

Sommaire :

Préface	page 03
Intentions pédagogiques	page 04
Contenu pédagogique des dossiers	page 05

Repères historiques

Art et Shoah repères chronologiques	page 07
Terezin/Theresienstadt	page 14
Plan du ghetto	page 16
Le réseau de résistance juif « la sixième »	page 17

Repères biographiques

Viktor ULLMANN	page 18
Viktor ULLMANN et ses messages codés	page 19
DESSA	page 24
Présentation de son travail par DESSA	page 25
Comprendre le travail de DESSA	page 26
Lala ISAKOVA	page 28
QR codes et liens pour écouter la sonate	page 29
Violette LECOQ	page 30
Moshe KUPFERMAN	page 31
Isaac CELINIKIER	page 33
Christian BOLTANSKI	page 35
Felix NUSSBAUM	page 37

Clés de compréhension

Autoportrait à la clé	page 38
La Synagogue du camp	page 39
Le triomphe de la mort	page 40
Le Juif et la France	page 41
Laissez-nous tranquilles	page 43
Vitrail Papillon	page 44
Les habitants de l'hôtel de Saint Aignan en 1939	page 45
Association L'enfant et la Shoah-Yad Layeled Suisse	page 46
Remerciements	page 47

Art et Shoah : résister et transmettre

Compositeur juif qui dirigea notamment le Schauspielhaus de Zurich, Viktor Ullmann composa sa sonate pour piano No 7 au camp nazi de Theresienstadt avant d'être déporté et mis à mort à Auschwitz. Un acte de résistance et de témoignage, l'art opposé à la bestialité des massacres et de l'extermination. Vaudoise d'adoption, la plasticienne Dessa, dont les grands-parents ont péri à Auschwitz, a choisi d'exprimer à travers son art sa perception de la sonate d'Ullmann et plus largement de la Shoah. Percevoir, mais aussi transmettre.

Comme tout ce qui touche à la Shoah, aux tentatives de la décrire, voire de l'expliquer, cette démarche pose des questions centrales. Peut-on représenter ce qui dépasse tout entendement ? Comment exprimer l'indicible ? Un projet artistique touchant à la Shoah doit-il, peut-il même se préserver de toute esthétisation des faits ? Enfin, dans le cas d'une démarche pédagogique, comment concilier la mémoire personnelle et parfois subjective avec la démarche historique, intersubjective et à l'ambition scientifique ? Cette dernière démarche, toutefois, n'est pas sans risque, comme le rappelle Eliette Abecassis dans son article « Peut-on parler de la Shoah ? » : « Le danger du travail historique face à la question de la Shoah réside dans ce glissement presque inéluctable vers la relativisation et la compréhension du mal lorsqu'on cherche à extraire la cause ».

Le travail entrepris par les concepteurs de l'exposition « Dessa & Ullmann » rétablit l'équilibre entre l'exactitude du fait historique et sa perception sur le plan individuel. D'une part, les peintures abstraites de l'artiste Dessa parviennent à restituer et à saisir avec force le monde intérieur et invisible exprimé par Victor Ullmann dans sa musique. Le catalogue pédagogique, pour sa part, inscrit cette démarche dans une perspective historique et documentée en intégrant repères chronologiques, témoignages et iconographie.

Une grande variété d'éclairages conduit vers cette exposition: extraits littéraires, citations, planches de bandes dessinées, iconographie, musique, témoignages, etc. Partant des regards croisés et complémentaires, cette approche originale sinon inédite, favorise le décloisonnement par l'association de compétences diverses. L'élève peut ainsi tenter d'appréhender et de comprendre une histoire à la fois individuelle et collective.

L'étude de la Shoah, génocide sans précédent, permet d'aborder d'autres génocides du 20^e siècle. Elle offre aussi des pistes pour détecter les premiers signes de dérive totalitaire, raciste et antisémite. Au plan plus général, elle confronte chacun à ses responsabilités citoyennes, transformant la mémoire en un principe actif, en le laissant s'inspirer par les notions de résilience et de résistance.

« L'Art, écho de l'indicible », projet pédagogique novateur, mais aussi nécessaire, invite la parole, la création et l'action à prendre le pas sur le silence, l'indifférence et la passivité.

François Wisard, historien

Intentions pédagogiques

Objectifs :

- Analyser la Shoah comme génocide « absolu » au 20^e siècle
- Etudier les causes et les mécanismes des génocides
- Elaborer des réponses face aux préjugés, au rejet, à l'antisémitisme
- Interroger le lien avec le passé
- Explorer l'art, vecteur de mémoire et de résistance
- Interroger le témoignage littéraire ou artistique dans sa dimension historique
- Encourager la responsabilité individuelle et collective face au(x) totalitarisme(s)

Disciplines et domaines concernés :

- Histoire
- Arts Visuels
- Philosophie
- Psychologie
- Français
- Histoire des religions
- Education à la citoyenneté
- Sciences humaines et sociales

Déroulement :

Visite de l'exposition immersive

Au cours de cette visite, l'élève se trouve immergé à la fois dans l'image (tableaux imprimés sur les panneaux) et dans le son (sonate pour piano).

Les élèves peuvent se questionner sur les sensibilités des deux artistes, sur le message qu'a voulu nous laisser le compositeur et sur la façon dont la plasticienne l'a compris et traduit quelques dizaines d'années plus tard. Il s'agit aussi pour les élèves de s'interroger sur la manière dont ils réagissent à la composition musicale et sa représentation picturale.

Travail d'analyse (individuel ou en groupes)

Selon leur ressenti et leurs centres d'intérêt, les élèves choisissent d'entrer dans une démarche de travail active. Ils analysent les textes et les supports iconographiques figurant dans le dossier pédagogique, en relevant par exemple la complémentarité entre lecture historique et lecture sensible du fait historique.

Le dossier thématique sollicite les compétences de l'élève dans l'analyse, la compréhension et le commentaire de textes et d'images. La diversité des supports encourage la réflexion sous un angle transdisciplinaire.

Travail d'expression

Suite à ce travail d'analyse, les élèves sont conduits à s'interroger sur l'écho que cet événement historique provoque en eux : reflet d'une histoire familiale, d'un parcours personnel, de leur regard sur le monde. Puisant dans leur propre référentiel culturel, les élèves élaborent, individuellement ou en groupes, des projets personnels de création artistique (plastique, visuelle, ou littéraire) en s'inspirant d'un thème en lien avec l'exposition.

Liste des documents des 10 dossiers

Devoir de mémoire

- Définition
- Citations
- Des mots pour comprendre, Boris Cyrulnik (extrait)
- L'imprescriptible, Vladimir Jankélévitch (extrait)
- Planche : Maus, Art Spiegelman
- Planche : Seconde génération, Michel Kichka
- Photo : Les habitants de l'hôtel de Saint Aignan en 1939
- Photo : Le mémorial du Pont

Indicible

- Définition
- Citations
- Préface à la deuxième édition de « La Nuit », Elie Wiesel (extrait)
- Planche : Auschwitz, Pascal Croci
- Tableau : Holocaust, Moshe Kupferman

Liberté

- Définition
- Citations
- L'espèce humaine, Robert Antelme (extrait)
- Poème : Le Papillon, Pavel Friedmann
- Planche : L'envolée sauvage, Galandon et Monin
- Photo : vitrail Le Papillon

Résilience

- Définition
- Citations
- Le Murmure des fantômes, Boris Cyrulnik (extrait)
- La vérité en héritage, la violoncelliste, Anita Lasker-Wallfisch (extrait)
- Planche : Simone Veil l'immortelle, Bresson et Duphot
- Tableau : untitled, Moshe Kupferman

Résistance

- Définition
- Citations
- Ivres paradis, bonheurs héroïques, Boris Cyrulnik (extrait)
- tract de la Rose Blanche, Sophie Scholl (extrait)
- Poème : Je trahirai demain, Marianne Cohn
- Planche : Femmes en résistance, Sophie Scholl, Marc Veber, Emmanuelle Polack, Régis Hautière, Francis Laboutique
- Photo : local des EEIF à Grenoble en 1942

Résistance spirituelle

- Définition
- Citations
- Texte : Lettre de S.E. Monseigneur L'archevêque de Toulouse sur la personne humaine, Jules-Géraud Saliège
- Résister, Patrick Cabanel (extrait)
- Célébrations dans la tourmente, la résistance spirituelle dans les ghettos et camps de concentration, témoignages, traduit du yiddish par Ephraïm Rozen et Judith Aronowicz (extrait) Kalonymus Shapiro, rabbin au Ghetto de Varsovie (1889-1943), Catherine Chalier (extrait)
- Poème : Fugue de mort, Paul Celan
- Planche : Le combat des Justes, P. Thirault et L. Marty
- Tableau : Esquisse La synagogue du camp, Felix Nussbaum

La mort/l'oubli

- Définitions
- Citations
- L'Écriture ou la Vie, Jorge Semprun (extrait)
- Planche : Maus, Art Spiegelman
- Tableau : Le triomphe de la mort, Felix Nussbaum

Souffrance

- Définition
- Citations
- Exercices de survie, Jorge Semprun (extrait)
- Si c'est un homme, Primo Levi (extrait)
- Planches : Magneto, Greg Pack, Carmine di Giandomenico
- Tableau : Autoportrait à la clé, Felix Nussbaum
- Gravure : Quand les âmes n'y sont plus, Violette Lecoq

Le mal

- Définition
- Citations
- Des mots pour comprendre, Boris Cyrulnik (extrait)
- Témoignage de Joseph Jourden Le massacre des enfants juifs (extrait)
- Planche : Magneto, le testament, Greg Pack, Carmine di Giandomenico
- Tableau : Birkenau, Isaac Celnikier

Propagande

- Définition
- Citations
- Ma jeunesse au temps du nazisme, Melita Maschmann (extrait)
- Des mots pour comprendre, Boris Cyrulnik (extrait)
- Planche : Vivre à en mourir, Marcel Rayman, Laurent Galandon, Jeanne Puchol
- Affiche : Le Juif et la France
- Affiche : Laissez-nous tranquilles

REPÈRES HISTORIQUES

Art et Shoah - repères chronologiques

Aucune sphère de l'existence publique et privée n'échappant à la domination des idées fascistes, tous les moyens esthétiques sont mis à contribution pour les imposer à l'ensemble du corps social, de la photographie au concert de musique, de la sculpture monumentale au film, du théâtre de masse au livre d'images. (...) Leur entreprise, indissociable d'une vision globale du monde, n'obéissait qu'à une perversion systématique du beau et de l'émotion esthétique à des fins strictement idéologiques. Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*

1869

Réédition de l'essai de Wagner, « Le judaïsme dans la musique » attaquant les Juifs et plus particulièrement les compositeurs Meyerbeer et Mendelssohn.

16 août 1876

Première de l'opéra « Siegfried » de Richard Wagner. Siegfried, héros germanique et rédempteur y tue Mime, le nain répugnant des Niebelungen, dont l'analogie avec le juif, tel que se le représentait Wagner, apparaît explicitement dans les écrits de son épouse Cosima.

1^{er} janvier 1898

Naissance de Viktor Ullmann à Teschen (aujourd'hui Český Těšín, Tchéquie).

30 janvier 1933

Hitler est nommé chancelier du Reich.

Mars 1933

Ouverture des premiers camps de concentration en Allemagne (Dachau, Orianenburg).

20 mars 1933

Autodafé de peintures dans la cour de la caserne des pompiers de Berlin : 5000 peintures et dessins sont brûlés.

Avril 1933

Premières mesures discriminatoires en Allemagne contre les Juifs. Sur le plan professionnel, ils sont chassés de la fonction publique, de la justice, de l'enseignement, des professions libérales, de l'armée et des métiers de la culture. Un numerus clausus est imposé, limitant le nombre d'enfants et d'étudiants juifs à l'école ou à l'université.

10 mai 1933

Autodafé de Berlin : 20 000 livres jugés « décadents, corrupteurs et étrangers à l'esprit allemand » sont brûlés.

22 septembre 1933

Une loi du ministère de la Propagande institue la Reichkulturkammer (Chambre de Culture du Reich), illustrant ainsi la volonté de mettre l'art et la culture au service de la promotion de l'État. L'ensemble des arts et de la propagande sont regroupés dans la « Chambre ». Nul ne peut publier ou composer s'il n'en est membre.

13 juillet 1935

Richard Strauss, président de la Chambre de musique du Reich et chef de l'Orchestre philharmonique de Berlin, est contraint de démissionner.

Septembre 1935

Lois de Nuremberg. D'après ces lois dites « pour la protection du sang et de l'honneur allemands », les mariages entre Juifs et « citoyens de sang allemand » sont interdits, ainsi que toutes les relations extraconjugales. Les Juifs deviennent des citoyens de seconde zone et perdent la nationalité allemande.

30 juin 1937

Adolf Ziegler, l'artiste-peintre préféré d'Adolf Hitler, président de la Chambre des Beaux-Arts du Reich, obtient, par l'intermédiaire de Joseph Goebbels, la mission de s'emparer de toutes les œuvres d'art jugées « décadentes » des collections nationales ou privées en vue d'une liquidation totale et systématique de l'art moderne. Près de 21000 œuvres d'art sont saisies dans 101 musées.

19 juillet 1937

Inauguration de l'exposition « Entartete Kunst » (Art dégénéré) à Munich : des œuvres de Chagall, Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka, Picasso, Van Gogh y figurent.

26 juillet 1937

Naissance de Boris Cyrulnik.

Mars 1938

À la suite de l'Anschluss (annexion de l'Autriche par le Troisième Reich allemand), début d'une émigration massive des Juifs hors du Reich. Les persécutions s'aggravent et se font de plus en plus brutales : arrestations, envois en camps de concentration, expropriation des entreprises, imposition d'un tampon avec la lettre J sur les passeports, instauration d'une carte d'identité spéciale, interdiction de se rendre dans les théâtres, les cinémas, aux concerts, humiliations publiques (obligation de nettoyer les trottoirs à genoux avec une petite brosse, etc).

22 Mai 1938

Inauguration de l'exposition « Entartete Musik » (Musique dégénérée) à Düsseldorf.

9 novembre 1938

Grand pogrom contre les Juifs sur tout le territoire du Reich, surnommé Kristallnacht (Nuit de cristal) en raison de la quantité de verre brisé et de fenêtres détruites. Plus de 100 Juifs sont assassinés durant la nuit, 35 000 d'entre eux sont envoyés en camp de concentration. On dénombre 267 synagogues et 7 500 commerces détruits.

12 novembre 1938

Décret d'aryanisation des biens juifs. Expropriations et spoliations deviennent ainsi des actes encouragés par l'État, une sorte de devoir patriotique.

1^{er} septembre 1939

Invasion de la Pologne par l'Allemagne.

3 septembre 1939

Le Royaume-Uni (Angleterre) puis la France déclarent la guerre à l'Allemagne.

Automne 1939

En Allemagne, sur l'ordre de Hitler, début de l'opération T4 visant à éliminer les malades mentaux. Plus de 70 000 personnes seront assassinées dans les « instituts spécialisés » jusqu'en août 1941, date à laquelle, au sein des églises chrétiennes, des catholiques et des protestants manifestent leur indignation. L'évêque de Munster, Mgr Von Galen, dénonce en chaire ces assassinats.

Octobre 1939

Sur ordre de l'Allemagne nazie, débutent en Pologne l'élimination des élites du pays et les premières déportations des Juifs, des Polonais et des Tsiganes vers le « Gouvernement général », entièrement aux mains des Allemands, au centre de l'ancienne Pologne.

Avril 1940

En Pologne, construction du premier grand ghetto à Lodz (164 000 personnes). Mise en place à Auschwitz du premier camp de concentration pour prisonniers de guerre polonais (1940) puis soviétiques (1941). D'avril 1940 à janvier 1945, plus d'un million cent mille personnes y seront exterminés : hommes, femmes, enfants. 90% d'entre eux étaient juifs.

22 juin 1940

Après la « drôle de guerre » qui a débuté en septembre 1939, la France, envahie le 10 mai 1940, est vaincue et signe un armistice avec l'Allemagne. Le territoire français est divisé en deux : au nord, une zone occupée et au sud, un gouvernement avec pour capitale la ville de Vichy. Ces deux zones sont séparées par la « ligne de démarcation ». Le maréchal Pétain est le chef d'état de tout le pays.

3 octobre 1940

En France, à la demande des Allemands, le premier statut des Juifs est promulgué par le gouvernement de Vichy. Il définit « ce qu'est un juif ». En zone occupée, tous les Juifs doivent « légaliser leur situation » et se faire recenser au commissariat de police de leur quartier. Le statut exclut les Français identifiés comme Juifs de la plupart des fonctions publiques et de nombreuses autres professions.

Octobre 1940

Création du ghetto de Varsovie. Le mur d'enceinte est achevé, et fermé le 15 novembre. En juin 1941, on estime que 439 000 Juifs y sont entassés de force dans des conditions sanitaires épouvantables. Entre novembre 1940 et juillet 1942, avant que ne débutent les déportations des Juifs du ghetto, 80 000 personnes y meurent de faim et de maladies.

Mars-avril 1941

Construction du camp de Birkenau (Auschwitz II). Création du ghetto de Cracovie.

14 mai 1941

À Paris, des milliers de Juifs « étrangers » reçoivent une convocation. 4 000 hommes juifs sont alors arrêtés. C'est la rafle du « billet vert ». Ils sont internés dans les camps de Pithiviers et de Beaune-la-Rolande, près d'Orléans, puis à Drancy, avant d'être tous déportés à Auschwitz en 1942.

22 juin 1941

L'Allemagne attaque l'URSS. C'est « l'opération Barbarossa ». Sur les arrières de l'armée allemande, des « commandos spéciaux d'intervention », les Einsatzgruppen, massacrent tous les Juifs des territoires conquis. Sous prétexte de protéger les troupes allemandes, les responsables du parti communiste sont également « liquidés ».

20 août 1941

Premiers internements de 4 000 hommes juifs à Drancy (banlieue parisienne). Déportation de Moshe Kupferman et de sa famille en Oural, puis au Kazakhstan.

3 septembre 1941

À Auschwitz, premiers gazages au Zyklon B.

19 septembre 1941

Port de l'étoile jaune obligatoire pour les Juifs allemands.

Fin 1941

Les nazis regroupent dans le camp ghetto de Theresienstadt (situé à une cinquantaine de kilomètres au nord-ouest de Prague) de nombreux intellectuels et artistes juifs qui poursuivent, tant bien que mal leurs activités créatrices.

12 au 15 décembre 1941

En France, rafle de 743 notables juifs internés au camp de Compiègne et exécution de 52 Juifs au Mont-Valérien.

Décembre 1941

Premières exécutions collectives de Juifs dans des camions à gaz, au camp de Chelmno (Pologne).

20 janvier 1942

Conférence de Wannsee, en Allemagne. Les hauts fonctionnaires nazis entérinent la « Solution finale » et en confient la coordination à Adolf Eichmann.

Du début de l'année à septembre 1942

Liquidation des Juifs polonais, transférés des ghettos vers les centres de mise à mort de Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka et à la section d'extermination (Birkenau) du camp d'Auschwitz.

29 mai 1942

En zone occupée, les Juifs de France doivent porter sur tous leurs vêtements l'étoile jaune « solidement cousue » avec le mot « Juif » imprimé en lettres noires. Les Juifs de Belgique et des Pays-Bas sont soumis à la même obligation.

Juin 1942

Déportation de Paul Celan dans un camp de travail forcé en Moldavie ; il sera libéré par l'armée russe en février 1944.

4 juin 1942

Composition du poème « Le Papillon », par Pavel Friedmann, au camp de concentration de Theresienstadt.

16-17 juillet 1942

Rafle du Vél' d'Hiv : Rafle à l'encontre des Juifs étrangers, organisée par la police française, sur ordre du gouvernement de Vichy, sous la pression des Allemands. En 1942, 12 884 Juifs (3 031 hommes, 5 802 femmes, 4 051 enfants) sont arrêtés et internés au Vélodrome d'Hiver. Les occupants espéraient l'arrestation de 22 000 adultes au lieu des 9 000 arrêtés. C'est la première fois que l'on arrête aussi massivement des femmes et des enfants.

Août 1942

En France, extension des rafles à la zone libre et déportation des personnes arrêtées le 16 juillet. Arrestation de Violette Lecoq, résistante française, par la Gestapo.

8 août 1942

Le représentant du Congrès juif mondial à Genève, Gerhart Riegner, informe Londres et Washington d'une mise en œuvre systématique de l'extermination du peuple juif dans les pays de l'Est.

26 août 1942

En France, immense rafle dans les 40 départements de la zone libre.

8 septembre 1942

Déportation de Viktor Ullmann à Theresienstadt.

16 décembre 1942

Décret d'Auschwitz : ordre de déporter à Auschwitz tous les Tsiganes du Reich.

30 janvier 1943

Création de la Milice, formation policière française collaborant activement avec les forces allemandes à la « chasse aux Juifs » et à la traque des résistants.

10 février 1943

Deuxième grande rafle des Juifs apatrides à Paris.

22 février 1943

Exécution de Sophie Scholl pour « haute trahison et propagande subversive ».

Mars 1943

Liquidation du ghetto de Cracovie.

19 avril - 8 mai 1943

Insurrection du ghetto de Varsovie. Destruction totale du ghetto.

10 mai 1943

3e édition de la liste Otto « des « ouvrages littéraires français non désirables », complétée en annexe par une liste de 739 « écrivains juifs de langue française ». La liste Otto devait être appliquée dans toutes les librairies, les maisons d'édition et les bibliothèques de la zone occupée. Dès sa diffusion, des opérations policières aboutirent à la saisie et à la destruction de 713 382 livres.

4 août 1943

Révolte au camp d'extermination de Treblinka.

16 septembre 1943

Les premiers convois de Juifs italiens déportés arrivent à Auschwitz.

29 septembre 1943

Déportation de Pavel Friedmann vers Auschwitz.

Marianne Cohn fait passer des enfants juifs vers la Suisse, jusqu'au mois de janvier 1944.

Octobre 1943

Déportation de Violette Lecoq vers le camp de Ravensbrück.

14 octobre 1943

Révolte au camp d'extermination de Sobibor.

19 octobre 1943

L'opération Reinhard est officiellement terminée avec la fin du démantèlement des trois sites d'extermination de Belzec, Sobibor et Treblinka. On estime à 2,5 millions le nombre de Juifs tués dans ces camps.

Marianne Cohn, emprisonnée pendant trois mois, rédige son poème « Je trahirai demain ».

Novembre 1943

Arrestation par la Gestapo et déportation de Jorge Semprun vers le camp de Buchenwald.

Novembre 1943

Déportation d'Anita Lasker-Wallfisch à Auschwitz. Elle est engagée dans l'orchestre des femmes d'Auschwitz.

3 novembre 1943

500 SS abattent 17 000 Juifs au son des valse de Strauss, dans le cadre de l'opération Erntefest (Fête des moissons) à Majdanek.

Décembre 1943

Déportation d'Isaac Celnikier à Auschwitz.

10 janvier 1944

Boris Cyrulnik est raflé et interné dans la grande synagogue de Bordeaux dont il réussit à s'échapper.

22 février 1944

Déportation de Primo Levi à Auschwitz.

15 mars 1944

Déportation de Vladek et Anja Spiegelman (parents d'Art Spiegelman) à Auschwitz.

19 mars 1944

Invasion et occupation de la Hongrie par l'Allemagne. Entre avril et juin, 430 000 Juifs hongrois seront déportés. On estime à plus de 564 000 le nombre de victimes juives hongroises de la Shoah.

30 mars 1944

Arrestation de Simone Jacob (future Simone Veil) par la Gestapo.

13 avril 1944

Déportation de Simone Jacob vers Auschwitz.

6 juin 1944

Débarquement des forces alliées en Normandie, début de la « reconquête » de l'Europe du Nord.

Juillet-août 1944

Derniers transports de déportation des Juifs de France, de Drancy, Toulouse et Lyon vers Auschwitz. Au total plus de 75 000 Juifs ont été déportés de France.

L'Armée rouge, sur le front oriental, pénètre en Pologne et découvre le camp de Maïdanek, évacué quelques jours auparavant.

Déportation de Felix Nussbaum à Auschwitz.

7 juillet 1944

Exécution de Marianne Cohn par la Gestapo.

9 août 1944

Assassinat de Felix Nussbaum à Auschwitz.

25 août 1944

Libération de Paris.

7 octobre 1944

Tentative de révolte à Auschwitz-Birkenau, mise hors service d'un des « blocs ».

18 octobre 1944

Mort de Viktor Ullmann, gazé (Auschwitz-Birkenau).

Novembre 1944

Arrêt des gazages à Auschwitz.

18 et 19 janvier 1945

Les marches de la mort : face à l'avancée des troupes soviétiques, les SS jettent sur les routes plus de 66 000 détenus du camp d'Auschwitz.

27 janvier 1945

L'Armée rouge entre à Auschwitz, évacué de presque tous ses détenus.

Avril-mai 1945

Au cours des opérations militaires de libération de l'Europe sur le front occidental, les Alliés découvrent les principaux camps de concentration allemands : Dora, Buchenwald, Dachau, Bergen-Belsen, Ravensbrück.

8 mai 1945

Capitulation de l'Allemagne, fin de la Seconde Guerre mondiale.

18 octobre 1945

Ouverture à Nuremberg du procès des principaux criminels nazis. Il prendra fin le 1^{er} octobre 1946.

5 décembre 1946

Ouverture du procès de Hambourg contre les fonctionnaires du camp de concentration de Ravensbrück. Les dessins de Violette Lecoq servent de pièces d'accusation.

Terezin/Theresienstadt

Au confluent de l'Elbe et de l'Eger, à l'entrée de la région des Sudètes, Terezin (nom tchèque de la ville) était, à l'origine, un lieu de villégiature réservée à la noblesse tchèque.

En 1780, l'empereur d'Autriche-Hongrie, Joseph II, décide de transformer Terezin en ville forteresse pour résister aux attaques du royaume de Prusse. Il nomme cette ville Theresienstadt (nom allemand de la ville), en l'honneur de sa mère, l'impératrice Marie-Thérèse. Un formidable entrelac de fortifications à la Vauban entoure cette ville de garnison, située dans une plaine poussiéreuse en été et boueuse en hiver.

Au siècle suivant, la petite forteresse devient une prison où croupissent les représentants des mouvements nationalistes qui agitent l'Empire. Révolutionnaires pragois, italiens et hongrois y sont enfermés. Prisonnier célèbre, Gavrilo Princip, qui participa à l'attentat contre l'archiduc d'Autriche à Sarajevo en 1914, y vécut et y mourut. Après la Première Guerre mondiale, Terezin est une petite bourgade de garnison de 7 000 âmes environ.

Après l'invasion des pays tchèques par les nazis en 1939, la petite forteresse de Terezin conserve son rôle de prison pour tous les résistants à l'occupation allemande sur le territoire tchèque. On estime que 32 000 personnes y furent enfermées durant la Seconde Guerre mondiale dans des conditions d'hygiène désastreuses et soumises à un régime cruel. Près de 2 500 prisonniers y furent torturés à mort et exécutés sans autre forme de procès. Des milliers d'autres succombèrent aux épidémies et d'autres milliers encore furent déportés à Auschwitz, Mauthausen et ailleurs, où ils disparurent dans les chambres à gaz et les fosses communes.

Mais il restait la ville-garnison, la « grande forteresse ». En 1941, les nazis demandent à la Gestapo de la transformer en ghetto juif, en camp de concentration, en attendant l'édification des grands camps d'extermination. Terezin accueille alors des Juifs tchèques, mais aussi allemands et autrichiens. Le camp verra également passer des Juifs hollandais et danois.

En effet, depuis des mois, le concept de « la solution finale » acté à la conférence de Wansee le 20 janvier 1942, prenait forme. Il fallait regrouper les Juifs dans des camps d'internement et de concentration avant de les envoyer dans les camps d'extermination.

A partir de 1942 donc, Terezin devient une plaque tournante de la déportation. Entre 1941 et 1942, plus de 150 000 Juifs, dont 15 000 enfants, y sont internés. Ils y restent de quelques mois à quelques années, avant d'être envoyés principalement à Treblinka ou à Auschwitz. Seulement 3 500 personnes survécurent, dont 150 enfants.

Terezin n'était pas un camp d'extermination mais la densité de population était telle que 33 000 personnes y moururent de malnutrition et de maladies. Des chercheurs, des philosophes, des scientifiques, des artistes peintres, des musiciens... dont certains de renommée internationale, furent internés à Terezin. Ils essayèrent tant bien que mal de conserver une vie culturelle active dans le camp.

Les nazis se servirent de l'intensité de cette vie culturelle pour leur propagande, faisant ainsi croire au monde extérieur que tout y allait bien.

Le compositeur tchèque, Rafaël Schächter, y fut interné. En 1943, il dirigea un chœur de 150 Juifs qui donnèrent seize représentations du Requiem de Verdi. Ils l'avaient appris à partir d'une partition vocale. Ils chantèrent devant les autres internés et les dignitaires nazis. Leur objectif caché était de chanter à leurs geôliers ce qu'ils ne pouvaient pas leur dire.

A la fin de 1943, Christian X, roi du Danemark, demanda une inspection du camp. Il voulait savoir dans quelles conditions étaient internés les 466 Juifs danois déportés quelques mois plus tôt, en

octobre. Le groupe d'inspecteurs devait comporter deux représentants suisses de la Croix-Rouge et deux représentants du gouvernement danois. Les nazis, qui cherchaient à dissiper les « rumeurs » au sujet des camps d'extermination, autorisèrent cette visite.

L'opération d'« Embellissement » du camp commença alors. L'objectif était de rassurer le roi et, après plusieurs semaines de préparation, le camp fut nettoyé. De nombreux prisonniers, dont les ouvriers qui participèrent à cette opération, furent déportés vers Auschwitz pour faire baisser le surpeuplement du camp. Les nazis firent construire de faux cafés et de fausses boutiques... pour faire croire que les Juifs vivaient dans un certain confort.

L'inspection eut lieu le 23 juin 1944. Les inspecteurs furent reçus par Adolf Eichmann en personne accompagné de dignitaires du haut commandement berlinois.

Les Juifs danois auxquels les inspecteurs rendirent visite, se trouvaient dans des chambres fraîchement repeintes et n'étaient jamais plus de trois dans la pièce. Les représentants de la Croix-Rouge visitèrent le camp selon un trajet prédéterminé, accompagnés par des soldats. Ce sont eux qui posaient des questions aux prisonniers et il avait été convenu que, si un inspecteur s'adressait directement à eux, ils ne répondraient pas. Malgré tout cela, la Croix-Rouge eut une bonne impression de ce camp.

Pour compléter cette mise en scène, Schächter donna une représentation du Requiem. Rafael Schächter fut déporté à Auschwitz le 16 octobre 1944 et mourut, probablement gazé, le jour suivant. Suite au succès remporté en utilisant Terezin comme « camp modèle », les nazis décidèrent de tourner un film de propagande dans ce camp. Son réalisateur fut Kurt Geron, acteur et réalisateur expérimenté. Le tournage commença le 1er septembre 1944 et dura onze jours. Une fois le film terminé, la plupart des acteurs et le réalisateur furent déportés à Auschwitz. Geron mourut dans une chambre à gaz le 28 octobre 1944.

L'objectif de ce film était de montrer à quel point les Juifs vivaient bien sous la protection du Reich. Souvent nommé « le Führer donne un village aux Juifs », le titre exact de ce film est « Theresienstadt: un documentaire sur les colonies juives ». Comme le film fut terminé vers la fin de la guerre, il ne fut jamais distribué comme prévu initialement. Il fut découpé en petites séquences utilisées à des fins de propagande. Une grande partie du film fut détruite à la fin de la guerre, mais quelques extraits furent sauvés.

Le 3 mai 1945, la Croix-Rouge prend le contrôle du camp. L'armée rouge y pénètre quelques jours plus tard, le 8 mai 1945.

Sources : site internet terezin.org et wikipedia

Extrait de Terezin chantait, Le Monde 6 mai 2005

Malgré la minutie des fouilles qu'ils pratiquaient, les nazis ne purent empêcher certains musiciens d'introduire des instruments dans le camp de Terezin. Des violoncelles, des violons, des clarinettes, parfois en pièces détachées, surgirent ainsi dans l'enceinte du camp. Faute de partitions, certains artistes en recopièrent de mémoire, d'autres passaient leur temps à chanter dans leur tête ce qu'ils ne voulaient pas oublier. D'autres, enfin, écrivaient, dessinaient, composaient.

Les nazis avaient compris que l'élite culturelle parquée à Terezin pouvait servir au mieux les intérêts de leur propagande. Ils encouragèrent donc toutes les initiatives, laissant des chœurs, des orchestres, se constituer. On organisa des représentations théâtrales, on monta des opéras à Terezin. Un piano fut apporté. Il n'avait pas de pieds, on le posa sur des caisses. Mahler, Schoenberg, interdits ailleurs, côtoyèrent Bizet, Schubert, Brahms, Zemlinsky, Chopin, Debussy et la musique des compositeurs internés.

Les concerts se donnaient sur une plate-forme installée spécialement. Les nazis y assistaient, ravis, comme ils assistaient à tous ceux qui étaient donnés en Allemagne et ailleurs. Trois différences:

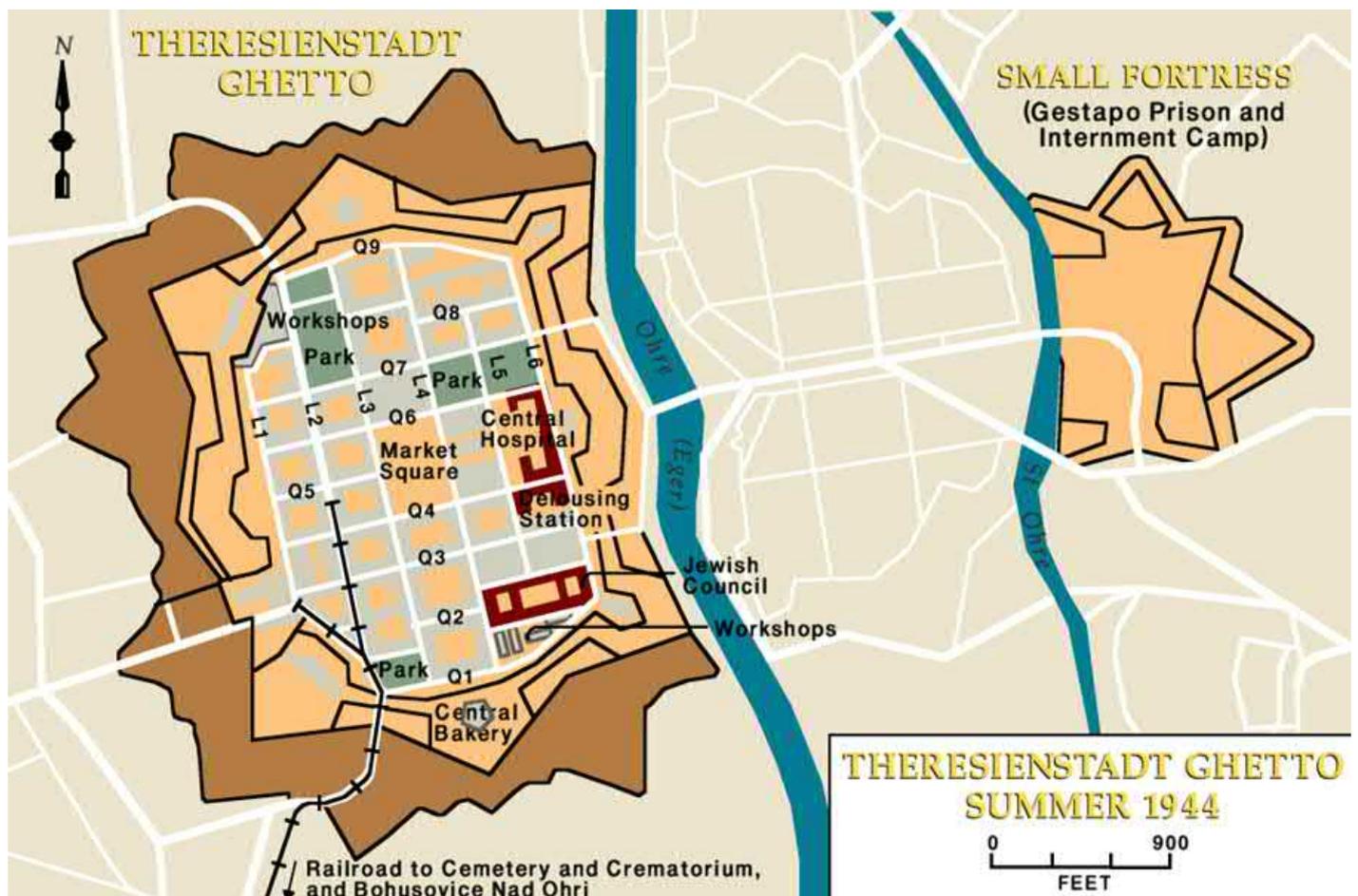
il n'y avait aucun juif dans les salles de concert de cet ailleurs ; on n'y jouait pas la musique des compositeurs interdits, et certains concerts étaient enregistrés (ils font, aujourd'hui, l'objet de publications discographiques officielles commercialisées par Deutsche Grammophon et créditées du copyright de la Reich Rundfunk).

Un groupe de jazz se créa, les Ghetto Swingers. Un film les immortalisa.

Pour la visite de la Croix Rouge, il ne restait plus qu'à nettoyer les carreaux, installer des pots de géraniums sur les fenêtres, tondre les pelouses, rafraîchir les peintures, habiller déceimment les prisonniers, maquiller les femmes et organiser une belle représentation d'opéra. Des enfants y chanteraient, car ce ne pouvait être qu'un opéra pour enfants. Brundibar, du compositeur Hans Krasa (gazé à Auschwitz, le 17 octobre 1944), fut ainsi présenté le 20 août 1944 devant les envoyés du Comité international de la Croix-Rouge bernés. Ces jours-là, la Propagandastaffel tourna un film. Dans Le Führer offre une ville aux Juifs, des gens heureux applaudissent à tout rompre.

Le livre de Joza Karas, La Musique à Terezin, y décrit la vie, évalue l'ampleur et la qualité de la vie culturelle de ce ghetto avec le détachement digne de celui qui témoigne sans haine et une pudeur respectée par son traducteur. Parmi les témoignages que Karas a recueilli auprès des survivants, une saillie renvoie la musique à sa fonction rituelle et à une mystique originelle qui s'imposent lorsqu'elle est pratiquée dans des épisodes aussi dramatiques : « La musique ! La musique, c'était la vie ! » affirme aujourd'hui Greta Hoffmeister, dans un éclat de rire. Elle était la petite Aninka de Brundibar.

En savoir plus sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/05/06/terezin-chantait_647082_3246.html#lCZip2xFxhRm1Ke8.99



Le réseau de résistance juif « la sixième »

Une résistance spécifiquement juive a existé, dès 1940, à travers onze réseaux, composés de plus de six cent membres prêts à risquer leur vie pour d'autres Juifs et la libération du sol français. Un de ces réseaux est la Sixième-Eclaireurs Israélites de France.

Le scoutisme juif avait été intégré par l'UGIF (Union Générale des Israélites de France) à sa 4ème direction, dont il devenait la 6ème section. La Sixième était présente dans la zone Nord, la zone Sud, le maquis et la Résistance armée.

La Sixième en zone Nord : dans cette zone, le port de l'étoile jaune fut imposé en juin 1942, et les nombreuses brimades infligées aux Juifs rendaient les tâches de sauvetage plus difficiles et plus dangereuses qu'en zone dite «non occupée».

La Sixième en zone Sud : le 25 août 1942, Robert Gamzon (Castor)* apprit qu'une grande rafle visant des Juifs étrangers de plus de seize ans entrés en France après 1936 aurait lieu le lendemain. Il chargea le quartier général des EIF à Moissac (Tarn et Garonne) et le secrétariat général de répercuter cette information à tous les chefs éclaireurs et à toutes les fermes EIF. En dépit de l'hospitalité accordée par de nombreux Juifs français qui hébergèrent clandestinement des Juifs étrangers, de nombreuses arrestations eurent lieu. Il fallait aussi fournir de faux papiers à ceux qui s'étaient échappés.

La Sixième au maquis : le passage à l'option militaire du réseau Sixième-EIF se déroula en deux phases. Le 16 décembre 1943, un groupe de huit cadres et jeunes agriculteurs du chantier de Lautrec forma un maquis dans une ferme abandonnée, La Malquière, dans les monts de Lacaune, à l'est de Vabre (Tarn). Le 29 avril 1944, un groupe similaire, également venu de Lautrec, désormais fermé, créa lui aussi un maquis dans les ruines d'une ferme, Lacado, à 7 kilomètres de La Malquière. Le 11 juin, fort de 60 hommes, le maquis EIF prit le nom de compagnie Marc Haguenau, formée de trois pelotons. Le 6 septembre, elle s'embarqua en gare de Castres, participa aux combats de la libération de Nevers, puis fit sa jonction avec la 1ère armée du général de Lattre de Tassigny. Elle rêvait d'aller libérer les Juifs détenus dans les camps allemands et prit part à la dure campagne des Vosges, de l'Alsace et de la traversée du Rhin.

Elle perdit encore deux des siens sur les champs de bataille. C'est avant qu'ils ne découvrent ce qui s'était passé dans les camps nazis.

*Robert Gamzon (1905-1961) est le fondateur, en 1923, des Eclaireurs Israélites de France (EIF) et est une des principales figures de la résistance juive en France.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Viktor ULLMANN (1898-1944)

Viktor Ullmann fait partie des compositeurs que les nazis ont assassiné deux fois. Ne se contentant pas de l'exterminer à Auschwitz en 1944, ils ont même effacé la mémoire de ses œuvres. Ce n'est qu'en 1975, lorsque fut créé à Amsterdam l'opéra *Der Kaiser von Atlantis*, que son nom et son destin acquirent une certaine notoriété auprès d'un plus large public.

Viktor Ullmann naît en 1898 dans la ville, alors autrichienne, de Teschen.

Il étudie la musique à Vienne, où il suit, entre autre, les cours de composition de Schönberg en 1918-1919.

En 1919, il part pour Prague où il est notamment le chef d'orchestre du Nouveau Théâtre Allemand. De 1929 à 1931, il est le directeur musical du Schauspielhaus de Zurich. Il s'occupe également d'une librairie de Stuttgart spécialisée dans les ouvrages d'anthroposophie (1931-1933).

En 1933, après l'arrivée des nazis au pouvoir, il se réfugie à Prague.

Dans cette ville, il se bâtit une nouvelle existence, travaillant comme professeur et critique musical, et récolte de nouveaux succès en tant que compositeur. En mars 1939, les Allemands occupent la République tchèque. Ullmann, comme tant d'autres, se voit imposer de sévères restrictions, mais elles ne limitent pratiquement pas son activité de compositeur.

Sur la cinquantaine d'œuvres qu'il compose avant sa déportation à Theresienstadt (en septembre 1942), seules 18 ont été conservées, dont deux opéras non encore montés à ce jour, le «dionysiaque» *Concerto pour piano opus 25*, quatre sonates pour piano et plusieurs cycles de lieder.

À Theresienstadt, Ullmann est dispensé du travail obligatoire, de sorte qu'il peut se consacrer entièrement à la musique. Ses activités, très variées, comprennent l'organisation de manifestations musicales (dont un atelier de musique contemporaine). Mais ce qui intéresse le plus les historiens de la musique aujourd'hui, ce sont les 26 critiques de concerts qui nous sont parvenues et qui représentent un témoignage complet sur la vie musicale de Theresienstadt.

Ullmann consacre le reste de son temps à la composition. Sur les œuvres composées au cours des deux dernières années de sa vie, trente-trois ont été conservées, dont quelques-unes imparfaitement. Par rapport à son rythme de composition antérieur, ceci représente un progrès considérable, ce qu'il ne manque pas de noter, écrivant que son «travail musical» avait été «encouragé par Theresienstadt et non entravé». La plupart des œuvres ont été composées pour des musiciens internés au camp entre autres trois sonates pour piano, dont deux devaient être l'ébauche de symphonies, des lieder, un quatuor à cordes et son œuvre maîtresse *Der Kaiser von Atlantis*.

Viktor Ullmann est déporté à Auschwitz le 16 octobre 1944. Il y est assassiné un ou deux jours plus tard.

Viktor ULLMANN et ses messages codés

Analyse de la Sonate n.7

La musique dans l'univers concentrationnaire

Cet aspect de l'histoire de la Shoah est longtemps resté méconnu.

Les deux décennies entre les années 1960 et 1980 ont ouvert la voie à plusieurs études traitant des activités musicales à l'intérieur des camps de concentration.

Ces recherches ont permis de découvrir l'importante contribution de la musique composée dans les camps à l'histoire des arts.

Les musicologues ont pu, par leur travail, exhumer les œuvres de nombreux musiciens pour lesquels, dans les conditions extrêmes des camps d'internement et de concentration, créer était devenu un besoin primordial pour réagir, renforcer un sentiment d'appartenance et continuer à se sentir vivants. Certains d'entre eux, ont laissé une marque importante, mais dans le cas de Viktor Ullmann, cette empreinte peut être considérée sans aucun doute comme une trace indélébile et durable dans l'histoire de la musique.

La musique de Viktor Ullmann, un pont entre deux mondes

Viktor Ullmann est l'un des représentants, parmi les plus importants, de la musique classique de la première partie du 20^e siècle.

Il incarne le dialogue entre le monde tonal (héritage culturel germanique pluriséculaire) et le monde atonal théorisé par son maître, le visionnaire Arnold Schönberg.

Sa production pianistique fut parmi les plus remarquables dans le cercle des compositeurs germaniques de cette époque.

Entre 1942 et 1944, Viktor Ullmann est emprisonné dans le camp de Theresienstadt (ou Terezin). Déporté à Auschwitz en octobre 1944, il y meurt assassiné le 18 octobre.

A Theresienstadt, Ullmann compose des chorales, des cycles de lieder, un mélodrame d'après « La Mélodie de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke » de Rainer Maria Rilke, l'opéra de chambre Der Kaiser Von Atlantis ainsi que trois sonates pour piano.

Sonate n.7: un testament de Theresienstadt

Écrit en 1944, le manuscrit de la Sonate n.7 est actuellement conservé en Suisse auprès de la Paul Sacher Stiftung à Bâle.

Déchiffrer le texte a été difficile en raison des nombreuses corrections, ajouts et extensions et de la mauvaise qualité de l'encre et du papier.

L'état des outils utilisés pour écrire reflète les conditions de vie extrêmement difficiles à l'intérieur du camp.

Viktor Ullmann dédie (en français) cette sonate à ses trois enfants Max, Jean et Felice.

Il indique comme date le 22 août 1944 et note avec humour au bas de la première page un copyright inédit : « les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort ».

Considérée comme un testament de Theresienstadt en raison de ses nombreuses citations en code, cette composition exige une lecture approfondie de la partition afin d'apprécier et de comprendre ses allusions, ses messages cryptés et ses références autobiographiques.

« Directement et en elle-même, la musique ne signifie rien, sinon par association ou convention ; la musique ne signifie rien donc elle signifie tout... On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques : elles ne protesteront pas... » *

Ullmann, dans ses cinq mouvements de la sonate, fut donc en mesure d'élaborer un véritable encodage à travers l'utilisation de matériaux musicaux, dont une grande partie était connue de ses auditeurs.

* V.Jankélévitch, op. Cit., p. 19.

Ils ne constituaient, malheureusement, qu'un public ponctuel puisque « celui-ci disparaissait continuellement et les musiciens eux-mêmes allaient perpétuellement les rejoindre en montant sur ces convois qui les amenait vers la mort, c'est ce côté à la fois idéal et anormal qui était insensé... »*

La forme du thème varié : métaphore d'un voyage appelé Vie

Le dernier mouvement de la Sonate n.7, « Variations et fugue sur une mélodie populaire hébraïque », s'impose comme la partie principale de l'œuvre, non seulement en raison de sa durée mais aussi en conséquence d'une architecture sonore soigneusement élaborée, où la mélodie principale est construite sous forme de huit variations suivies d'une longue fugue.

Sur le site Web de la fondation Orel, Jory Debenham souligne, dans un article intitulé « Variations existentielles de Theresienstadt » (2013) que la forme des variations (procédé d'écriture musicale qui consiste dans la répétition variée d'une idée originale, à travers des formules rythmiques, mélodiques ou harmoniques), a été soudainement très populaire parmi les compositeurs du ghetto, à partir de l'été 1944 pendant lequel la Croix-Rouge vint visiter le camp.

Dans le cadre de cette visite, Theresienstadt a été le protagoniste d'un mensonge méticuleusement planifié, dont le but était de rendre le camp présentable.

A partir de l'été 1944, des centaines de déportés furent forcés de travailler pour bien nettoyer les rues et construire des nouveaux bâtiments, dont un auditorium, un café, des lieux d'entretien. Les nombreux prisonniers âgés ou malades, ainsi que les enfants les plus faibles, furent envoyés à Auschwitz pour y être exterminés. Leur nombre s'éleva au total à 7 500.

Les autres, ceux qui étaient en bonne condition physique, furent mis en avant et présentés afin de faire croire que tout allait bien et qu'ils étaient bien traités.

Les inspecteurs de la Croix Rouge, donc, impressionnés par la qualité de vie des prisonniers et convaincus que les Allemands disaient la vérité, annulèrent leur inspection prévue pour le mois suivant à Buchenwald, camp qui est resté dans la mémoire collective pour ses milliers de morts et ses atroces conditions de vie.

Une façade, donc, une comédie cynique, une variation de la réalité :

« Toutes les variations écrites au cours de l'été de 1944 reflètent certains aspects de la tromperie ou de la façade, et de la vérité plus profonde cachée sous elle »**

Dans un court texte cité par Joza Karas, musicien et auteur de l'ouvrage La Musique à Terezin 1941-1945, Ullmann confirmait que Theresienstadt avait été pour lui « une école de la forme ».

Et en effet, dans son journal intime « L'étrange voyageur », Ullmann écrit que la forme musicale du thème avec variation correspond au parcours de l'individu dans les différentes phases de sa vie.

Il est donc très possible que le choix de cette forme de composition ne soit pas dû au hasard et que le compositeur ait voulu s'identifier lui-même avec ses expériences dans cette élaboration musicale.

Rachel, la mère des mères

Le cinquième mouvement, en forme de variations et fugue est basé sur un thème venant d'un chant nommé « Chanson de Rachel », composé par Yehuda Sharret, compositeur et violoniste juif né en Ukraine en 1901.

Ullmann avait sûrement dû entendre cette mélodie dans le camp, chantée par des groupes sionistes. Il s'identifie probablement à la figure de Rachel, l'une des matriarches du judaïsme qui est considérée comme la consolatrice, celle qui intercède auprès de Dieu pour ses enfants, celle dont les bras sont toujours ouverts pour consoler les affligés et les désespérés.

*Karl Fröhlich, chef d'orchestre et violoniste interné à Theresienstadt. Ayant survécu à l'Holocauste, il émigra après la guerre aux Etats-Unis.

**J. Debenham, Terezin variations : codes, messages, and the summer of 1944

Voici un extrait du chant :

*Voyez, votre sang coule dans le mien
Votre voix chante à travers la mienne,
Rachel, qui garde le troupeau de Laban,
Rachel est la mère des mères.*

Huit Variations sur le thème de la résilience

La première exposition du thème se déroule paisiblement dans un langage musical spirituel, presque mystique. La phrase est hésitante et incertaine, comme un souvenir lointain.

Écrit de façon très simple, comme un chant choral à deux voix, le thème y est énoncé de la main droite tandis que la main gauche harmonise la mélodie à la tierce.

La seconde variation garde le même caractère, mais avec une allure plus dramatique : la mélodie principale est renforcée à l'octave, ce qui donne plus de vigueur au discours. Les mouvements chromatiques à la main gauche introduisent une nouvelle tension dans la texture musicale.

On peut commencer à entrevoir dans cette seconde variation, un éloignement progressif du thème, qui résonne encore dans une voix secondaire mais qui commence à se perdre dans un brouillard de notes de passage et de chromatisme, en produisant une sorte de distorsion harmonique, une instabilité qui devient métaphore de la grande précarité des conditions d'existence dans le camp.

La texture chorale, maintenant à quatre voix, atteint le climax. Elle est vigoureuse, dramatique, inquiétante, mais tout à coup, avec l'introduction du fa dièse (au début de la troisième variation), nous sommes dans la tonalité de ré majeur. On a l'impression que l'orage se dissipe, et que le ciel s'éclaircit.

C'est juste la sensation d'un moment. Ce changement de mode n'apaise pas l'inquiétude, au contraire. Dans le contexte musical sombre et obsédant, ce fa dièse semble se moquer de l'auditeur, de façon sardonique et grotesque. Cela contribue à la distorsion du thème, qui dans son développement, à travers toutes ses variations, devient de plus en plus tourmenté.

Dans la Variation 5, cependant, avec la transposition du thème en do majeur, la mélodie se calme, s'apaise.

Le compositeur, dans un élan d'orgueil, semble vouloir transformer la douleur en fierté, le tourment en consolation.

Maintenant, le thème nous apparaît presque comme une marche militaire. On y retrouve, sous forme d'un souvenir lointain, la volonté d'Ullmann d'évoquer une conscience collective constamment humiliée et mortifiée.

Cette réminiscence reste en tout cas trop confuse et plongée dans l'incertitude pour qu'on puisse réellement la transposer sur le plan d'un acte de révolte, mais qui se prête plutôt à être interprétée comme un écho des marches militaires que les prisonniers devaient écouter tous les jours et qui cadençaient la vie du camp.

Et en effet, les variations qui suivent, s'éloignent de ce sentiment de fierté nationaliste pour se développer dans un vortex de sons qui se font de plus en plus agités, nerveux. Ce sentiment d'inquiétude est aussi souligné par la cadence rythmique qui devient toujours plus rapide et qui ne va s'évanouir que dans les deux mesures du ritardando final. L'écriture, pleine de corrections et de ratures, reflète l'âme tourmentée du compositeur.

Dans la musique d'Ullmann, on trouve perpétuellement des moments de stase et de mouvement, de tension et distension tonal, ce qui le pousse à chaque fois à se servir d'un langage musicale différent: un phrasé plus stable quand il utilise du matériel tonal (triades, gammes diatoniques), incertain et fluctuant quand il fait appel aux distorsions harmoniques (accords de quarte, tritons, enharmonie). Une façon de composer au fort potentiel métaphorique, employée pour mettre en opposition le

monde réel et celui des rêves : d'où cette harmonie ondoyante, aux contours nuancés. Du point de vue du style, cependant, ce dualisme peut être considéré comme une tentative de médiation entre le système harmonique romantique et la dodécaphonie de Schönberg.

La fugue : un règlement de compte avec la culture européenne

Bernhard Wulff est l'auteur de la reconstruction de la version symphonique de cette sonate. Il voit dans cette fugue finale un règlement de compte avec la culture européenne, celle qui rendit possible l'existence de camps comme celui de Theresienstadt. Cette partition n'est pas de la simple musique engagée mais une musique que le compositeur a créée pour survivre.

La fugue est puissante, vigoureuse, fière.

Sauf dans la première exposition du thème, la mélodie est renforcée à l'octave, d'abord à la main gauche, puis à la main droite, où elle explose dans un fortissimo triomphant.

Les thèmes se succèdent l'un après l'autre sans s'interposer : on y retrouve la citation mélodique de l'hymne hussite *Nous sommes les guerriers de Dieu*, une chanson de guerre datant du 15^e siècle ainsi qu'un choral luthérien, *Nun danket alle Gott*, dont la mélodie a été utilisée et adaptée par une multitude de compositeurs (parmi les plus importants : Bach, Mendelssohn, Liszt).

On y trouve également un extrait de l'hymne *Kde domov můj?*, en français *Où est ma patrie ?*, actuel hymne national de la République tchèque depuis l'éclatement de la Tchécoslovaquie en 1993.

A travers cet ensemble de citations et d'allusions, Ullmann lance un appel à la conscience collective pour que les valeurs communes qui les rapprochent, tels que le sens d'appartenance, la résistance morale et intellectuelle, l'attachement à ses propres origines, soient toujours ancrés dans leur mémoire et dans leurs actions.

Alors que la chanson de Rachel représente un symbole de la résistance juive et l'hymne de la République tchèque celui de la résistance patriotique, l'allusion à l'hymne de bataille hussite sous-entend une idée de résistance plus ample et universelle de lutte contre le totalitarisme.

Cependant l'évocation du mot Bach, présent dans la mesure 138 et construit sur les notes correspondantes dans la voix supérieure : si bémol-la-do-si, représente, lui, un sentiment de rébellion artistique et musical pour ce compositeur allemand interné dans un camp de concentration.*

La décision de confier ces notes de musique (dans la version orchestrale) au seul trombone n'est pas un hasard mais un choix qui cache des significations symboliques.

En orchestration, ce choix représente un avertissement de Dieu, un *Dies Irae*.

L'évocation de Bach, peut être interprétée comme un dernier geste d'amour et de pardon envers le peuple allemand, dont ses fils restent malgré tout descendants du maître vénéré d'Ullmann mais aussi comme une façon de « réaffirmer son appartenance profonde à l'univers musical germanique, dont l'amour envers Bach est un irréfutable témoignage. »**

Le mouvement chromatique du thème de Bach est vite amalgamé et empilé sur les autres thèmes déjà mentionnés, ce qui représente aussi un geste fort contre l'opresseur, car Ullmann à travers sa musique se déclare le représentant et le descendant de différentes sphères culturelles, religieuses et éthiques.

C'est à partir de la dernière page, où nous trouvons la désignation de tempo *Poco largamente*, que le discours musical touche son sommet : des grands accords remplacent maintenant les octaves, ce qui rend la musique encore plus emphatique et grandiloquente.

*Le thème de Bach est un cryptogramme musical qui a été utilisé par de nombreux compositeurs : cela représente une succession de notes qui, dans la nomenclature allemande, forme le nom du célèbre compositeur.

**Actualité de Viktor Ullmann, par Christophe Sirodeau, pianiste et compositeur français.

Aussi le choix de terminer avec un accord en ré majeur cache un message occulte. Selon la livre de composition en 1690, le ré majeur est considéré comme un mode guerrier par excellence. Il est souvent utilisé dans les marches militaires ou les manifestations officielles.

Conclusion

Dans une lettre, Viktor Ullmann écrit :

« Il faut souligner cependant que Theresienstadt a contribué à mettre en valeur et non à empêcher mes activités musicales, qu'en aucune façon nous ne nous sommes assis pour pleurer sur les rives des eaux de Babylone, et notre effort pour servir respectueusement les arts étaient proportionnel à notre volonté de vivre, malgré tout. »

C'est ainsi que notre compositeur, comme un alchimiste, fut capable de sublimer l'horreur de la mort et de la transformer en élan vital. Le résultat est cette trace sonore qui conserve mieux que mille paroles, ce qui ne peut être raconté : une musique qui, bien qu'entourée par le mal, demeure consciente de sa vie éternelle.

DESSA (1948)

DESSA est le nom d'artiste pour la plasticienne et écrivaine de renommée internationale Deborah Sharon Abeles, mariée Petroz, née en 1948 à Bulawayo en Rhodésie du Sud (aujourd'hui Zimbabwe). Son père, juif hongrois de Debrecen, était médecin et sa mère, comptable, était originaire d'une famille juive polonaise.

À la fin de l'école obligatoire en 1965, elle part en Israël où elle étudie l'ergothérapie. Elle y reste jusqu'en 1976. Les quatre années suivantes, elle vit à Paris et en 1981 s'établit en Suisse avec ses deux enfants. Suisse depuis 1983, ses ateliers de travail se trouvent à La Conversion (canton de Vaud) et à Berlin.

Ayant grandi dans une société divisée et ayant vécu dans une société minée par les divisions raciales et marquée par son vécu de la guerre en Israël, elle se sert de son expérience et de son art (peintures, collages, installations et peintures murales) pour réunir les Hommes, en abattant les barrières culturelles.

Le projet « Mémoire de Theresienstadt » associe devoir de mémoire, écriture, peinture et musique. Il permet aussi à l'artiste de se confronter à la perte de ses grands parents maternels dans la Shoah. Les 10 tableaux reproduits dans cette exposition font partis d'un ensemble de 41 peintures et d'un livre qui accompagne l'ensemble.

Ce projet a été présenté

- 1997** Galerie Lilian Andrée, Basel « Mémoire de Theresienstadt - Symphony 2 basée sur Piano Sonata N.7 » - Ullmann
- 1998** Goetheanum, Dornach – Mémoire de Theresienstadt
- 1998** Appalchian State University, Boone, N.Carolina, USA – Holocaust Symposium. Conférence « Mémoire de Theresienstadt ». Facultés de l'art, histoire et musique.
- 2000** Musée de Pully, Suisse « Abstractions lyriques 1990 - 2000 »
- 2000** Berliner Dom, (Cathédrale de Berlin) « Mémoire de Theresienstadt » avec concert symphonique, patronage par l'Ambassadeur Suisse à Berlin
- 2002** Ghetto Museum Terezin, Rep. Czech « Mémoire de Theresienstadt » avec concert du Hawthorne Quartet, Boston. Patronage de l'exposition par l'Ambassade Suisse à Prague
- 2008** Concerts de Montbenon, Lausanne. Ph+art 10e anniversaire. Projection sur grand écran « Mémoire de Theresienstadt » avec Lala Isakova, piano
- 2015** Espace Culturel Assens - DESSA: Peinture, musique, identité (Britten & Ullmann)
- 2018** Ausstellungszentrum Pyramide, Berlin – DESSA Kunst und Erinnern. Patronage par Petra Pau, Vice-présidente du Bundestag. Exposition pour commémorer 80 ans depuis « La nuit des pogroms » du 9 novembre, 1938.

Présentation de son travail par DESSA

La valeur d'une œuvre d'art est déterminée selon la mesure que l'artiste a enrichi, amélioré et humanisé l'expérience commune à l'homme.

Dr Albert C. Barnes

Une mémoire commune nous a gardés ensemble et nous a permis de survivre.

Martin Buber

Comment pouvait-on composer une musique si puissante et sentimentale à la fois dans un camp de concentration ? J'ai entendu la Symphonie (n° 2) basée sur la Sonate n°7 pour piano de Viktor Ullmann pour la première fois en 1995. Cette oeuvre en cinq mouvements commence, selon mon interprétation personnelle, sur un ton allègre avant d'introduire un sentiment de peur et d'oppression, une réalité perçante qui se transforme en tristesse et résignation. La symphonie se termine par des variations sur une mélodie hébraïque remplie de plénitude et de tranquillité. Malgré les sentiments douloureux portés par la musique, cette œuvre me communique plutôt un message de consolation et d'espoir. Bernard Wulff la décrit comme « l'émouvant document d'une volonté de survivre, d'une situation où la musique devient un facteur de survie ».

Pendant quinze mois je n'ai écouté que cette symphonie en créant mes peintures. On pourrait résumer le processus de mon travail ainsi :

Musique → Emotion → Couleur

La musique influence mon travail sur plusieurs niveaux : le choix de la couleur, le rythme du pinceau, l'intensité de la couleur et la composition. La musique est abstraite - ma peinture est abstraite avec quelques figurations occasionnelles.

Avant de lancer un projet, je me documente sur le compositeur et sur ce qu'il voulait exprimer dans sa musique. J'essaie de peindre avec le moindre jugement conscient possible, mais je me rends compte que chaque composition évoque une étape de mon vécu pouvant figurer aussi dans ma peinture. Ma démarche évolue partiellement, soit comme un « médium » pour faire apparaître les archétypes de l'inconscient collectif, soit comme le miroir de ma propre âme, relâchée à travers le flux des notes.

Mes peintures sont une synthèse entre son et vision. L'apport des sons joue un rôle important dans mon travail. Je privilégie l'ouïe, le plus archaïque des cinq sens puisque le fœtus réagit aux sons. Dans cette œuvre de Viktor Ullmann, « j'entends » différentes images : des forces qui se détachent et qui se heurtent, des étincelles et des éclairs, des longs mouvements, l'obscurité et la lumière, la gaieté et la tristesse. Chaque peinture appartient à la totalité de la symphonie, mais chacune exprime un mouvement en particulier. Ces peintures surgissent de la profondeur de mon âme, de mon cœur et de mes entrailles plutôt que de mon cerveau et de ma pensée. Je vous suggère de ne pas chercher à les comprendre mais plutôt à ressentir l'émotion exprimée. Ce projet est d'une grande signification personnelle et m'amène à considérer une toute nouvelle dimension de ma propre conception de l'Holocauste. Ma recherche intérieure liée à cette musique a fait surgir des questions face auxquelles je reste sans réponse.

L'intention de ce travail est de perpétuer la mémoire de Theresienstadt. Mon souhait est de faire vivre la musique de Viktor Ullmann pour « enrichir, améliorer et humaniser l'expérience commune à l'homme » comme il l'a fait. C'est à ma génération et celles qui suivent de ne pas oublier la riche vie d'artistes, tels que Viktor Ullmann, qui continuaient à créer malgré la souffrance. Leur courage ne sera jamais anéanti.

DESSA, *Mémoire de Theresienstadt*, février 1997

Comprendre le travail de DESSA

Il fallait d'abord une révolution pour que la parenté de la musique et la peinture devienne « visible ». Celle de l'abstraction. Car tant que la peinture est un miroir de la réalité, les correspondances restent superficielles. Certes, la peinture et la musique ont depuis longtemps recours au même vocabulaire. C'est que les deux sens sont sensibles aux « ondes », celles de la lumière, qui définissent la qualité des couleurs, et celles qui définissent les hauteurs des sons. En allemand, il n'y a pas d'autre mot pour décrire le caractère du son d'un instrument que « la couleur », « die Klang-Farbe ». Le « rythme » décrit aussi bien l'organisation des pulsations d'une danse que les séquences de coups de pinceaux qui dans leur totalité définissent l'image d'une pomme ou d'une figure humaine. Et combien de tableaux abstraits peints depuis cent ans portent le titre « composition » ? Dès que la peinture tourne le dos à la réalité – au monde visible – elle devient composition pour de bon, suit les mêmes règles que la musique, car elle ne peut plus rien dire d'autre que ce que l'ensemble des éléments de son langage – couleurs, formes, matières – peut communiquer.

La musique est un point de référence important pour les pionniers de l'abstraction. Vous le lisez dans leurs manifestes, comme « Du spirituel dans l'art » de Kandinsky. Vous voyez l'influence de la musique dans les œuvres de transition entre la peinture figurative et la peinture abstraite, chez Kupka, chez Klee, chez Kandinsky, dans les compositions cubistes de Braque et de Picasso. Klee, qui a longtemps hésité entre une vie professionnelle de musicien ou de peintre s'inspire de la perfection des structures contrapuntiques de Bach ou des mélodies de Mozart. La parenté qu'on découvre chez lui – comme chez beaucoup d'autres – c'est celle de l'analogie. C'est l'aspect architectural du contrepoint qui sera « traduit » en structures picturales, pas l'effet d'une fugue concrète dont l'énergie sonore se voit « convertie » en énergie visuelle au moment même de sa perception.

« L'apport auditif joue un rôle des plus importants dans mon œuvre » commente DESSA dans le catalogue de ses tableaux inspirés par la 7^{ème} sonate pour piano de Viktor Ullmann ; elle poursuit : « Je privilégie l'ouïe, le plus archaïque des cinq sens, car il est prouvé que le fœtus réagit aux sons. » Le « son », dont il est ici question, touche d'autres cordes que celle d'une guitare sur une nature-morte de Georges Braque. C'est le son qui nous unit au monde, mais pas au monde des apparences, des chimères, comme dirait Schopenhauer, mais qui nous unis à la « réalité en soi », l'essence de l'existence.

Ce qui précède à la création chez DESSA est un geste d'ouverture, une vivacité mentale, une disposition à la communication, une perméabilité et aussi une vulnérabilité. C'est une attitude purement musicale qui la met en vibration. Peindre, c'est réagir avec tout son être, pas seulement avec le cerveau et la main. Peindre, c'est convertir son corps en vaisseau qui reçoit l'énergie de la musique avant de la coder à nouveau dans un autre médium. Peindre, c'est danser.

Elle rend visible l'énergie cinétique de la musique : elle la rend visible, la saisit au moment de son explosion et la fixe sur la toile, comme si son pinceau était une baguette magique.

« Dans la musique », dit DESSA toujours par rapport à celle de Viktor Ullmann, « je peux « entendre » différentes images : des forces qui se repoussent ou s'attirent, des étincelles et des éclairs, de longs mouvements ondulants, obscurité et lumière, sérénité et tristesse. Ces tableaux proviennent des profondeurs de mon âme, du cœur et du plus intime de mon être, plutôt que du cerveau et de la réflexion. » DESSA est une peintre de l'âme, et ce n'est pas par hasard si elle sent une grande affinité avec la musique de Mahler, d'Ullmann et de Britten, avec des compositeurs du 20^e siècle qui ont profondément aimé la vie, qui ont profondément souffert de la vie, qui ont su exprimer leurs émotions par une richesse musicale inépuisable et qui ont su convertir le langage de leurs âmes, « le plus intime de leur être », en messages destinés à l'humanité entière.

Les tableaux de DESSA sont, en fait, des dialogues devenus peintures. Ce sont des dialogues qui ressemblent souvent à des exercices spirituels. Parce qu'ils exigent solitude, concentration et sacrifice. Avec des interlocuteurs comme Mahler, Schreker, Ullmann ou Britten on ne peut pas bavarder. Il faut les aimer, les connaître à fond, leurs idées, leur destin, leur tragédie. Sinon, ils ne s'ouvrent pas. Ce respect vis-à-vis de la musique et des compositeurs dans le travail de DESSA est fondamental.

DESSA, peintre de l'âme : c'est l'âme blessée du 20e siècle qui est à la source de beaucoup de ses tableaux, mais, très étonnamment, il n'y en a pas un seul qui nous inspire de la détresse. Il doit y avoir beaucoup de forces régénératrices dans « le plus intime de son être » pour ne pas reculer devant toutes ces catastrophes qui ont marqué l'histoire de l'humanité jusqu'à nos jours. (...)

Ces éléments d'écriture gardent leur signification tout en gagnant une valeur picturale supplémentaire. Le tableau invite alors à être vu, lu et entendu simultanément à différents niveaux de perception. Il est fascinant de voir comment DESSA joue avec ce double sens des signes et comment elle perfectionne son usage.

« Ce projet a une signification personnelle très profonde et a mis à jour une nouvelle dimension de ma conception de l'Holocauste » écrit DESSA, toujours au sujet de Viktor Ullmann, « la recherche intensive de l'âme au moyen de cette musique a soulevé beaucoup de questions pour lesquelles je n'ai pas de réponses. » C'est de cette force de saisissement et de questionnement vis-à-vis des grands secrets et mystères de la vie, qui ne trouvent pas d'autres réponses que celles que l'art peut donner, dont nous parlent les tableaux de DESSA.

Frank Harders-Wuthenow éditeur et musicologue
Conférence : « la musique dans l'œuvre de DESSA » Assens le 31 mai 2015

Lala ISAKOVA (1966)

Lala Isakova a commencé son éducation musicale à l'âge de quatre ans. À l'âge de 13 ans, elle fait ses débuts en tant que soliste avec l'orchestre symphonique national d'Azerbaïdjan. Elle remporte le premier prix du concours international de piano en 1981 à Kirovabad (Azerbaïdjan).

Elle obtient son diplôme du conservatoire Tchaïkovski de Moscou avec distinction. Ses professeurs y sont Lev Vlasenko et Mikhail Pletnev. Elle a étudié avec Annerose Schmidt à Berlin et a participé à des Master classes de Vitalij Margulis, Leon Fleischer et Murray Perahia.

Lala Isakova se produit en soliste lors de récitals de piano ou de concerts avec orchestre (Berliner Symphoniker, orchestre symphonique d'Azerbaïdjan, orchestre académique de Berlin...). Elle se produit également en tant que membre de plusieurs ensembles de musique de chambre et a participé à de nombreux festivals : « Settimana musicale » à Lugano, Festival de Bayreuth, Festival de musique classique de Bakou.

La musique de Victor Ullmann fait partie du répertoire de Lala Isakova depuis l'an 2000. Le maestro Fred Buttkewitz l'a invitée à jouer en concert à la cathédrale de Berlin, pour l'inauguration de l'exposition « Un héritage de Theresienstadt » de l'artiste suisse DESSA. Une nouvelle collaboration entre Lala Isakova et DESSA a eu lieu à la salle Paderewski (Lausanne) en 2008. L'intérêt de Lala Isakova pour les sonates pour piano d'Ullmann a été considérablement renforcé par sa collaboration avec le musicologue berlinois Franck Harders-Wuthenow connu pour son travail de recherche sur les compositeurs victimes de persécutions.

Les QR codes de l'exposition renvoient au CD des sonates 5 à 7 pour piano de Victor Ullman, publié en décembre 2011 chez Crystal Classics.

QR codes et liens pour l'écoute de la sonate

1^{er} mouvement ► http://www.dajak.ch/viktor_ullmann/10_I_Allegro.mp3



2^{ème} mouvement ► http://www.dajak.ch/viktor_ullmann/11_II_Alla_marcia_ben_misurato.mp3



3^{ème} mouvement ► http://www.dajak.ch/viktor_ullmann/12_III_Adagio_ma_con_moto.mp3



4^{ème} mouvement ► http://www.dajak.ch/viktor_ullmann/13_IV_Scherzo_allegretto_grazioso.mp3



5^{ème} mouvement ► http://www.dajak.ch/viktor_ullmann/14_V_Variations_Fugue_about_hebrew_folk_song.mp3



Violette LECOQ (1912-2003)

Violette Lecoq (ou Rougier, ou Rougier-Lecoq), née le 14 août 1912 à Paris, décédée le 28 septembre 2003 à Paris, est une résistante française.

Infirmière en 1939, elle s'engage dans la Croix-Rouge et accompagne l'armée française dans sa déroute. Elle est arrêtée à Angoulême en juin 1940. Libérée en juillet à Paris, elle part pour Compiègne, où elle crée un hôpital militaire. Elle profite de sa position pour organiser l'évasion de prisonniers, leur fournissant tenues civiles et itinéraires. Fin 1940, elle rejoint Paris et intègre le réseau de renseignement « Gloria ». Le réseau est infiltré et elle est arrêtée par la Gestapo en août 1942.

Internée un mois à la prison de la Santé, onze mois à Fresnes puis trois semaines au fort de Romainville, elle est déportée en octobre 1943 au camp de Ravensbrück dans un petit convoi de 42 françaises. Dix jours après leur arrivée, huit sont déjà mortes.

En septembre 1944, elle est affectée comme infirmière au block 10 qui regroupe les cas de tuberculose et de psychose. Elle y fait la connaissance du docteur Louise Le Porz.

Dérobant de quoi dessiner, elle témoigne de la réalité quotidienne de ce camp de concentration. Au bloc 32, elle côtoie une autre artiste de Ravensbrück, la néerlandaise Aat Breur-Hibma.

Le 22 avril 1945, Violette Lecoq est délivrée par la Croix-Rouge suédoise.

En 1948, elle réunit tous ses croquis dans un album « Ravensbrück 36 dessins à la plume ». La sincérité violente de son trait, qui transcende toute appréciation esthétique, donne à ces croquis une force définitive. Les Alliés ne s'y sont pas trompés qui, au Procès de Hambourg, ont considéré ses dessins comme des documents de premier ordre, témoignages accablants de l'horreur des camps.

En 1952 Violette Lecoq épouse Paul Rougier, ingénieur, lequel décèdera en 1973. À partir de ce moment, elle s'emploiera, par des conférences dans des établissements scolaires parisiens, à communiquer aux nouvelles générations le sens des valeurs qui firent la grandeur de son combat. Violette Rougier décède à son domicile parisien le 28 septembre 2003. Elle repose au côté de son mari au cimetière de Palluau sur Indre (Indre).

Source de l'article : Wikipédia

Moshe KUPFERMAN (1926-2003)

Moshe Kupferman est né en 1926 à Jaroslav, dans le sud-est de la Pologne, dans une famille de commerçants en mercerie.

Enfant, il manifestait déjà un talent pour l'art et aimait dessiner, notamment des portraits. Son père peignait des tableaux à thèmes religieux et sa mère brodait des trousseaux de mariée.

Il a treize ans lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate. Après l'occupation de Jaroslav par les troupes allemandes, et la déportation de la plupart des Juifs dans une zone limitrophe du territoire conquis par les Soviétiques, Moshe, sa sœur Lusha et leurs parents se réfugient à Lvov, d'où ils sont expulsés en 1940 vers les montagnes de l'Oural, et finalement au Kazakhstan, où ses parents meurent. Désormais seul avec sa sœur, Moshe travaille comme rameur sur un bateau pour tester les conditions de navigation. À la fin de la guerre, Moshe et Lusha retournent en Pologne. Ce pays « vide de Juifs », est une expérience traumatisante pour eux : dans cette Pologne méconnaissable, Lusha décède.

Se retrouvant complètement seul, Moshe rejoint le mouvement « Dror » (mouvement de jeunesse sioniste socialiste fondé en Pologne en 1915) et est envoyé avec ses membres dans un camp de personnes déplacées en Allemagne. Il immigre en Israël en 1948.

Au Kibboutz Yagur et plus tard au Kibboutz Ein Harod, il apprend à monter des échafaudages. En 1949, à l'âge de 23 ans, Il participe à la fondation du kibboutz Lohamei Haghetat. Il y exerce les métiers du bâtiment.

Il rencontre sa femme Miya à Ein Harod. Ensemble, ils élèveront une famille de quatre enfants. Pendant près de vingt ans, Kupferman partage son temps entre la construction et la peinture. À partir de 1967, il peut se consacrer uniquement à la peinture. Il travaille tous les jours dans son atelier à Lohamei Haghetat. Il y travaille encore quotidiennement un mois avant sa mort, en juin 2003.

Aujourd'hui, Kupferman est considéré comme l'un des peintres les plus célèbres d'Israël. Ses œuvres figurent dans d'importantes collections dans le pays et à l'étranger. Il a remporté de nombreux prix, dont le prestigieux prix Israël.

Refuge, errance, perte, dévastation, survie, reconstruction, répétition et stabilité sont des éléments formateurs dans l'art de Moshe Kupferman.

La répétition, le processus de création, l'adhésion aux nécessités simples et l'habileté à réagir à une situation émergent de la toile ou du papier – ces valeurs existent dans son art depuis le tout début et ont été constamment réétudiées.

À la fin des années 1970, Moshe Kupferman a trouvé son langage artistique : des thèmes récurrents émergent de ses toiles même si les formes, le geste et la technique évoluent avec le temps devenant plus élaborés et plus complexes.

Le travail de Kupferman est le résultat d'un long processus. Ses peintures ne proposent pas un état complet et fini, mais plutôt un dialogue des contraires – entre le chaos et l'ordre, l'effacement et l'exposition, l'intime et le dévoilement, la dévastation et la reconstruction, l'affaiblissement et la stabilité, l'expressivité et la retenue, la profondeur et le superficiel, la plénitude et le vide, l'harmonie et la dissonance.

Chaque œuvre prolonge la précédente et est également un terrain d'essai pour la suivante.

Très tôt dans sa carrière, Kupferman a manifesté une préférence pour l'abstraction. Contrairement à ses professeurs Zaritsky et Stematsky, celle-ci est moins tournée vers l'observation de la nature que vers la conscience, la mémoire et le temps.

Le temps dans l'œuvre de Kupferman contient non seulement le passé et le futur, mais surtout le présent, celui du geste créatif.

Dans l'atelier, où la radio est toujours allumée, les journaux servent à l'origine de sous-couche pour les peintures. D'abord incorporés par accident, ils deviennent finalement un élément important des œuvres sur papier.

La plupart des tableaux de Kupferman révèlent un même processus créatif. La couleur gris-violet est obtenue à partir du mélange de diverses couleurs retirées de la toile avec une spatule et rassemblées dans un pot pour une utilisation future. La couleur opaque qui émerge du mélange de ces diverses peintures est un violet unique en son genre qui varie du mauve vital et festif au gris cendré.

Par économie, Kupferman a d'abord peint sur le recto et le verso du papier. Puis ce procédé est devenu partie intégrante de son travail. La face cachée représentant le passé, infléchissant le résultat final, le présent.

Kupferman a travaillé simultanément sur la toile et le papier, examinant l'éventail des possibilités de chaque support, l'un enrichissant l'autre.

La couleur blanche joue également un rôle majeur dans son art, qu'elle soit déposée telle quelle sur le papier ou qu'elle recouvre des parties, créant des « auvents », des « pics », des « enveloppes ». Ces formes aux bords pointus créent un lien entre la peinture à son stade initial - la toile blanche – et le résultat final : une surface éclairée où la couleur blanche anticipe une suite.

© BLH, Noa Melamed

Isaac CELNIKIER (1923-2011)

Né à Varsovie le 8 mai 1923, le peintre Isaac Celnikier est décédé à Ivry-sur-Seine le 11 novembre 2011.

Au moment de l'occupation allemande de Varsovie en septembre 1939, il s'évade vers Bialystok.

De 1941 à 1943, il est enfermé au ghetto de Bialystok.

De 1943 à 1945, il est emprisonné à Lomza, puis déporté dans les camps nazis de Stuthoff, Birkenau, Buna, Sachsenhausen et Flossenbürg.

En 1945, il est libéré puis interné dans le camp soviétique de Sumperk, en Moravie, d'où il s'évade vers Prague. Il étudie chez Emile Filla la peinture monumentale.

En 1952 il retourne à Varsovie.

Isaac Celnikier s'installe en France en 1957, et est fait Chevalier des Arts et des Lettres par André Malraux en 1967.

Il reçut le Prix Mémoire de la Shoah de la Fondation Jacob Buchman en 1993.

Témoignage de Isaac CELNIKIER, Paris, février 1993

J'ai fui Varsovie en novembre 1939.

L'occupation allemande était là depuis deux mois. L'horreur aussi.

Bourgades et villages juifs brûlaient. A Otvock ils fusillèrent 50 otages (dont l'écrivain Urke-Nachalnik). Le chaos organisé dans le sang et le feu commença. Je fus avec ma mère et ma sœur vers Bialystok.

Avant de quitter Varsovie, fin octobre 1939, je revis Janusz Korczak.

Il n'approuvait pas nos départs. Il fallait, selon lui, rester sur place. Il croyait encore à la civilisation allemande. Je ne sais pas s'il avait imaginé un instant que lui, ce Freud de la psychologie infantine, ce grand pédiatre analyste et écrivain, ce symbole du Père juif inconnu, ramasserait de ses propres mains, dans l'enfer du ghetto de Varsovie, des centaines d'enfants agonisants pour finalement aboutir avec son orphelinat dans les fours de Treblinka.

La plupart de mes gravures et toiles évoquent certaines réalités très précises de ma vie. Le langage muet du trait, s'il peut transcender le vécu réel, demande parfois à être accompagné de la parole, non pour expliquer l'œuvre, mais pour essayer de cerner une réalité qui nous paraîtra toujours inexplicable, car là où il y a préméditation de génocide, il y a nécessairement destruction des traces et des preuves. Lorsqu'il s'agit de l'assassinat de notre peuple par un ennemi dont les seules vocations et pulsions vitales sont de donner la mort - même les preuves les plus tangibles sont systématiquement détruites.

Comment avouer que, pour rendre l'univers criminel - c'est de cela précisément qu'il s'agissait - il fallait commencer par tuer l'une des sources de la prise de conscience de l'homme éthique : le Juif.

Bialystok, où je me réfugiai fin 1939, tomba le 28 juin 1941, dès l'offensive allemande contre l'U.R.S.S. Le jour même, 1 000 juifs furent brûlés vifs dans la synagogue. Je me terrai à une centaine de mètres de là.

En août 1941 fût formé le ghetto, avec les premiers déportés - « du samedi » et du « jeudi » - dont la plupart étaient des intellectuels juifs. En février 1943, lors de la « Première Action », environ 15 000 juifs furent déportés. Des centaines se suicidèrent sur place. L'Action de février 1943 coïncida avec la défaite allemande à Stalingrad.

Mon évasion avec ma mère, ma sœur et Gina. Dispersion. Retour le 23 février pour retrouver vivantes ma mère et ma sœur. Au ghetto, Itskhak Melamed vitriola un Allemand. Les Allemands prirent 100 otages. Melamed se rendit volontairement pour les épargner. Il fût pendu et eux, fusillés.

En août 1943, déportation et massacre définitifs du ghetto de Bialystok, - environ 60 000 à 80 000 hommes, femmes et enfants, soit l'équivalent de la déflagration d'Hiroshima - furent tués.

Les mécanismes de mise à mort allemands sont connus. Seule la descendance dépravée du nazisme peut encore vouloir replonger les nouvelles générations d'abord dans le mensonge, puis dans le crime. Et cela concerne, somme toute, l'humanité entière.

Tout semble être dit. Même le trompe-l'œil de leur Zauberkeilt (Propreté). Ce ne fut pas notre cas. Nous arrivâmes de Stutthof début janvier 1944. Le faux semblant des Sonders ne pouvait jouer que quelques instants. Une fumée cadavérique était omniprésente ; les cadavres aussi. On nous poussa vers l'Effektenkammerr - visiblement nous n'étions pas destinés au gazage immédiat - où on nous rasa et tatoua : « c'est votre chance » lança un des Sonders.

En face de, nous une famille de Juifs italiens bien habillés. Les SS jonglent avec les oranges. La jeune femme et son père nous scrutaient - 150 hommes nus décharnés - avec effroi. Doucement, les SS les poussent vers une porte qui, comme nous l'avons appris, menait à une chambre à gaz. On nous poussa avec des hurlements et des coups vers la porte opposée - Zum Bade !- et là je compris l'un de leurs mécanismes de mise à mort ici, à Birkenau.

Au milieu d'une pièce, un bac à soupe. Le long des murs, des bancs. Sur les bancs, des Sonders et quelques SS... et la poursuite infernale autour du bac, avec des fouets et des cris sur nos dos et têtes nus, pour nous transformer en bêtes affolées, traquées et sans défense, et finalement détruire le peu d'humanité qui nous restait.

Nous étions nus.

Notre groupe fut transféré de Birkenau à Buna-IG Farben Industries (Auschwitz III) en février 1944, Après le terrible Kabelkomando, je fus affecté au Mallerkomando 78. (...)

En janvier 1945, lors de l'offensive soviétique, Auschwitz - Birkenau, Buna - fut évacué à pieds vers Gleivitz ; de là nous partîmes dans ce qu'on appelait les transports de la mort - 13 jours dans des wagons à charbon ouverts - en direction de Mauthausen. Sur les 20 000 au départ, environ 2 000 arrivèrent vivants à Sachsenhausen.

Lors de l'évacuation de Flossenburg vers Dachau en avril 1945, le train fut mitraillé par les avions américains. Le SS de notre wagon fut tué, ainsi que plusieurs détenus. J'étais parmi les blessés, avec une balle dans la jambe.

Les blessés furent rassemblés sur un champ. Je lançai à l'Allemand «Wir wurden hier erschossen ?» (« Nous serons fusillés ici n'est-ce pas ?»). Il me répondit «Ach erchisse niemand » («Je ne fusille personne »). Je compris que ce ne serait peut-être pas lui qui nous fusillerait et je commençai à ramper sous les yeux des Allemands qui se mirent à parier sur ma tête : soit je crève, soit on me tue. Je parvins à me hisser dans un camion d'agonisants.

Trois jours plus tard les Américains me trouvèrent vivant parmi les cadavres.

© Isaac Celnikier <http://isaac.celnikier.free.fr/>

Isaac Celnikier, Paris, février 1993

Christian BOLTANSKI (1944)

Christian BOLTANSKI est né en 1944 à Paris.

Après une adolescence sans scolarité régulière et sans avoir véritablement reçu de formation artistique traditionnelle, Christian Boltanski commence à peindre en 1958. Les tableaux qu'il réalise alors sont de grands formats, représentant des scènes historiques ou, parfois, des études de personnages isolés, dans des situations macabres, par exemple dans des cercueils.

A partir de 1967, il s'éloigne de la peinture pour expérimenter d'autres modes d'expression, comme la rédaction de lettres ou de dossiers qu'il envoie à des personnalités du monde de l'art. Pour les constituer, il utilise des photocopies qu'il mêle à des documents originaux ou à des photographies qu'il tire des albums de sa famille. A travers ces nouveaux matériaux, il intègre à son œuvre des éléments issus de son univers personnel, au point que sa biographie devient l'une de ses principales thématiques.

En effet, sa vie et son œuvre se confondent, mais non pas dans le sens du sacrifice romantique où l'œuvre se fait aux dépens de la vie, mais dans le sens où l'œuvre est l'invention d'une biographie faussée et présentée comme telle. Boltanski reconstruit des épisodes d'une vie qu'il n'a jamais vécue, en utilisant des objets qui ne lui ont pas appartenus ou des photographies retravaillées. Il rédige même une sorte de biographie officielle, en 1984, pour le catalogue de la rétrospective que lui consacre le Musée national d'art moderne. Il la fait démarrer au moment où sa vocation artistique s'impose à lui : « 1958. Il peint, il veut faire de l'art. 1968. Il n'achète plus de revues d'art moderne, il a un choc, il fait de la photographie, blanche et noire, tragique, humaine... ». Par cette initiative, le genre hagiographique et convenu des notices habituelles est tourné en dérision, tandis que le lecteur est convié à repenser le sens que prend toute vie dès lors qu'on la considère d'un point de vue rétrospectif.

C'est pourquoi l'expression de « mythologie individuelle » qui intitulait une section d'exposition à laquelle il participait en 1972 caractérise si bien son œuvre : il y raconte sa vie sous la forme d'une fiction dans laquelle chacun se reconnaît. Comme il le dit lui-même : « Les bons artistes n'ont plus de vie, leur seule vie consiste à raconter ce qui semble à chacun sa propre histoire ».

Christian Boltanski est aujourd'hui reconnu comme l'un des principaux artistes contemporains français.

Il vit et travaille à Malakoff (France).

© Centre Pompidou, dossiers pédagogiques-collections du musée, Monographies/artistes contemporains

L'œuvre de Christian BOLTANSKI

Si l'œuvre de Christian Boltanski appartient au registre le plus contemporain de l'expression plastique par la multitude des matériaux employés, la pâte à modeler, le carton ondulé, la photographie ou des objets trouvés, l'artiste revendique néanmoins une filiation avec la peinture traditionnelle qu'il a pratiquée à ses débuts. Selon lui, la peinture se caractérise non par l'habileté de la main, mais par sa vocation religieuse et son pouvoir sacré. C'est dans ce sens que toute l'œuvre de Boltanski peut être perçue comme la continuité de la tradition picturale : en tant qu'elle interroge la religiosité de l'œuvre réalisée.

Tous les objets qu'il convoque dans ses dossiers, ses livres, ses collections, au-delà d'apparences modestes, confinant parfois à la dérision, sont les dépositaires d'un souvenir qui leur procure un fort pouvoir émotionnel. Qu'il présente ces objets sous forme de vitrines, d'archives, de réserves ou simplement d'expositions, il les met en scène dans l'espace, mais aussi dans le temps. Chaque objet nous replonge à sa manière dans le passé : le passé personnel, réel ou fictif, dramatique ou comique, de l'artiste, le passé d'un objet, ou le passé de l'humanité entière. Ce sont des reliques.

Toutes les œuvres nous isolent du moment présent pour nous transporter dans un espace de méditation, voire de recueillement pour les pièces des dernières années qui s'articulent autour du thème de la mort. Même les séries comiques comportent un caractère grinçant qui évoque l'idée d'un règlement de compte avec des événements passés encore pesants dans la mémoire. Ces œuvres comiques interrogent la mémoire individuelle, tandis que les œuvres qui traitent de la conservation des documents, dans le musée ou les centres d'archives, interpellent la mémoire collective.

Ainsi, toutes les œuvres de Boltanski travaillent sur le souvenir, du souvenir d'enfance au souvenir des défunts, de l'histoire personnelle à la grande histoire.

© Centre Pompidou, dossiers pédagogiques-collections du musée, Monographies/artistes contemporains

Felix NUSSBAUM (1904-1944)

Felix Nussbaum est un peintre moderne allemand, formé au temps de la « Nouvelle Objectivité » et au contact des avant-gardes européennes des premières décennies du XXe siècle.

Mais, avant tout, il incarne de façon saisissante le parcours d'un artiste que sa condition de juif persécuté ne laissera jamais en repos. Ce bourgeois juif allemand, espoir de la jeune peinture, se retrouve, un jour de 1933, mis au ban de l'Académie, jeté sur les routes, sans retour. De critique de la bourgeoisie et de l'ordre établi, il devient le guetteur inquiet de la menace qui rôde. Il la rencontre désormais sous les traits de la révocation, de l'exil, de la guerre, de l'internement et de la clandestinité: les nouvelles dramatiques forment les étapes d'un processus dont l'issue ne fait pas de doute. Né en 1904, Felix Nussbaum étudie les arts décoratifs à Hambourg, puis les Beaux-Arts à Berlin ; lauréat de l'Académie allemande à Rome, il est pensionnaire à la Villa Massimo en 1932. L'arrivée d'Hitler au pouvoir le pousse sur le chemin d'un exil qui, après l'Italie, la Suisse et la France, le conduit à Ostende, en Belgique.

Arrêté après la défaite de ce pays, le 10 mai 1940, en tant que ressortissant du Reich, il est interné au camp de Saint-Cyprien dans le sud de la France. Évadé, fugitif, il retourne à Bruxelles, où il demeure caché, avec son épouse Felka Platek, une artiste juive polonaise.

Il est finalement déporté avec elle à Auschwitz, le 31 juillet 1944, et assassiné.

<https://www.mahj.org/fr/programme/felix-nussbaum-1904-1944-16041>

Autoportrait à la clé

Felix Nussbaum se représente, ici, dans le camp de Saint Cyprien, devant une barrière de fils de fer barbelés enchevêtrés, seul horizon possible dans lequel il s'inclut lui-même.

Nussbaum se présente au spectateur de face. Coiffé d'un chapeau de clown et vêtu d'une étrange camisole de lin qui, par sa raideur et sa texture évoque le sargeness (chemise mortuaire juive) ; dont une manchette en dépasse. Son regard fatigué et les veines saillantes de sa tempe révèlent un état de souffrance et d'épuisement. Son attitude traduit une rage immense. Sa main, disproportionnée, s'est crispée en un poing fermé avec lequel il se frappe la poitrine dans un mouvement de colère impuissante qu'il retourne contre lui. La tension du corps correspond à la raideur de son vêtement en lin dans lequel il est engoncé et prisonnier. Cet autoportrait est accompagné par l'image de profil de la tête d'un homme dont les cheveux rasés commencent à repousser. Il est important de noter ce détail car raser la tête des prisonniers équivalait à leur enlever une part de leur individualité. Comme étranger à la scène, tant par la facture que par l'inexpressivité de son visage, ce codétenu fixe au loin un point invisible.

Le fil de fer barbelé – symbole d'emprisonnement – occupe toute la moitié supérieure du tableau. Nussbaum est dangereusement proche de lui. Parmi les fils entremêlés, on peut apercevoir une clé. La taille exagérée de celle-ci peut symboliser la possibilité d'une sortie de la détention mais comme elle est elle-même irrémédiablement emmêlée aux barbelés, elle signifie avant tout l'impuissance de Nussbaum. Dans ce tableau, l'artiste déchu de son droit civique à la liberté et à l'autodétermination, retourne contre lui-même la rage impuissante qu'il éprouve, prisonnier qu'il est d'un système dominateur qui méprise l'humanité.

Dossier pédagogique réalisé par le MAHJ et Yad Layeled, rédigé par Sabine Stamm

Droits de reproduction réservés © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris et Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, © Adagp

La synagogue du camp

Dès 1940, après sa fuite du camp de Saint-Cyprien, et son retour à Bruxelles, Felix Nussbaum produit une série impressionnante de dessins rendant compte de son internement, notamment cette esquisse très aboutie de La synagogue du camp, qu'il peindra en 1941 (collection du musée de Yad Vashem, Jérusalem).

Ce tableau représente un groupe de quatre hommes, ainsi qu'une personne isolée, tous vêtus d'un châle de prière et coiffés de calottes, se tenant devant le mur d'une baraque sur laquelle se projette l'ombre noire d'un des officiants. Au premier plan, on aperçoit une sorte de clôture constituée d'éléments épars enfouis dans le sable, notamment deux morceaux de fil de fer barbelé, un os, une chaussure, une gamelle : symboles de la vie réduite à ses éléments les plus misérables et de son issue inéluctable. Cette scène est énigmatique dans la mesure où il n'existait pas de synagogue au camp de Saint-Cyprien. Cependant, beaucoup d'internés, sous la menace quotidienne dont ils faisaient l'objet, tentaient de maintenir envers et contre tout une pratique religieuse ; d'autres revenaient à la religion de leurs pères. Un événement réel est vraisemblablement à l'origine de cette scène : on a rapporté que trois juifs pieux d'Anvers s'étaient fait arrêter non loin du camp de Saint-Cyprien dans lequel ils tentaient de faire entrer un rouleau de Torah et des châles de prière pour la célébration de la fête de Shavou'ot*. Nussbaum est sans doute la personne blottie dans son châle mais qui se tient à l'écart. Il exprime à la fois son appartenance et sa distance avec ses coreligionnaires. Cette figure isolée qui n'appartient au groupe qu'en apparence, revient souvent dans d'autres tableaux, tel que Souvenir de Norderney.

*Shavou'ot est une des trois fêtes de pèlerinage de la religion juive. Le mot Shavouot signifie « semaines » et a lieu 7 semaines après la fin de Pessah (Pâque juive).

Dossier pédagogique réalisé par le MAHJ et Yad Layeled, rédigé par Sabine Stamm

Droits de reproduction réservés © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris et Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, © Adagp

Le triomphe de la mort

Le triomphe de la mort est la dernière peinture connue de Felix Nussbaum. Elle date du 18 avril 1944; le peintre fut arrêté le 20 juin suivant. Le tableau représente une terre désolée et stérile sur laquelle rien ne pousse et où les seuls végétaux sont morts, à l'image de la carcasse d'arbre présente à l'arrière-plan. On y aperçoit également des ruines de murs et de maisons. Il s'agit là d'un véritable paysage apocalyptique, sur lequel des créatures squelettiques dansent et jouent de la musique avec des instruments pourtant en partie détruits (violon, trompettes, grosse caisse, etc.). Deux squelettes ne font aucun usage de leurs instruments : le joueur d'orgue de Barbarie et l'ange flûtiste. Le joueur d'orgue est l'alter ego de Nussbaum, qui l'a déjà utilisé dans un tableau au titre éponyme. Il s'est détourné, accablé, comme Nussbaum semble l'être vis-à-vis de ce qui est train de se passer. Juste derrière lui se dresse le squelette drapé de noir avec des ailes blanches, l'ange de la mort, fixant le spectateur. C'est sans conteste un indice supplémentaire de la fin que Nussbaum sait désormais imminente. La présence de peau montre que ces squelettes ne sont pas tout à fait morts, illustrant la connaissance de Nussbaum de la réalité douloureuse des camps de concentration (des « morts vivants » en sursis). Conscient de sa mort prochaine, il exprime toute sa douleur et son incapacité à pouvoir lutter contre l'inévitable. Felix Nussbaum ne traite pas que de son expérience personnelle, il pose un regard sur le monde, dans son ensemble, créant un témoignage à valeur universelle.

Ce tableau rappelle deux thèmes de la tradition occidentale chrétienne : le Jugement dernier et la Danse macabre. De nombreux motifs de l'iconographie personnelle de Nussbaum sont cités dans ce tableau : le globe du Réfugié, la caisse de La Tempête ou la chaussure de Saint-Cyprien.

Dossier pédagogique réalisé par le MAHJ et Yad Layeled, rédigé par Sabine Stamm

Droits de reproduction réservés © Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris et Felix-Nussbaum-Haus, Osnabrück, © Adagp

L'exposition Le Juif et la France

Du 5 septembre 1941 au 5 janvier 1942, l'exposition intitulée « Le Juif et la France », se tient au palais Berlitz, situé dans le 2ème arrondissement de Paris, près de l'opéra Garnier.

L'événement est financé et organisé par l'Institut d'étude des questions juives, une association privée créée en mai 1941 avec le soutien du bureau de la Propagande allemande (Propagandastaffel) et placée, dans les faits, sous le contrôle direct de l'occupant nazi.

Officiellement, l'Institut d'étude des questions juives est un organisme privé, sans lien formel avec le gouvernement de Vichy, et plutôt sous l'influence directe des services de propagande allemands. On peut penser néanmoins que l'exposition doit aussi permettre de justifier les mesures antijuives du régime (notamment les articles relatifs au statut des Juifs d'octobre 1940 et de juin 1941) qui catégorisent et différencient ces populations pour restreindre leurs droits, établissant de fait l'antisémitisme en politique d'État.

En partie inspirée par les travaux « scientifiques » du professeur d'anthropologie Georges Montandon (notamment son ouvrage Comment reconnaître le Juif ? publié en novembre 1940), l'exposition est présentée comme une entreprise pédagogique. Il s'agit en effet « d'aider les Français à reconnaître les Juifs par leurs caractéristiques physiques » et de démontrer l'« emprise corruptrice générale » que ces derniers exerceraient sur le pays. (...)

L'image présentée en couverture du catalogue de l'exposition est également celle choisie pour l'affiche destinée à promouvoir l'événement. Placardée dans différents endroits de la ville et placée en très grand format sur la façade du palais Berlitz, cette représentation lourde de symboles soulève des questions sur la propagande antisémite et ses résultats dans la France occupée par les nazis et gouvernée par le pouvoir vichyste.(...)

Elle a été réalisée par René Péron, illustrateur renommé. L'affiche indique l'événement et sa localisation. On remarque la typographie différenciée pour le mot « Juif » dont les caractères en simili hébraïque, s'opposent au mot « France » écrit en lettres franches, pleines et massives. Elle indique également (en bas) que cette exposition se tient « sous l'égide de l'Institut d'étude des questions juives ».

L'image reprend certains codes de l'iconographie antisémite traditionnelle. Le « Juif » est ici une sorte de rabbin (habits et châle de prière, cheveux et barbe caractéristiques) qui enserre le globe terrestre comme pour se l'accaparer. Les traits de son visage sont assez caricaturaux (le nez, les yeux en amandes) ; on remarque également son regard avide, et presque possédé. Il pose des mains crochues sur les pays d'Europe (et donc la France), recouvrant partiellement la planète des pans de sa robe. Il s'agit donc bien de marquer les esprits en montrant que le « Juif » est autre, différent, prédateur et dangereux.

La caricature et la propagande antisémites ne naissent évidemment pas en France avec l'occupation allemande. La seconde partie du 20e siècle, comme les années 30, ont donné lieu à de nombreuses représentations comparables à celle présentée ici. Si on estime que près de 200 000 visiteurs se sont rendus au palais Berlitz – les chiffres de fréquentation de l'exposition varient -, on sait que les images comme celle-ci touchent un public encore plus large.

Pour les nazis et les collaborationnistes, il s'agit de convaincre les Français que le véritable ennemi n'est pas l'Allemagne mais le « Juif », responsable des maux de la France. Dans la rhétorique assez classique, la typographie utilisée oppose le « eux » et le « nous » (la France), tandis que l'illustration elle-même (regard inquiétant) insiste sur le danger mondial, mais aussi national, que les Juifs feraient courir au pays. L'image montre d'ailleurs que le péril est grand, tant le « Juif », ici littéralement cosmopolite, a déjà presque achevé son entreprise d'accaparement ou de recouvrement. C'est dans cette perspective qu'il serait urgent de savoir le reconnaître, pour le chasser ou du moins s'en

prémunir avec l'aide de l'Allemagne qui ne voudrait finalement rien de mieux qu'aider la France et l'Europe à se retrouver elles-mêmes, au sein d'un nouvel ordre plus sain.

Plus globalement, il s'agit aussi de légitimer autant que possible la collaboration en présentant l'occupation comme un moindre mal, moindre que le « Juif » en tout cas.

La défaite serait due à des forces extérieures et étrangères à la nation qu'il faudrait d'abord identifier et combattre avant d'engager le « redressement national ».

Source : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/exposition-juif-france-paris>

Laissez-nous tranquilles

Très prisée pour la promotion de la Révolution Nationale, l'affiche de propagande connaît une diffusion et une utilisation importantes pendant la période du régime de Vichy (10 juillet 1940 – 20 août 1944). Omniprésentes, ces multiples campagnes « d'information » et les images sur lesquelles elles s'appuient jouent un rôle fondamental dans les consciences et les jugements associés au pouvoir en place. Qu'elles parviennent ou échouent à façonner comme prévu les idées et les pratiques du public, elles signent et signifient au quotidien l'institution de Vichy et son idéologie.

Tout au long de la période, de nombreuses images opposent frontalement le régime de Vichy et ses représentants aux « ennemis » de la France. À cet égard, l'affiche «Laissez-nous tranquilles!» réalisée et imprimée en 1941, est à la fois symbolique et exemplaire.

Exécutée par Jé (signature en bas à gauche), la composition de Laissez-nous tranquilles ! présente une opposition symbolique et iconographique très suggestive.

Sur les trois-quarts gauche de l'image, on aperçoit une France dessinée sans grande précision (notamment les frontières nord-est et la côte sud). Entourée du bleu de la mer (sans qu'on aperçoive les côtes anglaises ou africaines) elle sert de support à une autre représentation, où un soleil, dardant ses rayons et portant la date de l'année qui s'annonce (1941), se lève. En deçà de la ligne d'horizon centrale qui sépare le ciel (ocre) de la terre (d'un jaune plus clair), deux personnages dessinés au crayon, évoquent plutôt la paysannerie. Debout, l'homme qui vient de creuser un trou dans le sol est à la fois vigoureux et sévère. Déterminé à défendre la France contre les menaces extérieures, il protège aussi la jeune femme accroupie, plus douce, presque souriante et sereine, qui plante un arbuste encore frêle.

Venant de la gauche, quatre bêtes noires (trois chiens et un serpent à trois têtes) symbolisent les ennemis (indiqués par écrit : de Gaulle ; Franc-Maçonnerie ; Mensonge ; le Juif) prêts à attaquer la terre de France et ses habitants.

Bien en évidence, le titre Laissez-nous tranquilles ! (qui pourrait être le cri de défense de l'homme) achève de délivrer un message assez limpide.

Laissez-nous tranquilles ! évoque la France idéalisée par le régime, en s'appuyant sur les symboliques traditionnelles de la terre (et du champ) et du travail (rural).

Annonçant la renaissance (le soleil, le matin, l'arbre, la jeunesse de la femme qui donne la vie) l'image signale aussi la fragilité (l'arbre est jeune) et la menace qui rôde sur une France repliée, sur la défensive, et finalement assez faible. D'autant que la menace est multiple (elle attaque par plusieurs points) mettant constamment au défi le courage, la vigueur mais aussi la douceur du peuple (voir ses deux représentants), garants du redressement prôné par Vichy.

Alors que le mensonge, ennemi abstrait, est représenté par un symbole presque biblique (serpent à trois têtes), les ennemis, plus réels (quoique diffus et tapis) font voir quelques différences entre eux. De Gaulle, français basé à l'étranger prend ainsi les traits d'un chien de race à peu près classique, tandis que, étrangers en France, les Franc-Maçonnerie et Le Juif (surtout ce dernier) ressemblent à des bâtards (cosmopolitisme et sang impur, mixés).

Dans une posture de défense (il bande les muscles) l'homme est prêt à défendre la France à l'aide de sa pelle (le même instrument servant à replanter et à se battre), avec la franchise, l'honnêteté et la rudesse de ses moyens limités. À l'inverse, la fourberie bestiale des ennemis de l'intérieur et de l'extérieur, qui renvoient d'ailleurs aux figures traditionnelles rejetées par l'extrême droite, est manifeste. Opposé à la lumière du soleil, le noir évoque en effet à la fois le mal mais aussi l'ombre, le caché, le dissimulé.

Vitrail Papillon

Ce vitrail illustre le poème *Le Papillon* écrit par Pavel Friedmann en 1942.

Il fait partie de la salle des vitraux qui est l'introduction et l'entrée de l'exposition centrale du Musée-Mémorial Yad Layeled consacré à l'histoire des enfants juifs pendant la Shoah. Ce hall est orné de 17 vitraux, inspirés par des dessins réalisés par les enfants internés dans le ghetto de Terezin. Les vitraux ont été créés par l'artiste Roman Halter qui avait 12 ans quand la guerre a commencé. De tous ses amis et de sa très grande famille en Pologne, personne ne survécut à la guerre.

Roman Halter écrit :

« Depuis le début, j'ai eu l'intention de transmettre la lumière des dessins des enfants plutôt que de me concentrer sur la méthode meurtrière qui conduisit un million et demi d'enfants juifs à une mort prématurée. Mon espoir était que ces vitraux soient un pont entre la mémoire de ces enfants, nos enfants et les enfants des générations futures. »

Le Musée-Mémorial Yad Layeled fait partie du musée Beit Lohamei Haghetatot situé en Israël

Les habitants de l'hôtel de Saint Aignan en 1939

Cartel de l'œuvre au musée d'art et d'histoire du judaïsme (mahJ):

Christian Boltanski (Paris, 1944)

Les Habitants de l'hôtel de Saint-Aignan en 1939

Paris 1998

En charge de la préfiguration du mahJ, Laurence Sigal, fondatrice et première directrice du mahJ, demande à Christian Boltanski la création d'une œuvre pour le musée. De ce dialogue, naîtront Les Habitants de l'hôtel de Saint-Aignan en 1939.

Installée dans cette discrète arrière-cour, l'œuvre rappelle une histoire que la restauration de l'hôtel a effacée : celle de la présence dans ce lieu, jusqu'aux années 1960, de modestes artisans (casquettiers, chapeliers, tailleurs, fourreurs...), juifs pour la plupart, dont beaucoup sont morts dans la Shoah.

Boltanski choisit de rendre à l'hôtel cette mémoire par l'évocation des noms de tous ses habitants en 1939, juifs et non juifs, en se fondant sur de rigoureuses recherches d'archives. Quatre-vingts affichettes collées de façon aléatoire, à la manière des annonces nécrologiques placardées sur les murs des villes d'Europe de l'Est, rappellent leurs identités, accompagnées d'indications biographiques : lieu de naissance, métier et parfois date du convoi de déportation. Éphémère par nature, l'œuvre doit être régulièrement refaite conformément aux volontés de l'artiste.

Don de l'artiste en 1998.

Extrait de la vidéo Christian Boltanski au MAHJ, mars 2018 :

(<https://www.youtube.com/watch?v=WdlebGhZOps>)

« C'est le monument des gens qui habitaient là. Si on le regarde attentivement, on peut reconstruire une histoire. »

Remarque : en 2018, l'œuvre de Christian Boltanski est restaurée pour la 4^{ème} fois depuis sa création.

L'association L'enfant et la Shoah – Yad Layeled

Face aux enjeux liés à l'étude de la Shoah en classe, l'association Yad Layeled, forte de plus de 20 ans d'expérience en milieu scolaire, se propose d'accompagner les enseignants dans ce travail d'éducation, de mémoire et de transmission.

Par la diversité de ses outils pédagogiques (ateliers, expositions, mallettes, affiches ou bandes dessinées), Yad Layeled invite les élèves à se questionner sur les comportements et systèmes de pensée qui ont pu aboutir à un processus génocidaire.

S'appuyant à la fois sur des récits de vie et des documents d'archives, l'association a pour but de favoriser réflexion et prise de conscience face à l'antisémitisme, à la discrimination et au racisme. Elle encourage la prise de parole, l'interaction et l'échange, tout en contribuant à l'exploration des liens entre histoire personnelle, culturelle, sociale.

L'association s'adresse à l'élève, futur citoyen, pour lui permettre de comprendre le rôle des individus et des collectivités, en mettant l'accent sur l'engagement, la responsabilité, l'empathie et la solidarité, autant de valeurs humaines qui témoignent de l'universalité du message des survivants de la Shoah.

Active en Suisse romande et en France – où elle est agréée par le Ministère de l'Education nationale – L'enfant et la Shoah-Yad Layeled propose également des formations pour les enseignants et organise des rencontres entre les élèves et les derniers témoins, enfants juifs cachés.

Le site Internet de l'association permet de suivre son actualité et de télécharger des ressources en ligne : www.lenfantetlshoah.org.

Remerciements

La création de cet outil a été rendue possible grâce à

- Alain GILLIÉRON sans qui l'idée d'un tel outil pédagogique n'aurait peut-être pas existé.
- DESSA qui a immédiatement accepté que ses tableaux soient gracieusement reproduits à des fins pédagogiques.
- Lala ISAKOVA qui a accepté que nous utilisions son enregistrement de la sonate à des fins pédagogiques.

• Coordination

Emmanuelle Wolff

• Conception et rédaction

Marc Elikan

Luc Zbinden

Emmanuelle Wolff

• Conception graphique

Eva Bismuth

• Remerciements à

Chris Blaser

Isabelle Denis

Sophie Hagiarian

Laurent Klein

Daniel Maurer

Tania Napoleone

Danielle Pellet

Galith Touati

Francois Wisard

L'ENFANT 
ET LA SHOAH
Yad Layeled Suisse

L'ENFANT ET LA SHOAH - YAD LAYELED SUISSE

Mme Wolff
Chemin de Chamblandes 27B
1009 Pully
Suisse
Tel : +41 79 104 76 58
lenfantetlashoah@gmail.com

L'ENFANT ET LA SHOAH - YAD LAYELED FRANCE

46 rue Raffet
75016 Paris
France
Tel : +33 145 24 20 36
info@yadlayeled.org

