimuler la réalité de certains lieux susceptibles de nuire à leur entreprise d'imposture. Certains espaces sont même conçus dans le seul but de duper les visiteurs et le monde extérieur. C'est par exemple le cas d'une « *[...] salle de douche entièrement fausse*⁵⁵ ». Cette salle, dont les lavabos ne sont en réalité aucunement connectés à un système de plomberie, a été conservée dans son état d'origine et témoigne de l'extrême fourberie nazie. Enfin, Alain Resnais explique dans le film documentaire *Nuits et Brouillard* que la fonction réelle de certains lieux était rendue difficilement perceptible depuis l'extérieur, leur intégration dans le paysage créant une toute autre impression : « *Un crématoire pouvait prendre à l'occasion un petit air de carte postale*⁵⁶. » En l'occurrence, celui de Theresienstadt semble être l'objet d'un tel subterfuge. Edifié à l'extérieur de la citadelle dans une sorte de clairière isolée et dont l'arrière-plan est dessiné par les collines de Bohême, il est particulièrement délicat d'imaginer la fonction passée de ce lieu. De la même façon, la forme architecturale du bâtiment n'évoque en rien sa

⁵³ Alain Resnais ; *Nuit et Brouillard* ; film documentaire ; 1956

⁵⁴ Alain Resnais ; *Nuit et Brouillard* ; film documentaire ; 1956

⁵⁵ Alain Resnais ; *Nuit et Brouillard* ; film documentaire ; 1956

⁵⁶ Alain Resnais ; *Nuit et Brouillard* ; film documentaire ; 1956

réalité initiale. Par ces nombreux dispositifs confiant à l'espace une certaine vraisemblance de « ville presque normale », les autorités nazies parviennent ainsi à dissimuler la réalité de l'espace concentrationnaire. Dans le livre *La Musique à Terezin*, l'auteur J. Karas insiste sur ce point : « Pour le lecteur averti de ce que recouvre véritablement le terme « camp de concentration », [...] un camp de concentration est avant tout un endroit où des gens sont emprisonnés. [...] Les camps étaient formés de baraquements, habituellement entourés d'une clôture de barbelés électrifiés. Or, dans le cas de Terezin, les nazis utilisaient une ville conventionnelle, avec des remparts qui remplissaient le même office⁵⁷. »

A travers mes recherches, j'ai relevé un autre dispositif participant à la fabrication de cette illusion. Une prison était en effet mise en place au sein même du ghetto et permettait ainsi d'affirmer l'idée de l'enfermement possible comme si le ghetto ne revêtait finalement que superficiellement cette fonction. Sorte de création d'un espace dans l'espace pour faire oublier la véritable nature de ce dernier. Conscients de l'emprisonnement dont ils étaient les victimes, un tel dispositif contribuait sans doute à faire croire aux internés que la manière d'enfermer pouvait être moins confortable encore. Aux yeux du monde extérieur, cela permettait sans doute d'atténuer l'image carcérale que l'on pouvait se faire de Theresienstadt.

Dans le roman *Le Requiem de Terezin*, Joseph Bor décrit enfin un tout autre dispositif contribuant à la mise en scène de l'espace. Lors de mes recherches, je n'ai retrouvé aucune explication supplémentaire sur le sujet. L'auteur raconte que le ghetto de Theresienstadt était utilisé comme lieu de stockage des biens de la communauté juive contribuant à la mise en scène de l'espace : « A la gare de Bohusovice se trouvaient rangés deux voitures de « curiosités » comme il en arrivait souvent d'Allemagne. Par arrêté spécial, les autorités du Reich avaient en effet ordonné d'expédier à Terezin tous les biens confisqués aux juifs dont on ne savait que faire. C'est ainsi qu'arrivèrent et s'entassèrent au ghetto les objets les plus hétéroclites [...]. Véritables musées ambulants, ces wagons apportaient tout le lustre

⁵⁷ Joža Karas ; *La Musique à Terezin* (1941-1945) ; Edition Gallimard ; Traduit de l'anglais par George Schneider, p. 73

de ce qu'avait été la splendeur de la communauté juive allemande au bon vieux temps de l'Empire⁵⁸.»

• **Mise en scène de la « banalité d'une vie quotidienne »**

Dans le film documentaire *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais parle de Theresienstadt comme d'une « cité presque vraisemblable⁵⁹ », celle de la « banalité de la vie quotidienne » d'une « communauté juive autonome ». A travers un article consacré au ghetto, Christian Bachelier prend la mesure de cette ambiguïté : « *Theresienstadt enchevêtre les traits d'une ville vivant d'une vie presque normale et ceux d'un monde de mourants où rien n'a plus de sens : là, les médecins sont de véritables médecins qui cherchent à soigner et non pas des menuisiers désignés pour amputer leurs camarades, ni des médecins SS effectuant des expérimentations mortelles ou mutilantes sur les détenus ; les musiciens sont de véritables concertistes jouant devant un public mélomane et pas des instrumentalistes réunis ad hoc en un carnaval sordide pour distraire les bourreaux pendant les exécutions : et le pesticide sert à exterminer la vermine et non les hommes. Mais aussi, les départs de convois vers l'Est rendent dérisoires le dévouement des médecins et le talent des artistes. Et les illusions du Ghetto modèle continueront parfois à éclipser les réalités criminelles⁶⁰.* » Au-delà de la mise en place d'un faux-semblant, les autorités nazies s'attachent à y injecter une part de réalité, rendant ainsi un peu plus confuse encore la distinction entre l'illusion du « ghetto modèle » et la réalité de l'espace concentrationnaire. L'ouverture de la Banque de l'Administration autonome juive semble par exemple aller dans ce sens. De façon à renforcer l'illusion d'une vie économique normale, l'autorité nazie a mis en place un système économique, les « couronnes du ghetto » faisant office de « monnaie officielle ». Mais le rôle de cette dernière n'est en réalité qu'illusoire. Emise par la banque, elle n'a cours que dans la ville, et très peu de choses sont à acheter au sein du ghetto. Seules les quelques affaires volées et dérobées aux Juifs par les nazis lors de leur arrivée à la « Schleuse » y sont revendues.

⁵⁸ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, p. 37

⁵⁹ Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, film documentaire, 1956

⁶⁰ Christian Bachelier, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, Préface de Milan Kundera, *Tel fut leur pari*, p. 13

Billet de 100 couronnes
Monnaie officielle du Ghetto, 1943
Musée juif de Prague
In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*



Lors de mes recherches, je me suis parfois interrogé sur le rapport que pouvaient entretenir les prisonniers avec ce visage factice de l'espace. A ce sujet, Joža Karas raconte une anecdote extraite d'un journal intime d'une jeune fille internée à Theresienstadt : « *En 1943, une jeune fille de treize ans assista à une représentation de la Fiancée vendue et écrivit dans son journal : « J'avais entendu La fiancée vendue à trois reprises à Prague, mais ce ne fut pas aussi beau qu'ici. Lorsque je rentrai à la maison et surpris des conversations à propos de nourriture, de marché noir, de laissez-passer ou de travail aux champs, je me sentis comme une personne qui avait fait de beaux rêves, s'éveillait soudain et découvrit que tout ce qui l'entoure est banal.* »⁶¹ » Ce témoignage met en lumière l'ambiguïté de la superposition perverse d'un monde réel et d'un monde de mourants, brouillant ainsi les limites d'univers pourtant si antagonistes.

L'auteur W.G. Sebald explique que la mise en scène de la « banalité d'une vie quotidienne » reste parfois difficilement imaginable aux yeux de ceux ayant pourtant aujourd'hui toute la connaissance de la supercherie. Un long passage raconte les recherches que réalise Austerlitz sur ses origines à travers un livre écrit par H.G. Adler sur le sujet. Ne parlant pas l'allemand, Austerlitz éprouve les plus grandes difficultés à comprendre les explications de l'auteur. Malgré tous les efforts déployés, sa compréhension du lieu se heurte aux caractères irréel de ce dernier: « *La lecture qui ligne après ligne m'ouvrait les yeux sur ce que, lors de ma visite de la ville fortifiée, mon ignorance presque complète m'avait empêché d'imaginer était, en raison de ma connaissance insuffisante de l'allemand [...]. Et quand j'avais enfin débrouillé le sens de notions et de dénominations [...], il me fallait encore déployer un effort aussi grand pour tenter d'insérer le sens présumé que j'avais reconstitué dans les diverses phrases et dans un contexte général menaçant toujours de m'échapper, en partie parce qu'il n'était pas rare qu'une seule page me mène à minuit passé et que dans cet étirement extrême du temps beaucoup se perde, en partie parce que le système du ghetto, dans sa distorsion en quelque sorte futuriste de la vie sociale, conservait pour moi son caractère d'irréalité [...]*⁶². »

⁶¹ Joža Karas, *La Musique à Terezin (1941-1945)*, Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, p. 45

⁶² W.G. Sebald, *Austerlitz*, Edition folio, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, p. 222

Adaptation du jeu Monopoly réalisé par des internés du ghetto
Theresienstadt Archives Israël
In Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)



• La dissimulation d'un bourreau par sa mise à distance

De façon à amplifier les effets de cette mise en scène, il semble que les autorités nazies limitent autant que possible leur présence au sein du ghetto. La prise de distance est rendue possible par la mise en place de « l'Administration autonome juive » et de nombreux dispositifs de délégation du pouvoir (voir chapitre 1, sous chapitre 3, « Autogestion et privilèges »). Physiquement, elle est matérialisée par l'espace séparant les internés de l'administration nazie. Dans le roman *Le Requiem de Terezin*, Joseph Bor décrit cette impression : « *Le quartier résidentiel réservé aux S.S se trouvait à côté d'un petit parc orné d'un pavillon gracieux et de statuettes ravissantes. Les puissants remparts de la ville fortifiée semblaient l'isoler du reste du monde. [...] Le commandant du camp y recevait ses visiteurs de marque*⁶³. » Cette forme de distanciation permet ainsi de créer un phénomène d'ignorance, rendant le bourreau plus difficilement identifiable facilitant ainsi l'entreprise de mise en scène de la « banalité d'une vie quotidienne » au sein du ghetto. Au-delà de ce retrait orchestré par les autorités nazies, Joseph Bor explique aussi que l'incompréhension de l'entreprise nazie est si forte qu'elle contribue à renforcer cette distance : « *Ce ne peut être aucun des tueurs et des assassins que je rencontre chaque jour qui a inventé cette machination monstrueuse. [...] Ce sont les plus perfides, plus ils feignent de se comporter avec correction, plus ils sont dangereux. Eichmann ou Moese ont sans doute inventé cette mise en scène crapuleuse. Comment peuvent-ils ressentir le moindre sentiment humain, éprouver la moindre émotion artistique alors que tout est dissimulation chez eux, mensonge et tromperie ?*⁶⁴ »

3.2. La vie artistique et culturelle au service de l'imposture ?

• L'ambiguïté d'une pratique

Cette impression de vraisemblance d'une « banalité de la vie quotidienne » et d'un espace organisé à la manière d'une véritable « ville » semble paradoxalement intimement liée aux activités des internés eux-mêmes. C'est par exemple le cas de la pratique artistique

⁶³ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, p. 93

⁶⁴ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, p. 54

qui fut largement développée au sein du ghetto. La lutte ultime des prisonniers pour entretenir grâce à l'art un semblant de vie n'a-t-elle pas contribué à créer l'illusion d'un « ghetto modèle », et à ainsi éclipser les réalités criminelles ? N'a-t-elle pas contribué à injecter une part de réel à l'illusion créée par l'autorité nazie, rendant ainsi plus difficilement perceptible la limite entre faux-semblant et réalité ? L'écrivain Milan Kundera mesure d'ailleurs toute la délicatesse et la sensibilité de cette question : « *Les Juifs de Terezin ne se faisaient pas d'illusions : ils vivaient dans l'antichambre de la mort ; leur vie culturelle était étalée par la propagande nazie comme alibi. Auraient-ils dû pour autant renoncer à cette liberté précaire et abusée ? Leur réponse fut d'une totale clarté*⁶⁵. » Préserver un grain d'humanité au risque que cela contribue à la dissimulation de la réalité concentrationnaire dont ils étaient les victimes.

Dans le roman historique intitulé *Le Requiem de Terezin*, il est raconté de quelles manières Raphaël Schächter, célèbre pianiste et chef d'orchestre tchécoslovaque déporté à Terezin, réussit en dix-huit mois d'efforts intenses à répéter et à faire jouer *Le Requiem de Verdi*. Mobilisant un groupe de prisonniers, il parvint à insuffler une énergie incroyable et emmène musiciens et chanteurs à la perfection à force de répétitions successives. Ce roman, inspiré de faits réels, soulève la question sous-jacente évoquée précédemment : en déployant toutes leurs forces pour pouvoir exécuter cette œuvre, n'ont-ils pas contribué à créer l'illusion d'un « ghetto modèle » permettant à leurs bourreaux nazis de masquer sa réalité ? Mais l'auteur raconte ce que représentait la pratique musicale pour ces artistes. Elle constituait d'abord un remède pour oublier la réalité du camp : « [...] *ce n'était pas l'œuvre à laquelle ils travaillaient tous qui les intéressait, mais les répétitions, parce qu'elles leur rappelaient d'heureux souvenirs, les aidaient à oublier le cauchemar quotidien de leur vie et leur donnaient surtout assez d'illusions, d'espoir et de force pour s'entraider à supporter leurs malheurs. [...]*⁶⁶. » Il explique que cela représentait aussi pour eux un moyen de prouver l'imposture nazie : « *Schächter se souvint de l'instant précis qui l'avait amené à commencer l'étude de cette œuvre. Prouver*

⁶⁵ Préface de Milan Kundera ; *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)* ; Sabine Zeitoun, Dominique Foucher ; Editions Ville de Lyon/CHRD, Tel fut leur pari, p. 8

⁶⁶ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, p. 44

l'imposture, l'aberration des notions de sang pur ou impur, de race supérieure ou inférieure, démontrer cela précisément dans un camp juif par le moyen de la musique, cet art qui mieux peut-être que tout autre lui semblait pouvoir révéler la valeur authentique de l'homme ; depuis longtemps cette idée le hantait⁶⁷. »

L'auteur J. Karas précise néanmoins que l'incroyable singularité de cette « liberté d'action » participe bel et bien à une véritable logique nazie de contrôle : *« Pour le lecteur averti de ce que recouvre véritablement le terme « camp de concentration », l'étendue et la fréquence des activités musicales de Terezin peuvent paraître proprement incroyables. Surtout si l'on songe que la musique n'était qu'un aspect d'un champ beaucoup plus vaste, englobant des représentations théâtrales, des conférences sur une infinité de sujets, des soirées poétiques, et dans une certaine mesure, des activités sportives. Un camp de concentration est avant tout un endroit où des gens sont emprisonnés. Cependant, ils ne passent pas la totalité de leur temps dans de petites cellules, derrière des barreaux. [...] Les déportés devaient travailler à des tâches précises, incluant l'administration du camp lui-même. Durant leur temps libre, ils avaient une certaine liberté de mouvement et d'activité à l'intérieur du périmètre de la ville. A Terezin, la situation était également rendue plus favorable par le fait que le ghetto était administré par le Conseil des anciens, qui avait parfois la possibilité de négocier certains accommodements acceptables par les nazis. Non seulement l'Administration des loisirs favorisait les activités culturelles pour elles-mêmes, mais cet organisme pouvait épargner à un assez important nombre de détenus des tâches beaucoup plus pénibles, en les employant comme musiciens, conférenciers ou fonctionnaires du camp. Il faut ajouter qu'à terme ce foisonnement d'activités fut exploité à grande échelle par les nazis, qui présentèrent Terezin comme un ghetto modèle, à des fins de propagande. Les nazis non seulement autorisèrent ces manifestations mais en ordonnèrent eux-mêmes un grand nombre, en fonction des visites effectuées par le Comité de la Croix-Rouge internationale. D'un autre côté, les prisonniers ne pouvaient que voir d'un bon œil tout répit, même très court, dans la dure réalité quotidienne⁶⁸. »* Le développement de la vie culturelle et de

⁶⁷ Joseph Bor, *Le Requiem de Terezin*, Edition les Sonneurs, p. 18

⁶⁸ Joža Karas, *La Musique à Terezin (1941-1945)*, Edition Gallimard, traduit de l'anglais par George Schneider, p. 73

la pratique artistique témoignent de toute la complexité et l'ambiguïté du lieu. Semblant d'abord être le fruit d'une certaine souplesse accordée par les nazis, cette « liberté » n'est en fait que le résultat d'un véritable contrôle de l'espace et des hommes. D'après Vaclav Richter, journaliste à la Radio Praha, « [...] *Les prisonniers tels des figurants dans une farce atroce y jouissent d'un simulacre de liberté*⁶⁹. »

• La manipulation par les arts

L'art a parfois été ouvertement mis au profit de la propagande nazie, et ce de manière forcée. De nombreuses œuvres artistiques attestent en effet du profond contraste entre les œuvres réalisées clandestinement par les internés de celles réalisées sous la contrainte : les œuvres « [...] *constituent un singulier témoignage sur le double visage du ghetto : celui de la réalité, souvent cruelle ; l'autre, factice et que des artistes, notamment ont eu pour tâche de modeler, l'activité picturale se trouvant alors confrontée aux enjeux de politique internationale auxquels la fonction même de Theresienstadt est intimement liée*⁷⁰. » Dans le livre *Seeing Through « paradise », Art and Propagande in Terezin*, Johana Branson fait le même constat : « *C'est justement le conflit permanent entre les représentations forcées mensongères et les représentations réalisées dans la clandestinité qui constitue l'une des caractéristiques essentielles de l'art à Theresienstadt : l'ambiguïté*⁷¹. » Contraints par la violence, les artistes sont forcés de véhiculer l'image d'un ghetto dans lequel l'économie, l'organisation, ainsi que le confort sont de bonne facture. La mise en parallèle d'œuvres réalisées sous la contrainte avec celles réalisées clandestinement témoigne du profond contraste existant entre la représentation de la réalité et celle de son travestissement.

⁶⁹ Vaclav Richter, Radio Praha, introduction de l'interview donnée par l'éditrice Valérie Millet à propos de la publication de l'ouvrage *Le Requiem de Terezin*, le 12 novembre 2005

⁷⁰ Sabine Zeitoun et Dominique Foucher, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 91

⁷¹ Johana Branson, *Seeing Through paradise, Art and Propagande in Terezin*, p. 3

Léo Haas

Une brigade de jeunes, 1943-1944

Plume, encre de chine, et aquarelle sur papier.

In *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*



B. Fritta
La route au travail, 1942-1944
Plume, encre de chine, et aquarelle sur papier.
In Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)



*« L'espace est l'écran d'une réalité que je n'aperçois
qu'au travers de ce brouillard existentiel. »*

Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, p. 127

RECIT DE LA VISITE REALISEE LE 24 JUIN 2011

J'insère ce récit à la suite de cette première analyse formelle et historique de Terezin, la poursuite de ma réflexion ayant été intimement liée aux ressentis personnels éprouvés sur le terrain. Cette visite, qui était en fait la seconde, a ainsi constitué pour moi le véritable point de départ de l'analyse développée par la suite. Comment préserver ce lieu ? Comment témoigner de sa réalité passée ? Les villes telles qu'elles sont organisées aujourd'hui ne sont-elles pas, toutes proportions gardées, la marque d'une certaine imposture spatiale, aussi différente soit-elle ? La ville de Terezin ne soulève-t-elle pas, en l'occurrence, toutes ces questions ? Voici ci-dessous le récit de cette visite restituant mes souvenirs, mes sentiments, mes interrogations.

Quelques mois plus tôt, en octobre, de retour à la gare centrale de Prague à la suite d'une première visite de la ville de Terezin, bien que peu enclin à y remettre les pieds, je me souviens être persuadé de la nécessité que d'y retourner, au moins une fois. D'une part parce que cette première visite avait été organisée de manière collective et que le rapport à l'espace était donc particulier. D'autre part parce que j'avais le sentiment que la tristesse du lieu m'avait fait oublier d'essayer d'entrevoir au-delà de ce que l'on me montrait. Je me rappelle néanmoins avoir souhaité faire rapidement cette première visite de façon à y aller en « terres inconnues », sans opinion préalable. Mais désormais, il me tarde de confronter mon sujet à la réalité du lieu, de mesurer en quoi cet espace a participé à la création d'un subterfuge, et a fait l'objet d'une entreprise d'une vaste imposture.

Parti comme d'habitude en retard de chez moi, je m'empressai dans les sous-sols de la station de métro de Hlavni Nadrazi desservant la gare centrale de Prague pour ne pas manquer mon train annoncé à l'heure. Accompagné de mon amie, nous arrivèrent finalement à temps sur le quai 7 bis et grimpèrent dans un petit train à demi rempli. Nous trouvèrent un compartiment libre de six places dans lequel nous primes place. Je savais où j'allais, et je me sentais nettement moins angoissé que la première fois. Je me concentrais à observer le paysage par la fenêtre et tentais d'entrevoir le charme désuet du paysage de cette partie de la Bohême dont j'avais lu plusieurs descriptions. Derrière les vitres du train, j'apercevais la rivière de l'Elbe au cœur la vallée jonchée de part et d'autre par de modestes collines généreusement fleuries en



ce printemps 2011. Le trajet était rythmé par plusieurs courts arrêts dans les gares de petites bourgades. Mais l'environnement était vide de tout occupant. Seuls quelques rares voyageurs montaient et descendaient à chacune de ces stations. Je n'avais cessé de quitter le paysage des yeux, impatient d'apercevoir la colline de Rita qui devait normalement se dresser et dominer la vallée à l'approche de Terezin. Je ne me souviens pas de l'avoir aperçue.

Arrivés à Budohovice, nous n'avons pas trainé à descendre du wagon tant les arrêts étaient de courte durée. Quelques autres voyageurs nous accompagnèrent, la plupart semblant être également des visiteurs. Ce village se situe à environ deux kilomètres au sud de Terezin. Une ligne de bus assure directement la liaison depuis Prague, mais je préférais découvrir l'environnement plus lointain de cette ville, mais aussi ne pas revenir sur mes pas durant la journée, le trajet du retour étant prévu par car depuis Terezin. Nous nous engageâmes à pied vers l'ancienne garnison que les nazis nommèrent pendant la guerre « Theresienstadt ». Je me souviens avoir été surpris par l'ambiance de ce premier village. Rues vidées de ses habitants, commerces pour la plupart fermés. Seule la circulation des voitures le long de la route départementale créait le mouvement. La pluie fine accentuait encore un peu plus cet effet de vide et d'isolement. Curieusement, la direction de la forteresse de Theresienstadt n'était fléchée nulle part, comme si cette dernière n'était finalement pas si proche. Ayant en tête l'itinéraire à suivre, je devinais assez facilement le chemin à emprunter. Une fois sortis de ce premier village, après avoir avalé quelques morceaux de pain acheté à l'épicerie du coin, nous continuèrent notre marche le long de la route départementale : des champs, des industries, et des entrepôts. Des lotissements, de grands immeubles. Rien ne laissait pressentir la présence d'un ancien ghetto quelques centaines de mètres plus loin. A l'horizon, j'aperçus enfin les collines dont j'avais entendues parler. Un peu plus loin sur notre droite, nous découvrimus un espace qui éveilla toute notre curiosité. Des jardins potagers. Des jardins privés. Des cabanes. Le cimetière juif était juste derrière. Derrière la rangée d'arbres. Nous nous aventurâmes à travers ces jardins pour nous y rendre directement. Je me rappelle avoir été intrigué par cette douce et insolite transition.

Cette fois, nous y étions. Un vaste cimetière. Au fond, l'ancien crématorium dominant la clairière. Le calme. Seul le bruit de la route



nationale était perceptible, le bruit des branches des arbres remués par le vent recouvrant le léger fond sonore de la zone d'activité artisanale. Quelques promeneurs étaient perceptibles au loin devant le crématorium. Nous nous y dirigèrent et rentrèrent à l'intérieur de cet étrange bâtiment blanc aux façades vraisemblablement fraîchement repeintes. Curieusement, les quatre fours crématoires en métal noir m'impressionnèrent nettement moins que lors de ma première visite. La sensation de malaise était désormais supportable. Un vieil homme s'occupant sûrement des lieux et de l'accueil des visiteurs vint rapidement à notre rencontre. Il nous raconta en anglais l'histoire du lieu. Mais le tchèque, sa langue maternelle, reprenait vite le dessus lorsque les explications devenaient trop techniques : l'inondation, la rénovation à l'identique, le nombre de cadavres incinérés... Une fois dehors, plus tendus, les visages crispés, nous nous mîmes en marche vers la grande forteresse située à quelques centaines de mètres de là. Une grande allée de peupliers délimitait clairement le parcours. Au loin, on commençait à apercevoir les imposantes murailles de la citadelle de couleur brique. Bien conservées, je comprenais désormais pourquoi de nombreux textes racontent en quoi elles confèrent au paysage l'apparence d'un charme désuet. La végétation sauvage, proliférant depuis les douves et recouvrant une grande partie de l'enceinte au niveau de ses angles, lui donnait une apparence naturelle, minimisant en tout cas l'aspect artificiel du lieu, comme si la citadelle avait toujours été là. L'irrégularité de la pente des murailles, ses angles multiples, sa faible linéarité, et sa texture faite de briques et de pierres, participaient aussi à cette impression d'enceinte magnifiée. Le raccourci est sans doute trop facile et hâtif, mais je commençais à comprendre de quelle manière l'enveloppe d'un espace pouvait mystifier sa substance. Bien malin serait celui qui, sans en avoir la connaissance préalable, pourrait imaginer que ces murailles délimitent en fait une ville peinant à vivre avec son passé d'ancien ghetto juif.

De ce côté, l'entrée dans la ville n'est pas matérialisée par autre chose que par la rupture des murailles de l'enceinte. Aucun passage voûté dans la muraille, ni même de poste de contrôle apparent. Les premiers pas dans Terezin nous laissèrent une impression qui ne nous quitta plus. Vide du trois cinquième de sa population, de nombreux bâtiments abandonnés composent le paysage. Immeubles d'habitation, ancien hôpital, cabanes de garnisons. Mais il s'agissait d'entrevoir au-delà de cette première impression de vide et de morosité



générale. Les rues géométriquement organisées les unes par rapport aux autres donnaient l'impression d'un espace rigoureusement hiérarchisé. Je me souviens d'un détail qui m'avait également marqué lors de la première visite. L'espace est structuré de manière à ce que le piéton se dirige presque de façon mécanique et inconsciente vers la place centrale. Cette seconde immersion n'échappa pas à ce curieux phénomène. Je me rappelle avoir tenté de me l'expliquer. Chaque rue, mise à part celle menant à la place centrale, n'offre qu'une perspective fermée de l'espace, un bâtiment ou la muraille fermant à chaque fois l'horizon. Bien qu'également conçues de la même manière, les rues principales reliant la place centrale bénéficient d'une largeur et d'une profondeur de champ plus importantes. Nous nous sentions alors guidés vers cette centralité. Sans doute à la recherche d'une bouffée d'oxygène dans ce vaste espace cloisonné et muré, cette sensation ne dura qu'un temps très bref lors de la découverte de la place. Certes, organisé de façon plus aéré, cet espace sembla paradoxalement très contraint. Par la perception d'un centre de gravité clairement affirmé, peut-être. Plus que cela, la place représente aussi un point de symétrie témoignant de la rectitude de l'espace et de sa limite spatiale. Le chemin parcouru aurait pu être réalisé de la même manière depuis l'ensemble de ses points périphériques. Où nous rendre désormais ? L'impression d'avoir tout vu et tout compris de l'espace en seulement quelques pas nous envahit presque instantanément.

Faire le tour de la place pour voir ce que nous voyons déjà suffisamment clairement depuis l'autre côté ? Emprunter un autre axe jusqu'à ce que la possibilité de poursuivre notre marche soit interrompue par un mur ? Ou simplement s'arrêter ? S'arrêter pour tenter de mieux comprendre en quoi les apparences d'une ville normale formée d'immeubles, d'îlots, de rues, et même d'une place, pouvaient dissimuler la réalité de l'espace. Par la mise en scène, peut-être. Autour de nous, hôtels, restaurants, et petites boutiques rouvrirent successivement leurs devantures en cette fin de matinée. La place commençait alors progressivement à donner l'impression d'un semblant de vie, les serveurs dressant quelques tables sur les terrasses extérieures, les marchands exposant leurs étalages en débord sur les trottoirs, les passants se faisant de moins en moins rares. On oublia presque un moment la sensation d'enfermement. Après avoir lorgné la place de long en travers, nous gagnèrent le musée du ghetto situé à l'autre extrémité de la place. Comme nous pouvions l'imaginer, peu de



monde dans les salles et couloirs, hormis certains groupes de visiteurs et plusieurs femmes distribuant les billets au bureau d'accueil. Lettres et dessins d'anciens enfants internés au ghetto étaient affichés dans la première pièce proche de l'entrée. A l'étage, la scénographie est plus sombre, plus fournie aussi. Ayant déjà parcouru l'exposition la fois précédente, j'essayai principalement de trouver des informations à propos de la propagande. A ma grande surprise, les informations sur le sujet furent rares. Quelque peu résigné, je me dirigeai vers la sortie lorsque qu'une dame m'interpella et me fit signe qu'un film abordant la question de la propagande pouvait être projeté à notre demande. Je lui fis comprendre tout mon intérêt et nous nous rendîmes dans la vieille salle cachée en sous-sol. Un vieil homme, seul, referma la porte derrière nous et activa la projection. La vidéo superposait images d'archives (photographies, vidéos, peintures, dessins) avec des extraits du film de propagande réalisé par les nazis dans le ghetto. La surprenante mise en parallèle m'a conforté dans l'idée de poursuivre ma réflexion sur le sujet.

Nous quittâmes le musée quelque peu assommés par ce que nous venions de voir. Les rues étaient toujours aussi vides. Mais je voulais désormais voir au-delà, entrer dans le plein, dans les immeubles, les îlots, les cours. A la première intersection, nous nous glissâmes dans une petite ruelle menant à une cour d'immeubles, ou plutôt à un square. Là séchait du linge appartenant sans doute aux quelques habitants environnants, mais là encore, l'espace était vide. Seuls les vêtements colorés étendus et un banc témoignaient de l'appropriation du lieu. La pelouse vide de tout chemin de grison ne faisant qu'amplifier cette impression de vide. J'aperçu une habitante m'observant depuis sa fenêtre. Quelque peu mal à l'aise, je fis chemin arrière.

Rendus à l'extrémité nord de la citadelle, nous primes la direction de la petite forteresse située à quelques centaines de mètres de là. Une nouvelle fois, il fallait suivre la route départementale. Le trottoir très étroit et la circulation de camions roulant à une vitesse relativement élevée rendaient la marche très inconfortable. Une fois les douves traversées, nous nous trouvèrent dans une sorte d'entre-deux, espace étrange connectant physiquement la grande forteresse à la plus petite. Là était organisé un vaste espace de stationnements pour les visiteurs. Snacks et restaurants rapides en tout genre y étaient même intégrés. Mais en cette saison, les touristes se faisaient rares, le parking



désert. La route principale était rythmée par de nombreuses publicités mettant pour la plupart en avant l'histoire du lieu. Non loin de moi, un imposant panneau publicitaire vente l'extrême proximité de l'Hôtel-restaurant « Le Mémorial ». Puis, un peu plus loin, l'entrée de la petite forteresse, une allée d'arbres rigoureusement alignés cadrant le passage pavé menant jusqu'à l'enceinte désormais perceptible. D'une superficie moins importante, la petite forteresse sembla toutefois disposer d'une muraille d'une épaisseur et d'une hauteur toute aussi importantes que la première. Le matériau de l'enceinte lui aussi identique à celui de la grande citadelle donnait l'impression d'une certaine homogénéité, ou en tout cas d'une surprenante unité.

Ici, le lieu est en fait un musée. L'entrée est annoncée, l'accès contrôlé. A l'intérieur, une succession de cellules, de passages, de bureaux d'officiers, de cours, et de galeries. Il fut bien difficile de se repérer. Mais me souvenant du circuit emprunté lors de la précédente visite avec un guide, nous réussîmes à nous orienter dans cet espace constitué d'une multitude de coins et de recoins. Rien n'avait changé depuis la dernière fois, sinon peut-être le nombre de visiteurs. Certaines pièces avaient été reconstituées à l'identique pour l'occasion, comme par exemple le bureau d'archivage dans lequel les allemands classaient et archiveraient les fiches des internés. Etrange sensation d'un décor artificiel mettant en scène la réalité de l'époque.

Après avoir finalement arpenté les successives cours et galeries intérieures, nous quittâmes la forteresse avec hâte, sans doute épuisés et pressés de rentrer à Prague. Nous remontèrent la route départementale dans l'autre sens quelques centaines de mètres jusqu'à l'arrêt d'autocar où le bus reliant l'arrière-pays à la capitale devait arriver. D'autres visiteurs attendaient déjà. Pas un bruit, sauf celui des voitures. Dans le car, bien que peu enclin à me ressasser le parcours fraîchement effectué, je m'efforçai de prendre quelques notes du moment passé. Dehors défilait le paysage plat et désert de la Bohême.



2

1905-1914-1918



« Mais pourquoi ce silence sur l'espace ? L'espace où nous vivons, dans lequel notre existence « explose » dans les manifestations les plus variées. Que nous parcourons, que nous maîtrisons avec des formes, des lignes. L'espace de notre corps, de notre « eros », l'espace de la violence et du travail. De la guerre et du sacré. Espace où nous nous dissolvons quand agit sur nous cette « analyse naturelle » qu'est la mort. Espace de construction des villes et des remparts. Espace de la guerre et de la ruse. Espace du travail et des entrepôts. Espace où se jouent les échanges et par lequel seulement les choses acquièrent ce qu'on nomme « valeur ». Espace des parcours, des voyages, espace de la création imaginaire qui ne saurait se concevoir en dehors de la vie même qui triture la pierre, la couleur, les sons, le langage. Espace des aventures et du cosmos où sont inscrites les hiérophanies. Espaces où se jouent les songes... »

Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée, 1977, p. 123

TEREZIN, EMPREINTE DE L'IMPOSTURE

Tout au long de mes recherches, je me suis souvent demandé si l'espace, en tant que lieu physique plus ou moins délimité et dans lequel sont localisées nos perceptions, n'était pas un support privilégié à toute opération de dissimulation de la réalité. Bien évidemment, il ne s'agit en aucun cas d'actualiser la question par un jeu de comparaison mal venu entre l'opération d'imposture orchestrée à Theressienstadt durant la Seconde Guerre mondiale et des phénomènes spatiaux plus actuels. Il s'agit au contraire d'ouvrir une réflexion plus générale sur le délicat rapport entretenu par le monde contemporain à l'espace en tant que lieu de la vraisemblance et de la duperie. L'environnement que constitue l'espace urbain – la Ville – ne joue-t-il pas un rôle prédominant dans le travestissement de la perception de la réalité qui nous entoure ? Jusqu'où doivent-elles en effet être pensées les villes ? La manière dont est aujourd'hui préservée et organisée Terezin semble soulever toutes ces questions. La minutieuse conservation de ses traces ne masque-t-elle pas paradoxalement une part de sa réalité passée ? Les futurs projets d'aménagements ne témoignent-ils pas de la nécessité de surmonter la pénible empreinte de cet espace ? Peut-on parler d'une nouvelle imposture, aussi différente soit-elle ?

1. La ville, lieu de l'imposture ?

1.1. La ville et son image, objets de toutes les fascinations ?

Les questions de l'imposture et de l'imaginaire sont intimement liées. Imaginer, c'est développer un imaginaire, faire une « *reproduction mentale d'une perception ou d'une impression antérieure, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance*⁷². » Les fantômes, les visions, les images trompeuses, les illusions sont autant de formes que peut prendre l'imagination. Bien souvent, elles résultent d'une image embellie par la passion ou par le souvenir. Emile Rousseau considérait même que « *On aime bien plus l'image qu'on se fait que l'objet auquel on l'applique. Si l'on voyait ce que l'on aime exactement tel qu'il est, il n'y aurait plus d'amour sur terre*⁷³. » En d'autres termes, l'imaginaire engendre l'illusion d'une certaine ressemblance, et donne ainsi au

⁷² Dictionnaire Le Robert

⁷³ Emile Rousseau, IV in Dictionnaire culturel en langue française, Alain Rey

spectateur une séduisante illusion du réel. Mais comment se constitue l'image d'un lieu ? Par quel mode opératoire est-elle susceptible de stimuler notre imaginaire ? Ce dernier n'est-il pas la cause d'un aveuglement face à ce qui nous entoure ?

**• De la représentation fidèle du réel à l'écart de l'imaginaire :
l'ambiguïté de l'image**

La construction d'une image pose d'abord la question de l'ambiguïté entre la reproduction fidèle d'une réalité et l'écart de l'imaginaire : « *L'image peut prendre des formes très variées : représentation concrète, spatiale, ou mentale, une reproduction du monde ou une intériorisation, ou bien encore une fantaisie, une chimère, ou une fiction. Image inconsciente, consciente, onirique, perçue, langagière, picturale, mentale, elle est présente dans tous les aspects de la culture. L'image reproduit le monde tout en le trahissant. Cette double vocation, entre la recherche d'une reproduction fidèle et l'écart de l'imaginaire, n'est pas un accident mais constitue son essence même. Le concept d' « image » a un statut ambigu, à mi-chemin entre le concret et l'abstrait, entre le réel et le fictif. Entre ces deux extrêmes s'étend un immense spectre de possibilités*⁷⁴. » Etymologiquement, le terme « image » contient d'ailleurs un double sens. Du grec « Eikôn », il signifie d'abord l'idée d'une conformité et d'une ressemblance. Du grec « Eidôlon », il sous-entend aussi celle d'une irréalité, d'un simulacre, et d'une représentation trompeuse. Dans la langue française se confondent ces deux notions dans l'unique terme « image », et lui confèrent ainsi toute son ambiguïté : « *L'image occupe tout le champ qui s'étend de l'idée d'une manifestation visible jusqu'à l'idée de tromperie et d'irréalité. Elle suscite à la fois confiance et défiance, engouement et condamnation*⁷⁵. »

Selon Platon, l'image est le fruit de la « mimésis », et se présente comme la copie ou même la production analogique d'un modèle. En d'autres termes, le réel se dupliquerait dans l'image en un autre qui lui ressemble. Si l'image s'avérait être trop parfaite, elle risquerait même

⁷⁴ Alain Rey, Dictionnaire culturel en langue française, 2005, tome II, art. « Image », p. 1816

⁷⁵ Alain Rey, Dictionnaire culturel en langue française, 2005, tome II, art. « Image », p. 1816

de devenir un leurre. Platon distingue ainsi deux types d'images : la copie gardant une certaine fidélité par rapport à la réalité, et l'illusion d'une ressemblance donnant au spectateur la séduisante illusion du réel. Aristote envisage différemment la notion de ressemblance qu'il ne place plus au cœur de la réflexion. Il s'intéresse davantage à la question du dynamisme producteur, et ce passage d'une « *image physique à une image mentale par une émission des choses représentables*⁷⁶ ». Selon lui, la dissemblance entre l'image et son modèle serait même nécessaire, car c'est ce jeu de comparaison qui conduirait à la connaissance. Contrairement à Platon, Aristote envisage donc la dissemblance comme un puissant pouvoir de représentation : « *Ainsi libérée de la contrainte de conformité avec le modèle, l'idée d' « image » peut intégrer toute une série de productions délaissées par la réflexion d'ordre ontologique, mais que le langage ordinaire accepte en tant que « image ». Alors l'image subsiste seule, sans modèle, pure présence sensible. Ne posant plus la question du simulacre, elle fait alors pleinement partie de la réalité en tant que manifestation de la « fantaisie » humaine. On est passés de la reproduction à la production, en jouant d'ailleurs sur l'ambiguïté extrême du concept de mimésis*⁷⁷. »

Cette question de l'ambiguïté de l'image a souvent été abordée dans l'art et plus particulièrement à travers la peinture. L'œuvre de René Magritte constitue à cet égard une intéressante illustration de cette réflexion qui questionne le décalage entre un objet et sa représentation. Le tableau intitulé *Ceci n'est pas une pipe* est sans doute le plus connu de tous. Il représente une pipe.

⁷⁶ Alain Rey, Dictionnaire culturel en langue française, 2005, tome II, art. « Image », p. 1816

⁷⁷ Alain Rey, Dictionnaire culturel en langue française, 2005, tome II, art. « Image », p. 1816

René Magritte
La condition humaine II, 1935
Huile sur toile.



Mais le peintre précise qu'elle n'en est pas une, elle est seulement sa représentation. Le travail que René Magritte a appelé *La Condition humaine* reflète également toutes ces interrogations. Les toiles sont généralement composées de façon identique : une peinture repose sur un chevalet placé au centre d'une pièce et devant le paysage extérieur qui sert de modèle. Mais le tableau et le paysage étant dans une telle relation qu'ils semblent intimement mêlés l'un à l'autre, l'un dans l'autre⁷⁸. Le paysage donne ainsi l'illusion d'être dans la pièce, ou à l'inverse, le tableau dans le paysage. Cacher certaines parties du tableau permet alors à l'une de ces illusions de prendre définitivement le dessus sur l'autre. En d'autres termes, la dissimulation d'une partie de la réalité (la composition du tableau) permet de révéler l'illusion contenue dans cette dernière. Affirmation de l'ambiguïté de l'image, donc.

• **De la configuration du « huis-clos de la ville » à celle de la ville actuelle : la fascination pour un espace différencié ?**

Avec Theresienstadt, l'entreprise d'imposture nazie consistait, entre autre, à susciter un certain imaginaire, une image. Celle de la ville d'eau dans laquelle il faisait bon vivre. Au-delà de l'aspect bucolique propre aux stations thermales, je me suis demandé en quoi la configuration particulière du « huis clos », et plus largement de celle de la ville, pouvait être source d'illusions aux regards de ceux placés à l'extérieur. Dans *Lieux et non lieux*, J. Duvignaud réalise une étude sur l'espace de l'imaginaire et développe une « anthropologie de l'imaginaire ». Il distingue le huis clos de la ville, celui du théâtre au sein duquel l'imaginaire prend forme, et le territoire. Il développe la notion de « huis clos » et parle d'un espace matérialisé par un rempart qui « écarte la non-ville autant qu'il crée la ville⁷⁹. » La citadelle de Theresienstadt paraît être en ce sens un « huis clos » à part entière, ses limites étant matérialisées par d'épaisses murailles complétées par tout un système de douves. Mais peut-on parler de « huis clos » pour décrire la forme générique des villes actuelles ? Certes, leurs limites ne sont désormais plus matérialisées de la sorte. Mais il me semble que cette sensation est toutefois encore perceptible aujourd'hui : le périphérique difficilement franchissable, les panneaux d'entrée de ville, l'accessibilité de plus en plus limitée aux véhicules par le développement d'un

⁷⁸ Présentation de *La condition humaine*, www.magritteisthebest.com

⁷⁹ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Gallilée, 1977, p. 33

système de péages, la signalisation d'un itinéraire à suivre menant au centre-ville, ou même les ségrégations sociales encore fortement marquées me semblent constituer autant d'éléments qui accentuent cette impression d'intériorité.

Selon J. Duvignaud, le « huis-clos de la ville » est délimité, différencié, voir même dissocié de son environnement proche. L'auteur le décrit comme un « *espace concentré, borné, maîtrisé*⁸⁰ » qui de ce fait limite, éloigne, efface, et concentre. Les remparts écartent « l'étendue vague du monde extérieur ». Et c'est sans doute une des raisons pour laquelle il fascinerait tant le monde extérieur. Mais dans *La Société du spectacle*, Guy Debord semble relativiser cette idée d'un espace clos et totalement dissocié de son environnement. Dans cet ouvrage, il explique en quoi le monde actuel s'apparente à un système corrompu, à une vaste imposture. Un chapitre intitulé « L'aménagement du territoire » traite plus spécifiquement de la question de l'espace. A la différence de J. Duvignaud qui s'intéresse à la genèse des villes bien avant que le capitalisme s'y soit développé, Guy Debord explique que c'est justement le développement galopant de celui-ci qui aurait conduit à une certaine unification du territoire : « *La production capitaliste a unifié l'espace, qui n'est plus limité par des sociétés extérieures. Cette unification est en même temps un processus extensif et intensif de banalisation*⁸¹. » Par la croissance du marché, les limites auraient été bouleversées, voir gommées. Le territoire aurait été homogénéisé. L'hypothèse selon laquelle la clôture d'un espace serait la source d'une fascination et d'un imaginaire semble donc être à relativiser ou du moins à préciser.

- « **L'huis-clos de la ville** » : lieu de la métaphore et de l'imaginaire ?

Mais au-delà de l'image illusoire qu'est susceptible de renvoyer la configuration spécifique de l'espace clos aux yeux de ceux placés à l'extérieur, il semble que ce type de lieu est peut-être aussi une importante source de productions de signes et de symboles virtuels et illusoires. Dès les premières lignes de son ouvrage, J. Duvignaud explique en quoi le « huis clos de la ville » est le lieu privilégié de la métaphore : « *La ville enfirme. Enclosure des Hommes entassés par une*

⁸⁰ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 33

⁸¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.163

muraille. [...] La ville est un ogre : elle fascine parce qu'elle dévore tout ce que produit la terre ou la mer, alentour. Elle draine et pompe les « richesses naturelles » et les transmue dans une autre espèce de richesse qu'elle accumule avec ses morts et ses excréments. Cette machine ne tourne pas à vide. De tout cela, de ces fragments de nature ou de matière, la ville fait autre chose, qui n'est plus la chose, mais la détourne vers un signe. Et ce détournement, la ville construit d'innombrables signes ou métaphores. Elle est une machine à transformer la matière en symboles.⁸² » Procédé consistant, par analogie, à confier à un mot un sens qu'on attribue généralement à un autre, la notion de métaphore sous-entend sans doute par là l'idée de la puissante force usurpatrice de la ville.

Jean Duvignaud évoque même l'idée d'un lieu mystique au sein duquel toute une « architecture de l'inatteignable » aurait pris forme : « En Ville, on transmue les choses en symboles et les symboles en essence. [...] Les choses sont devenues invisibles, détachées de tout espace et de tout lieu. La ville mystique devient le modèle de la ville⁸³. » Selon l'auteur, la forte fréquentation des hommes, l'intensité des relations psychiques et commerciales, ainsi que la généralisation des signes dans la communication accentuent la perception visuelle, celle d'un imaginaire : « Dans la Ville émerge la représentation imaginaire. Seule, la ville, au milieu de son espace, organise un lieu où se jetteront les figures de la fiction⁸⁴. » La ville accentuerait en fait la perception visuelle. Très regardée, observée, la ville dramatise ce qui s'y passe. Comme si finalement, à force de contempler son environnement, l'homme serait aliéné par l'évidence de ce qui l'entoure. Dans La société du spectacle, Guy Debord évoque cette idée : « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé s'exprime ainsi : plus il le contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'Homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part car le spectacle est partout⁸⁵. »

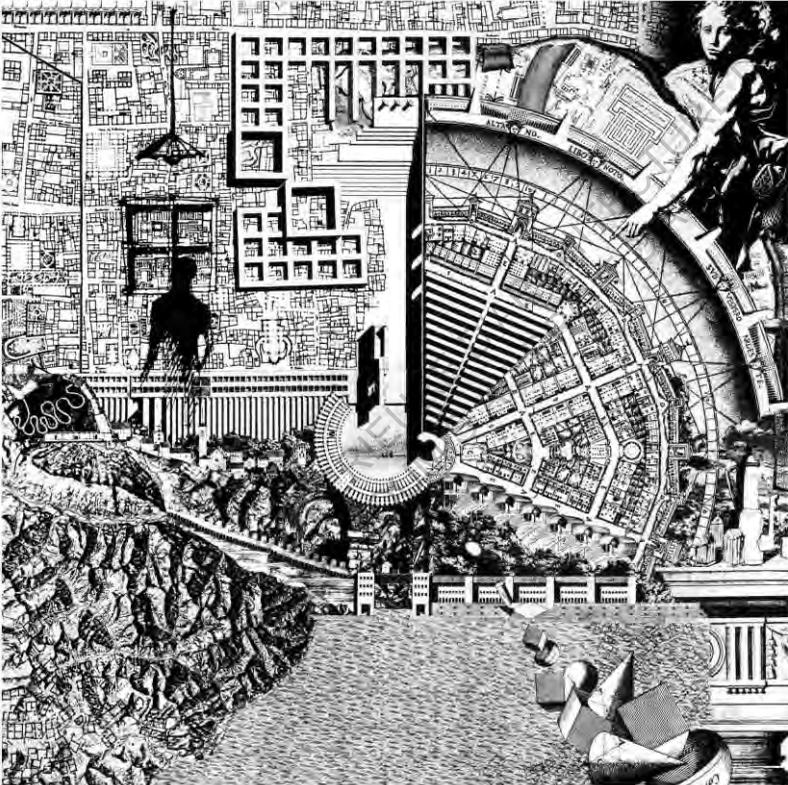
⁸² Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée, 1977, p. 33

⁸³ Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée ; 1977, p. 35

⁸⁴ Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée, 1977, p. 46

⁸⁵ Guy Debord, La société du spectacle, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.31

Aldo Rossi, E. Consolascio, B. Reichlin, F. Reinhart
Ville analogue, 1976, collage
Document prêté par Guy Rumé



- La « ville analogue », un exemple de la ville fantasmé

Quelques semaines avant la fin de la rédaction de ce travail, j'ai assisté à un séminaire présenté par Guy Rumé et abordant la question de la théorie du projet. Une large partie de la présentation était consacrée à la réflexion développée par Aldo Rossi durant la seconde moitié du 20^{ème} siècle. Dès 1969, ce dernier envisage la rédaction d'un livre de théorie et de pédagogie de l'architecture qui aurait eu pour titre *La Città analoga*. A travers l'ouvrage *L'architecture de la ville* publié dans les années 1960, il explique en effet que la « ville analogue » représente un réel outil pour voir la réalité à travers la fiction, cette dernière permettant en retour de fabriquer de nouvelles réalités. Mais cette notion de la « ville analogue » fait en réalité référence à différents travaux réalisés sur le sujet. L'œuvre collective d'Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reicin, et Fabio Reinhart et exposée en 1976 à la Biennale de Venise a tout particulièrement éveillé ma curiosité. Selon Rossi, « [...] la réponse contenue dans le thème de la ville analogue met en relation réalité et imagination. Cette réalité concerne l'état des villes, des centres historiques et des banlieues de l'Italie du début des années 1970. Faute en incomberait tant aux architectes qu'aux critiques et aux théoriciens incapables de proposer quoi que ce soit de convaincant face aux défis de la spéculation foncière ou aux faux-semblants de la protection patrimoniale⁸⁶. » Mais au-delà de cette critique, cette œuvre représenterait, selon Aldo Rossi, un moyen de réveiller un imaginaire trop souvent méprisé lors de la conception de l'espace, et plus précisément des villes : « *La Città analoga serait fondée sur la capacité de l'imagination à naître du concret des choses [...]*⁸⁷. » Sorte de montage fictif, le procédé « analogique » ainsi mis en place permettrait de « [...] faire émerger des significations nouvelles à partir de la réinsertion d'objets et de projets, selon un montage relativement arbitraire, mais d'un automatisme mesuré : le tout essayant d'exprimer un sens de l'environnement et de la mémoire.⁸⁸ »

⁸⁶ Jean-Pierre Chupin, une intuition théorique à l'état de légende : la Città analoga d'Aldo Rossi, in Les cahiers thématiques, Fiction théorique, 2005, p.278

⁸⁷ Jean-Pierre Chupin, une intuition théorique à l'état de légende : la Città analoga d'Aldo Rossi, in Les cahiers thématiques, Fiction théorique, 2005, p.278

⁸⁸ Jean-Pierre Chupin, une intuition théorique à l'état de légende : la Città analoga d'Aldo Rossi, in Les cahiers thématiques, Fiction théorique, 2005, p.279

Aldo Rossi, E. Consolascio, B. Reichlin, F. Reinhart
Ville analogue, 1976, collage
Zoom sur la porte d'entrée
Document prêté par Guy Rumé



Par un jeu d'assemblages de références et de plans à des échelles diverses et variées est récréée une ville de l'imaginaire.

A ce titre, la représentation de la porte d'entrée de ville semble laisser une importante place à l'interprétation et à l'imaginaire. Y est en fait représenté un espace fortement limité et dissocié de son environnement par un épais mur fortifié. Derrière ce mur, la sombre atmosphère rend difficilement perceptible l'espace représenté. Des escaliers, quelques silhouettes, et des rues denses et entremêlées faisant perdre tout repère. Il est intéressant de remarquer de quelle manière ce lieu de l'entrée et plus précisément de la limite entre un intérieur et un extérieur donne l'étrange impression d'un univers mystérieux suscitant nombre d'évocations, fantasmés, et illusions par la stimulation de nos propres références.

L'architecture, les monuments, et plus globalement les villes, sont bien souvent concentrés dans l'image, la carte postale, le symbole. Les villes me semblent en effet être le territoire privilégié de l'imagination. Il serait sans doute trop long d'énumérer tous les travaux représentant ainsi des villes imaginaires qui suscitent une telle fascination. Je risquerai par là de m'égarer tant les exemples sont nombreux. Cependant, je me souviens d'un dessin animé allant dans ce sens et m'ayant fortement marqué durant mon enfance : le dessin animé *Le roi et l'oiseau* réalisé par Paul Grimault en 1980. Selon Grégoire Bruzilier, « *La force de l'univers de Paul Grimault est de rassembler des éléments conventionnels et classiques de l'architecture – des éléments qui parlent au spectateur – et de les mêler à l'invention de formes et la juxtaposition de styles*⁸⁹. » Par ce savant jeu de collage éclectique, le réalisateur crée le royaume de Takikardie, un lieu rempli d'imaginaire. Sorte de ville-château conçue à la verticale, l'extérieur se retrouve en bas et l'intérieur en haut. La fascination pour ce qui se trouve derrière la porte et les remparts devient celle pour la hauteur vertigineuse et l'univers spatial vide de toute ligne d'horizon.

⁸⁹ Grégoire Bruzilier, *Le roi et l'oiseau ou l'architecture de Paul Grimault*, in *Alter Réalités : La revue des images en mouvements*

1.2. La ville, le lieu du virtuel?

Bien plus qu'une illusion créée par l'imaginaire que suscite la ville, l'imposture consiste aussi en « *un jeu continu, celui de la représentation, un jeu organisé et parfois inconscient, qui oppose et confond vérité et mensonge, profane et sacré*⁹⁰. » Par définition, toute action d'imposture tend à masquer une vérité, une réalité. Par la création d'un faux, d'une illusion. Mais aussi par sa représentation théâtralisée rendant un peu plus difficile sa distinction du réel. C'est ce que semble évoquer Guy Debord dans *La société du spectacle* : « *Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation*⁹¹. » Il s'agit alors de s'interroger sur la manière dont l'espace ainsi mis en scène est susceptible d'instrumentaliser son usager. Pensée comme un véritable lieu de production, la ville semble en effet ne laisser qu'une très faible part de hasard.

• La ville : le lieu de la concentration et de nombreux renversements

La ville, espace fortement concentré, semble être le lieu de nombreux renversements dans le rapport que l'homme entretient avec l'espace. Dans *Lieux et non lieux*, Jean Duvignaud évoque la question de l'organisation « totalitaire » du « huis-clos des villes ». Selon lui, l'existence de la ville est pérennisée par son modelage quotidien : « *Se produire et se reproduire soi-même, voilà un fait que l'anthropologie paraît délaisser, et qui caractérise précisément la formation de la ville, à l'intérieur de son espace. A l'intérieur ? Non, plutôt, par et dans le modelage quotidien de cet espace, espace dominé, espace bricolé, espace organisé, espace métaphorisé*⁹². » Mais ce dynamisme par lequel tout un ensemble constitué d'un pouvoir, d'une économie, d'une langue, d'une image, et d'une mémoire se met en place, fonctionnerait paradoxalement en dehors des individus qui composent la ville, et serait en fait marqué par de nombreux bouleversements.

C'est d'ailleurs par l'accumulation des hommes dans un même espace clos que le rapport que celui-ci entretient avec ce qui l'entoure aurait été bouleversé : « *Habitat commun, fréquentation intense. Tout le*

⁹⁰ Wikipédia

⁹¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.15

⁹² Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 17

monde sous le regard de tous. Et dans des alvéoles encastrées les unes dans les autres, les unes par les autres. Vicinalité démographique. Accumulation qui provoque un renversement surprenant : le fait d'être ensemble, et concentré dans un espace clos, entraîne une perception globale, « holiste » du monde et des hommes, engendre une « densité sociale » [...]»⁹³ » Comme si finalement l'immense variété de pensées était étouffée par un regard global, commun, consensuel. Aussi, par cette concentration extrême dans l'espace, « [...] la densité sociale engendre un temps qui lui est propre, un temps comprimé dans l'espace clos, un temps à l'étouffé⁹⁴. » Les sollicitations des hommes appartenant à cet espace étant très nombreuses, ces derniers doivent y répondre de manière instantanée « mettant ainsi en cause leur affectivité et passion » : « La densité sociale est aussi le lieu d'un dynamisme qui affecte l'activité collective⁹⁵. » Enfin, ultime conséquence de cette accumulation excessive de l'homme dans un espace clos : le renversement de l'image qu'il porte à son semblable. A ce sujet, Jean Duvignaud dit ceci : « L'image de l'homme change avec la concentration dans un espace clos. [...] L'homme porteur de masque d'une individualité crispée fait place au rôle joué dans l'agrégat concentré⁹⁶. » Habiter un quartier et une rue identifiés, exercer une profession déterminée, détenir une richesse plus ou moins importante, ce sont autant de connotations qui prennent une toute autre dimension au sein du « huis-clos de la ville ». Une nouvelle perception que l'homme a de son environnement, un temps comprimé, une affectivité humaine mise en péril, une nouvelle image que l'homme porte à son semblable, sont donc autant de renversements que la configuration du « huis-clos de la ville » - et peut-être même celle des villes d'aujourd'hui - semble provoquer. Par la concentration extrême des hommes au sein d'un même lieu. Mais peut-être aussi par la configuration spatiale même de ce dernier.

Physiquement, la concentration spatiale et la densité sociale suppriment inévitablement les distances géographiques entre les lieux et les hommes, ou les rend du moins infiniment plus réduites. Dans l'ouvrage *La société du spectacle*, Guy Debord explique que ces

⁹³ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 20

⁹⁴ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 20

⁹⁵ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 20

⁹⁶ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 32

nouvelles séparations physiques sont à l'origine d'une certaine spectacularisation de l'espace : « *Cette société qui supprime la distance géographique recueille intérieurement la distance, en tant que séparation spectaculaire*⁹⁷. » Aussi, toute la ville est aménagée de manière planifiée, contrôlée, maîtrisée. A l'image du principe de « zoning » largement développé dans les plans d'aménagement des villes et en particulier pendant les années d'après-guerre, les activités de la ville sont « parcellarisées », les échanges concentrés. Guy Debord avance l'idée d'une domination absolue et artificielle du territoire : « *La société qui modèle tout son entourage a édifié sa technique spéciale pour travailler la base concrète de cet ensemble de tâches : son territoire même. L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son propre décor*⁹⁸. »

• La ville : le lieu de la dissimulation de l'échange ?

Au sein de l'espace clos et concentré, une vraisemblable vie collective prend forme. Celle par exemple de l'activité économique. Dans la ville, les tâches sont divisées et spécialisées. Les hommes sont en effet, malgré eux, forcés de s'inscrire dans un « système de collaboration coordonnée ». C'est aussi par cette concentration dans l'espace clos que la notion de « valeur » aurait pris naissance : « *Dans le huis clos, les choses accumulées fermentent et germent. Mais les choses ne sont plus des choses, elles passent par leur prix, l'étalon d'une monnaie*⁹⁹. » Masquant la réalité de l'objet, des flux, des échanges, la monnaie participe ainsi à la mise en place d'une illusion et d'un faux-semblant vraisemblable. Les autorités nazies avaient d'ailleurs sans doute saisies toute la complexité factice de l'espace clos. A Theresienstadt, ils avaient injecté une fausse monnaie n'ayant cours seulement qu'au sein de la citadelle, et ce de manière à créer l'illusion d'une vraisemblable organisation d'une vie communautaire. Sans pour autant avancer que le système urbain conduit automatiquement au capitalisme, Jean Duvignaud émet l'idée que « *le principe de l'échange - restituer la contrepartie du don cérémoniel - sert sans doute de pensée-*

⁹⁷ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.164

⁹⁸ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.165

⁹⁹ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 28

*écran qui masque la réalité du mouvement*¹⁰⁰. » Dotée d'une puissance dissimulatrice, cette nouvelle forme d'échange dissimule en effet les flux, brouille les échelles, contracte le temps, masque la réalité de l'objet circulé, et désocialise. Aujourd'hui, le développement de l'automatisation des paiements semble aller profondément dans ce sens. L'homme ne paye plus à son semblable, il paye virtuellement à des machines. Les caisses des supermarchés sont progressivement remplacées par des bornes de paiement automatiques, les pompes à essence fonctionnent de manière autonome jour et nuit, et on achète désormais les tickets de cinéma comme si on achetait un ticket de métro.

Au cours de mes études, j'ai assisté à des cours de planification urbaine présentés par Patrick Besseau. A plusieurs reprises était évoquée la question de la dissimulation. Plus précisément, je me souviens d'avoir été marqué par l'exposé expliquant le fonctionnement du mode de financement appelé « Partenariat Public Privé. Ce système par lequel l'autorité publique fait appel à des partenaires privés pour assurer le financement et la gestion d'équipements publiques, soulève en effet la question de la dissimulation. Aujourd'hui, l'Etat ne recourt-il pas aussi de plus en plus à ces partenariats de manière à dissimuler les graves difficultés économiques actuelles ? Outil de planification urbaine qui ne serait en réalité qu'un véritable outil illusoire.

- **La ville : le lieu de la dissimulation d'une autorité gouvernante ?**

Mais l'espace concentré, c'est d'abord et surtout le lieu de l'exercice d'un pouvoir. Il ne s'agit toutefois pas seulement de réduire sa fonction au maintien de l'ordre par la force. Selon J. Duvignaud, l'exercice du pouvoir est effectivement rendu possible par la mise en place d'un discours, par la construction d'un système de signes plus difficilement identifiables et perceptibles : « *Habiter une Ville, c'est habiter un discours propre à la ville. [...] Dans l'espace clos, le signe renvoie à un autre signe et ce signe, comme le précédent, occupe une place définie dans la trame du discours urbain. La Ville est un langage. La vie s'identifie à cette forme, l'habite, comme l'Homme habite sa ville, une ruelle dans l'entrelacement des ruelles, une cour derrière une place.*

¹⁰⁰ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 21

Labyrinthe fermé où les connotations se répondent entre elles¹⁰¹. » L'auteur explique l'effet fondamental de la ville sur la parole. Celle-ci se retrouve étouffée par la fréquentation permanente des hommes. Elle remplace ainsi la violence en devenant « *l'instrument formel d'une action à distance sur les hommes qu'on appelle persuasion. [...] Dans la ville, le pouvoir ne résulte pas d'un miracle ni du prestige d'un demi-dieu. Il ne descend pas du ciel. Il germe d'un long exercice de la parole persuasive qui investit la conscience des hommes dont on souhaite l'adhésion. [...] La ville, lieu clos d'un discours concentré, secrète le pouvoir au terme d'un bavardage¹⁰².* » Telle une véritable clôture symbolique, le discours se substituerait à la force. C'est désormais le langage qui ferait l'espace : « *La ville n'est-ce pas l'autre monde, un monde ignoré jusque-là où derrière la frontière d'un rempart, s'affirme une particularité, où la persuasion, la parole, la rhétorique, remplacent la violence et la soumission dans les rapports humains, où le langage compose un espace organisé aux ramifications infinies jusqu'à la philosophie ?¹⁰³* »

Ainsi, la loi de la ville semble constituer une véritable « clôture symbolique » à laquelle les habitants de l'espace doivent se plier : « *Dans l'univers clos où vivent entassés un grand nombre d'hommes, et qui se touchent et se heurtent, la violence dans les rapports humains fait place à la loi¹⁰⁴.* » L'auteur ne parle pas ici de la loi de Dieu mais plutôt d'une loi qui résulte d'un code que les hommes s'imposent entre eux et qui serait en fait lié à leur « promiscuité journalière ». Comme si la concentration créait finalement par elle-même la clôture.

• La ville : le lieu de la transformation de la matière en symboles ?

D'une échelle beaucoup plus importante aussi bien par son étendue que par sa densité sociale, la ville semble être le lieu privilégié de la mémoire. Jean Duvignaud explique même qu'elle y prend véritablement tout son sens : « *La Ville est une lutte constante contre*

¹⁰¹ Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée, 1977, p. 39

¹⁰² Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée, 1977, p. 40

¹⁰³ Jean Duvignaud, Spectacle et société - Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés, Editions Denoël, 1970, p. 41

¹⁰⁴ Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée, 1977, p. 29

*l'oubli*¹⁰⁵. » C'est aussi ce que semble avancer Guy Debord dans *La Société du spectacle* : « *La ville est le milieu de l'histoire parce qu'elle est à la fois concentration du pouvoir social, qui rend possible l'entreprise historique, et conscience du passé*¹⁰⁶. » Il est intéressant de mesurer en quoi la ville transforme la trace passée en symboles. Jean Duvignaud évoque la possibilité que ces derniers tendent paradoxalement à éloigner l'homme du sens réel de l'empreinte : « *Composante existentielle qui imbibe la conscience de chacun des habitants de la ville. Et qui donne aux hommes la possibilité de s'éloigner des choses. Des choses d'ailleurs, celles qui se dispersent dans l'étendue vague. Ainsi prend naissance cette symbolisation effrénée qui envahit l'espace urbain : le signe de la chose ne renvoie plus à la matière, mais à un autre signe, un signe en somme jamais atteint et qui entretient une frustration*¹⁰⁷. » Comme si finalement chaque signe ainsi développé créait une nouvelle référence, une nouvelle strate mémorielle.

Lors de mon année d'études à Prague, j'ai eu l'occasion de réaliser un voyage en Pologne. De passage quelques jours à Cracovie, je me rappelle m'être promené non loin de l'ancienne usine Schindler rendue si célèbre par le film *La liste de Schindler* réalisé par S. Spielberg en 1993. Cette fiction, inspirée de faits réels, raconte en fait comment l'industriel allemand et membre du parti nazi Oskar Schindler était parvenu à sauver plus d'un millier de juifs promis à la mort. Ne pensant dans un premier temps qu'à son profit, il emploie une population juive bon marché. Il mesure plus tard de la réalité du génocide et décide de sauver le plus de Juifs possible. Connaissant le film, je me suis aventuré par curiosité dans le hall du musée. L'ancienne usine Schindler bénéficie en fait de l'appui d'une importante masse publicitaire dans toute la ville. A l'intérieur, je me souviens avoir été stupéfait par l'ambiguïté du lieu. J'avais la sensation que ce musée était davantage celui du film que celui de la réalité même de l'histoire du lieu, comme si l'imaginaire fictionnel avait relégué au second plan la réalité de l'espace commémoré.

¹⁰⁵ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 50

¹⁰⁶ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.170

¹⁰⁷ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 52

Conservation de la façade principale d'un chai
Bordeaux, décembre 2011
Photo de Jérôme Couatarmanac'h



Plus récemment, j'ai eu l'occasion de me rendre à Bordeaux pour réaliser la visite d'anciens chais que le conseil municipal souhaite à la fois préserver et transformer. Les chais font partie intégrante de la mémoire de la ville de par leur ancienne fonction liée au stockage du vin et leur architecture singulière. Ils représentent aussi un important potentiel foncier. Depuis quelques années, les promoteurs immobiliers rachètent ces bâtiments bien plus pour les perspectives économiques intéressantes qu'ils représentent que pour leurs qualités architecturales. Ainsi, les promoteurs s'attachent à construire le plus de surfaces habitables possibles de manière à optimiser la rentabilité des terrains. C'est ainsi que de nombreuses rues et avenues bordelaises rappellent ce qu'ont pu être les villes « Potemkin ». Bien souvent, seule la façade principale sur rue des chais est en effet conservée comme un véritable décor factice. Derrière, les immeubles de logement sans le moindre intérêt architectural et urbain sont dissimulés. Voilà, semble-t-il, comment la transformation de la matière en symbole peut permettre de maquer une toute autre réalité.

1.3. Terezin, de la « muséification » à la « fictionnalisation » d'un lieu ?

Durant mes recherches, je me rappelle m'être posé à plusieurs reprises la question de la mémoire qui est aujourd'hui véhiculée par la ville de Terezin. Par sa fonction dissimulatrice, Theresienstadt a occupé une place singulière durant la Seconde Guerre mondiale. De quelles manières appréhender alors l'empreinte d'une telle supercherie ? Les traces du lieu telles qu'elles ont été préservées sont-elles capables à elles seules de rappeler sa réalité passée ? Dans le film *Nuits et Brouillard*, Alain Resnais évoque aussi le nécessaire travail d'imagination à accomplir face aux empreintes de la Shoah : « *Cette réalité des camps, méprisée par ceux qui la fabriquent, insaisissables pour ceux qui la subissent, c'est bien en vain qu'à notre tour nous essayons d'en découvrir les restes ... Voilà tout ce qui nous reste pour imaginer*¹⁰⁸. »

¹⁰⁸ Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, film documentaire, 1956

Les Visiteurs du Noir, Destination Auschwitz – Reportage
Hubert Prolongeau, Télérama 3231, 14 décembre 2011
Photographie de Guillaume Herbaut



• Auschwitz-Birkenau : le symbole d'une dérive ?

La revue Télérama a consacré un reportage¹⁰⁹ à l'inquiétude que suscite le développement galopant du tourisme au camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau face à la nécessité de la préservation de la vocation mémorielle du lieu. En fait, cet ancien espace concentrationnaire serait devenu un véritable « produit d'appel » pour la région de Cracovie. Là-bas, je me souviens en effet avoir été fortement marqué par la quantité de publicités vantant l'intérêt de la visite du camp situé à une soixantaine de kilomètres de là. C'est aussi ce que relève l'auteur de l'article : « *Partout en ville, les sollicitations pleuvent. Dès l'aéroport, on vous propose d'y aller directement en taxi. Des tour-opérateurs font le voyage dans la journée [...] L'an dernier, le camp a accueilli 1,3 million de visiteurs.* » Outre cet important dispositif commercial que semble condamner le journaliste, il décrit ensuite les « dérives indécentes » relevées lors de la visite du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau : les visiteurs prenant des photographies devant le tristement célèbre panneau « Arbeit macht frei », les adolescents finissant leurs sandwiches au sein du camp, ou encore ceux faisant le parallèle entre ce lieu et les films américains relatant le sujet. Cette industrialisation semble aujourd'hui poser question.

L'auteur pointe aussi du doigt la difficile relation qu'entretient le camp ainsi préservé avec son espace environnant : « *La ville est grise, désertée par ses jeunes, et quelques maisons peintes en jaune ne suffisent pas à l'égayer.* » Aujourd'hui, les tensions entre l'administration du musée et la commune d'Oswiecim sont même extrêmement tendues. Agacé du poids que représente le camp, le Maire de la commune clame haut et fort : « *Ici, nous sommes à Oswiecim, une ville. Auschwitz, c'est à côté.* » Selon l'auteur, « *une concurrence touristique s'est mise en place entre les deux lieux* », la ville d'Oswiecim souhaitant en effet développer d'autres activités comme par exemple celle de la visite d'un château entièrement récemment restauré. On peut dès lors se poser la question de la banalisation actuelle de ces espaces pourtant si singuliers par ce qu'ils témoignent. Dans le livre *La Société du spectacle*, Guy Debord aborde plus largement la question du

¹⁰⁹ Hubert Prolongeau, Les Visiteurs du Noir, Destination Auschwitz – Reportage, Télérama 3231, 14 décembre 2011

tourisme : « *Sous-produit de la circulation des marchandises, la circulation humaine considérée comme une consommation, le tourisme, se ramène fondamentalement au loisir d'aller voir ce qui est devenu banal. L'aménagement économique de la fréquentation de lieux différents est déjà par lui-même la garantie de leur équivalence. La même modernisation qui a retiré du voyage le temps, lui a aussi retiré la réalité de l'espace*¹¹⁰. » L'expansion croissante du tourisme ne risque-t-elle pas de rendre équivalents ces lieux ? Pire, ne masquent-ils pas progressivement leurs réalités passées ?

Georges Didi-Huberman évoque lui aussi le risque que représente la diffusion d'un certain conformisme et sentimentalisme autour de la Shoah. Selon lui, cela témoignerait de notre frilosité à voir le témoignage transmis. Il se réfère entre autre à un texte d'Imre Kertesz : « *Plus récemment, Imre Kertesz noircissait encore le tableau, incluant à l'imagerie du génocide son « langage rituel » et son « système de tabous » : Beaucoup plus nombreux sont ceux qui volent l'Holocauste à ses dépositaires pour en fabriquer des articles de pacotille. [...] Un conformisme de l'Holocauste s'est formé, de même qu'un sentimentalisme, un canon de l'Holocauste, un système de tabous et son langage rituel, des produits de l'Holocauste pour la consommation de l'Holocauste*¹¹¹. » Comme si l'imagination était toujours en écart avec elle-même. Comme si l'homme avait finalement besoin de rendre fictifs ces espaces par leur banalisation progressive. Le philosophe Jean Duvignaud évoque aussi la tendance actuelle des sociétés qui consiste à dissimuler la réalité par la fabrication d'une universalité : « *Il est possible que la pensée occidentale ait cherché davantage l'universel que l'absolu et, réduisant le monde au mécanisme de l'esprit, à faire du « cosmos » une immense métaphore*¹¹². »

Il me paraît intéressant de faire ici le parallèle avec la réflexion que propose Walter Benjamin dans l'ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*¹¹³. Bien que celui-ci n'aborde aucunement

¹¹⁰ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.164

¹¹¹ I. Kertesz, « A qui appartient Auschwitz ? », in *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman, Les éditions de minuit, p. 106

¹¹² Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 126

¹¹³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, vers. Numérique

le sujet de la Shoah, il s'interroge sur la question de la perte d'authenticité d'une œuvre d'art – son hic et son nunc - par le processus de reproduction mécanisée, cette dernière anéantissant toute histoire s'exerçant sur l'existence unique de l'œuvre. Walter Benjamin explique en fait que la reproduction détache l'œuvre du domaine de la tradition par l'actualisation de la chose produite. La différence entre l'original et le faux serait ainsi rendue plus délicate : « *Sortir de son halo l'objet en détruisant son aura, c'est la marque d'une perception dont le sens du semblable dans le monde se voit intensifié à tel point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique.* » Plus loin, il évoque même l'idée d'un déplacement de la fonction rituelle : « *La reproduction mécanisée émancipe l'œuvre d'art de son existence dans le rituel. [...] Dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique.* » Bien que la mise en parallèle puisse sembler maladroite, l'idée de la standardisation de l'art ne semble pourtant pas si éloignée du phénomène actuel d'industrialisation auquel sont confrontés les lieux de la Shoah.

- **Terezin, une « muséification consensuelle » en question**

A Terezin, les choses semblent profondément différentes et si proches à la fois. Il est d'abord assez curieux de constater que l'ancien ghetto de Theresienstadt est finalement relativement peu connu. C'est du moins le cas en France. Sabine Zeitoun explique deux raisons à cela : « *La première tient au fait que les Juifs de France qui ont été déportés là-bas se comptent sur les doigts d'une main. La seconde s'explique par l'absence quasi-totale d'ouvrages en français sur cette question*¹¹⁴. » Lors des deux visites réalisées à Terezin, je me souviens aussi avoir été surpris par la faible quantité d'informations abordant la question centrale du rôle qu'a tenu ce ghetto dans l'entreprise de dissimulation nazie. J'avais la sensation que ce sujet avait finalement été relégué au second plan. Qu'un certain conformisme de ces lieux mémoriels avait pris le dessus sur la singularité de cet espace. Qu'une certaine mémoire consensuelle avait effacé la question sous-jacente de l'imposture. L'image véhiculée aujourd'hui par la Shoah n'est-elle pas source

¹¹⁴ Sabine Zeitoun, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD, p. 19

d'étouffement ? Comme je l'ai précédemment évoqué dans le récit de la seconde visite réalisée à Terezin, la découverte de cet espace a produit chez moi un sentiment partagé. D'un côté, la qualité de la préservation matérielle et physique de cet espace m'a fortement marqué. Outre le développement galopant de panneaux publicitaires et services d'accueil touristique en tout genre, cet espace semble avoir été conservé avec une grande attention et avec le souci de préserver une forte authenticité. D'un autre côté, la muséification de cet espace paraît à la fois trop présente et insuffisamment approfondie. Trop présente dans le sens où elle rend délicat tout autre usage de cet espace tant elle met constamment en scène un passé difficilement supportable. Non suffisamment approfondie dans la mesure où l'image véhiculée semble faiblement témoigner de l'extrême singularité du lieu. La conservation la plus parfaite qui soit des ruines suffit-elle par elle-même à révéler l'espace en tant qu'ancien outil de dissimulation ?

Aussi, je me souviens m'être demandé pour quelles raisons la mise en parallèle de la réalité d'autrefois avec celle de son travestissement était si faiblement exploitée. J'ai cependant assisté à la projection d'une vidéo dans le musée de Terezin allant exactement dans ce sens. D'une vingtaine de minutes, ce documentaire consistait en fait en une représentation de l'écart entre la réalité passée de l'espace et sa représentation à travers la propagande nazie. La vidéo alternait ainsi photographies et œuvres d'artistes internés représentant la vie du ghetto sur la base de documents produits au service de la propagande nazie. La force de cette mise en parallèle m'a profondément marqué. Toute proportion gardée, elle me rappelle la posture du cinéaste Jean-Luc Godart. Dans le livre *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman explique que le recours au montage permet de créer une mise en résonance, et d'inscrire le propos dans une séquence. Le film documentaire *Histoire(s) du Cinéma* alterne documents, citations, et extraits de film en tout genre, et permet ainsi de rendre lisible une image par des « collisions multiples ». Selon Jean-Luc Godart, « *Le montage, c'est ce qui fait voir*¹¹⁵. »

Par ailleurs, plusieurs auteurs revendiquent la nécessité de tenter d'entrevoir au-delà de cette mémoire consensuelle. A ce sujet, M. Kundera explique par exemple que la mémoire de Theresienstadt est

¹¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les éditions Minit, p. 158

trop souvent réduite à « *une simple valeur incriminatrice au service exclusif du châtime*¹¹⁶ » et que les artistes seraient trop souvent oubliés au profit de leurs assassins. C'est aussi ce que semble avancer Joza Karas, ce dernier précisant que le paradoxe est tel que l'empreinte de cette richesse artistique est aujourd'hui très peu véhiculée. Lors de mes visites, cette ville m'a laissé l'impression d'un « village fantôme » encore trop douloureusement marqué par son passé. Au-delà de la nécessité de préservation évidente de ses ruines, ne s'agirait-il pas avant tout de remettre en lumière tout ce qui a contribué à y instaurer autrefois l'illusion d'un semblant de vie ?

¹¹⁶ Préface de M. Kundera, *Le Masque de la barbarie, le ghetto de Theresienstadt (1941-1945)*, Editions Ville de Lyon/CHRD ; p. 7

2. L'imposture, un mensonge nécessaire ?

Il est cependant aujourd'hui bien délicat de dire que faire de ces espaces marqués par une histoire si douloureuse. Les préserver aussi minutieusement que possible et conserver ainsi la trace de ce que l'Homme a été capable de faire à son semblable ? Les mêler à d'autres fonctions, à d'autres usages, et faciliter ainsi leur réappropriation progressive ? Les dissimuler en les remplaçant instantanément et artificiellement par autre chose ? Terezin, ville de nouveau habitée, soulève toutes ces questions. La réalité actuelle du lieu semble en effet bien loin de l'idée que l'on se fait généralement d'une ville. Les rues sont désertes, les passants rares. La volonté de témoigner le plus fidèlement son histoire en est-elle la cause ? Aujourd'hui, plusieurs projets voués à redynamiser et rendre plus attrayante la ville sont à l'étude. La création d'un nouveau faux-semblant plus supportable est-elle en effet nécessaire à la réelle réappropriation de cet espace ? Je me demande si l'imposture ne constitue pas, de manière plus générale et dans une certaine mesure, un moyen de maintenir une forme de cohésion sociale en rendant imprécise et inexacte la perception d'un environnement par sa « fictionnalisation ». L'acte d'imposture ne peut-il pas être au service d'autre chose que de la barbarie – en l'occurrence nazie – ?

2.1. L'imposture, une nécessaire prise de distance avec la réalité ?

- « L'image miroir » : un remède face à l'insupportable réalité ?

Lors de la lecture du livre *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman, je me souviens avoir été interpellé par le récit de l'histoire de la Gorgone Méduse. Le mythe raconte comment l'image que l'on se fait d'une chose permet de surpasser l'impuissante fatalité de départ de la regarder telle qu'elle est réellement : « *Les Grecs avaient jadis inventé un mythe qui mettait en évidence le pouvoir pacifiant des images au regard du réel. C'était le mythe de la Méduse Gorgone, un monstre dont le visage ne pouvait se regarder en face : tous ceux qui levaient les yeux sur elle étaient instantanément changés en pierre, pétrifiés, mais vraiment. Aussi quand Persée venu tuer la Gorgone Méduse se trouva face à elle, il veilla à ne croiser jamais son visage des yeux. Pour observer ses mouvements, il leva alors le bouclier de métal et, l'utilisant comme le miroir d'un rétroviseur, les yeux fixés sur son reflet, il put ainsi d'un coup*

d'épée lui trancher la tête. Le miroir, l'image, est un bouclier réel contre le réel irregardable, voilà ce qu'un mythe, entre autres choses venait dire¹¹⁷. »

L'interprétation de cette histoire peut néanmoins porter à confusion. C'est du moins ce que rappelle Georges Didi-Huberman. Selon lui là et à la différence de G. Wajcman, il ne s'agit pas de considérer le bouclier comme un voile permettant de fuir la réalité, mais au contraire comme une véritable ruse offrant la possibilité de l'affronter en la regardant différemment et de combattre ainsi la fatalité de l'inimaginable. Ce que met alors en avant l'auteur, c'est l'importance de la question du choix de la manière de faire participer l'image. Doit-elle servir de questionnement ou, au contraire, de réponse toute faite ? A ce sujet, Gy Debord semble envisager le risque d'un tel usage. Parlant du spectacle, il considère que ce dernier tend davantage à rendre passif son spectateur plutôt qu'à éveiller en lui de nouvelles interrogations : *« Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que « ce qui apparaît bon, ce qui bon apparaît ». L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence¹¹⁸. »* L'incapacité des récepteurs à faire la différence entre l'imaginaire et la vie réelle en est peut-être la cause : *« Les groupes humains qui admettent la distinction de l'expérience imaginaire et de la vie réelle ne savent pas toujours ce qu'elles proposent. La volonté de représenter ne définit jamais un contenu mais elle dramatise en le construisant un aspect de l'existence qui, par cela même, devient transmissible. C'est cela qui nous attache ici : l'architecture cachée qui soutend le drame...¹¹⁹ »*

Bien qu'il puisse paraître maladroit de faire un parallèle entre l'image d'une chose et celle d'un espace, ce débat a fait naître chez moi plusieurs interrogations. Comment les images que nous nous faisons aujourd'hui des lieux de l'Holocauste peuvent-elles aider à affronter leur réalité passée ? L'image « consensuelle et universelle » développée

¹¹⁷ G.Wajcman, « De la croyance photographique », art. cit., p. 68 in Images malgré tout, p. 204

¹¹⁸ Guy Debord, La société du spectacle, Editions Gallimard, Paris, 1992, p.20

¹¹⁹ Jean Duvignaud, Spectacle et société - Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés, Editions Denoël, 1970, p. 13

aujourd'hui dans ces lieux ne risque-t-elle pas de livrer une réponse rendant inutile tout questionnement supplémentaire ? Mais la fabrication d'une telle image n'est-elle pas paradoxalement nécessaire pour continuer à vivre ?

• De la théâtralisation de ce qui nous entoure ?

Mais au-delà des questions que soulèvent ces espaces marqués par l'Holocauste, il semble que l'ensemble de notre environnement - dans sa globalité mais dans une moindre mesure - soit concerné par cette question du détournement de la réalité. Est-il vrai que l'Homme ressent la nécessité de théâtraliser et de dramatiser ce qui l'entoure ? La ville en est-elle le lieu privilégié ?

Dans l'ouvrage *Spectacle et société*, Jean Duvignaud aborde radicalement cette question de la nécessaire représentation de la réalité. Selon lui, personne ne pourrait échapper à la théâtralisation de l'existence et donc de l'espace : « *Ne semble-t-il pas que notre expérience, pour s'enraciner en nous, ait besoin de se représenter, de s'imposer comme spectacle pour être admise comme une émotion ?*¹²⁰ » Il en vient même à comparer notre vie intérieure à un drame « *dont le christianisme avec son aspect théâtral a fixé les formes.* » Il considère en fait l'Homme comme une espèce dramatique dont les comportements ne peuvent être saisis qu'à partir du moment où ils sont théâtralisés. En d'autres termes, cela revient à dire que la fabrication de l'être implique de se représenter sans arrêt. Mais comment cela se traduit-il dans l'espace ?

Dans l'ouvrage *Spectacle et société*, il explique que les points communs entre le théâtre et la vie sociale sont nombreux, les multiples cérémonies jouées dans la société ressemblant à de véritables actes d'une pièce théâtrale. Selon l'auteur, l'espace du réel et celui du théâtre se ressemblent également fortement l'un à l'autre : ils seraient en fait marqués l'un comme l'autre par une forte polarisation. Dans le cas du théâtre, la délimitation précise du lieu scénique permet de distancer l'objet de l'illusion de son public. Ces deux espaces semblent aussi se ressembler par leurs fonctions : ils sont les lieux de la mise en scène

¹²⁰ Jean Duvignaud, *Spectacle et société - Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Editions Denoël, 1970, p. 12

d'un réalisme saisissant mais maîtrisé. Au théâtre, il y a une fin. Les acteurs saluent le public et matérialisent ainsi la discontinuité entre la vie réelle et la fiction. Enfin, le théâtre touche aux problèmes du réel et de la société : « *La frontière entre le théâtre et la vie sociale passe par cette sublimation de conflits réels.*¹²¹ » L'auteur résume ainsi la comparaison faite entre ces deux espaces : « *Le cérémonial, la polarisation de l'espace, la sélection d'une individualité privilégiée sont des points communs au théâtre et à la vie sociale, des corrélations entre la vie dramatique et la situation collective. Mais ce sont aussi des frontières entre les deux domaines [...]*¹²². » Il s'agit en effet de ne pas forcer le trait de la comparaison. Mais ce qui m'intrigue ici, c'est d'entrevoir les raisons du développement de cette activité théâtrale dans les villes. N'est-ce pas la réponse à un certain manque de liberté au sein de l'espace dense et comprimé ? A Theresienstadt, la pratique d'activités artistiques et théâtrales représentait pour les prisonniers une réelle sensation de liberté.

Mais l'imaginaire n'est-il pas trop souvent réduit à la description d'un vague reflet de la réalité et dissocié de sa raison même ? Jean Duvignaud évoque la quête de liberté que représente selon lui l'imaginaire : « *On oublie qu'à chaque période, et dans toute situation sociale quelle qu'elle soit, et quelle que soit la pression des appareils et du « pouvoir », la liberté cherche, à travers les fissures de la réalité, à se frayer un chemin – que ce chemin soit celui du crime ou celui de « nouvelles valeurs », qu'il soit celui d'évidences masquées ou de faux-semblants*¹²³. »

- **La scène théâtrale : le symbole de la nécessaire représentation du jeu de l'imaginaire ?**

Mes recherches m'ont conduit à m'interroger sur ce que représente finalement le théâtre dans la ville, dans les sociétés. Il est en effet assez curieux de constater que l'espace des représentations de

¹²¹ Jean Duvignaud, *Spectacle et société - Du théâtre grec au happening*, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés, Editions Denoël, 1970, p. 27

¹²² Jean Duvignaud, *Spectacle et société - Du théâtre grec au happening*, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés, Editions Denoël, 1970, p. 27

¹²³ Claudel et Genet, in *Lieux et non lieux*, Jean Duvignaud, édition Galilée, 1977, p. 108

l'imaginaire ait été ainsi concentré dans un même espace clos, standardisé, et rempli de codes. C'est la question à laquelle Jean Duvignaud tente d'apporter une réponse dans le livre *Spectacle et Société* : « *Pour quelles raisons, une telle société vivante dans une telle société hiérarchisée, s'est donnée à elle-même un tel lieu, un tel espace de jeu ?*¹²⁴ » A cela, il explique d'abord l'importance du rôle qu'ont tenu les « élites du pouvoir » dans son développement. Il semble en effet que la constitution même de cet espace soit intimement lié au pouvoir et à la place qu'il occupe. Il s'agit alors d'entrevoir comment se constitue « *cette mise en scène de ce qui est donné à voir et à entendre, cette matrice de signifiés en quête permanente de significations*¹²⁵ » ? En d'autres termes, comment la mise en scène d'un espace rend-t-il visible son imperceptible profondeur ? Pour faire simple, il semble que ce soit par la disposition d'objets convergeant vers un point focal imaginaire que l'illusion d'un réalisme soit créée. Ainsi élaborée, la scène reconstitue une réalité qui suscite l'hallucination et la fascination. Cette manière de figurer l'imaginaire permet ainsi de cacher et de camoufler la structure théâtrale sous les choses et les apparences. Il est intéressant de remarquer de quelle manière le lieu théâtral a été l'objet de nombreux détournements. Et bien souvent, ces modifications progressives ont été là encore liées au déplacement du pouvoir au sein même de la structure théâtrale.

Mais il semble que le développement de l'espace de la représentation de l'imaginaire dans les villes soit aussi intimement lié à une certaine tension sociale qui résulte de l'imaginaire. Jean Duvignaud se demande d'ailleurs si le tragique n'en serait pas l'illustration. La scène théâtrale, lieu clos par excellence, est peut-être aussi le lieu privilégié de l'expérimentation : « *Sans doute est-ce là la conjoncture de notre époque : non plus la définition globale d'un régime national. Mais le retrait dans les lieux clos où l'on expérimente, à l'abri des idéologies et de l'économique, ce que la vie collective a de plus intense*¹²⁶. » Dans chaque société, une part de l'existence ne peut en effet se manifester qu'à travers la fiction, l'imaginaire, le spectacle. L'auteur explique cependant que le contrôle de cet espace est fortement lié à l'autorité :

¹²⁴ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 67

¹²⁵ Jean Duvignaud, *Spectacle et société - Du théâtre grec au happening*, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés, Editions Denoël, 1970, p. 13

¹²⁶ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 137

« Ainsi le choix d'un type de scène pour la représentation des actions imaginaires résulte de la question : quelle quantité de liberté une société accepte-t-elle d'elle-même ?¹²⁷ » Une telle concession d'un lieu destiné à la fiction est donc la preuve d'un contrôle autoritaire. C'est sans doute là que réside toute la perversité de l'espace scénique. Il est à la fois le fruit de la volonté gouvernante d'assouvir son pouvoir à travers la représentation, et en même temps la réponse à un besoin de la société de représenter sa tension sociale, son imaginaire. L'apparente liberté d'usage de cet espace ne serait-elle donc qu'un leurre ?

• La ville selon Aldo Rossi : une scène urbaine de l'imaginaire ?

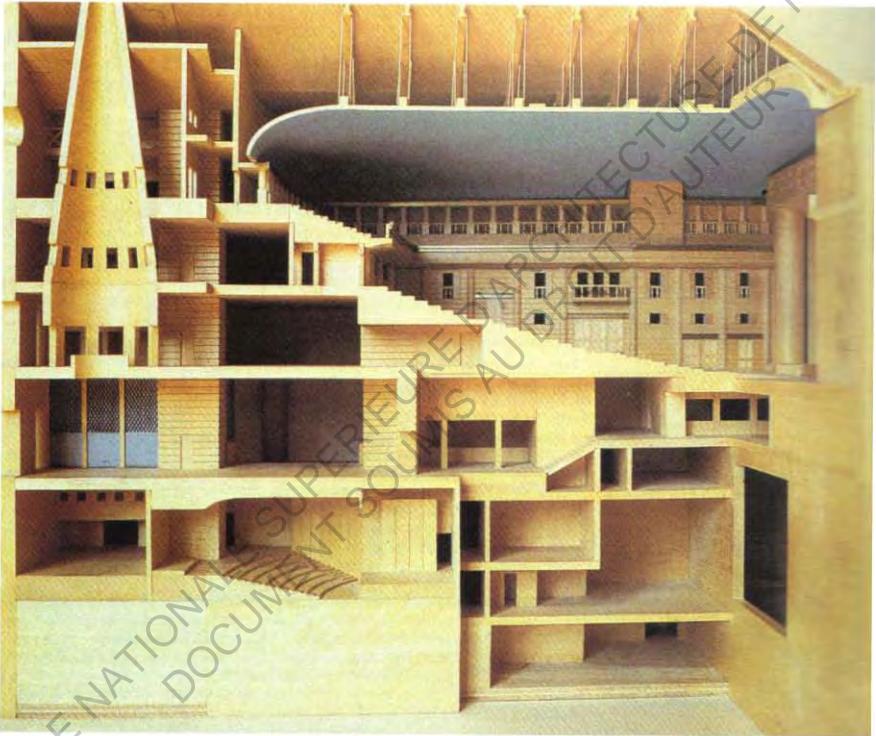
Il m'a paru intéressant de conclure cette réflexion par une introduction à la théorie développée par l'architecte italien Aldo Rossi sur le théâtre et la ville. Le sujet de l'analogie entre l'architecture et le théâtre parcourt en fait toute son œuvre. Ce dernier considère en effet la ville comme la scène fixe de la vie de l'homme : « *De ce point de vue, le théâtre pour Aldo Rossi se présente comme un laboratoire expérimental pour l'architecture de la même manière qu'une maison, une rue ou une ville n'est rien d'autre qu'un espace concret et reconnaissable, le décor qui permet la progression d'une action, le développement d'une possibilité, dans un réseau de relations entre le lieu et l'action, difficiles à discerner*¹²⁸. » La mise en parallèle entre le théâtre et la ville ne s'arrête pas là : « [...] aucun acteur, qu'il soit bon ou mauvais, ne peut modifier le cours des événements d'un drame, de même aucun architecte, qu'il soit bon ou mauvais, ne peut lui non plus, modifier le cours des événements, c'est-à-dire l'ensemble des faits qui constituent la ville, tout au plus peut-il tenter de les exprimer, de les rendre évidents en leur donnant une forme et par conséquent en les ouvrant à de nouveaux sens dans le futur¹²⁹. » Mais selon Aldo Rossi, l'architecture présente néanmoins la capacité de s'imposer au réel. Ses formes, ses couleurs, ses lignes lui permettraient en effet de développer sa propre autonomie.

¹²⁷ Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, édition Galilée, 1977, p. 118

¹²⁸ Introduction à Aldo Rossi, Aldo De Poli, Marino Narpozzi, Thierry Roze, traduit par Claude Cosneau et Marie-Paule Halgand, p. 5

¹²⁹ Introduction à Aldo Rossi, Aldo De Poli, Marino Narpozzi, Thierry Roze, traduit par Claude Cosneau et Marie-Paule Halgand, p. 6

Aldo Rossi, Ignazio Gardella, Fabio Reinhart, Angelo Sibilla
Projet pour le théâtre de Gênes, 1983.
Maquette de G. Sacchi.
Document prêté par Guy Rumé



Il semble qu'Aldo Rossi doute de l'utilité de l'édifice théâtral dans la ville. Il explique en effet sa fascination pour l'idée développée par Le Corbusier lors d'une conférence et selon laquelle il ne serait pas nécessaire de construire des théâtres, la ville étant déjà elle-même un vaste lieu de mise en scène. Seuls des plateaux, estrades, et scènes installés dans la ville pourraient en effet suffire, chacun étant libre de se mettre en scène soi-même : *« J'ai eu l'occasion de construire, de travailler pour des groupes en France et ces gens étaient très intéressés par l'acquisition de théâtres, des petits théâtres, je leur ai alors dit que la chose la plus importante était de faire des pièces assez grandes où ensuite ils pouvaient faire ce qu'ils voulaient de façon à ne pas empêcher leur spectacle, parce que je crois que tout ce qui a été fait jusqu'à maintenant a toujours fixé une architecture pour un théâtre qui ne peut se jouer, c'est-à-dire le théâtre du XVIIIe siècle, le théâtre romain. Il vaut mieux des personnes habillées comme tout le monde qui se promènent dans la ville, qui aillent sur les lieux de travail, qui fassent du théâtre¹³⁰. »* Selon lui, le théâtre moderne semble d'ailleurs aller dans ce sens, l'architecture étant bien souvent réduite à *« une grande boîte vide et où il n'y a que l'architecture de la scène, c'est-à-dire liée à la scénographie et la régie¹⁵. »* Mais dans l'ouvrage *Le Temps du théâtre*, Aldo Rossi reconnaît que l'édifice du théâtre puisse être considéré tout autrement. Il s'appuie sur la théorie de Louis Jouvet selon laquelle l'architecture de la scène est plus importante que la représentation théâtrale : *« Seul, à mon sens, l'édifice dramatique peut donner une idée du théâtre. [...] on se laisse pénétrer par le vide étrange et le silence du lieu [...]. On se sent seul et cependant on ne saurait être absent, on est unique et on est étrangement concerné dans un désordre qui appelle des réponses [...] Facilement on se laisse prendre par le superficiel des choses ou des objets, par l'apparence fausse dont les idées revêtent tout à coup ce qui vous entoure¹³¹. »* Face à ces divergences d'opinions sur ce que représente l'édifice théâtral, Aldo Rossi évoque l'hypothèse que *« le théâtre se déroule toujours dans ce cercle redéfini à l'intérieur de l'espace du théâtre. Un centre qui ne semble pouvoir qu'être à l'intérieur*

¹³⁰ Le Corbusier, in *Le temps du théâtre*, Aldo Rossi, in *Introduction à Aldo Rossi*, Aldo De Poli, Marino Narpozzi, Thierry Roze, traduit par Claude Cosneau et Marie-Paule Halgand, p. 15

¹³¹ Louis Jouvet, in *Le temps du théâtre*, Aldo Rossi, in *Introduction à Aldo Rossi*, Aldo De Poli, Marino Narpozzi, Thierry Roze, traduit par Claude Cosneau et Marie-Paule Halgand, p. 15

Aldo Rossi
Théâtre temporaire, 1983.
Document prêté par Guy Rumé



de lui-même¹³². » Enfin, en ce qui concerne la fonction du théâtre, il est intéressant de noter qu'Aldo Rossi semble partager le pessimisme de Brecht: « *Il me plaît de conclure avec une phrase de Brecht qui confère au théâtre le rôle important de rendre la vie meilleure, plus digne, plus légère à supporter: « Au théâtre, le spectateur jouit, comme d'un divertissement, de l'épuisement intense et infini que lui cause la vie et la terreur de ses indécentes transformations. Puisse le théâtre les alléger, puisque des différentes manières de vivre la moins pénible est l'art »*¹³³. »

Cette posture l'a conduit à réaliser des projets finalement très proches des préoccupations théâtrales et de l'imaginaire propres à la société. C'est par exemple le cas de son projet intitulé *Théâtre du Monde*. C'est en fait un petit théâtre en bois placé sur une barge qui s'est déplacé de villes en villes mais dont l'étape la plus importante a sans doute été celle de Venise. Ce qui ressort de cette architecture, c'est la manière dont Aldo Rossi parvient à superposer des temps différents, et à mêler son architecture à son environnement de la ville qui devient elle-même la scène théâtrale. Le lien entre la ville et l'architecture est donc très fort de par la technique utilisée, son histoire, et son image. Le projet intitulé *Teatrino scientifico* est lui aussi une scène de théâtre. Aldo Rossi le considère comme le théâtre de l'imaginaire. Le décor et l'image de fond de scène sont inspirés de l'ambiance urbaine de manière à créer la fiction. Et c'est celle-ci même qui permet de revenir au réel. A la manière des petites statuettes accrochées à des fresques peintes dans une église qu'il avait repérées quelques années auparavant, Aldo Rossi recourt à la superposition de deux plans pour mêler la réalité à l'illusion, et créer ainsi l'imposture. Enfin, il est intéressant de remarquer que le projet d'îlot qu'il réalisa en plein cœur de Berlin est lui aussi la marque d'un surréalisme affirmé. A travers ce projet, Aldo Rossi affirme l'artificialité illusoire du décor urbain qu'est l'architecture.

¹³² Aldo Rossi, *Le temps de l'architecture*, in Introduction à Aldo Rossi, Aldo De Poli, Marino Narpozzi, Thierry Roze, traduit par Claude Cosneau et Marie-Paule Halgand, p. 6

¹³³ Introduction à Aldo Rossi, Aldo De Poli, Marino Narpozzi, Thierry Roze, traduit par Claude Cosneau et Marie-Paule Halgand, p. 19

2.2. L'imposture, catalyseur d'un visible ?

« Aujourd'hui, nous vivons à l'époque de l'imagination déchirée. »

Georges Didi-Huberman

Mais l'imposture ne peut-elle pas constituer malgré tout un moyen de révéler la réalité d'un espace. Certes, cette question peut sembler être à première vue maladroite et inappropriée tant l'entreprise d'imposture mise en place à Theresienstadt lors de la Seconde Guerre mondiale a prouvé le contraire. Mais aujourd'hui, la ville de Terezin, véritable empreinte de cette imposture, paraît soulever une toute autre question. Au moment où le conseil municipal s'active en effet à redynamiser la ville par la mise en place de nouveaux équipements touristiques, il s'agit de s'interroger sur l'effet éventuel d'un tel travestissement de l'espace. Ne contribuerait-il pas finalement à une plus grande lisibilité de la mémoire du lieu ? En d'autres termes, est-il possible de fabriquer un visible à travers la fiction ? Par définition, l'action d'imposture consiste à masquer la vérité, la réalité d'un lieu. Par sa dissimulation. Par son camouflage. Par la création d'une fausseté, d'un leurre, d'un vide. Est-il alors possible de rendre visible par le faux ? Par le vide ? Par la disparition ? Il s'agit de porter une réflexion sur le trop plein, le trop vide, et d'entrevoir ainsi en quoi l'imposture se nourrit de ces deux extrêmes.

• Imposture par le trop plein ? Par le trop vide ?

Dans l'ouvrage *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman aborde la question du vide et du plein. Il porte une réflexion sur la manière dont doivent aujourd'hui être considérées quatre photographies retrouvées enfouies dans le sol du camp d'Auschwitz-Birkenau. Ces dernières sont en fait la trace laissée par plusieurs membres du commando de la mort qui réussirent à photographier clandestinement le processus d'extermination dont ils faisaient parti. A travers cette étude, l'auteur fait la critique de la théorie récurrente qui consiste à considérer la Shoah comme quelque chose d'inimaginable. Selon Elisabeth Pagneux, la persistance à vouloir donner du sens à ces images est en effet la marque d'un acharnement à combler un vide pour ne pas l'affronter : « [...] Bâtir le néant [...] serait une double tromperie [...] au risque de tout confondre pour consolider un vide ». Pour Georges Wajcman, ces images ne nous apprennent rien de

nouveau. Elles induisent même le spectateur au fantasme et à l'illusion. Face à ces critiques, Georges Didi-Huberman interroge la valeur d'usage de l'image, la manière dont elle peut toucher le réel, mais aussi la place de l'imagination dans la question éthique. Il distingue ainsi deux manières de porter inattention à ces images. La première consiste en fait à les hypertrophier, c'est-à-dire à tout vouloir y voir : s'aveugler. Selon lui, l'image considérée comme « un tout » serait en effet source d'hallucinations. La seconde consiste à réduire et à dessécher l'image : n'y voir qu'un document de l'horreur. Il s'agit en effet de ne pas considérer l'image comme « un rien » inhibiteur de toute imagination. Selon l'auteur, l'image n'est ni rien ni tout. Pour savoir, il faut s'imaginer.

Cette étude met en perspective certains écueils du rapport que l'on peut avoir à l'image. Je me demande si l'image que renvoie l'espace se situe également au cœur de telles interrogations. Comment rendre en effet lisible et visible l'empreinte d'un lieu sans pour autant la transformer en un produit hallucinatoire propice aux fantasmes ? Comment au contraire ne pas faire de ces lieux des espaces inhibiteurs de toute imagination, de toute pensée ? Dans ces deux cas de dérives, il semble que l'on peut parler d'imposture, l'espace masquant la réalité de son empreinte.

- **La fabrication d'un visible par le mouvement ?**

Témoigner de la mémoire d'un lieu, c'est d'abord conserver le plus fidèlement possible son aspect original, ses ruines. Stopper le mouvement donc. Mais cela consiste aussi à élaborer un travail de tri, tout ne pouvant et ne devant être préservé. Parfois, ne vaut-il pas mieux ne pas s'opposer à l'inévitable et à la naturelle disparition de certaines traces ? La conservation artificielle d'un lieu dans son état d'origine crée-t-elle réellement son reflet du réel ? Bien souvent, la non-conservation d'un patrimoine est considérée comme un acte honteux. Dans le cas de la Shoah, laisser à l'abandon et laisser disparaître les camps par eux-mêmes serait perçu comme un acte visant à masquer la réalité de l'Histoire, la preuve de ce que l'Homme a été capable de faire à son semblable. Je me demande pourtant si une certaine part de disparition n'est pas nécessaire. D'une part pour l'efficacité du message véhiculé. D'autre part pour le maintien d'une certaine cohésion spatiale et sociale.

Laisser disparaître, ce n'est pas détruire. Dans le cadre d'une réflexion abordant la question de la fiction théorique, l'architecte Ghislain His et le professeur de philosophie Jean Lévêque consacrent un article sur le sujet de la fabrication du visible. Il est entre autre expliqué que ce serait « *une grossière erreur que de penser le disparaître comme une « destruction » au sens moderne qui succéderait à l'apparaître – le moment de « l'édification ». Le disparaître est au cœur de l'apparaître, non en tant que risque ou promesse du futur, mais comme la condition interne du « fabriquer».*¹³⁴ » L'action de détruire est en ce sens comparée à la destruction d'un objet à l'aide un marteau. Au contraire, le processus d'apparition est comparé à la création d'une sculpture : « *A la différence de la démolition, l'idée de la disparition est de rendre sensible au regard quelque chose que l'on veut préserver. Le vide que je ménage dans le bloc statuaire est ce qui fait apparaître la sculpture. Ce n'est pas le plein et le vide qui comptent. Ce n'est pas non plus le « créateur » qui nous intéresse en tant qu'ego, mais c'est l'interaction qu'il a avec l'extérieur qui nous intéresse, son mouvement, l'interaction entre celui qui agit et la chose produite.*¹³⁵ » Et c'est d'ailleurs par la mutation progressive et le changement que l'apparaître existerait : « *Apparaître, c'est être là en mouvement, en métamorphose. La seule réalité, c'est le mouvement*¹³⁶ » Bien que cette réflexion s'inscrive dans le cadre d'une recherche sur l'acte de création, je me demande si la volonté de figer l'espace dans sa forme propre à un temps donné, n'est pas finalement masquer sa propre réalité. Le mouvement n'est-il pas plus fort que la trace figée ? La ville de Terezin soulève aujourd'hui ces questions. Figée, la ville semble fragmentée. Le petit fort est conservé à la manière d'un véritable musée à ciel ouvert, alors que la grande citadelle est aujourd'hui considérée comme une véritable ville à redynamiser. Pour les visiteurs, la visite de la ville ressemble bien plus à celle d'une succession d'espaces distincts, d'entrées, et de sorties. A

¹³⁴ Ghislain His et Jean Lévêque, La fabrication d'un visible, la fiction provoque l'action, in Cahiers thématiques 2005, Fiction théorique, Ecole d'architecture et de paysage de Lille, p. 64

¹³⁵ Ghislain His et Jean Lévêque, La fabrication d'un visible, la fiction provoque l'action, in Cahiers thématiques 2005, Fiction théorique, Ecole d'architecture et de paysage de Lille, p. 69

¹³⁶ Ghislain His et Jean Lévêque, La fabrication d'un visible, la fiction provoque l'action, in Cahiers thématiques 2005, Fiction théorique, Ecole d'architecture et de paysage de Lille, p. 66

chaque fois, un nouveau prospectus, une nouvelle organisation de l'espace, un nouveau rapport à la trace.

Bien que n'ayant aucun rapport direct avec l'espace, je me rappelle d'un passage du roman *Austerlitz* illustrant la propriété du mouvement à faire apparaître des choses difficilement perceptibles autrement. L'auteur W.G. Sebald raconte en fait le moment où Austerlitz visionne quelques extraits du film de propagande réalisé par les nazis à Theresienstadt durant la Seconde Guerre mondiale. En quête de réponse sur ses origines, le garçon ne parvint cependant pas à donner un sens à ce qu'il voit sur les images. Il les regarde défiler sans être capable de ne retenir quoi que ce soit. Les images disparaissent aussitôt qu'elles surgissent. De manière à défier l'impossibilité de fixer son regard sur ces dernières, il confectionne une copie du film au ralenti étirant ainsi la durée à une heure entière au lieu d'une vingtaine de minutes. Certaines choses jusqu'alors imperceptibles deviennent alors visibles : *« On avait maintenant l'impression que les hommes et les femmes des ateliers effectuaient leurs tâches en somnambules, tant il leur fallait de temps pour pousser l'aiguille, tant leurs paupières s'abaissaient lourdement, tant étaient lents leurs mouvements de leurs lèvres et ceux de leurs yeux se levant vers la caméra. Ils marchaient moins qu'ils ne semblaient flotter, comme si désormais leurs pieds ne touchaient plus le sol. Les silhouettes des corps étaient devenues floues et leurs bords s'étaient effrangés, en particulier dans les scènes tournées en extérieur, en pleine lumière, un peu comme les contours de la main humaine sur les fluographies et les électrographies réalisées à Paris par Louis Darget au tournant du siècle dernier. Les nombreuses défauts de la pellicule, que je n'avais guère remarqués auparavant, se diluaient maintenant en plein milieu d'une image, l'effaçaient et faisaient naître des motifs blancs et lumineux éclaboussés de taches noirs [...]. Mais le plus troublant, dans cette version au ralenti, c'étaient encore les bruits. Dans une brève séquence du début où est montré le travail du fer chauffé au rouge et le ferrage d'un bœuf de trait dans la forge d'un maréchal-ferrant, la polka enjouée, composée par je ne sais quel compositeur autrichien d'opérettes, que l'on entend sur la bande-son de la copie berlinoise, est devenue une marche funèbre s'étirant de manière quasi grotesque et les autres accompagnements musicaux du film, parmi lesquels je n'ai réussi à identifier que le Cancan de la vie parisienne et le scherzo du Songe d'une nuit d'été de Mendelssohn, évoluent eux aussi dans un monde que l'on ne qualifierait de*

chtonien, en des profondeurs tourmentantes où jamais aucune voix humaine n'était descendue. Là où dans la copie berlinoise, sur un ton fringant, une suite de claironnements extirpés impérieusement du larynx rythmait la séquence [...] on ne percevait plus à présent qu'un grognement menaçant, comme je n'en avais entendu auparavant¹³⁷ .»

• La fiction, source de remises en question de qui nous entoure ?

La ville est le lieu de la métaphore, de la transformation de la matière en symboles. C'est en tout cas ce que laissent suggérer Jean Duvignaud et Guy Debord. (Voir chapitre 3, « La ville, lieu de l'imposture ? », La ville et son image, objet de toutes les fascinations ?) N'est-ce pas cette fiction qui rend lisible, visible, et sensible l'espace ? Christophe Bouriau, maître de conférence en philosophe, aborde une question parallèle sur la fiction théorique : « *Soutenir que la pensée humaine utilise des artifices, des constructions imaginaires, soulève le problème suivant : comment la pensée peut-elle atteindre la « vérité » au moyen du « faux », de ce qui s'écarte du monde réel ? Qu'est-ce qui peut justifier que la pensée humaine, dans son approche de la réalité, recourt à des constructions imaginaires, apparemment sans rapport avec le réel ou même en contradiction avec lui ?*¹³⁸ » Comme si les nombreux artifices et détours d'un lieu permettaient paradoxalement de mieux faire apparaître sa réalité.

A la différence d'un inventaire figé de l'espace, la fiction serait en effet susceptible de susciter le questionnement, les interrogations, la prise de recul par rapport à ce qui nous entoure. Elle créerait l'énigme. En préambule de ce travail, j'avais tenté de définir la notion d'imposture en la distinguant d'autres termes dont la signification semblait très proche. J'avais aussi illustré cette notion par l'exemple de l'Opéra intitulé *Les Âmes galantes*. En plus de l'illusion scénique évidente, un parfum était injecté dans les gradins où étaient assis les spectateurs de façon à rendre un peu plus difficile la distinction entre l'illusion et la réalité. Dans ce cas, je me demande quel effet peut avoir l'imposture sur son récepteur. L'évidente illusion est complexifiée au point d'être

¹³⁷ W.G. Sebald, Austerlitz, Edition folio, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, p. 340

¹³⁸ Christophe Bouriau, Vahinger et la valeur des fictions, in Cahiers thématiques 2005, Fiction théorique, Ecole d'architecture et de paysage de Lille, p. 20

confondue avec le réel. Cette sensation de duperie n'est-elle pas toutefois génératrice d'une remise en question plus profonde encore de l'évidente perception de ce qui nous entoure ? Bien évidemment, il semble que l'imposture ne doive être parfaitement orchestrée. L'aveuglement serait en effet inévitable.

Mais quelles sont les raisons d'un tel envoûtement ? Les rues sont aujourd'hui remplies de symboles, de motifs. Une étude universitaire¹³⁹ a été réalisée sur le sujet par Carine Parailloux. A travers sa recherche, elle raconte son expérience vécue à Porto et la découverte de l'emploi récurrent de ces artifices traditionnels : « *La réalité de la ville ne se contient pas dans de petits carreaux colorés, mais la perception que nous en avons en dépend. [...] Il se peut que j'aie été, durant mon séjour, envoûtée par le miroitement, l'illusion, le faux-semblant, leurrée par le superflu si bien qu'à mon retour à Nantes j'ai cherché ce même étourdissement...* » S'interrogeant sur la nature et la fonction du motif dans la ville, elle soulève la question suivante : « *Le motif nous immerge dans un autre monde, une autre matière celle de la subjectivité, de l'imaginaire. Fait-il disparaître le réel ou bien donne-t-il d'autres limites ? Voile-t-il ou dévoile-t-il les objets du monde ?* » Le motif est considérée comme une représentation du réel ne pouvant exister sans la présence d'un support. Les fonctions premières du motif sont alors d'embellir les villes, de leurs donner plus de noblesse, ainsi que de produire une image. Mais au-delà de cette question de la représentation de la réalité est envisagée une toute autre interrogation : « *Permettrait-il à triompher de notre peur du vide ?* » Selon elle, les motifs conduisent vers l'irréel, l'immatériel, l'imaginaire : « *Le motif nous immerge dans un autre monde, une autre matière celle de la subjectivité, de l'imaginaire.* » Le motif permettrait ainsi la fabrication d'un récit, et de conduire l'œil au-delà du support. Mais, elle dénonce les courants modernes de l'architecture qui ont intégré le motif dans le support même, de manière à supprimer ce « superflu ». C'est ainsi que la réalité de la ville d'aujourd'hui serait emprisonnée dans la régularité et la répétition de ses formes. Il n'y aurait plus d'éblouissement, d'aveuglement. L'œil serait même ennuyé et désintéressé par l'absence de récit. C'est sans doute aussi pourquoi apparaissent peu à peu d'autres motifs visant à masquer de cette

¹³⁹ Carine Parailloux, Sans motif(s) apparent(s), TPE encadré par M-P Halgand et P. Faucher, ensa Nantes, 2006-2007

« vilaine réalité », celle par exemple des immeubles de logement génériques sans le moindre intérêt camouflés à Bordeaux de manière factice par la seule conservation d'une façade principale des anciens chais.

2.3. Trace de l'imposture : le paradoxe de la ville de Terezin

• Terezin et l'irréalité d'un vide

Lors des deux visites réalisées à Terezin, le vide déstabilisant de la ville m'avait à la fois beaucoup surpris et en même temps paru être la conséquence logique de l'empreinte de ce lieu. Dans le roman Austerlitz, W.G. Sebald décrit aussi à plusieurs reprises cette impression de vide : « [...] *Ce qui, en ce lieu, me frappa le plus, et que je n'arrive toujours pas à comprendre, ce fut d'emblée le vide. Je savais que depuis de nombreuses années Terezin était redevenu une commune ordinaire et pourtant il se passa bien un quart d'heure avant que j'aperçoive, de l'autre côté du carré, le premier être humain [...] Si la désolation de cette ville fortifiée, au quadrillage strictement géométrique rappelant La cité du Soleil de Campanella, était déjà accablante, que dire de l'ostracisme des façades muettes, avec leurs fenêtres aveugles derrière lesquelles je ne vis nulle part, aussi souvent que je levai la tête, le moindre rideau bouger. Je ne pouvais pas concevoir que quelqu'un pût habiter ces maisons rébarbatives, ni encore moins quel genre de personnes, bien que j'eusse remarqué dans les arrière-cours, alignés contre le mur, une multitude de sceaux à ordures grossièrement numérotés à la peinture rouge*¹⁴⁰. » En 2010, « Radio Praha » a consacré une émission¹⁴¹ à la ville de Terezin et aux projets élaborés par les conseillers municipaux et destinés à « faire vivre Terezin et valoriser son passé de citadelle », ainsi que de « redonner vie à la ville au triste passé militaire et aujourd'hui laissée à l'abandon ». Il s'agit en fait de rendre touristiquement attrayante la ville. Aujourd'hui, seuls deux mille résidents habitent la citadelle. Avant la Seconde Guerre mondiale, près de sept mille personnes occupaient la citadelle. C'est sans doute une des raisons pour laquelle la journaliste Jaroslava Gissübelová décrit aujourd'hui l'espace

¹⁴⁰ W.G. Sebald, Austerlitz, Edition folio, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, p. 260

¹⁴¹ Radio Praha, Des projets pour faire vivre Terezin et valoriser son passé de Terezin, émission du 25 avril 2010, présentée par Jaroslava Gissübelová

comme une « ville fantôme » : « *L'image de Terezin, aujourd'hui, ce sont beaucoup de maisons désertes et de magasins fermés, ce sont de larges rues et de spacieuses places dépeuplées. Un calme irréel règne dans cette ville, où les quelques deux cent cinquante milles touristes annuels ne passent pas plus que quelques heures. Comme si le lourd passé et le poids de la mort étaient toujours présents dans ses murs [...].* »

Il m'a paru intéressant d'analyser en quoi la perception de ce vide donne l'impression d'une certaine irréalité. J'ai formulé deux hypothèses à cela. Cette impression d'irréalité est peut-être d'abord due au profond décalage existant entre la réalité passée du ghetto et celle d'aujourd'hui. Il est en effet difficile d'imaginer la vie du ghetto telle qu'elle a été tant l'ambiance qui se dégage de ce lieu semble en être totalement opposée. Mais au-delà de cette première ébauche de réponse, je me demande si l'impression irréalité de ce lieu n'est pas aussi liée au surprenant décalage existant entre la nature du lieu (celle d'une petite ville) et son usage. L'appropriation très restreinte des espaces publics, sa faible fréquentation, et le peu de mouvements dans l'espace sont en effet en totale contradiction avec l'usage couramment fait des villes. Ce paysage vide de tout dynamisme ressemble davantage à un décor théâtral laissé à l'abandon. En parallèle de l'article qu'Hubert Prolongeau consacre à Auschwitz est insérée la réaction du philosophe Alain Finkielkraut. Accablé du devenir du camp d'Auschwitz-Birkenau comparé par certains à une sorte de « parc d'attraction », il raconte la difficulté qu'il avait éprouvé pour s'y recueillir alors que l'environnement du lieu était à ce moment-là bien différent : « *Je suis allé à Auschwitz dans les années 1980, dans des conditions qui n'ont rien à voir avec celles qui sont ici décrites. Je me souviens d'avoir pu marcher, notamment dans le camp de Birkenau, sans croiser personne. J'y allais pour des raisons personnelles, c'est là qu'une partie de ma famille a été déportée, dont mon père. Mais je dois dire que même dans ces conditions optimales le recueillement est très difficile. Il est beaucoup plus facile de se représenter les choses lorsqu'on lit Si c'est un homme que lorsqu'on visite un camp. Le camp est nu, abstrait, dépouillé de tout*¹⁴². » Comme si l'espace ainsi préservé était vide de tout sens, de toute matière, et de toute vie.

¹⁴² Alain Finkielkraut, « Respecter ces lieux, c'est de plus s'y rendre », Télérama 3231, 14 décembre 2011, p. 46

- **Le colmatage d'un vide : un nouveau travestissement du lieu?**

Au cours de l'émission que la Radio Praha consacra à la ville de Terezín, il est expliqué que la ville a longtemps espéré être le lieu d'accueil du siège d'une grande université européenne. Mais aujourd'hui est attendue la mise en place de l'Institut européen de la Shoah, projet adopté par les représentants de l'Union européenne en juin 2009. Au-delà de cette perspective, le conseil municipal de Terezín réfléchit aussi à différents scénarios permettant de faire de Terezín une « cité vivante, moderne et active où il fait bon vivre et séjourner. » La commune et le mémorial de Terezín ont en effet signé avec la ville de Litoměřice, ville située sur la rive de l'Elbe et à quelques kilomètres de Terezín, « un mémorandum de coopération dans le domaine du tourisme ». Il s'agit en fait de créer un nouveau produit touristique commun aux deux villes. Ce dernier prévoit par exemple l'édification d'un port de plaisance à Terezín. Selon les élus, ce nouvel équipement permettrait ainsi de relier la ville à un territoire plus large et aux quelques points attractifs de la région : les châteaux anciennement édifiées le long de l'Ohře, la ville de Litoměřice, les pistes cyclables aménagées le long des berges, ainsi que les nombreuses fermes mettant en place des programmes spécifiques et destinés aux touristes. Il est intéressant de constater à quel point le directeur actuel du Mémorial, Jan Munk, semble persuadé de la nécessité que la commune élargisse ainsi l'offre d'activités touristiques : *« Etant donné que le Mémorial de Terezín est une institution qui a un contact étroit et quotidien avec le tourisme, je souhaite que l'on n'oublie pas qu'en dépit de la crise financière, il n'y a pas que l'argent. Le tourisme, c'est avant tout la connaissance, l'étude des informations, le travail sur la préservation de la mémoire historique. »* Lors de mes visites, j'avais remarqué la présence d'une grande affiche publicitaire accrochée sur la muraille de la grande forteresse et visible depuis la route départementale. Cette dernière faisait la promotion de manifestations consistant à mettre en lumière le passé militaire plus ancien de la forteresse. Ces activités reposent en fait sur une forte volonté pédagogique de différencier les différentes fonctions militaires successives de la citadelle ainsi que ses configurations spatiale et technique successives selon les époques. Autrement dit, il s'agit en fait de ne pas susciter la curiosité des visiteurs uniquement sur l'évènement de la Seconde Guerre mondiale.

La ville de Terezín a été le lieu de regroupement d'une garnison jusqu'en 1996. A cette date, l'armée quitte la ville. Jaroslava Gissübelová explique que cet évènement a fortement mis à mal l'économie locale. En 2002, une importante montée des eaux de la rivière détériore la ville. Depuis, le conseil municipal est confronté à de nombreuses difficultés financières pour maintenir ce patrimoine dans un bon état. Il compte donc sur l'éventuelle inscription de la ville sur la liste du patrimoine culturel mondial de l'UNESCO. C'est ce qu'explique Miloslav Kubíček : « *Depuis la deuxième année consécutive, Terezín est candidate à une inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO. En 2008, douze ouvrages de Vauban ont été classés au patrimoine mondial, et dans ce contexte, l'UNESCO a recommandé à Terezín de présenter sa nomination. Nous sommes en train de terminer le projet de management et d'ici la fin de l'année, la candidature sera envoyée à Paris. L'évaluation pourrait se dérouler entre 2011 et 2013, date à laquelle le processus pourrait aboutir à l'inscription de Terezín à la liste du patrimoine de l'UNESCO.* »

Il s'agit cependant de bien différencier la notion de spectacularisation à l'ambition de surmonter l'empreinte du douloureux passé de la ville. Mais je me demande néanmoins si de tels aménagements ne sont pas la marque d'un nécessaire travestissement de la réalité. A la question de la représentation légitime d'un imaginaire dans nos sociétés, Jean Duvignaud soulève la question : « N'est-ce pas l'insuffisance sociale que l'acte de possession vient combler ?¹⁴³ » A l'inverse, cet acharnement à combler un vide qui met si mal à l'aise n'est-il pas un moyen de ne pas l'affronter, ne pas le regarder en face ? Rappelons-nous, dans l'histoire de la *Gorgone Méduse*, le bouclier ne doit pas être considéré comme un voile permettant de fuir face au réel, mais au contraire comme une véritable ruse offrant la possibilité de l'affronter en le regardant différemment. En poursuivant la comparaison, je me pose la question suivante : ces nouveaux équipements urbains doivent-ils servir de questionnement ou, au contraire, de réponse toute faite ?

¹⁴³ Jean Duvignaud, *Spectacle et société - Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Editions Denoël, 1970, p. 23

CONCLUSION

Lieu de l'imposture, Theresienstadt fut un lieu tout à fait particulier lors de la Seconde guerre mondiale. Claude Lanzmann parle d'un « *sujet extraordinaire, à la fois central et latéral dans le déroulement et la genèse de la destruction des juifs d'Europe*¹⁴⁴. » Lieu de la vraisemblance et du simulacre, il fut en réalité une vaste métaphore dupant délibérément le monde extérieur. Par la diffusion d'une image trompeuse d'abord : celle d'une « station thermale » où il fait bon vivre. Par la mise en place de dispositifs spatiaux dissimulateurs, illusoire et générateurs d'un faux-semblant. Mais aussi par l'élaboration d'une grande mise en scène de la « banalité de la vie d'une communauté juive autonome ». L'ambiguïté du lieu était donc permanente, la confusion totale. Toute la fabrication d'un unimaginable et d'un impensable aux yeux du monde extérieur avait été ainsi rendue possible. Le faux-semblant était devenu vraisemblable.

A ce titre, mes recherches m'ont parallèlement conduit à soulever de manière plus globale la question du rapport entretenu par l'Homme à l'espace en tant que force usurpatrice. La ville, forme délimitée, concentrée et comprimée, semble constituer à cet égard le lieu privilégié de l'imposture, de la métaphore. L'image qu'elle renvoie fascine, intrigue, illusionne. Elle mêle la représentation d'un visible et une fausseté difficilement perceptible. Par sa forte densité, la ville dissimule l'autorité et les échanges. Elle transforme la matière en symboles. La ville est le lieu du virtuel, de la fiction, du spectacle. Elle théâtralise, elle dramatise.

Aujourd'hui, la ville de Terezin semble profondément souffrir de son empreinte. Ressemblant à une vaste « ville fantôme », elle peine à surmonter le poids de son passé. Bien que minutieusement préservée, la ville donne en effet l'étrange impression d'un lieu irréel. Le profond contraste existant entre la nature du lieu (une ville) et l'usage qui en est fait (un musée) en est peut-être la cause. Ainsi conservé, l'espace semble sans cesse fabriquer du vide. C'est sans doute une des raisons pour laquelle la redynamisation artificielle de la ville est aujourd'hui souhaitée par les politiques. Mais ces perspectives d'aménagements ne

¹⁴⁴ Claude Lanzmann, Un Vivant qui passe, entretien, réalisé en 1979 et diffusé pour la première fois en 1997, texte introductif

sont-elle pas en totale contradiction avec le souci de témoigner le plus fidèlement possible ? Fabriquer un voile pour mieux fuir la réalité de ce qui nous entoure, et préférer ainsi le monopole de l'apparence. Ou, à l'inverse, n'est-ce pas un moyen de rendre plus supportable l'empreinte de ce lieu ? Le travestissement de l'espace n'est-il pas un mensonge parfois nécessaire ? Prendre de la distance avec la réalité qui nous entoure ? Affronter la dure réalité en la regardant différemment ? Ce travail de recherches ne me permet pas de répondre à toutes ces questions. Il m'a néanmoins conduit à me poser toutes ces interrogations. Je conclus par ce que dit Jean Duvignaud à propos de la complexe représentation du monde qui nous entoure : « *Entre la vérité et le mensonge, s'étend une région intermédiaire, celle du vraisemblable, de la véracité, du probable, du virtuel. [...] Nous construisons notre vérité par abstraction [...]*¹⁴⁵. »

¹⁴⁵ Jean Duvignaud, *Spectacle et société - Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Editions Denoël, 1970, p. 22

REMERCIEMENTS

A Pierre Faucher, pour sa disposition, ses conseils, son enthousiasme, et son envie de s'interroger sur cette question de l'empreinte et du monde qui nous entoure.

A Jean Lévêque, pour ses précieuses intuitions, et les riches discussions stimulées par le séminaire abordant la question des *Clôtures symboliques*.

A mes parents, pour leur soutien et la relecture de mon travail.

A ma sœur, pour son écoute et son avis souvent tranché mais bien venu.

A Romain, pour le prêt de son ordinateur.

A Marion pour m'avoir accompagné à Terezin le 24 juin 2011.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

BIBLIOGRAPHIE

Romans

Joseph Bor, Le Requiem de Terezin, traduit du tchèque par Zdenka et Raymond Datheil, Les éditions du Sonneur, 2005

W.G. Sebald, Austerlitz, traduit de l'allemand par P. Charbonneau, folio, 2001

Livres

Spécifiques au camp de Terezin :

Joza Karas, La musique à Terezin (1941-1945), traduit de l'anglais par George Schneider, Gallimard, 1993

Jitka Kejřová, Terezin, Litoměřice, Lieux de souffrance et d'héroïsme, revue publiée par le mémorial de Terezin, 2004

Sabine Zeitoun, Dominique Foucher, et Bruno Tachon, Le Masque de la Barbarie : Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945, Centre d'Histoire et de la Résistance, édition Ville de Lyon, 1998

Autres :

Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, version numérique, écrit en 1935, publié en 1955

Guy Debord, La société du spectacle, Gallimard, Paris, 1992

Geroges Didi-Huberman, Images malgré tout, Les éditions de Minuit, 2003

Jean Duvignaud, Spectacle et société - Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés, édition Denoël, 1970

Jean Duvignaud, Lieux et non lieux, édition Galilée, 1977

Jacques Rancière, Le destin des images, La Fabrique, 2003

Articles, revues :

Christophe Bouriau, Vahinger et la valeur des fictions, in Cahiers thématiques, Fiction théorique, Ecole d'architecture et de paysage de Lille, 2005

Grégoire Bruzilier, Le roi et l'oiseau ou l'architecture de Paul Grimault, in Alter Réalités : La revue des images en mouvements, source : internet

Jean-Pierre Chupin, une intuition théorique à l'état de légende : la Città analoga d'Aldo Rossi, in Les cahiers thématiques, Fiction théorique, Ecole d'architecture et de paysage de Lille, 2005

Ghislain His et Jean Lévêque, La fabrication d'un visible, la fiction provoque l'action, in Cahiers thématiques, Fiction théorique, Ecole d'architecture et de paysage de Lille, 2005

Marino Narpozi, Thierry Roze, introduction à Aldo Rossi, Aldo De Poli, traduit par Claude Cosneau et Marie-Paule Halgand

Hubert Prolongeau, Les Visiteurs du Noir, Destination Auschwitz – Reportage, Télérama 3231, 14 décembre 2011

Travaux universitaires

Goulven Jaffrès, Témoignage, représentation, et mémoire – La réutilisation d'un espace totalitaire en lieu de mémoire, L'empreinte des camps, ensa Nants, 2011

Carine Parailoux, Sans motif(s) apparent(s), TPFE encadré par M-P Halgand et P. Faucher, ensa Nantes, 2006-2007

Pauline Stern, Territoire de camps, construction d'un camp, construction de la mémoire, L'empreinte des camps, ensa Nantes, 2011

Films, documentaires, émissions radio

Kurt Geron, Der Führer schenkt den Juden eine Stadt, documentaire servant à la propagande nazie, réalisé en 1944 à Theresiensatdt et monté en 1945 à Berlin

Jaroslava Gissübelová, Radio Praha, Des projets pour faire vivre Terezin et valoriser son passé de Terezin, émission du 25 avril 2010

Hotel Modern, Kamp, Source: www.hotelmodern.nl

Alain Resnais, Nuits et Brouillard, film documentaire, 1956

Claude Lanzmann, Shoah, film documentaire, 1985

Claude Lanzmann, Un Vivant qui passe, entretien, réalisé en 1979 et diffusé pour la première fois en 1997

Autres

Alain Rey, Dictionnaire culturel en langue française, 2005

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

En couverture, photographie prise à l'intérieur de la Petite Forteresse
de Terezin le 24 juin 2011.

Imprimé le vendredi 13 janvier 2012
à RDS Atlandoc
15, rue Alain Barbe Torte, 44 220 Nantes
Typographie : Calibri, taille 10

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR