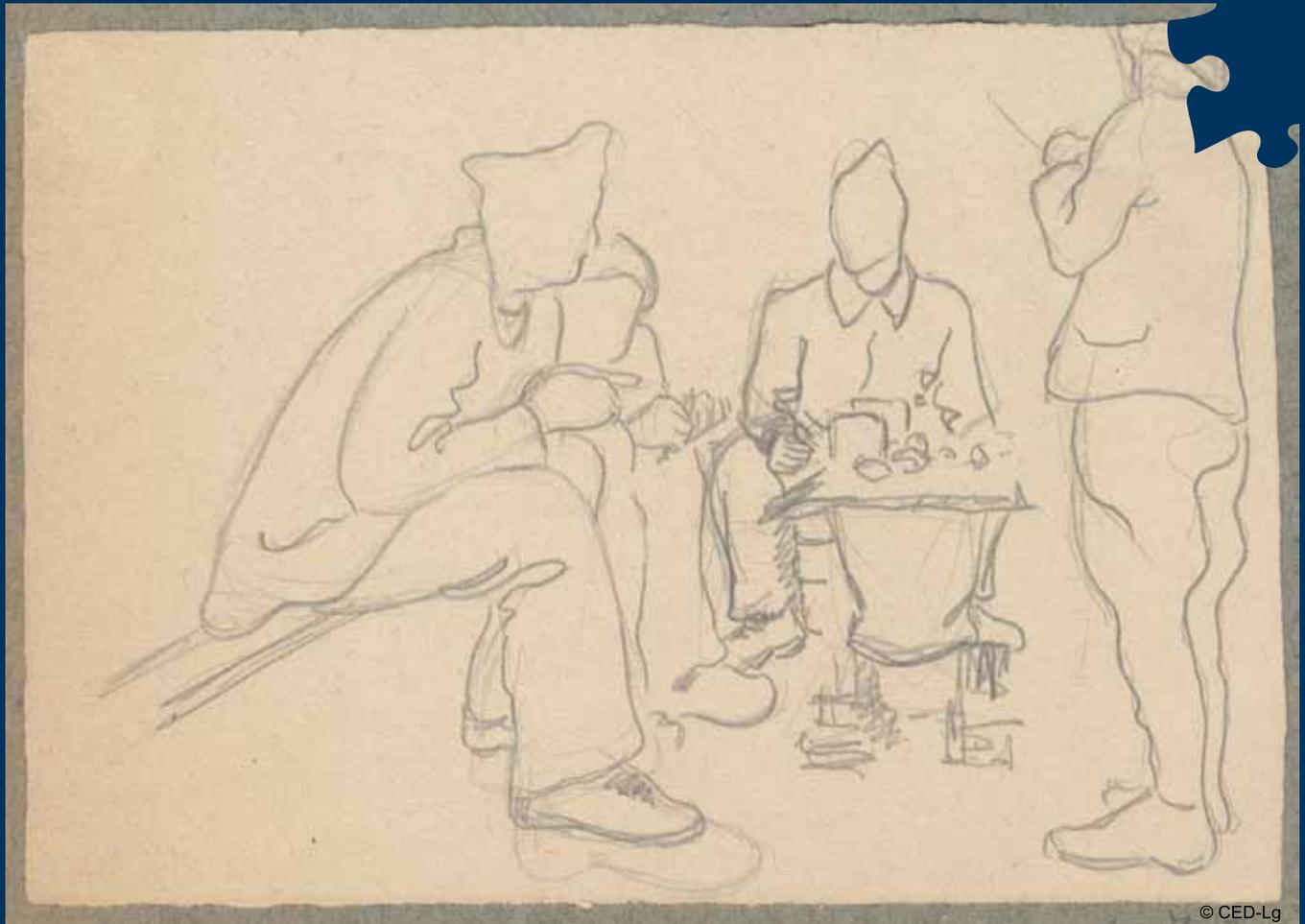


Exposition

José Fosty : dessins clandestins de Buchenwald



© CED-Lg

dossier

du
jeudi **4** février

au
lundi **4** 2011
avril

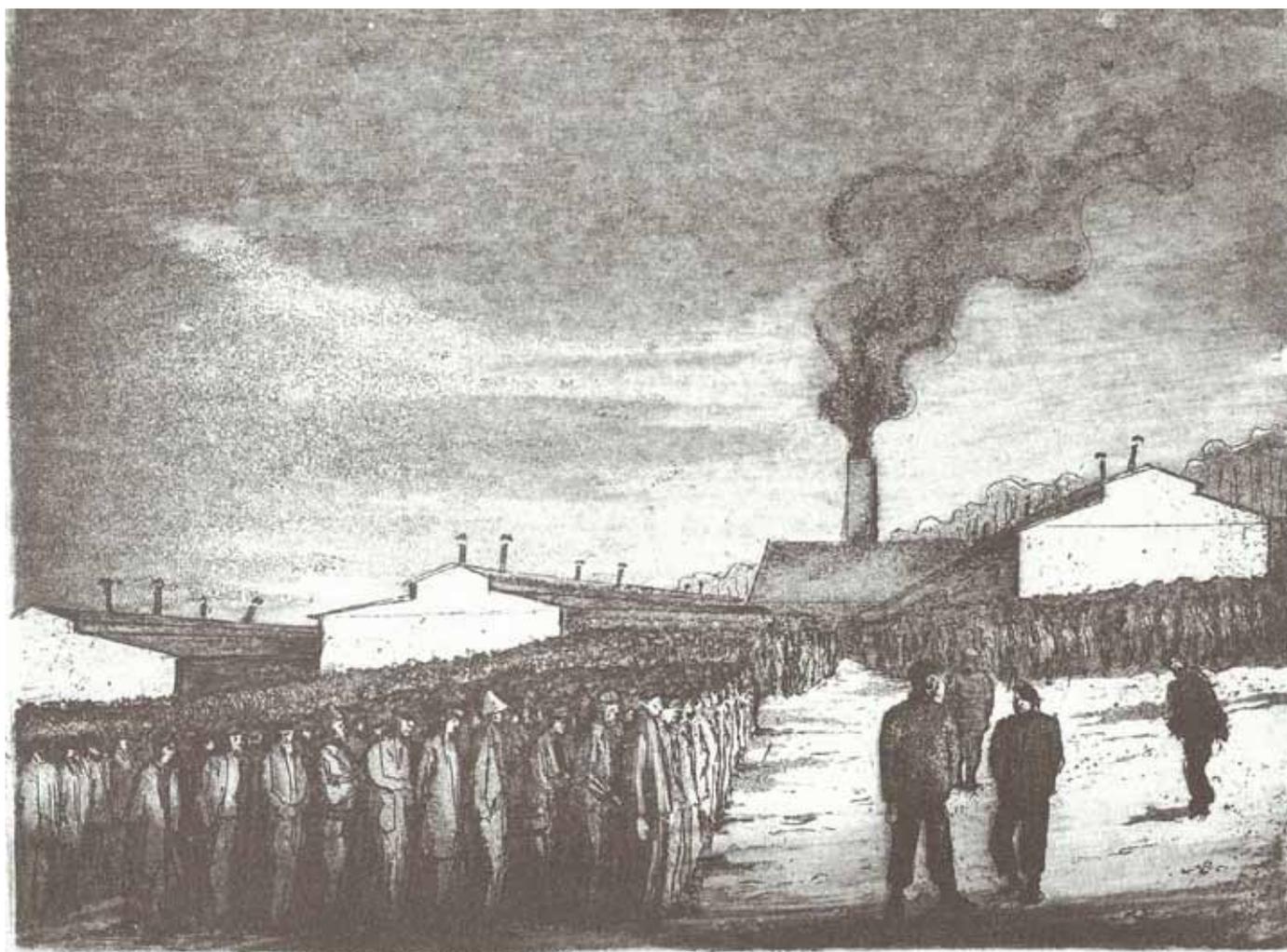
Avant-propos

L'exposition consacrée aux œuvres de José Fosty au camp de Buchenwald aborde un aspect sans doute moins connu de l'univers concentrationnaire : l'existence d'une création culturelle et artistique au sein même des pires structures répressives de l'Histoire.

Le « camp », qu'il soit nazi, soviétique ou autre, fonctionne selon une logique commune qui peut se résumer dans le concept d'« institution totalitaire », concept emprunté au sociologue américain Erving Goffman (1922-1982). Selon celui-ci, et de manière large, une institution totalitaire est « un lieu de résidence ou de travail où un grand nombre d'individus, placés dans une même situation, coupés du monde extérieur pour une période relativement longue, mènent ensemble une vie recluse dont les modalités sont explicitement et rigoureusement réglées¹ ».

Le camp de concentration regroupe et enferme un nombre important d'individus d'origines et de conditions diverses et les soumet à un régime disciplinaire particulièrement sévère. La journée du détenu se voit réglée de force et organisée selon des modalités précises (parfois jusqu'à l'absurde) et répétitives (lever, appel, travail, corvées, coucher, etc.). À l'emprisonnement physique au sein d'une enceinte irrémédiablement fermée correspond un enfermement de l'individualité dans un système normatif, dépersonnalisant et déshumanisant.

Dans de telles conditions, conserver la capacité morale et intellectuelle de s'extirper du lourd et aliénant quotidien du camp pour tenter de créer, reproduire ou simplement divertir semble tenir de l'impossible. Pourtant, telles des formes de résistance à l'anéantissement, des exemples de pareilles initiatives existent bel et bien, que ce soit dans les camps de concentration nazis, ceux du Goulag ou d'autres encore.



L'appel - 6/30

Fosty

Source : K.L.B. 24 gravures de Fosty, Liège, Fortemps, 1985.

¹ GOFFMAN, Erving, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 41.

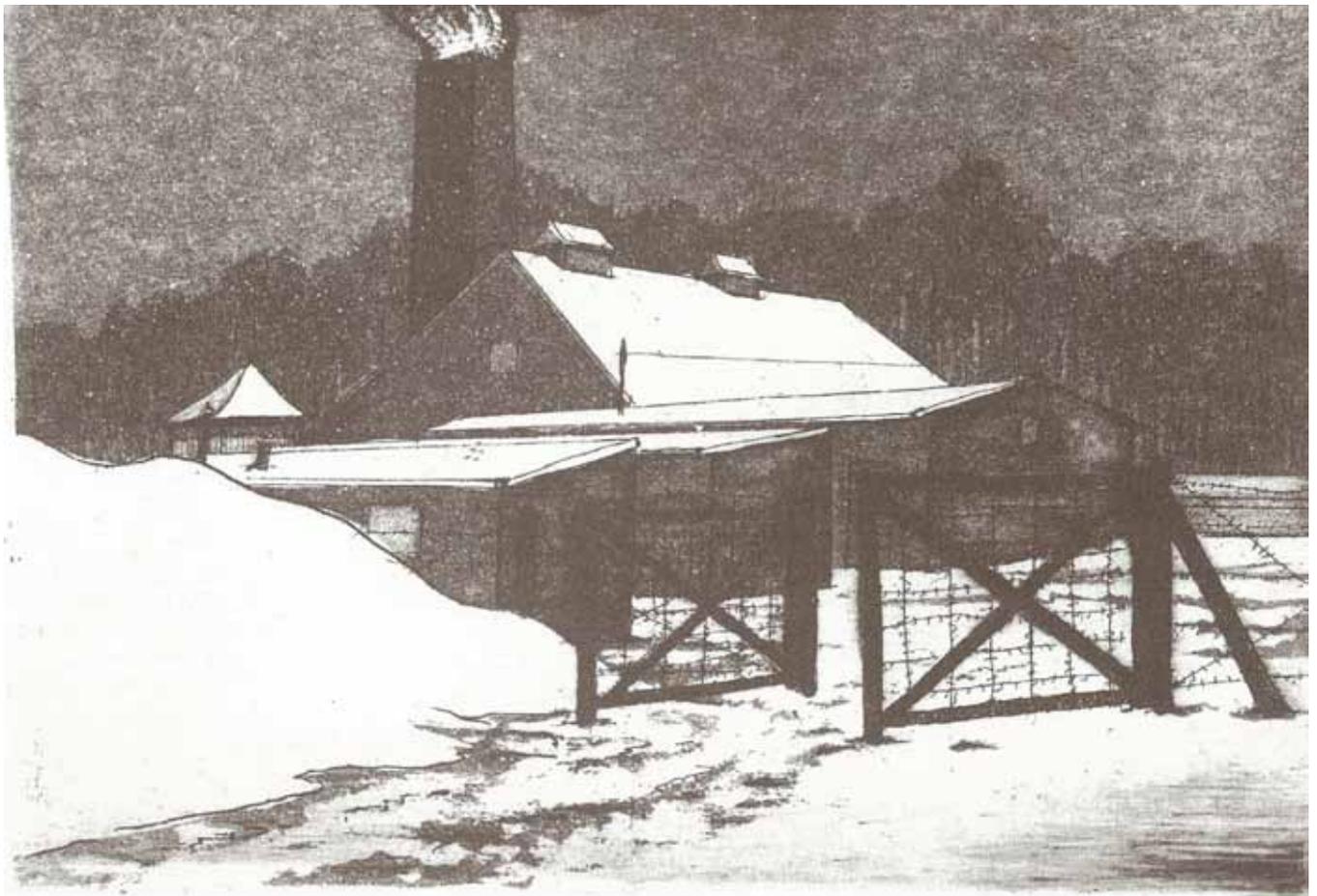


Les œuvres de José Fosty (Buchenwald), mais aussi, entre beaucoup d'autres, celles de Jacques Ochs (Breendonck), de David Olère (Birkenau), ou encore de Vann Nath (Tuol Sleng, camp de Phnom Penh au Cambodge) nous rappellent deux choses fondamentales. D'abord, elles témoignent de la réalité et de l'horreur vécues, du quotidien enduré et de la brutalité subie. Mais, avant tout, elles restituent la part humaine de chacun, victimes, survivants mais aussi bourreaux, et nous rappellent *in fine* l'impossibilité d'annihiler totalement l'identité des individus. De ce fait, le philosophe Michel Onfray tire la conclusion suivante :

« Quelles qu'aient été les variations, et leur multiplicité, sur le thème du sadisme des seigneurs à l'endroit de ceux qu'ils voulaient transformer en esclaves, il est patent qu'une espèce humaine a résisté, s'est manifestée, évidente, solide et fixe, assenant comme une indéfectible vérité la permanence de l'essence humaine contre l'artifice de l'idéologie. (...) L'entreprise de négation de l'humanité dans la personne et le corps de certains hommes n'a fait qu'aboutir à la démonstration de l'inverse : l'unité absolue de l'espèce, bourreaux et victimes, seigneurs et esclaves, tous logés à la même enseigne, hommes, désespérément hommes, plus proches dans leurs écarts et leurs différences que le dernier des hommes et le premier animal². »

Dans l'introduction à son ouvrage sur le camp de Breendonck, Jacques Ochs résume sa démarche artistique à Breendonck en quelques mots :

« Lecteurs, en parcourant ces pages, accordez-moi toute votre indulgence. Je n'ai pas voulu faire de la littérature, ce n'est pas mon métier. (...) Ces dessins ont été exécutés sur place ; ils ont le mérite de la sincérité. Si je puis communiquer l'émotion qui m'étreignait en les réalisant, j'aurai atteint mon but. Quelques-uns de mes modèles sont morts – suicidés ou assassinés – d'autres étaient des agonisants, d'autres, enfin, ont disparu en Allemagne dans les camps de concentration, dans les mines de sel de Silésie... Vers Eux vont mes pensées émues³. »



Source : K.L.B. 24 gravures de Fosty, Liège, Fortemps, 1985.

² ONFRAY, Michel, *Politique du rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 35.

³ OCHS, Jacques, *Breendonck. Bagnards et bourreaux*, Bruxelles, Éditions du Nord, 1947, p.20.

Rester humain : survie et résistance

« Quand on a perdu jusqu'à son nom, remplacé par un matricule sur une veste matelassée, l'autoconservation ne va pas de soi. Il faut résister aux épreuves qui menacent la personnalité et trouver en soi la force nécessaire pour s'abstraire de la réalité et recréer son monde⁴. »

L'expérience concentrationnaire est l'aboutissement d'un long processus de déshumanisation impitoyablement appliqué à ceux qui en sont les victimes. Ce processus démarre dès l'arrestation : humiliations, brimades, tortures, convois saturés dans des wagons à bestiaux, pressions psychologiques permanentes, peur... Arrivé au camp, l'individu est réduit à presque rien : force brute de travail, bête de somme corvéable à merci ou élément nuisible considéré comme dangereux pour le groupe social dominant et voué à la rééducation voire à l'élimination.

L'art pour survivre

Dépersonnalisé, le prisonnier est désormais affublé d'un numéro ou d'un matricule qui lui tiendra lieu d'identité. Il n'a généralement aucune idée de l'endroit où il se trouve, n'a aucun repère et doit tout de suite chercher à survivre dans un univers dont il ignore tout. Cette nécessité de survie prend plusieurs formes dont les plus importantes et les plus immédiates sont la nourriture, la (relative) sécurité et la socialisation (nécessité de nouer des contacts avec d'autres détenus).

Cependant, la survie pouvait également passer par d'autres voies, notamment par la persistance d'activités culturelles ou artistiques. Dans plusieurs cas, posséder un talent artistique sauvait littéralement la vie d'un détenu. Les exemples sont nombreux de prisonniers épargnés par leurs gardiens en raison de leurs dons pour l'art⁵.

Ainsi Jacques Ochs raconte-t-il son expérience d'« artiste de camp » :

« Un jour, le lieutenant me fit appeler. Mon cœur battait. Si c'était la libération ! Je frappe à la porte du bureau. "Herein !"

"Nummer 56 meldet sich zur Stelle." Le numéro 56 se présente au rapport. C'était la formule consacrée.

Je me trouve devant le lieutenant et le major.

"Sie sind Kunstmaler ; machen Sie gleich das Bild vom Herrn Major." Vous êtes artiste peintre ; faites immédiatement le portrait de M. le major.

Il fallait s'exécuter. On me donna du papier, des crayons, une gomme. Le modèle s'assit sur une chaise, muet, distant et dédaigneux. Je me mis au travail sous la surveillance du lieutenant dont je sentais la respiration dans mon cou. Quand j'eus fini, il prit, sans mot dire, mon dessin et me fit signe de me retirer. Le 56 fit une impeccable "Kehrwendung", un demi-tour à gauche en pivotant sur les talons et retourna à ses outils. Le lendemain, j'étais officiellement affecté au "Zichendienst" (service du dessin). Pendant certaines heures, je pouvais dessiner, mais ma production était la propriété du Herr Major⁶. »



Dessin de Jacques Ochs (source: Breendonck. *Bagnards et bourreaux*, Bruxelles, Éditions du nord, 1947)



Dessin de David Olère (source: NOVOTICH, Miriam, *Art From Concentration Camps 1940-1945*, 1981)

⁴ PIRON, Geneviève, *Goulag : le peuple des zeks*, Genève, Infolio, 2004, p.63

⁵ C'était également le cas pour les détenus pouvant se prévaloir d'un talent d'artisan ou de connaissances spécifiques appréciés des responsables des camps et qui permettaient d'échapper au travail forcé en extérieur ou, dans certains cas, faire bénéficier d'une certaine protection ou de quelques avantages (rations supplémentaires, travail moins pénible, accès à du matériel interdit que l'on peut échanger par la suite, etc.).

⁶ OCHS, Jacques, *op. cit.*, pp. 64-65.



Camp de Tuol Sleng à Phnom Penh



Camp de Tuol Sleng à Phnom Penh : chambre de torture

Dans certains cas, des détenus destinés à disparaître irrémédiablement ne durent leur salut qu'à leurs talents particuliers, mais aussi à l'accueil positif de leur travail par leurs bourreaux. Entre 1975 et 1979, au camp khmer rouge de Tuol Sleng, au Cambodge, plus de 14000 personnes, hommes, femmes et enfants accusés d'être des « ennemis du peuple », furent assassinées après avoir été torturées. Seuls sept détenus survécurent à cet enfer. Parmi eux, le peintre Vann Nath qui raconte comment il a été épargné par Duch, le directeur du camp, dans le but de peindre des portraits du leader khmer rouge Pol Pot :

« Duch venait s'asseoir là, tout près, sur le fauteuil, pour regarder. Et parfois, il jetait un œil au-dessus de mon épaule. Il regardait... et me parlait des peintres célèbres comme Van Gogh, Picasso. Et moi, je ne pouvais qu'écouter, je ne les connaissais pas. Il me parlait des traits du "Pâk" (le Parti), c'est-à-dire de Pol Pot. Il me conseillait les bonnes couleurs à utiliser. Et quand je peignais, parfois je touchais les cheveux du portrait. Ma main devenait très douce, très lente, je n'osais pas un mouvement brusque, pour qu'il ne puisse pas m'accuser d'irrespect envers Pol Pot... Et pour la surface du visage, il fallait une couleur rose, une peau lisse et fine, aussi belle que la peau d'une jeune fille vierge. Alors, Duch était heureux et il acceptait le tableau (...) ⁷. »

L'art pour résister

L'art et la culture pouvaient être mobilisés pour la survie, mais ils pouvaient également constituer des vecteurs de résistance dans l'enceinte même du camp. D'abord résistance individuelle à la tentative d'anéantissement dont le détenu était l'objet, l'art pouvait se muer en résistance collective à l'oppression du système concentrationnaire voire en résistance politique.

Ainsi, si Jacques Ochs se voit octroyer la possibilité de peindre pour le commandant de Breendonck et donc, obtenir par là même un statut quelque peu privilégié, il agit également en résistant en ne donnant aux Allemands que des copies des portraits qu'il faisait des détenus. Il réussit à dissimuler et à sauver les originaux qui constituent encore aujourd'hui des témoignages saisissants de la réalité de Breendonck.

À Auschwitz-Birkenau, David Olère profita du relâchement de la vigilance des SS peu avant l'évacuation du camp pour dessiner des scènes de la vie quotidienne et témoigner ainsi de l'horreur vécue au jour le jour. Il continuera son œuvre après sa libération.

⁷ PANH, Rithy et CHAUMEAU, Christine, *La Machine khmère rouge*, Paris, Flammarion, 2003, p. 96. Kang Kek Ieu, alias « Duch », fut le responsable du camp de sécurité S-21 ou Tuol Sleng, de 1975 à 1979. Le 26 juillet 2010, un tribunal spécial cambodgien l'a condamné à 35 années de prison pour crimes de guerre, crimes contre l'humanité, torture et meurtre avec préméditation. Le peintre Vann Nath témoigna au procès. Depuis sa libération, Nath ne cesse de témoigner par ses toiles de l'horreur de Tuol Sleng.

Comme nous le verrons, les œuvres de José Fosty, réalisées au camp de Buchenwald, s'inscrivaient elles aussi dans un vaste projet de témoignage artistique dans la perspective de l'après-guerre.

La résistance existait dans les camps, particulièrement dans les camps nazis, sous les formes classiques du sabotage, de l'entraide matérielle entre camarades, de réunions politiques clandestines et donc, également, de pratiques culturelles ou artistiques diverses essentielles pour maintenir une forme minimale de dignité humaine, celle-là même que le système voulait voir disparaître. L'art participait également à la lutte contre la démoralisation.

« Là où le système employé par les autorités d'un camp réussissait – ce qui était son but – à briser le moral et la dignité des détenus, on pouvait prévoir une mort rapide pour les victimes. En règle générale, un homme qui avait perdu la maîtrise de lui-même ne pouvait plus supporter les conditions si dures des KZ. Donc, tout effort fait pour lutter contre une démoralisation totale aidait à maintenir la vie. Certes, les résultats ne peuvent être chiffrés, mais dans tous les camps des exemples en sont connus – souvent organisés systématiquement et poursuivis avec ténacité⁸. »

Ainsi, dans ses Récits de la Kolyma, Varlam Chalamov raconte cette anecdote étonnante vécue dans les camps du Goulag de la Kolyma :

« – Si on “éditait un *rôman*” ?

Une silhouette couverte de tatouages se traîne alors sous la lumière jaunâtre d'une ampoule électrique au nombre de bougies calculé pour rendre toute lecture difficile, s'installe confortablement, et attaque avec volubilité les premières mesures, pareilles aux premiers coups d'une partie d'échecs :

– Dans la ville d'Odessa, avant la révolution, vivait un célèbre prince dont la femme était d'une grande beauté.

“Éditer”, dans le jargon des truands, signifie “raconter”, et il n'est guère difficile de deviner l'origine de cet argotisme pittoresque. La narration d'un *rôman*, c'est en quelque sorte “l'édition” orale d'une œuvre. Le *rôman* en tant que genre littéraire n'est pas obligatoirement un roman, une nouvelle ou un récit. Cela peut être aussi bien des mémoires, un film, une étude historique. Un *rôman* est toujours une œuvre anonyme relatée à haute voix. Personne ne cite jamais le nom de l'auteur, et personne ne le connaît. Il est indispensable que le récit soit long, puisque l'un de ses objectifs est de faire passer le temps. Un *rôman* est toujours à moitié improvisé, car après avoir été entendu quelque part, il a été partiellement oublié, et il est agrémenté de détails nouveaux, dont le pittoresque dépend des dons du conteur⁹. »



⁸ LANGBEIN, Hermann, *La résistance dans les camps de concentration nationaux-socialistes, 1938-1945*, Paris, Fayard, 1997, p. 383.

⁹ CHALAMOV, Varlam, *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2003, p. 981.

Le camp de Buchenwald ¹⁰

Le camp de Buchenwald est situé sur la colline de l'Ettersberg, à proximité de Weimar, chef-lieu régional de la Thuringe en Allemagne. Le camp, prévu pour accueillir initialement 8.000 détenus, est construit sur une superficie d'environ 60 hectares. En bordure de Kazimierz derrière une ligne de chemin de fer, l'ancien cimetière symbolise (peut-être plus intensément qu'Auschwitz) la brusque disparition de la communauté juive polonaise. Perdues sous les herbes folles, les tombes nous rappellent la cohabitation de ces deux communautés (polonaise et juive) que la barbarie nazie puis le communisme auront mis dos à dos. Le nouveau cimetière juif recèle mille trésors pour qui aime à déchiffrer la symbolique de l'art tombal juif. Triste et magnifique.

Historique du camp

La création du camp de Buchenwald est décidée en 1936. Elle s'inscrit dans la logique de disparition des petits camps régionaux et de l'établissement de complexes plus vastes, regroupant zones d'internement, casernes et logements pour les SS et ateliers de production de la SS. Officiellement, le camp est défini comme un établissement éducatif, visant la réinsertion des détenus dans la société après rééducation.

En 1937 arrivent les premiers convois de détenus (prisonniers de droit commun) en provenance des camps de concentration de Oranienburg-Sachsenhausen. Les prisonniers doivent alors défricher la forêt pour ériger les premiers baraquements. De 1937 à 1940, Buchenwald devient progressivement une véritable ville avec des rues, des bâtiments, des usines.

Les premiers transports de masse, avec 4.500 personnes arrêtées lors d'une action visant les « réfractaires au travail », arrivent au camp en 1938. Des pogroms sont ensuite organisés partout en Allemagne et 9.845 Juifs sont emmenés à Buchenwald dans un bâtiment spécial qui leur est réservé à l'intérieur du camp principal. Plus de 8.000 personnes y sont ensuite déportées au début de la guerre en 1939. Un camp de tentes est installé à côté de la place d'appel. Une épidémie de dysenterie s'y déclare en raison de la surpopulation et des conditions d'hygiène déplorables. Plus de 500 Juifs et plus de 300 Polonais y meurent en trois mois. En 1940 est construit le premier crématoire qui permet d'éliminer toute trace des détenus assassinés.

Vers la fin de la guerre, le camp, d'une capacité de 8.000 personnes, comptera 110.000 détenus et 86 kommandos extérieurs. De nombreux prisonniers arrivent des camps évacués à l'Est, beaucoup sont morts en arrivant. A Buchenwald, la surpopulation entraîne un taux de mortalité effarant (14.000 personnes meurent en 100 jours). En avril, les SS décident d'évacuer le camp. De nombreux prisonniers ne survivront pas pendant le transport en wagons à marchandises ou au cours des marches de la mort.

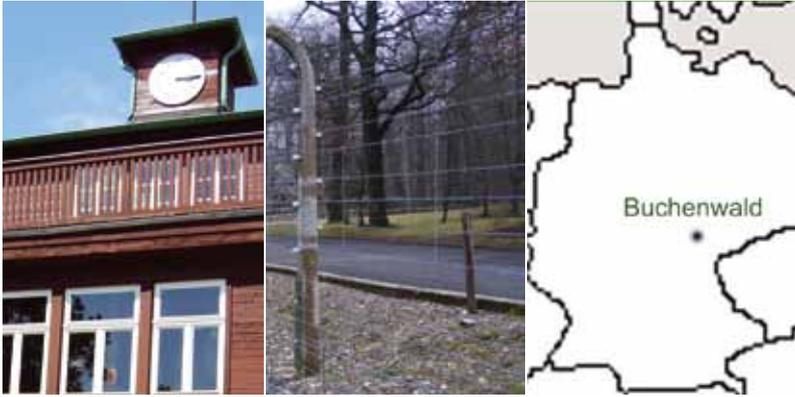
Le 11 avril 1945, le commandant du camp et les SS abandonnent le camp aux prisonniers. Le Comité international prend le commandement du camp afin de maintenir le calme et d'organiser les conditions de survie, jusqu'à l'arrivée des Américains quelques heures plus tard. Après la libération, des prisonniers meurent encore quotidiennement malgré l'aide médicale d'urgence. Les soldats américains prennent des photos, accumulant des preuves de ce qu'ils ont sous les yeux.

En comptant les 8.000 soldats soviétiques fusillés ainsi que les milliers de victimes anonymes des marches de la mort, le camp de Buchenwald aura tué près de 56.000 personnes.



Photos du camp de Buchenwald

¹⁰Le présent chapitre est le résumé légèrement remanié d'un dossier consacré au camp de Buchenwald et publié par les Territoires de la Mémoire : *Buchenwald*, dossier rédigé par Évelyne DODEUR, Liège, Territoires de la Mémoire, 2005.



Organisation du camp

Dès l'arrivée à Buchenwald, les prisonniers sont enregistrés et examinés afin de déterminer leur aptitude au travail en fonction de leur savoir-faire et de leur force physique. Chaque prisonnier est alors envoyé dans un kommando de travail, intérieur ou extérieur au camp. Les détenus affectés aux kommandos extérieurs sont exploités par des entreprises allemandes (usines aéronautiques, fabriques de moteurs, d'armes, la société Krupp, Dynamit Nobel, etc.).

Camp de Buchenwald

À partir de 1942, lorsque les activités liées à l'armement se développent, cela marque un tournant important dans la gestion du camp. L'objectif premier devient l'extermination par le travail.

Particularité du camp

Le camp de concentration de Buchenwald est un lieu de souffrance quotidienne, mais paradoxalement, c'est également un lieu où certaines activités culturelles sont possibles. En effet, la culture est une façon de résister, de ne pas se soumettre totalement, de survivre pour témoigner. De nombreux artistes et intellectuels (peintres, écrivains, musiciens, hommes politiques, scientifiques, etc.) d'origines multiples sont enfermés à Buchenwald : Jorge Semprun, José Fosty... Pour bon nombre d'entre eux, la culture leur a permis de garder le moral et de continuer à se sentir humains.

À partir de 1942, le dimanche est jour de repos. Des détenus politiques allemands en profitent pour organiser certaines activités clandestinement pour la plupart (cabaret satirique, chorale, bibliothèque, quatuor, pièce de théâtre, concert, écriture de récits et poèmes, dessin, peinture, etc.). Tous les prisonniers ne participent pas à ces activités qui se passent dans certaines parties du camp et dont ils n'ont pas toujours connaissance.



Camp de Buchenwald

Les dimanches de Buchenwald, par Charles FRANÇOIS ¹¹

K.L.B.: Konzlager Buchenwald. Sur les hauteurs de Weimar, la forêt de hêtres s'interrompt soudain pour un rideau de barbelés enserrant une curieuse « ville » composée d'une usine d'armement, d'un camp de SS et d'un camp de prisonniers.

José Fosty n'a guère plus de vingt ans lorsqu'en mars 1943, son destin le fait échouer dans ce site de cauchemar. C'est un étudiant des Beaux-Arts, sorti de Saint-Luc à Liège, qui a été appréhendé par la Gestapo pour collaboration avec le S.R.A. (Service Renseignements et Actions). Un « mystère administratif » lui a valu d'échapper au peloton d'exécution qui règle une fois sur deux le sort des gens de son espèce.

Malgré la sinistre odeur de chair brûlée qui s'échappe quasi quotidiennement de ses fours, Buchenwald – en principe – est un camp de travail, et non d'extermination. Conscient de sa « chance », Fosty sera donc appelé à devenir un « artiste travailleur », au sens le plus fort sans doute que ce terme puisse recouvrir.

Plus précisément, quel sort l'univers concentrationnaire va-t-il réserver à l'artiste plasticien ? À son âge, comme on dit, Fosty n'a pas une grande expérience de la vie. Il n'a qu'une passion, dessiner, et il sait seulement que dans le monde « normal » auquel il vient d'être soustrait, un diplôme des Beaux-Arts n'est pas particulièrement générateur de « perspectives ». Il découvre avec surprise que dans la société super-hiérarchisée du « Konzlager », il est immédiatement mis hors du lot commun, « en position un peu analogue, explique-t-il, à celle d'un surdoué à qui on offre tout de suite les meilleures places ». Entendons-nous : les « meilleures places », en l'occurrence, c'était là sans doute la possibilité de vivre avec les « nantis » du camp ; ce n'était aussi rien de plus – ni rien de moins d'ailleurs – que la possibilité d'avoir un peu moins faim que les autres grâce à des extras de soupe ou de patates, de bénéficier de « protections » pour échapper aux corvées les plus pénibles, de s'offrir à l'occasion un peu de tabac ou de meilleurs souliers.

En échange de ces nombreux avantages sociaux, quels seraient les services demandés à l'artiste ? Simplement réaliser à l'aide de bouts de crayons et de papier de réemploi, certes quelques portraits et cartes d'anniversaire, mais surtout de multiples images de femmes s'offrant dans des postures les plus diverses à des désirs généralement bien spécifiés par les « commanditaires ». Le destin exact de ces nus fort peu « académiques » dont il deviendra vite le généreux producteur, Fosty n'en avait pas idée. Dans la complexité des réseaux de tous ordres qui tissaient la vie du camp où se trouvaient rassemblés plus de vingt mille prisonniers, il n'était guère facile de savoir si le « client » était un consommateur direct ou un intermédiaire. Fosty d'ailleurs ne s'en préoccupait guère. Son seul souci était de répondre à la demande massive dont il était l'objet sachant qu'il jouait là sa meilleure carte pour défier la mort.

Aux nouveaux arrivants, les anciens prisonniers donnaient toujours le même conseil : « Tenir coûte que coûte, survivre à tout prix aux trois premiers mois ». Pourvoyeur de représentations de femmes, entrepreneur infatigable de leur façonnage halluciné en esclaves sexuelles bien en chair, Fosty franchira le cap infernal. Il restera vivant.

Début 44, l'arrivée de gros convois de prisonniers français gonfle encore un peu plus la population du camp, entraînant la formation d'un groupe d'intellectuels franco-belge animé d'une vie culturelle intense.

Parmi eux, se trouve un Parisien, décorateur de théâtre, nommé Paul Goyard. Âgé d'une cinquantaine d'années, communiste « orthodoxe » en perpétuelle rupture de ban avec le Parti, l'homme a conservé un étonnant don de révolte, allié à une sensibilité et une verve peu communes. Sa grande humanité, son talent, son côté « anar » séduisent immédiatement le jeune Fosty pour qui il devient une sorte de « père spirituel ». Une amitié naît entre les deux hommes, et bientôt un « projet » : celui de « lire » Buchenwald comme une pièce gigantesque dont il conviendrait de pouvoir un jour, par un nombre suffisant de notes accumulées sous forme de dessins, recréer fidèlement les divers décors, considérés bien sûr selon le principe classique du trompe-l'œil, encore en honneur malgré tout dans le théâtre de l'époque.

Contrairement à l'exercice du portrait, de la carte d'anniversaire ou de la scène pornographique, la « recherche artistique documentaire » à Buchenwald ne va pas sans présenter de sérieux risques. L'intérêt pour les « costumes » et « l'architecture » du camp peut être immédiatement suspecté de recouvrir une entreprise de sabotage et conduire à la pendaison. Le dimanche toutefois, aucun SS n'est jamais présent dans le camp. Constructeurs de V1 ou bûcherons la semaine, c'est donc essentiellement le temps du loisir dominical que les « artistes travailleurs » Fosty et Goyard seront contraints de mettre à profit pour assurer la poursuite de leur projet.

¹¹ Le texte qui suit est la reproduction d'une préface, rédigée par Charles François, à l'intention d'un recueil de 24 planches de José Fosty paru en 1985. Voir FRANÇOIS, Charles, « Les dimanches de Buchenwald », in FOSTY, José, sssssz, Liège, Imprimerie Fortemps, 1985.

Pendant près d'un an, quel sera ainsi l'objectif assigné à cet « art du dimanche » ? Pas de gros plan sur l'horreur. Rien que des plans d'ensemble. Aucune présence de SS. « Une ville de clochards, dit Fosty, c'est ce qui rend le mieux ce qu'était Buchenwald dans sa quotidienneté, une fois débarrassée de la spectacularité des sévices, des meurtres et des suicides. C'est ce que nous avons cherché à montrer au moyen de vues inspirées du genre de la carte postale ».

Mais Fosty insiste: « Buchenwald, dit-il, c'était la cloche sans les poubelles ». Étrangère au « dimanche », autre donc que celle du SS, une absence illustre au mieux ce paradoxe, celle du rat. L'oblitération totale de cette figure, hôte obligé pourtant du monde habituel de la « cloche », pourra sans doute autant qu'aucun autre détail nous éclairer sur le statut très particulier de la misère dont il est ici question. Fosty raconte qu'il n'y avait pas de rat à Buchenwald et il donne à cela trois bonnes raisons. Tout d'abord la lutte contre les maladies infectieuses constituait l'une des rares



préoccupations humanitaires des SS, ceux-ci craignant simplement pour leur propre vie au cas où une épidémie se serait déclarée. Ensuite, la présence de débris organiques n'était guère concevable dans l'enceinte du camp, les prisonniers faisant eux-mêmes office de rats. Enfin, l'un de ces rongeurs se serait-il aventuré dans les parages des baraquements qu'il eût été immédiatement repéré, traqué puis dévoré par les prisonniers affamés. C'est ainsi un cadre « clean » qui est tracé à la « cloche » concentrationnaire. Jour après jour tragiquement vides, les poubelles de Buchenwald semblaient n'avoir jamais existé que pour offrir parfois une dernière compagnie aux morts de la nuit.



Le 11 avril 1945, le camp est libéré. Munis de leurs « notes », les « artistes travailleurs » Fosty et Goyard quittent l'Allemagne pour retrouver la vie « normale ». Pendant deux ans, Fosty va vivre à Paris, secondant Goyard dans la construction de divers décors de théâtre, mais également d'un « diorama de Buchenwald », s'inspirant d'une partie des croquis ramenés de captivité. Assorti de la représentation d'une centaine de personnages, le travail ainsi réalisé circulera quelques années pour alimenter la Caisse de la Fédération Nationale des Déportés, Internés, Résistants et Patriotes, avant d'être racheté par le Musée de l'Armée Française.

Entretemps, suite à la mort de sa mère, Fosty a regagné le pays de Liège et s'est installé à Visé. On devine sans peine que, pour un ancien de Saint-Luc la vie « normale », ce n'est pas précisément d'appartenir à la caste des « nantis ». Fosty souhaite peindre ; avec Goyard il garde prioritairement le projet de publier l'essentiel des dessins de Buchenwald qui scellèrent leur amitié ; en fait, il devra surtout se battre pour gagner sa « croûte ». Au cours des années cinquante, inespéré, un « créneau » s'offre à lui : il devient fabricant de jouets. Bien entendu, ce ne sont pas des miradors ou des baraquements qu'il construira, mais des garages, des fermes, des châteaux médiévaux. Tout cela en bois. L'entrée dans les Golden Sixties, avec le raz-de-marée du plastique balaiera tous ces plaisirs de miniaturiste. En 1959, par le hasard des « relations », Fosty entre à la Régie des Postes. Là au moins, la commodité du revenu assuré lui permet de s'adonner tranquillement à la peinture d'inspiration surréaliste qu'il aime pratiquer, et de commencer à exposer régulièrement. Contrairement à certains de ses collègues mystérieusement « excités » à la vue du courrier, Fosty exercera son « métier » sans passion ni intérêt. Trieur de nuit à Liège X pendant 25 ans, c'est dans un état quasi somnambulique qu'il se verra soir après soir se mettre à orchestrer jusqu'au matin la canalisation de flots ininterrompus de correspondance, n'ayant quant à lui, la tête occupée que d'occasions futures de se retrouver, pinceau en main, seul dans son atelier.

Comme un rêve, ou comme les lettres défilant dans la trieuse, le temps passe et l'heure de la pension sonne, réveillant les vieux fantômes. Au moment même où Fosty, à Liège, est « admis à la retraite », Goyard meurt à Paris, à l'âge de 94 ans. Avant de rendre l'âme, le vieil « anar » s'est arrangé pour faire parvenir à son ancien compagnon d'infortune le bout de fil de fer barbelé emporté de Buchenwald à titre de « souvenir », et tressé par dérision en forme de couronne. Fosty a cette fois le « temps » devant lui. Il peut enfin mener à bien le « projet » dont il est maintenant seul dépositaire.

Avec la disparition naturelle de ces derniers survivants, l'ombre aujourd'hui plus que jamais gagne lentement la « forêt de hêtres ». Il reste à souhaiter que les « fantômes » peuplant les « cartes postales » (...) demeurent à leur tour définitivement gravés dans ce qu'il est convenu d'appeler « la mémoire humaine ».

Bibliographie

Buchenwald, dossier rédigé par Évelyne DODEUR, Liège, Territoires de la Mémoire, 2005

CHALAMOV, Varlam, *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2003

CHANDLER, David, *S-21 ou le crime impuni des Khmers rouges*, Paris, Autrement, 2007

FOSTY, José, *K.L.B. 24 gravures de Fosty*, Liège, Imprimerie Fortemps, 1985

GOFFMAN, Erving, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Éditions de Minuit, 1968

KIZNY, Tomasz, *Goulag*, Paris, Éditions Balland, 2003

LANGBEIN, Hermann, *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris, Fayard, 1975

LANGBEIN, Hermann, *La résistance dans les camps de concentration nationaux-socialistes, 1938-1945*, Paris, Fayard, 1997

NOVITCH, Miriam, *Art from the concentration camps 1940-1945*, Union of American Hebrew Congregations, 1981

OCHS, Jacques, *Breendonck. Bagnards et bourreaux*, Bruxelles, Éditions du Nord, 1947

ONFRAY, Michel, *Politique du rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, Paris, Le Livre de Poche, 2008

PANH, Rithy et CHAUMEAU, Christine, *La Machine khmère rouge*, Paris, Flammarion, 2003

PIRON, Geneviève, *Goulag : le peuple des zeks*, Genève, Infolio, 2004



Les Territoires de la Mémoire, asbl
Centre d'Éducation à la Résistance et à la Citoyenneté
Boulevard d'Avroy, 86
4000 Liège
Tél. 04/ 232 70 60
Fax 04/ 232 27 64
accueil@territoires-memoire.be
www.territoires-memoire.be



Avec le soutien de la Région wallonne, de la Communauté française, de la Province de Liège, de Liège Province Culture, de la Ville de Liège, de Dexia, de Network Research Belgium.