

TRACES DE MÉMOIRE

n° 03

Mars
2012

BELGIQUE - BELGIË
P.P.
BRUXELLES X
1/9464

PÉDAGOGIE ET TRANSMISSION

CENTRE D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTATION
« MÉMOIRE D'AUSCHWITZ » ASBL



| TRIMESTRIEL N°3 | JANVIER - FÉVRIER - MARS 2012
| BUREAU DE DÉPÔT : BRUXELLES X | N° AGRÉGATION P 801056

SOMMAIRE

ACTUALITÉ

My Dog Lala. L'histoire vraie d'un jeune garçon dans un ghetto polonais p.2

INTERROGATION

« A WARNING TO ALL JEWS... ». *The Survivor From Warsaw* (1947), monodrame d'Arnold Schönberg p.5

Application pédagogique p.11

APPROFONDISSEMENT

Thyl Ulenspiegel entre littérature et propagande p.14

Application pédagogique p.18

VARIAS p.20



© Fondation Auschwitz

ACTUALITÉ

My Dog Lala

L'histoire vraie d'un jeune garçon dans un ghetto polonais

— L'ASBL Mémoire d'Auschwitz publie la traduction du témoignage de Roman Kent, en français et en néerlandais.

→ Lire page 2

My Dog Lala

L'histoire vraie d'un jeune garçon dans un ghetto polonais

— Roman R. Kent, *My Dog Lala. La touchante histoire vraie d'un jeune garçon et de son chien durant l'Holocauste*, suivi de : Gustavo Corni, *Le ghetto de Łódź/Litzmannstadt de 1940 à 1944. L'illusion d'une production et d'une autonomie juive autocratique*.

A partir de ses souvenirs et avec l'innocence reconstituée de son regard d'enfance, Roman R. Kent nous raconte comment une famille juive bascule d'une vie tranquille, à Łódź, en Pologne, dans un monde où elle perd tout ce qu'elle possède après l'occupation allemande pour se

retrouver enfermée dans le ghetto. Accompagnée par une jeune chienne élevée en symbole de l'humanité vacillante, l'auteur nous conduit au seuil de la Shoah. Ce bref récit d'un survivant est accompagné d'une étude historique de Gustavo Corni sur le ghetto de Łódź. Le lecteur découvre ainsi les deux versants de la catastrophe en train

↓ Roman (né Kniker) Kent est le deuxième en partant de la gauche sur cette photo de famille datant d'environ 1930.



de s'accomplir. Ces deux textes sont complétés par un carnet de photos sur le ghetto de Łódź en 1941-1942.

Les auteurs

Roman [Kniker] Kent et son petit frère Léon sont arrivés aux États-Unis après avoir survécu à la Shoah. Ils ont été envoyés à Atlanta, en Géorgie, où ils ont été scolarisés et sont devenus de bons Américains. Léon a été neurochirurgien et Roman, homme d'affaires à New York.

Roman Kent est actuellement président de l'Association américaine des survivants de l'Holocauste, trésorier de la Conférence pour les réclamations matérielles des Juifs contre l'Allemagne et vice-président de la Fondation juive pour les Justes.

Gustavo Corni est professeur titulaire d'histoire contemporaine au département de Lettres de l'Université de Trente (Italie). Il est spécialiste de l'histoire de l'Allemagne et des dictatures du XX^e siècle, notamment de l'histoire sociale des deux guerres mondiales. Ses plus récentes publications : *Fascismo. Condanna e revisioni* (Roma, Salerno, 2011), *Popoli in movimento* (Palermo, Sellerio, 2009), *Hitler* (Bologna, Il Mulino, 2009), *Hitler's Ghettos. Voices from a beleaguered society* (London, Arnold, 2002).

Roman Kent : *My Dog Lala*

“ Mon nom est Roman Kent. Aujourd'hui je suis grand-père, mais il fut un temps où j'étais un jeune garçon qui vivait à Łódź, en Pologne. Nous vivions dans un beau logement résidentiel composé de nombreuses pièces et d'un long couloir. Ma mère était femme au foyer, un métier très difficile à cette époque. De l'autre côté de la rue de notre maison se trouvait la grande usine de textile de mon père. J'avais deux grandes sœurs et un petit frère, et nous étions très, très heureux.

« **Je ne savais absolument pas que mon existence insouciante était en train de prendre fin rapidement et que l'été 1939 serait le dernier à Podedbie.** »

Un après-midi du début des années 1930, aux environs de mes 10 ans, nous sommes rentrés de l'école et avons découvert qu'une adorable boule de poils dorés était miraculeusement apparue dans l'appartement immaculé de maman. Quel jour merveilleux dans notre vie ! Nous nous sommes immédiatement mis d'accord pour appeler cette petite chienne Lala, qui signifie *poupée* en polonais.

[...]

Les étés de mon enfance étaient emplis de joie, de rires et de bons moments. À la fin de la saison, j'étais toujours surpris de la vitesse à laquelle les semaines étaient passées et je me disais qu'il serait vraiment chouette que l'été dure éternellement. Éternellement.

LE DÉBUT DE LA GUERRE

Je ne savais absolument pas que mon existence insouciante était en train de prendre fin rapidement et que l'été 1939 serait le dernier à Podedbie.

Nous étions toujours là-bas le 1^{er} septembre, lorsque la Seconde Guerre mondiale a commencé, le jour où l'Allemagne a envahi notre pays. Des bombes étaient larguées et il y avait des soldats partout. L'école fut remise à plus tard et Tatush décida que nous resterions à la campagne parce qu'il pensait que nous serions plus en sécurité là où nous étions.

Comme nous étions des enfants, nous ignorions ce qui était en train de se passer autour de nous. Nous vivions tranquillement dans la villa et notre passe-temps favori était de regarder dans le ciel les avions et les traces laissées par la défense

antiaérienne. De temps en temps, on voyait un éclat de lumière dans le ciel et on regardait un avion tomber à pic sur le sol dans un amas de fumée et de flammes. On s'amusa à deviner quel était le prochain avion qui allait peut-être tomber du ciel.

[...]

Au milieu de la nuit, nous avons pris part à la course folle vers la gare ferroviaire. Plus on se rapprochait, plus la foule s'agrandissait. Tout ce qu'on pouvait voir, au fur et à mesure qu'on s'approchait, c'était une foule de gens qui se dirigeaient dans la même direction.

Finalement, un train de passagers arriva et la marée humaine se rua pour remplir les espaces, chaque centimètre carré d'espace à bord. Les gens se tenaient debout sur les marches, entre les wagons, s'accrochaient là où ils pouvaient. C'était un miracle de pouvoir rester ensemble étant donné qu'on avait été littéralement jetés dans un des wagons.

[...]

« Le gouvernement allemand a pris possession de cette propriété. »

En un clin d'œil, tous nos biens matériels avaient disparu. Il ne nous restait plus que les vêtements que nous portions et notre bien-aimée Lala. Mais nous avions eu plus de chance que la plupart des autres.

[...]

La situation pour les Juifs de Łódź est devenue de plus en plus désespérée. En plus des autres restrictions, les couvre-feux et les étoiles de David, les Allemands nous ont dit en février que nous devions aller dans un ghetto, un lieu fermé où nous serions entassés dans la pire partie de la ville. La plupart des bâtiments de cette zone étaient vieux, en bois et délabrés.

Nous allions être séparés des autres Polonais avec qui nous avons vécu pendant des siècles et être enfermés derrière des barrières de fils barbelés, surveillés par des soldats allemands.

→ Intérieur d'une fabrique de vêtement, ghetto Łódź. 1941-1942.



© Foto-Grosman (Mendel Grosman)

→ Suite de la p.3

[...]

Mais un jour, une annonce fut faite, exigeant que tous les « chiens juifs » soient rendus aux Allemands. Bien que Lala se soit faufilée dans le ghetto, il n'y avait aucun moyen de nier qu'elle nous appartenait ; les Allemands n'avaient qu'à consulter les registres, donc, il était impossible de la cacher. Les peines pour avoir caché Lala seraient très sévères ; nous serions tués.

Lentement mais sûrement, le jour du jugement dernier arriva et Lala dut nous quitter pour toujours. Je ne me souviens pas de ce qui s'est passé ce jour-là, à part que Lala ne voulait pas quitter l'appartement et qu'elle s'est cachée en dessous du lit jusqu'à ce que mes parents l'en retirent.

L'amour... Lala fut la première à m'apprendre la véritable signification et l'interprétation de ce mot. Qu'on soit dans notre bel appartement en ville, dans notre villa d'été, dans notre logement à l'étroit à l'usine ou dans la pièce lugubre du ghetto avait peu d'importance pour Lala.



Gustavo Corni : Le ghetto de Łódź/Litzmannstadt de 1940 à 1944. L'illusion d'une production et d'une autonomie juive autocratique

En décembre 1939, les autorités allemandes commencèrent à établir des plans pour la création d'un ghetto à Łódź (aussi appelé Litzmannstadt), la plus grande ville de l'ouest de la Pologne, où vivaient 200 000 Juifs, soit 33,5 % de la population⁽¹⁾. La région qui entourait la ville était annexée au Reich et portait le nom de Gau Wartheland. Elle devait être vidée de ses habitants (des Polonais et des Juifs) et être occupée par des colons allemands afin de former un « mur racial ». D'après le projet d'origine, le ghetto devait être construit dans la partie la plus au nord de la ville et les quelque 100 000 Juifs résidant au sud seraient sélectionnés en fonction de leurs capacités de travail. Ces *Arbeitsfähige* (exploitables) seraient amassés dans ce qu'on appelle des *Kasernenblocks* afin que l'on exploite mieux

leurs aptitudes à travailler⁽²⁾. Łódź, surnommé « le Manchester de Pologne », était un centre industriel prospère dans lequel les Juifs, aussi bien des chefs d'entreprise que des ouvriers, avaient, en général, un rôle économique important. Il faut rappeler que la concentration de la population juive de Łódź dans un ghetto doit être analysée dans le contexte de plans de redistribution des populations polonaises et allemandes. Ce projet avait pour objectif de réformer la structure démographique de la ville et ainsi de privilégier les citoyens allemands et le *Volksdeutsche* (« Allemands par le peuple ») en leur offrant les meilleures conditions de logement, tout en reléguant les Polonais et les Juifs dans les zones moins favorisées⁽³⁾.

Comme cela deviendra évident par la suite, le ghetto créé effectivement à Łódź le 10 mai 1940 était considérablement différent du plan établi. Les projets grandioses en vue du grand déplacement de la population sont, dans une large mesure, restés lettre morte alors que la nécessité d'une guerre représentait la priorité. Après six à



© Foto-Kasprowy (Lajb Maliniak)

← Lieu de rassemblement non identifié administré par le Conseil juif au ghetto de Łódź. 1941-1942.

sept mois, tous les principaux centres de la région disposaient de leur propre ghetto même si, dans tout le Warthegau, aucune méthode régulière ne fut adoptée pour leur création.

[...]

Au fil des mois, les problèmes pratiques relatifs au fonctionnement du ghetto ainsi qu'à l'organisation d'une structure économique ont pris le pas sur le concept initial des ghettos en tant que forme d'emprisonnement provisoire pour les Juifs. Il n'est pas plus grande preuve des contradictions présentes au cœur de la politique de ghettoïsation que la comparaison entre la déclaration clairement radicale de Himmler faite en novembre 1939 : « Il est temps de rassembler toute cette racaille dans des ghettos, d'y introduire ensuite des épidémies et de les laisser tous mourir⁽⁴⁾ », et la modération évidente des responsables du *Gettoverwaltung* [Administration du ghetto]. Face aux demandes des maires des plus petites villes du Warthegau, qui désiraient libérer leurs propres populations des

Juifs et amasser ceux-ci à Łódź (ce qui signifiait quelque 100 000 habitants de plus), le responsable officiel du ghetto fit une observation : « Il est clair que si l'on entasse un tel nombre d'êtres humains dans le ghetto sans une planification préalable suffisante, les conséquences seront sans aucun doute désastreuses⁽⁵⁾. » ■

Les photos du ghetto de Łódź ont été gracieusement mises à notre disposition par la Wiener Library de Londres, que monsieur Jaros en soit remercié très chaleureusement. Toute notre reconnaissance également à Miriam Arani (Prix de la Fondation Auschwitz 2010) sans qui ce cahier photos n'aurait pas pu être réalisé.

EN PRATIQUE

— Traduit de l'américain par Céline Denis, 2012, 54 p. ISBN 978-2-84174-575-3 ; 7 €. —

— Information et commandes : ASBL Mémoire d'Auschwitz – Fondation Auschwitz 65, rue des Tanneurs, 1000 Bruxelles. Tél. : +32 (0) 2 512 79 98 e-mail : info@auschwitz.be

(1) Ce texte se fonde sur ma propre monographie : *Hitler's Ghettos. Voices from a Beleaguered Society* [Les Ghettos d'Hitler. Les voix d'une société assiégée], Londres, 2002. Pour une étude plus récente sur le sujet, consultez le livre d'Andrea Löw, *Juden im Getto Litzmannstadt : Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten* [Les Juifs dans le Ghetto de Litzmannstadt : conditions de vie, perception de soi, comportement] Göttingen, 2006.

(2) Adolf Diamant, *Ghetto Litzmannstadt. Bilanz eines nationalsozialistischen Verbrechens* (Le ghetto de Litzmannstadt. Bilan d'un crime nazi), Francfort, 1986, p. 3.

(3) Rapport du Rechnungshof, publié dans Susanne Heim et Götz Aly, (éd.) *Bevölkerungsstruktur und Massenmord. Neue Dokumente zur deutschen Politik der Jahre 1938-1945* [Structure de la population et exécutions massives. Nouveaux documents sur la politique allemande des années 1938-1945], Berlin, 1991, p. 64. Le ghetto est décrit ici comme une « mesure défensive ».

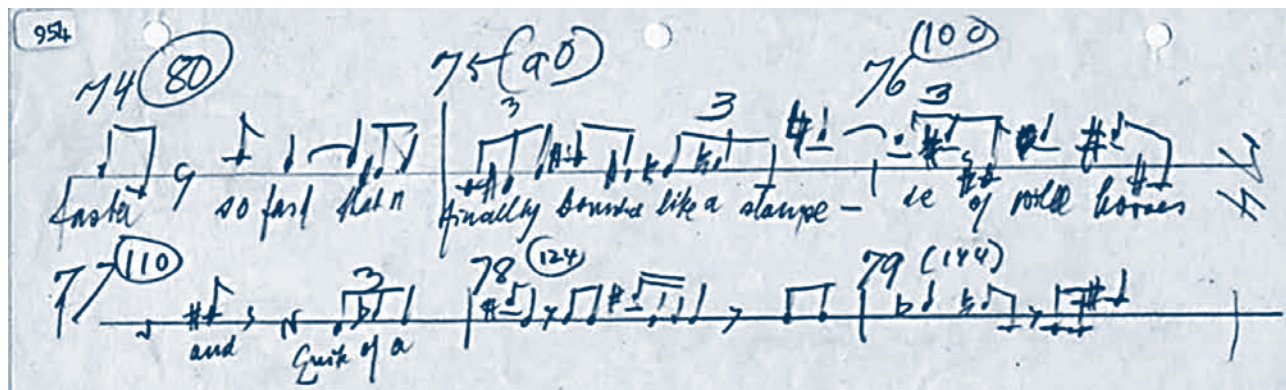
(4) Götz Aly, *op. cit.*, p. 104.

(5) *Dokumenty i Materiały do Dziejów Okupacji Niemieckiej [sic] w Polsce. Getto Łódzkie* [Documents sur l'histoire de l'occupation allemande en Pologne. Le Ghetto de Łódź], Varsovie, p. 184. Ce document est daté du 3 juin 1941.

« A WARNING TO ALL JEWS... »

The Survivor From Warsaw (1947), monodrame d'Arnold Schönberg

— **The Survivor From Warsaw d'Arnold Schönberg est une œuvre musicale complexe et passionnante.** Peter Malisse analyse l'imbrication des éléments de mémoire dans ce monodrame, précise les motivations de Schönberg et se penche sur les réceptions divergentes dont l'œuvre fut l'objet.



↑
Sprechstimme dans *The Survivor from Warsaw*.

Le 4 novembre 1948, à l'Université du Nouveau-Mexique d'Albuquerque, eut lieu un concert mémorable, organisé par la Koussevitsky Music Foundation (KFM). Au programme : J. S. Bach, *Komm, Süßer Tod* (cantate religieuse) ; Arnold Schönberg, *The Survivor From Warsaw* [Le Survivant de Varsovie] (création mondiale, 1948, ci-après *Survivor*) ; Jaromír Weinberger, *Concerto for Timpani, four Trumpets and four Trombones* [Concerto pour timbales, quatre trompettes et quatre trombones] (1939), et Ludwig von Beethoven, *Symphonie n° 8*. Deux œuvres contemporaines signées par des compositeurs juifs respectivement autrichien et tchèque, insé-

rées entre deux chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique allemande : une véritable déclaration d'intention ! Le fondateur de la KFM, le contrebassiste réfugié Sergueï Koussevitsky (1874-1951), était lui aussi à la fois juif russe et partisan notoire de la musique contemporaine. Ce programme de concert était donc également représentatif à double titre de la scène musicale moderniste de l'Amérique de l'après-guerre en général, et du fonctionnement de la Fondation en particulier : la forte représentation d'émigrants juifs dans le milieu de la « musique nouvelle » et la promotion d'œuvres novatrices ou d'avant-garde en les programmant entre (lire : en les associant à) des chefs-d'œuvre reconnus.

Nous nous concentrerons ici sur l'œuvre de commande et de circonstance de Schönberg (Vienne, 1874 – Los Angeles, 1951), qui dessine un réseau complexe de traces vers le passé de l'Holocauste. Après une description de l'œuvre, nous aborderons trois thèmes. Tout d'abord, nous nous intéresserons à l'effet d'aliénation par lequel l'œuvre veut exhorter la communauté juive à ne jamais refouler l'horreur nazie. Ensuite, nous analyserons le soudain engagement juif de Schönberg compositeur, qui nous ramène à la discussion ancestrale sur l'identité et l'auto-désignation. Enfin, nous montrerons que dans l'évaluation et l'appréciation de l'œuvre, les arguments éthiques et esthé-

tiques se contaminent. Le lecteur trouvera en annexe des pistes pédagogiques interdisciplinaires pour chacun des points d'intérêt.

Description de l'œuvre

Survivor est un monodrame d'environ huit minutes pour voix parlée (basse), chœur d'hommes et orchestre de chambre. Schönberg en a signé la musique et le livret. L'œuvre a pour idée maîtresse que la souffrance individuelle et la mort sont en fin de compte sublimées par le retour collectif à la foi, qui rétablit de l'intérieur l'identité de la communauté juive. Deux textes (voir encadré p. 10-11) sont ainsi étroitement liés dans la composition : un monologue dramatique est suivi du *Shema Yisroel*, la profession de foi juive. Le monologue relate l'appel quotidien au cours duquel les Juifs étaient sélectionnés pour être gazés. Un survivant décrit comment, à moitié conscient, il entend les aboiements toujours plus agressifs du *Feldweibel* être recouverts par le chœur spontané du *credo* juif.

Trois univers sonores se chevauchent dans cette composition délibérément expressionniste. La *basse solo* ne chante pas, elle ne déclame pas, mais débite son texte selon un procédé élaboré par Schönberg, la *Sprechstimme*. Les notes (avec indication exacte des durées, des bémols et des dièses) ne sont pas écrites sur une portée, mais au-dessus, sur ou en dessous d'une seule et même ligne. Ainsi, l'intonation et l'articulation sont conduites de façon purement psychologique, ce qui donne un aspect surnaturel à l'évocation du texte. L'unisson du chœur surprend à son tour, du fait de l'utilisation de la *Zwölftontechnik*, ou *dodécaphonie*, un système lui aussi élaboré par Schönberg. Visant un langage toujours plus expressif, ce mode de composition atonal renonce à la tonalité pour syntaxe musicale. La mélodie est remplacée par des séries de douze sons que l'on choisit soi-même – imaginons les touches

À sa création, l'œuvre provoqua un court-circuit entre le concept de la composition et les a priori esthétiques du public. [...] Le revirement de la stupéfaction à l'enthousiasme s'explique par le fait qu'une deuxième écoute s'affranchit des attentes quant à un modèle de composition.

noires et blanches d'un clavier de piano – et que l'on relie les uns aux autres de diverses manières : en accords, superpositions, miroir, renversements, etc. Ce motif sonore dissonant dépouille la profession de foi de son caractère liturgique identifiable, et les paroles « oubliées depuis tant d'années » (cf. livret : « the long forgotten creed ») résonnent ainsi comme si elles étaient nouvelles. Enfin, la partie d'orchestre, également dodécaphonique, fournit les références extra-musicales (par exemple sonneries de trompettes militaires, roulements de tambour), crée l'atmosphère (chaos, terreur, béatitude) et illustre le texte (doute, brutalité, exaltation).

Effet d'aliénation : conception versus perception

À sa création, l'œuvre provoqua un court-circuit entre le concept de la composition et les a priori esthétiques du public. On lit ainsi dans le compte-rendu de l'*Albuquerque Journal* que le public majoritairement juif fut tellement « *breathless and bewildered* » [pantelant et abasourdi] après l'accord final que le chef d'orchestre décida de rejouer l'œuvre. « *The second playing seemed much clearer than the first* », remarqua le journaliste, « *and the thundering applause which followed was altogether*

sincere (...) »⁽¹⁾ [La seconde exécution sembla beaucoup plus claire que la première, et le tonnerre d'applaudissements qui suivit était des plus sincères.] Le revirement de la stupéfaction à l'enthousiasme s'explique par le fait qu'une deuxième écoute s'affranchit des attentes quant à un modèle de composition. En répétant qu'il s'agit d'une œuvre « *descriptive, accompanied by a narration/spoken words* » [descriptive, accompagnée d'une narration/de mots parlés], le correspondant laisse entendre que le public attendait probablement une évocation symphonique, qui panserait (cf. *Survivor*) les blessures des souffrances de la guerre (cf. *Warsaw*) endurées par les Juifs, plutôt que des fragments de textes baignant dans un flot angoissant de dissonances. La musique, qui parvient à convoquer le souvenir d'un passé problématique, s'attaque ainsi à la mémoire historique de l'auditeur et à l'auto-désignation inhérente, « *c'est là où nous Juifs nous tenons et où nous nous tiendrons en raison de notre passé* ».

D'un point de vue contemporain, l'étiquette « cantate » dont on affuble aujourd'hui *Survivor*, et qui promet un rapport interne musico-poétique, est tout aussi trompeuse, une cantate présentant une forte interdépendance entre musique et paroles. Or le titre de travail était initialement assorti de la seule mention « *for narrator, choir and orchestra* » [pour narrateur, chœur et orchestre], ce qui classe bien davantage *Survivor* au rang des *monodrames* ou des *mélodrames*. Cette forme, populaire à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, est définie comme un monologue parlé, respectivement chanté, assorti, simultanément ou en alternance, de musique instrumentale. L'individu fait

Suite p.8 →

(1) N.N. : *Civic Symphony Gives First Playing Of Exciting New Schoenberg Work in Albuquerque Journal*, Nov. 5 (1948). Cité dans *Arnold Schoenberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen* (1998), document 1371.

→ Suite de la p.7

ainsi participer son public, de façon complètement autarcique (dimension du « je ») à son monde affectif et philosophique intime, intérieur (dimension du « nous »). Schönberg avait déjà précédemment insufflé une nouvelle vie au genre, avec le psychodrame *Erwartung* (1907). Monodrame expressionniste, *Survivor* crée un effet d'aliénation, qui fait office d'appel à la vigilance contre le danger de refoulement du traumatisme de guerre. Le genre monodrame permet aussi à Schönberg de réunir la mémoire individuelle et collective de l'Holocauste. De fait, le monologue non musical lutte contre le crescendo orchestral de la terreur nazie, qui est tout aussi peu étouffé par le chœur, réservé mais résolu, des prisonniers juifs. Ces frictions esthétiques donnent à entendre un rituel de passage, dans lequel la souffrance individuelle terrestre défie, brave et surmonte la mort par la profession de foi commune. Ceci permit à tous les Survivants (= le public-cible juif) de revivre collectivement l'expérience particulière du Survivant (= le narrateur). Étant donné cette double dimension, la trace de mémoire de Schönberg ne peut être réduite à un document historique, d'où aussi l'apparente incohérence « *sewers of Warsaw – Gaskammer* » [égouts de Varsovie – chambres à gaz] qui déranga certains critiques. En laissant le récitant douter à maintes reprises de son niveau de conscience, en créant un chevauchement spatio-temporel du ghetto et du camp de concentration, et en choisissant Varsovie comme dénominateur commun de tous les enfers individuels de la Shoah, le compositeur a créé une dystopie à laquelle on ne peut échapper que par un renouveau commun de la foi juive. La dernière phrase du *Shema Yisroel*, à savoir « *Tu les inculqueras à tes enfants et tu en parleras* » rappelle aussi que Schönberg concevait son œuvre comme « *a warning to all Jews, never to forget what has been done to us, never to*

forget that even people who did not do it themselves, agreed with them and many of them found it necessary to treat us this way. » [une mise en garde à tous les Juifs de ne jamais oublier ce qui nous a été fait, de ne jamais oublier que même les gens qui ne le firent pas eux-mêmes les approuvaient, et que beaucoup trouvaient nécessaire de nous traiter de cette façon.]

Schönberg : l'homme versus le compositeur

Schönberg quitta d'abord Vienne (1921) puis l'Europe (1933) du fait des brimades, humiliations et intimidations antisémites. Juste après son arrivée dans le Nouveau Monde, cet homme excessivement sûr de lui établit un *Four-Point Program for Jewry* [Programme en quatre points pour la communauté juive], de portée délibérément sioniste. On a même conservé un croquis où il se voit lui-même en président d'un État juif autonome au sein des États-Unis. Cependant, il n'y a dans sa musique aucune trace d'engagement juif... jusqu'à après la guerre (l'opéra *Moses und Aaron* et l'oratorio *Der Jakobsleiter*, tous deux inachevés, ne furent créés qu'en 1951 et 1958 respectivement). Et

Dans Survivor et les œuvres de la même veine, Schönberg s'exprimait-il en tant qu'Allemand juif ou en tant que compositeur juif-allemand ? Le monodrame devait-il alors être considéré comme une affirmation politique ou comme une affirmation religieuse ? Ou les deux ?

À LIRE

– Arnold Schoenberg 1874-1951. *Lebensgeschichte in Begegnungen*. Éd. Nuria Nono-Schoenberg, Ritter, Klagenfurt – Vienne, 1998.

– Wlodarski, Amy Linn : « An Idea Can Never Perish » : *Memory, the Musical Idea, and Schoenberg's A Survivor From Warsaw* (1947). Dans : *The Journal of Musicology* 24, 4 (Automne 2007), California UP, p. 581-608.

– Calico, Jy H. : *Schoenberg's Symbolic Remigration. A Survivor from Warsaw in Postwar West Germany*. Dans : *The Journal of Musicology*, 26, 1 (Hiver 2009), California UP, p. 17-43.

soudain, en 1947-1948, il y a *Survivor*, suivi de trois autres œuvres qui présentaient la résurrection (en Palestine) du peuple juif mis à l'épreuve comme le retour de Dieu (sur terre) : *Dreimal Tausend Jahre* (1949), *Psalm* (1950) et *Moderner Psalm* (1950). En conséquence, Schönberg s'imposa en modèle dans le nouveau débat sur l'auto-désignation, articulé notamment autour de la dichotomie « judaïsme ethno-religieux et judaïsme culturellement assimilé » : dans *Survivor* et les œuvres de la même veine, Schönberg s'exprimait-il en tant qu'Allemand juif ou en tant que compositeur juif-allemand ? Le monodrame devait-il alors être considéré comme une affirmation politique ou comme une affirmation religieuse ? Ou les deux ?

Un musicologue conclut de l'adaptation de la technique dodécaphonique à la profession de foi juive que Schönberg « *avait assuré la suprématie de la musique allemande pour les cent années à venir* ». Un autre chercheur considérait que Schönberg visait une *remigration symbolique* vers son pays natal, à savoir non pas un retour physique mais un retour sous la forme d'une musique judéo-idéologique. Finalement, Schönberg fut de ceux à qui l'on reprochait de s'être servi de l'Holocauste à des fins lucratives. L'échange de lettres autour de la genèse de *Survivor* peut servir aussi bien

à charge qu'à décharge de ces trois considérations. On y lit que le concept de *Survivor* repose sur une idée antérieure, avortée en raison du prix trop élevé demandé par Schönberg (1 000 dollars) – du moins pour le commanditaire qui voulait intégrer l'œuvre à un ouvrage de commémoration artistique sur la Shoah. Il s'agissait de la chorégraphe juive russe réfugiée Corinne Cochem qui avait incité le compositeur à s'emparer du texte et de la musique de *Zog mit keyn mol oz du gehts den letzten Weg* [Ne dis pas que c'est ton dernier chemin], le chant résistant qu'auraient entonné les Juifs du ghetto de Vilnius au moment de leur déportation. Comme ce trajet de mémoire ancré dans l'histoire a été laissé de côté pour un renouvellement anhistorique de l'expérience, certains estiment que l'on doit voir en *Survivor* la reconquête de la véritable foi par Schönberg. Sa mise en musique dodécaphonique du credo juif s'entend alors comme la subordination de son identité allemande de *compositeur* à son identité juive *d'homme*.

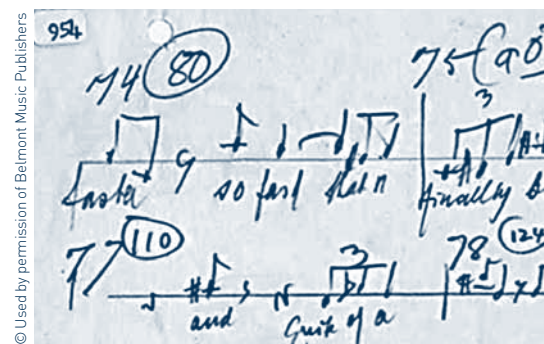
Histoire de la réception : le jugement de valeur pour auto-désignation

La critique musicale qui s'attaqua à *Survivor* dans divers pays et à diverses époques est elle aussi une trace de mémoire. On y remarque systématiquement la contamination entre éthique et esthétique : de fait, l'évaluation et/ou l'appréciation de l'œuvre contiennent souvent un point de vue personnel sur la problématique juive en soi. Ainsi, la première exécution de *Survivor* sur le sol allemand (Darmstadt, 20 août 1950) fut l'occasion pour des esprits pas encore vraiment dénazifiés de prendre position. Si l'on peut encore comprendre le désistement de quelques membres du chœur d'hommes pour raisons politiques, le soliste/récitant choqua amis et ennemis lorsque, craignant probablement pour son image, il décréta

Bien que l'on puisse discuter de sa qualité intrinsèque, il convient bel bien d'écouter et d'analyser Survivor comme une musique artistique, façonnée par « non moins que » Schönberg.

que l'œuvre était « *décidément la pire ordures dont nous pouvions nous bombarder* ». Les puristes associèrent la cacophonie de l'art tonal moderniste à la morale dégénérée qui dominait selon eux la sous-culture des Juifs. Dans le cas de Hans Schnoor, on en vint même au procès⁽²⁾. Cet éminent critique musical allemand s'emporta contre les programmations de concerts infâmes dans le genre de celle d'Albuquerque. Combien de temps, s'interrogeait-il, les « *Allemands respectables* » devraient-ils encore tolérer toutes ces « *obsécrités provocantes* », où l'on affichait des morceaux comme *Hafsgesang* de Schönberg aux côtés de *L'Ouverture d'Egmont* de Beethoven ? Cité à la radio pour son antisémitisme, il intenta à l'office de la radio et de la télévision un procès pour calomnie, mais fut lui-même condamné, non pas sur le fond, mais parce qu'il continuait à utiliser un langage nazi.

L'association judéité/progressisme en musique n'est pas tout à fait tirée par les cheveux, bien sûr. D'après un témoin notoire, la première de l'œuvre à Paris – le centre de l'avant-garde – en décembre 1948, aurait été vécue « *in the greatest calm, and with a seriousness I have but rarely met* »⁽³⁾ [dans le plus grand calme et avec une émotion rarement rencontrée]. La réception positive hors d'Allemagne peut aussi s'expliquer par le fait que l'Europe libérée pouvait à nouveau se pencher à sa guise sur son identité culturelle. La théorie et l'histoire de l'art de l'après-guerre



établit rapidement un canon d'artefacts qui soit mettaient un point final au passé, soit rompaient radicalement avec lui, et notamment avec le nazisme, l'impérialisme et le colonialisme. Parmi les ouvrages déterminants dans ce sens, on trouve l'essai *Commitment* (1962) dans lequel Theodor Adorno regrette que *Survivor* n'ait pas la radicalité du tableau *Guernica* de Picasso. Il reconnaît néanmoins « *[that it made] the unthinkable appear to have had some meaning* » [[que l'œuvre] montra que l'impensable avait eu une certaine importance]. À compter des années 1960, les principales raisons d'existence du monodrame ne furent plus la profession de foi des Juifs et/ou l'humiliation allemande, mais la force de persuasion de son langage musical progressiste.

Sextirpant enfin du joug nazi, l'Europe continua à voir *inconditionnellement* dans *Survivor* et d'autres œuvres de la même veine un document pacifiste. Un rapport différent à la guerre, la médiatisation démesurée et l'esthétisation de la tragédie du Vietnam conduisirent à une attitude pour le moins *réservee* dans la réception américaine récente. Ainsi, Richard Taruskin débâtera impitoyablement en 1995 : « *Were the*

Suite p.10 →

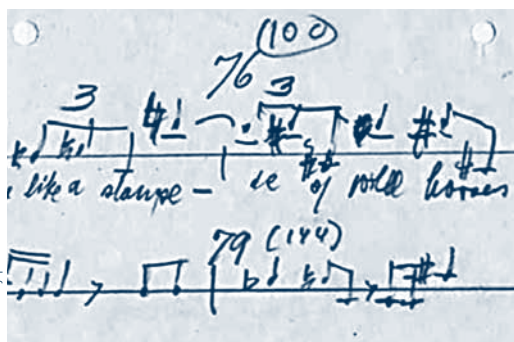
(2) Cité dans Wlodarski, 2007, p. 30 ; pour le cas de l'ex-nazi Hans Schnoor : *Ibid.*, p. 31-40.
 (3) René Leibowitz, compositeur et chef d'orchestre franco-polonais influent de l'époque, cité dans Calico 2009, p. 30.

→ Suite de la p.9

name of its composer not surrounded by a historiographical aureole, were its musical idiom not safeguarded by its inscrutability, its B-movie (...) would be painfully obvious, and no one would ever think to program such banality alongside Beethoven's Ninth as has become fashionable. That kind of post-Auschwitz poetry is indeed a confession of art's impotence. » [Si le nom de son compositeur n'était pas affublé d'une auréole historiographique, si son langage musical n'était pas préservé par son impénétrabilité, ses manières de film de série B seraient lamentablement évidentes, et personne ne songerait à programmer une telle banalité aux côtés de la Neuvième de Beethoven comme c'en est devenu la mode. Ce genre de poésie post-Auschwitz est en réalité une

confession de l'impuissance de l'art.] De même que les évaluations et appréciations précédentes contenaient en permanence un élément d'auto-désignation, de même Taruskin s'exprime en fait ici tacitement sur l'éthique hollywoodienne de la culture américaine de l'après-guerre, qui s'attacha davantage à la perception qu'aux mérites artistiques de l'œuvre. Mais, bien que l'on puisse discuter de sa qualité intrinsèque, il convient bel et bien d'écouter et d'analyser *Survivor* comme une musique artistique, façonnée par « non moins que » Schönberg. Inversement, l'« impuissance artistique » (lire : infériorité *esthétique*) par définition ne rend pas éthiquement malhonnête un film de série B. Le principe de cette contribution est dès lors que le trajet mémoriel de *The Survivor From Warsaw* se poursuit aujourd'hui non seulement à tra-

© Used by permission of Belmont Music Publishers



vers l'écoute (appréciation esthétique) mais aussi à travers le jugement objectif et subjectif (évaluation et appréciation éthique) de l'œuvre et de son créateur. ■

Peter Malisse,

professeur d'esthétique au Klein Seminarie à Roulers
Traduction : Émilie Syssau



OBJECTIFS

- _ Traiter la musique et, par extension, tous les arts, de façon dénuée de préjugés mais néanmoins personnelle.
- _ Former et formuler un jugement de valeur personnel et fondé sur les œuvres d'art, tout en étant ouvert au jugement de valeur des autres.

_ Élargir l'horizon de perception dans une perspective historico-culturelle, transhistorique, psycho-biographique et sociologique/psychologique/philosophique.

_ Contribuer, via l'expérience de la musique et, par extension, de l'art, au développement de citoyens cultivés et émancipés.

✓ Dans l'exposé, nous avons abordé *The Survivor From Warsaw* de Schönberg comme un problème éthico-esthétique. Nous avons essentiellement porté notre attention sur la zone de tension « mentalité – sens artistique » et sur la façon dont des jugements artistiques et moraux non seulement se complètent mais aussi se contaminent parfois. Ainsi, l'esthétique, qui se penche sur ce thème au titre de « philosophie, psychologie et sociologie de l'art » (*Petit Robert*), ne peut être enseignée

de façon interdisciplinaire, en relation étroite avec les autres cours qui relèvent des sciences humaines. Les pistes pédagogiques ci-après sont liées aux trois principaux axes de notre exposé : la perception de l'œuvre, l'identité de l'artiste et l'histoire de la réception.

PERSPECTIVE ESTHÉTIQUE

✓ Notre première perspective « esthétique » concerne la perception

de *Survivor* et, par extension, de tout l'art engagé et lié à des événements. La perception, interaction entre observation sensorielle et réflexion, joua des tours au public d'Albuquerque pour diverses raisons. Nous proposons de placer les élèves dans une situation similaire, sans préparation. On écouterait de même non pas deux mais trois fois une version (*live* de préférence) sur YouTube et on prendra des notes à chaque

Suite p.12 →

THE SURVIVOR FROM WARSAW

VOICE

I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years – the forgotten creed ! But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual : Reveille when it still was dark. – Get out ! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night.

You had been separated from your children, from your wife, from your parents ; you don't know what happened to them – how could you sleep ?

The trumpets again – Get out ! The sergeant will be furious ! They came out ; some very slow : the old ones, the stick ones ; some with nervous agility. They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain ! Much too much noise, much too much commotion – and not fast enough !

The Feldwebel shouts : « Achtung ! Stilljstanden ! – Na wirts mal ? – Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen ? - Na jutt : wenn ihrs durchaus haben wollt ! »

The sergeant and his subordinates hit everybody : young or old, quiet or nervous, guilty or innocent. It was painful to hear them groaning and moaning.

I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We were all on the ground who could not stand up were then beaten over the head.

I must have been unconscious. The next thing I knew was a soldier saying : « They are dead », whereupon the sergeant ordered to do away with us. There I lay aside – half-conscious. It had become very still – fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting : « Abzählen ! » They started slowly and irregularly : one, two, three, four – « Achtung ! » the sergeant shouted again, « Rasher ! Nochmal von vorn angefangen ! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern ! Abzählen ! »

They began again, first slowly : one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses, and all of a sudden, in the middle of it, they began singing the Shema Yisroel.

MALE CHOIR

Shema Yisroel Adonoy elohenoo Adonoy ehod. Veohavto es Adonoy eloheho behol levoveho oovehol nafsheho oovehol Vehoyoo haddevoreem hoelleh asher onohee metsaveho hayyom al levoveho. Veshinnantom levoneho vedibbarto bom beshivteho beveteho ooveleyteho baddereh ooveshohbeho oovekoomeho.

RÉCITANT

Je ne peux me souvenir de tout. J'ai dû perdre conscience la plupart du temps. Je ne me souviens que du grandiose instant où, comme s'ils l'avaient préparé, tous se mirent à chanter la vieille prière qu'ils avaient négligée depuis tant d'années – la profession de foi oubliée depuis tant d'années ! Mais je n'ai aucun souvenir de la façon dont j'ai pu me retrouver sous terre, à vivre dans les égouts de Varsovie pendant si longtemps.

Le jour commença comme d'habitude. Réveil bien avant le jour : « Sortez ! »

Que vous dormiez ou que les soucis vous aient tenu éveillé toute la nuit.

Vous avez été séparé de vos enfants, de votre femme, de vos parents ; vous ignorez ce qui leur est arrivé – alors, comment auriez-vous pu dormir ?

Les trompettes encore : « Sortez ! Le sergent sera furieux ! » Ils sortirent, les uns très lentement : les vieillards, les malades ; d'autres, avec une agilité nerveuse. Ils craignent le sergent. Ils se dépêchent autant qu'ils le peuvent. En vain ! Beaucoup trop de bruit, beaucoup trop d'agitation – et pas assez vite ! Le Feldwebel crie : « Silence ! Garde à vous ! Ça vient ? Ou faut-il que je vous aide avec la crosse de mon fusil ? Eh bien, si vous y tenez absolument ! »

Le sergent et ses subordonnés frappèrent tout le monde : jeune ou vieux, fort ou faible, coupable ou innocent. Quelle peine de les entendre geindre et se plaindre.

J'entendais, bien que l'on m'ait frappé fort, si fort que j'étais tombé

malgré moi. On frappa ensuite à la tête tous ceux d'entre nous qui ne pouvaient se relever.

J'ai dû perdre conscience. Ce dont je me souviens ensuite, c'est d'un soldat disant : « Ils sont tous morts. » sur quoi le sergent ordonna qu'on nous évacue de là. Je gisais à l'écart, à demi-conscient. Un grand calme s'était fait. Crainte et souffrance.

Puis j'entendis le sergent crier : « Comptez-vous ! » Ils commencèrent lentement et irrégulièrement : un, deux, trois, quatre.

« Silence ! », cria à nouveau le sergent. « Plus vite ! Recommencez ! Dans une minute je veux savoir combien j'en envoie à la chambre à gaz ! Comptez-vous ! »

Ils recommencèrent, d'abord lentement : un, deux, trois, quatre, puis de plus en plus vite, si vite que l'on aurait dit le bruit d'un galop de chevaux sauvages, et soudain en plein milieu, ils commencèrent à chanter le Shema Yisroel :

CHŒUR D'HOMMES

Écoute, Israël ! L'Éternel, notre Dieu, est le seul Éternel. Tu aimeras l'Éternel, ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme et de toute ta force.

Et ces commandements que je te donne aujourd'hui seront dans ton cœur.

Tu les inculqueras à tes enfants, et tu en parleras quand tu seras dans ta maison, quand tu iras en voyage, quand tu te coucheras et quand tu te lèveras.

Deutéronome 6, 4-7

→ Traduction adaptée de : <http://www.clg-roquepertuse.ac-aix-marseille.fr/spip/IMG/pdf/schoenberg.pdf>

→ Suite de la p.11

écoute. La *première fois* (= écoute) : sans le texte, avec une connaissance préalable limitée au contexte historique et au genre monodrame. Réflexion : (1) impression générale, (2) « particularité esthétique » (= quel détail reste le plus en mémoire). La *deuxième fois* (= écoute approfondie) : avec le texte, en portant son attention sur le caractère aliénant des liens et des dissociations entre les niveaux de communication (*Sprechstimme* – orchestration dodécaphonique – chant du chœur à l'unisson). Réflexion : quel est, pour l'expression d'un thème tel que celui-ci, la plus-value du contraste « *Sprechstimme* – chœur – orchestre » au sein du concept inhabituel du monodrame, par opposition au dialogue « chant solo – chant de groupe – orchestre » dans le concept habituel de la cantate ? La *troisième fois* (= vivre) : se montrer ouvert à la composition, « trace de mémoire » de souffrances individuelles derrière les lettres de la *Grande Histoire* auxquelles sont tenus les livres d'histoire. Réflexion finale : chacun pour soi, *évaluation* (objective, sur la base des constatations collectives) et *appréciation* (subjective, à partir du ressenti personnel).

✓ Cette démarche peut être appliquée par *adaptation* à tout art qui s'engage en faveur d'un passé formateur d'identité : à titre de complément, d'alternative ou de mission future, nous conseillons d'analyser le langage visuel du film *Survivor* réalisé par Saskia Boddeke & Peter Greenaway en guise de niveau de communication supplémentaire : <http://www.youtube.com/watch?v=NFRbjCDoQII>. L'enseignant peut également découvrir de nouvelles idées dans le livre-CD de Paul Knevel & Marg van der Burgh, *Muziek, oorlog en vrede. Muzikaal commentaar op vijf eeuwen oorlog* (2001) [Musique, guerre et paix. Commentaire musical de cinq siècles de guerre]. Il est en outre possible de procéder à une confron-

tation entre différents genres musicaux ou entre langages musical et visuel autour du même sujet. Il nous arrive parfois de comparer *Gulf War*, un collage sonore (*soundscape*), de Jacob ter Veldhuis (1991) et *Guernica* de Picasso (1937) ; de comparer l'utilisation atypique de la ballade dans *Jaurès* de Jacques Brel (1977) et *Russians* de Sting (1985) ; ou d'examiner le traitement cinématographique « colorisant » des bruits et de la musique dans *La Liste de Schindler*, film en noir en blanc de Spielberg.

PERSPECTIVE ÉTHIQUE

✓ Notre deuxième perspective « éthique » se concentre sur l'artiste. L'« éthos » désigne l'ensemble des modalités par lesquelles des individus ou des groupes expriment leur image du monde, de l'homme et d'eux-mêmes : un comportement normé, des attitudes liées au caractère mais aussi à la situation, des poses artificielles et directes. La *pose/exposure* est devenue déterminante dans notre culture

multimédia et la jeunesse modèle souvent son éthos sur celui de ses « idoles » (mot grec pour miroir). Or, les images en question s'estompent au fur et à mesure que grandit le fossé avec le passé, et que les témoins/témoignages se font plus rares. En outre, le créateur « disparaît » de l'image, reléguant son œuvre artistique au rang d'icône du souvenir. Sur le plan éthique, cela entraîne *grosso modo* deux défauts : « *l'inconnu rend impopulaire* » et « *the medium is the message* » [le medium est le message]. Cela étant, les écrits théoriques peuvent accroître la compréhension de la conception de l'homme, du monde et de soi-même d'un artiste. Concomitamment à l'approche de *Survivor*, on pourra, au choix individuellement ou en groupe, étudier les considérations *Does the World Lack a Peace-Hymn* [Manque-t-il un hymne pacifique au monde] de Schönberg (1926), afin de confronter ses idées d'avant et d'après-guerre sur la musique d'orientation politique. Ou encore, plus largement, la lecture de l'essai déjà cité Adorno, Theodor W. :

DOCUMENT

A. SCHÖNBERG, Does the World Lack a Peace-Hymn (1928) in Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg. Ed. by Leonard STERN, Faber & Faber, California UP, 1975, p. 500-501.

The question of peace and war is not a human one but, on the contrary, a political one [...], and I would rather be allowed to keep my irrelevant private opinions to myself.

There are further reasons why one cannot seriously believe that the arts influence political happenings. Artistically speaking, it is all the same whether someone paints, writes or composes ; his style is anchored in his time. But by what chord would one diagnose the Marxist confession in a piece of music, and by what colour the Fascist one in the picture ?

Perhaps the outmost surface of a peace-hymn, the word's bright, simple, direct

message, which does indeed often serve in works of art to divert one's attention from the ideas that lie far below – perhaps such naked and open poverty could have some sort of effect in reconciling the peoples. Through its pitiful quality. Similarly, music at a comparably unorganized level can be a world-wide platform for banality and lack of ideas, and to serve to 'put the peoples in touch'. But what a work of art should exert any such influence is neither to be hoped nor to be wished. [...]

I have no exact information as to when war-songs such as the *Marseillaise*, the *Internationale*, or the Fascist hymn saw the light, but I believe Beethoven's '*Battle of Victoria*' was written only after Wellington's victory. And in all political matters that seems to me the only form of behaviour worth recommending to musicians as in keeping with the times – *post festum*. Music then arrives just in time for the feast.

Commitment (1962), 12 p. : <http://www.scribd.com/doc/57256778/Adorno-Commitment>. Il s'agit d'un questionnement sur l'art et l'engagement d'autres représentants d'un art critique de la société, en particulier Sartre, Brecht, Picasso, Kafka et Beckett.

✓ On pourra en guise d'*actualisation* souligner le risque que les œuvres d'art soient dissociées des idées de leur créateur. La récente affaire du Mémorial de l'Holocauste de Harrisburg (Pennsylvanie) en constitue un exemple douloureux. Lors de la restauration du monument, son propriétaire, la Fédération juive locale, avait supprimé le nom de l'artiste et remplacé par de l'acier inoxydable la gigantesque imitation de barbelés qui devait rouiller pour symboliser la libération et la rédemption. On pensait probablement que l'anonymat et l'inaltérabilité renforceraient le caractère éternel et universel du message de ce mémorial. L'artiste et sa vision particulière doivent-ils être gommés pour faire d'une œuvre d'art une « trace de mémoire »

Souvent, nous utilisons, consciemment ou non, la catégorie esthétique « laid beau » comme argument pour qualifier quelque chose de moralement « mauvais bon ».

universelle ? Et que se serait-il passé si le concepteur avait été non Steve Ascalon mais, disons, Keith Haring ? (voir <http://andalawblog.blogspot.com/2011/02/dont-mess-with-my-sculpture-visual.html> et <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703447004575449793518169052.html>). On peut dès lors souligner l'écart entre l'idolâtrie qui met les *performers* en position d'imposer leurs visions, et les artistes invisibles qui, par leurs compositions, leurs sculptures et autres représentations, perdent aussi le contrôle de

réconciliation des hommes. À travers sa pitoyable qualité. De même, la musique, à un niveau comparable d'inorganisation, peut être une plate-forme mondiale de banalité et d'absence d'idées, et servir à « relier les gens ». Mais il n'est ni à espérer ni à souhaiter qu'une œuvre d'art puisse exercer une telle influence. [...]

Je n'ai aucune information exacte sur le moment où des chansons guerrières comme *La Marseillaise*, *L'Internationale*, ou l'hymne fasciste virent le jour, mais je crois que *La Bataille de Vittoria* de Beethoven n'a été écrite qu'après la victoire de Wellington. Et dans toutes les questions politiques, cela me semble être la seule forme de comportement recommandable aux musiciens : respecter le temps – *post festum*. La musique arrive alors juste à temps pour la fête.

La question de la guerre et de la paix n'est pas une question humaine, mais, au contraire, une question politique [...], et je préférerais garder pour moi mes opinions inappropriées.

Il existe d'autres raisons pour lesquelles on ne peut croire sérieusement que les arts influencent les événements politiques. Artistiquement parlant, peu importe que l'on peigne, écrive ou compose ; le style est ancré dans son époque. Mais quel accord permettrait de diagnostiquer une confession marxiste dans un morceau de musique, et quelle couleur une confession fasciste dans un tableau ?

Peut-être l'infime surface d'un hymne pacifique, le message clair, simple, direct du mot, ce qui d'ailleurs sert souvent dans les œuvres d'art à détourner l'attention d'idées plus profondes – peut-être qu'une pauvreté ainsi nue et ouverte pourrait influencer la

leurs idées. En ce qui concerne la première catégorie, on peut s'appuyer sur un texte critiquant les médias, comme le dernier chapitre de *Défaite de la pensée* d'Alain Finkielkraut : le toujours actuel (malgré les références quelque peu anciennes) *We are the World, we are the Children* (Gallimard, Paris, 1987).

LA RÉCEPTION

✓ Pour ce qui est de la réception, enfin, on peut faire prendre conscience à l'élève du danger de la contamination *éthico-esthétique*, contre laquelle Finkielkraut décoche ses flèches. Souvent, nous utilisons, consciemment ou non, la catégorie esthétique « laid/beau » comme argument pour qualifier quelque chose de moralement « mauvais/bon ». Du fait de l'esthétique de la laideur, vers laquelle tendent de nombreuses contre-cultures musicales, cette question est aujourd'hui plus prégnante que jamais. De même que nous avons montré quelques exemples de cette contamination à propos de *Survivor*, l'étudiant peut, par une recherche sur Internet, réunir et comparer les évaluations et appréciations d'un engagement musical contemporain similaire dans la musique populaire ou sérieuse. Le résultat de cette recherche peut faire l'objet d'une discussion de groupe, avec écoute et exposé. Par exemple, il est intéressant de noter les nuances d'auto-désignation dans les *likes & dislikes*, qui agrémentent plusieurs versions *YouTube* d'une même chanson ou composition. Ainsi, nous nous sommes intéressés en classe aux commentaires qui accompagnent les chansons de cabaret néerlandophones des années 1970. L'attaque de *Survivor* par Taruskin s'estompe à côté de la teneur souvent négative de ces commentaires. Mais tous deux illustrent que nous modelons notre propre identité par rapport à l'a/Autre et que nous révélons cette identité dans chaque jugement que nous portons sur l'a/Autre. ■

Thyl Ulenspiegel entre littérature et propagande

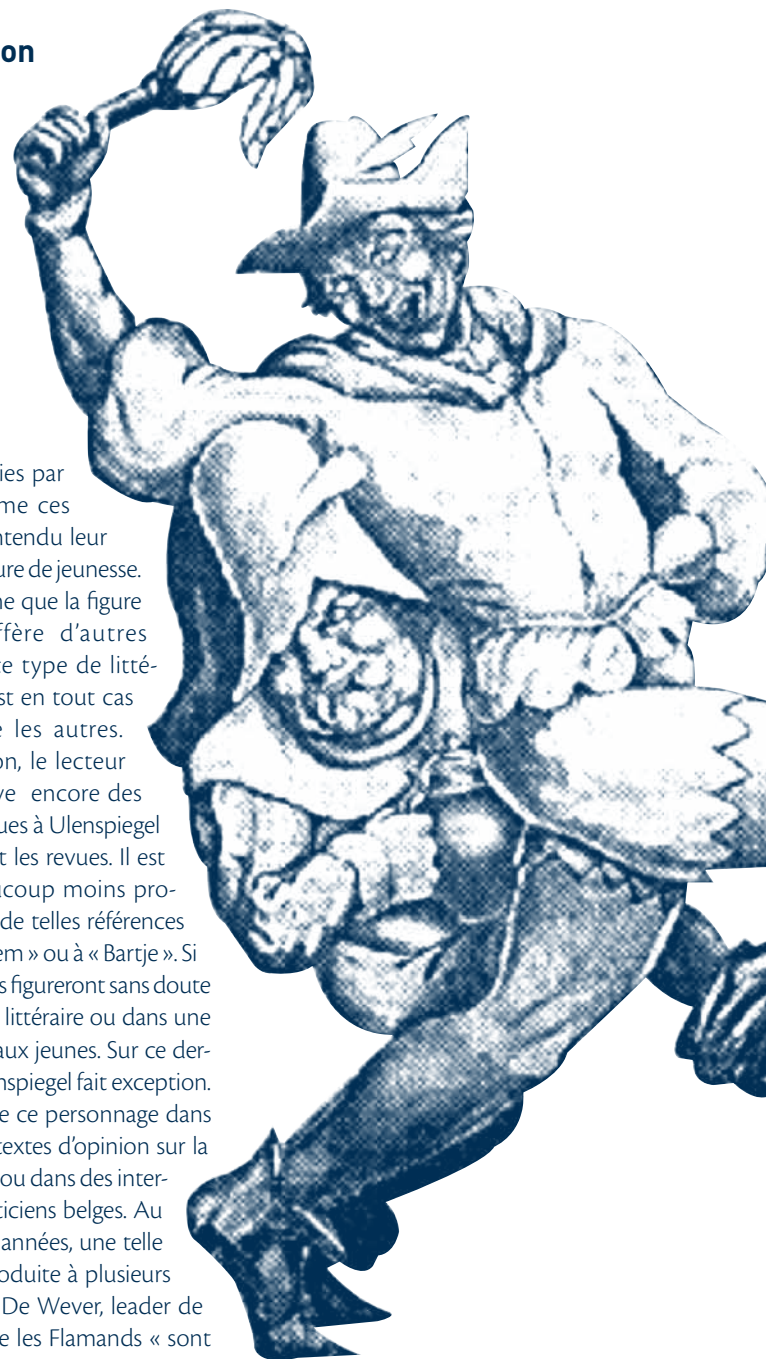
— **Marnix Beyen analyse la récupération de Thyl Ulenspiegel comme figure de propagande par des mouvements politiques de gauche et de droite.** Il examine aussi comment les interprétations actuelles du personnage d'Ulenspiegel se rapportent à l'image littéraire construite par Charles De Coster.

Le nom de Thyl Ulenspiegel n'évoque probablement plus grand chose pour la plupart des jeunes en Belgique. Jusqu'il y a vingt ans, c'était bien différent. Ulenspiegel était le personnage principal de bandes dessinées, de livres pour jeunes et de films d'animation. Qui plus est, il avait donné son nom à de nombreuses sections locales de mouvements de jeunesse, à des cafés et à des radios libres. En Belgique francophone, beaucoup de jeunes ont fait la connaissance d'Ulenspiegel à l'école, du fait qu'il était le personnage principal de l'un des livres les plus importants de la littérature belge de langue française. En Flandre aussi, il était tout sauf exclu qu'un enseignant enthousiaste confronte ses élèves à la figure d'Ulenspiegel.

Sans doute, beaucoup d'adultes se souviendront dès lors aujourd'hui d'Ulenspiegel comme l'exemple-type d'un héros de jeunesse : un jeune homme drôle et courageux, qui commet de nombreuses farces et qui vit toutes sortes d'aventures. Pour certains, ce nom évoquera peut-être surtout des événements tragiques, comme la mort du père d'Ulenspiegel sur le bûcher,

ou les tortures subies par sa mère. Mais même ces aspects ont bien entendu leur place dans la littérature de jeunesse.

Cela n'empêche que la figure d'Ulenspiegel diffère d'autres anciens héros de ce type de littérature. D'abord, il est en tout cas moins oublié que les autres. S'il y prête attention, le lecteur d'aujourd'hui trouve encore des références sporadiques à Ulenspiegel dans les journaux et les revues. Il est certainement beaucoup moins probable de découvrir de telles références au « Witte van Zichem » ou à « Bartje ». Si celles-ci existent, elles figureront sans doute dans le supplément littéraire ou dans une rubrique destinées aux jeunes. Sur ce dernier point aussi, Ulenspiegel fait exception. En effet, on retrouve ce personnage dans des articles ou des textes d'opinion sur la politique intérieure, ou dans des interviews avec des politiciens belges. Au cours des dernières années, une telle occurrence s'est produite à plusieurs reprises. Ainsi, Bart De Wever, leader de la N-VA, avança que les Flamands « sont



plutôt des Lamme Goedzak que des Thyl Ulenspiegel »⁽¹⁾, ce que son collègue du Vlaams Belang, Filip Dewinter, confirma à contre-cœur : les Flamands, a-t-il dit dans une interview « tendent trop à être des Lamme Goedzak et trop peu à être des Thyl Ulenspiegel »⁽²⁾. Il entendait par là que les Flamands n'osaient pas défendre suffisamment leurs droits vis-à-vis des francophones, mais sans doute aussi vis-à-vis des immigrés non-européens. Curieusement, Thyl Ulenspiegel fut honoré aussi par des partisans de l'autre bout du spectre politique. L'actrice Marijke Pinoy, pour sa part, était l'une des figures de proue de la résistance contre l'éventuelle scission de la Belgique. S'opposant à un courant politique qui, d'après elle, voulait faire triompher en Flandre une culture nationaliste bornée, elle qualifia les partisans de son propre mouvement comme des « libre-penseurs sans gêne, à l'instar de Thyl Ulenspiegel »⁽³⁾.

En d'autres mots, il semble que Thyl Ulenspiegel ne soit pas seulement un héros de la littérature (pour jeunes), mais également une figure de propagande politique – propagande qui, et c'est encore plus étonnant, est menée par des courants politiques très divergents. Voilà pourquoi le personnage d'Ulenspiegel soulève des questions intéressantes pour l'historien : comment un personnage littéraire échoue-t-il dans la propagande politique ? Et comment se fait-il que des courants politiques opposés se réfèrent au même personnage littéraire ? Un bref aperçu historique permettra peut-être de répondre à ces questions.

Un brigand qui devient héros

Pour bien comprendre la popularité durable d'Ulenspiegel, il faut tout d'abord savoir que ce personnage est né il y a très longtemps déjà. À la fin du Moyen Âge, d'abord dans quelques villes du nord de l'Allemagne et ensuite un peu partout en Europe du nord, des récits commencent à circuler à propos d'un brigand

Le personnage d'Ulenspiegel

soulève des questions

intéressantes pour l'historien :

comment un personnage

littéraire échoue-t-il dans

la propagande politique ?

Et comment se fait-il que

des courants politiques opposés

réfèrent au même personnage

littéraire ?



qui se fichait de toutes les conventions et qui agaçait tout le monde. Avec l'invention de l'imprimerie, ces récits purent se répandre à une échelle beaucoup plus large et acquièrent ainsi une immense popularité. Très vite, les autorités politiques et ecclésiastiques se rendirent compte que cette popularité pouvait être exploitée. Lors de la scission des Pays-Bas à la fin du XVI^e siècle⁽⁴⁾, l'Église catholique aviva un culte autour du personnage de Thyl Ulenspiegel. Le bruit courait comme quoi la tombe d'Ulenspiegel se trouvait près de l'église de la petite ville de Damme, proche de la frontière avec la République du nord. La tombe devint une espèce de lieu de pèlerinage, et les gens des Pays-Bas méridionaux furent de plus en plus amenés à considérer Ulenspiegel comme l'un des leurs. Pourtant, les récits eux-mêmes changèrent à peine. Il est vrai qu'ils devinrent quelque peu plus sages et pudiques, mais Ulenspiegel resta avant tout un farceur.

Tout ceci changea radicalement pendant les derniers jours de l'année 1867, quand une maison d'édition bruxelloise publia un livre qui changerait radicalement la figure d'Ulenspiegel. Le long titre de cet ouvrage était *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Thyl*

Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres et ailleurs, par le journaliste bruxellois Charles De Coster. Celui-ci travaillait pour une revue satirique et estudiantine dont le nom était *Uylenspiegel*, notamment parce qu'elle se moquait de tout, à l'image du héros lui-même. Quand la rédaction de cette revue demanda à De Coster de refondre l'histoire ancienne d'Ulenspiegel dans un nouveau moule littéraire, celui-ci y vit l'occasion parfaite de réaliser son grand rêve : devenir un écrivain célèbre.

Pour faire de l'ancien livre populaire un ouvrage littéraire moderne, De Coster ne pouvait se limiter à adapter la langue. Il devait monter une trame narrative et y donner une place aux différents person-

Suite p.16 →

(1) Bart De Wever dans Ivan Put, "Een mens die niet verandert, is een saai mens" De Wever en Bracke over politiek, IJzertorens en het Vlaamse lied", *De Standaard*, 8 mei 2010 <http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=6C2PU6PI>

(2) Filip Dewinter dans Raf Liekens, "De overlever in Filip Dewinter", *P-Magazine*, 7 décembre 2010, p. 38-41.

(3) Marijke Pinoy, "Marijke Pinoy uit de kleren: Straks staat heel ons land in zijn blootje", *De Wereldmorgen*, 17 februari 2011 (<http://www.dewereldmorgen.be>).

(4) Au nord, les Provinces-Unies, à majorité protestante ; au sud, les Pays-Bas méridionaux (ou espagnols), à majorité catholique.

→ Suite de la p.15

nages. Le contexte politique de son époque lui servit de source d'inspiration. Depuis 1851, l'empereur Napoléon III régnait en France de façon autoritaire. Il avait fortement favorisé l'Église catholique et voulait étendre le territoire de son pays. De nombreux Belges craignaient que l'armée française n'envahisse aussi leur pays. Ils s'armèrent dès lors physiquement et moralement. Cependant, en Belgique même, le combat idéologique s'intensifia dans cette période, opposant les libéraux, qui voulaient une séparation stricte entre l'État et la religion, aux conservateurs, qui souhaitaient au contraire maintenir la position de l'Église. Beaucoup de libéraux considéraient les conservateurs comme des adeptes de Napoléon III qui voulaient annuler les libertés acquises. Toutefois, la discorde montait aussi au sein du parti libéral lui-même. Il y avait d'un côté les « doctrinaires », défendant surtout la liberté de la bourgeoisie capitaliste, et de l'autre côté les « radicaux » ou progressistes, pour lesquels l'émancipation des classes populaires paupérisées était primordiale. De Coster adhérait à ces derniers : il interprétait les « libertés belges » dans un sens très démocratique et il voulait les défendre tant contre l'impérialisme français que contre l'Église catholique et le pouvoir du grand capital. Son Ulenspiegel devait manifestement incarner ce combat démocratique, libéral, et patriotique.

De Coster était cependant bien conscient du fait qu'un ouvrage littéraire est très différent d'un pamphlet politique. C'est pourquoi il choisit de ne pas situer son récit au présent, mais dans le passé. Plus particulièrement, il s'inspira d'un épisode historique que beaucoup de ses camarades libéraux prenaient pour exemple : le combat des gueux contre le souverain tyrannique et ultra-catholique Philippe II au XVI^e siècle. Sous la plume de De Coster, Ulenspiegel fut transformé en une sorte de gueux archétypique, un personnage qui ne

prend jamais les armes lui-même, mais qui incite partout à la lutte. Son désir illimité de liberté est constamment opposé au caractère répressif de Philippe II, une figure dans laquelle beaucoup de contemporains ont peut-être dû reconnaître l'image de Napoléon III.

De Coster alla néanmoins plus loin encore dans ses tentatives de transformer son Ulenspiegel en une grande œuvre littéraire. En plus d'un roman politique et historique, il en fit aussi un drame de famille. De fait, ce qui incite Ulenspiegel au combat, ce ne sont pas des considérations abstraites sur la liberté, mais des expériences traumatisantes concrètes. Sa mère a été condamnée comme sorcière devant ses yeux. Par ailleurs, il a vu son père Claes mourir sur le bûcher. Recueillant ses cendres, Ulenspiegel les pendra même autour de son cou. Par la suite, chaque fois qu'il s'engage dans la lutte, il s'écrie : « Les cendres de Claes battent sur mon cœur ». En d'autres mots : son combat constitue non seulement une prise de position politique, mais s'inscrit également comme un devoir familial.

Cela dit, la lutte d'Ulenspiegel ne concernait pas seulement sa famille au sens restreint, car il ne voulait pas seulement venger son père, mais toute sa patrie. Dans son roman pourtant francophone,

En tant que gueux, Ulenspiegel symbolise, dans la Légende, toute lutte contre la répression, qu'elle soit politique, religieuse ou autre. Ainsi, il entre parfaitement dans une vision progressiste libérale ou socialiste.

De Coster appelle cette patrie 'la Flandre'. L'auteur utilise ce terme pour renvoyer à l'ancien comté dont faisait partie Damme, mais aussi pour désigner l'ensemble des Pays-Bas – comme il était encore de coutume de le faire au XVI^e siècle. En effet, De Coster n'était pas seulement un patriote belge, il espérait aussi le rétablissement de l'ancienne unité entre la Belgique et les Pays-Bas. Or, Ulenspiegel est considéré comme « l'esprit » qui anime cette conception de la Flandre. En d'autres mots, il personnifie la lutte de l'ensemble des Pays-Bas contre l'Espagne (et, par analogie, de toute la Belgique contre la France). Mais il n'est pas le seul personnage du livre à fonctionner comme métaphore pour la Flandre. Lamme Goedzak, autre personnage déjà évoqué plus haut, est appelé le « ventre de la Flandre » et Nele, la bien-aimée d'Ulenspiegel, est considérée comme « le cœur de la Flandre ». Ce faisant, De Coster mit en scène trois aspects de la nation qu'il voulait défendre : l'aspect convivial, mais en même temps paresseux et matérialiste (Lamme), les traditions séculaires et immuables (Nele) et l'aspect combattif et dynamique, le désir indomptable de la liberté (Ulenspiegel). À la fin du livre, il s'avère que ce sont surtout ces deux derniers aspects de la nation qui sont immortels aux yeux de De Coster. Après une vision commune, les corps de Thyl et Nele restent immobiles dans le sable. Quand les gens s'apprêtent à les enterrer, Ulenspiegel se lève et s'exclame : « Est-ce qu'on enterre Ulenspiegel, l'esprit, Nele le cœur de la mère Flandre ? Elle aussi peut dormir, mais mourir, non. »

Un double message politique

L'on constate dès lors que la *Légende d'Ulenspiegel* ne recèle pas un seul, mais au moins deux messages politiques. En tant que gueux, Ulenspiegel symbolise, dans la *Légende*, toute lutte contre la répression, qu'elle soit politique, religieuse ou autre. Ainsi, il entre parfaitement dans une vision

progressiste libérale ou socialiste. En tant qu'« esprit de la Flandre », au contraire, il répond plutôt à un idéal nationaliste qu'on peut qualifier d'« essentialiste ». Dans une telle vision, la nation est considérée comme une « essence » éternelle, immuable et homogène. Cette essence peut être caractérisée par des aspects exclusivement culturels, comme la langue, la religion et les coutumes, mais elle est souvent aussi définie de façon biologique et raciale. Seuls ceux qui sont conformes à cette essence sont susceptibles de faire partie de la nation. Celle-ci doit par conséquent être défendue non seulement contre les intrus externes, mais également contre les ennemis internes. Dans le nationalisme essentialiste, ce ne sont pas la liberté et le bien-être de l'individu, mais l'intérêt d'une collectivité – la nation – qui est primordiale.

C'est précisément à cause de ce double message politique que la figure d'Ulenspiegel a pu être revendiquée à partir de la fin du XIX^e siècle dans la propagande de deux courants politiques opposés. Pour ce faire, chacun des deux courants a dû mettre l'accent sur certains aspects du livre en passant sous silence d'autres dimensions. Les libéraux progressistes, les socialistes et les communistes (jusque dans l'Union soviétique !) sont en général restés très proches du livre en décrivant le combat du gueux contre le tyran. Dans leur version, Lamme Goedzak est en général représenté de façon positive, fonctionnant comme un symbole du peuple qui aspirait à la prospérité et au bien-être. En revanche, on accorde beaucoup moins d'importance à la figure de Nele. Les planches de Frans Masereel des années 1920⁽⁵⁾, les différentes versions d'Ulenspiegel écrites par Hugo Claus à la fin des années 1960⁽⁶⁾ et un film russe sur Ulenspiegel datant de 1979⁽⁷⁾ sont autant de représentants éminents de cette tradition, qui résonne encore dans les propos de Marijke Pinoy, cités ci-dessus.

Par contre, dans l'interprétation nationaliste d'Ulenspiegel, l'aspect atem-

Le cas d'Ulenspiegel nous apprend qu'il faut être attentif aux implications politiques du texte même quand il s'agit d'une œuvre de fiction.

porel l'emporte sur l'aspect historique. Des tournures comme « les cendres de Claes battent sur mon cœur » et le passage final du livre, cité plus haut, continuent à être répétés afin d'insister sur l'importance et le caractère éternel des traditions nationales. Nele, qui incarne ces traditions, se voit dès lors attribuer un rôle prépondérant dans cette tradition, tandis que Lamme est en général méprisé comme celui qui n'ose pas se battre pour l'intérêt de la nation. En outre, le nom de « Flandre » qu'on trouve chez De Coster est systématiquement utilisé dans son sens moderne, désignant la partie néerlandophone de la Belgique. Voilà comment Ulenspiegel put se transformer en un héros radical du nationalisme flamand. Puisque la plupart des nationalistes flamands de l'entre-deux-guerres considéraient le catholicisme comme une caractéristique essentielle de la Flandre, leur Ulenspiegel ne se battait pas contre l'Église catholique, mais plutôt contre tous ceux qui menaçaient l'identité propre de la Flandre – que ce soient l'État belge, les francophones, les communistes ou les Juifs. Cette version nationaliste d'Ulenspiegel put dès lors facilement revêtir des traits antidémocratiques et antilibéraux. Ainsi, pendant la Seconde Guerre mondiale, Ulenspiegel apparut même sur des affiches de la Waffen-SS destinées à recruter des Flamands pour le Front de l'est. C'est à cet Ulenspiegel que renvoie Filip Dewinter dans la citation ci-dessus, fût-ce d'une manière quelque peu moins radicale.

Même si ces deux traditions d'Ulenspiegel ne peuvent pas toujours être strictement séparées l'une de l'autre, et même si

elles se sont influencées mutuellement, la différence entre les deux est quand même tout à fait remarquable. Ce qui est plus frappant encore, c'est qu'elles peuvent toutes les deux être ramenées à l'interprétation que Charles De Coster a donnée à la figure d'Ulenspiegel au XIX^e siècle. L'interprétation progressiste de la gauche correspond nettement mieux à la préférence politique de l'auteur et au contenu explicite dont il a investi son livre. L'interprétation nationaliste de droite, quant à elle, est née de quelques procédés littéraires dont De Coster s'est servi. Le côté propagandiste de la figure d'Ulenspiegel n'est donc pas né *malgré* la littérature, mais *grâce* à celle-ci. Est-il pour autant dangereux de lire la *Légende d'Ulenspiegel* ou l'une des nombreuses versions retravaillées ? Bien sûr que non, mais le cas d'Ulenspiegel nous apprend qu'il faut être attentif aux implications politiques du texte, même quand il s'agit d'une œuvre de fiction. ■

Marnix Beyen,

Chargé de cours principal en Histoire politique, Université d'Anvers
Traduction : Stijn Verleyen

Une version étendue de cet article a été publiée dans la revue *Témoigner, entre histoire et mémoire* (n° 111, p. 85-98), au sein d'un dossier thématique intitulé "Art & propagande: jeux inter-dits" (coordination: Luba Jurgenson et Philippe Mesnard). Pour le sommaire et les résumés de ce numéro, voir http://www.auschwitz.be/index.php?option=com_content&view=article&id=548:inhoudstafel-nr-111&catid=37.

Suite p.18 →

(5) Elles sont parues notamment dans une édition allemande du livre : *Die Geschichte von Ulenspiegel und Lamme Goedza : und ihren heldenmässigen, fröhlichen und glorreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderwärts*, Munich, Wolff, 1926.

(6) Une première pièce de théâtre, sous le titre de *Ulenspiegel*, fut jouée pour la première fois en 1965 ; la deuxième pièce, beaucoup plus radicale, s'appela *Tand om tand*, et ne fut mise en scène qu'en 1969.

(7) Il s'agit du film *Legenda o Tile* des metteurs en scène Aleksandr Alov et Vladimir Alov.



Thyl Ulenspiegel revisité



QUESTION 1

✓ Regardez le dessin ci-dessus, publié le 15 août 1940 dans le quotidien *Volk en Staat*, et répondez ensuite aux questions suivantes : comment peut-on savoir que la figure représentée est Thyl

Ulenspiegel ? Et à laquelle des deux interprétations du personnage, discutées dans l'article, le dessin se réfère-t-il ? Finalement, essayez de repérer toutes les informations nécessaires pour donner une interprétation approfondie de cette image.

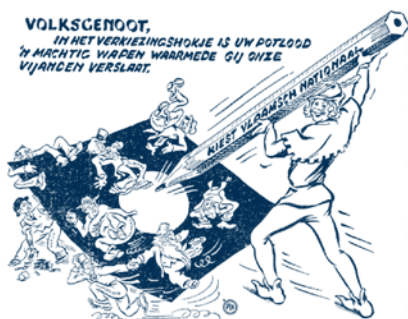
ÉLÉMENTS DE RÉPONSE 1

✓ L'indice principal pour déterminer qu'il s'agit de Thyl Ulenspiegel est la tournure "Op mijn borst klopt de assche van Klaas, mijn vader" (« Sur mon cœur battent les cendres de Claes, mon père »). Le choix de cette phrase indique également que nous avons affaire ici à l'interprétation nationaliste flamande d'Ulenspiegel. Ceci est confirmé évidemment par le bouclier figurant un lion sur sa poitrine. L'essentialisme se manifeste aussi dans la combinaison d'une figure aux habits médiévaux et d'un arrière-fond plus moderne. En outre, dans le vers qui figure au bas du dessin, on renvoie explicitement à l'avenir ("tot de dag der vergelding slaat!" – « jusqu'à ce que le jour de la vengeance arrive! »). Pour bien comprendre le dessin, il faut tout d'abord se rendre compte qu'il fut publié seulement

trois mois après l'invasion de l'armée allemande en Belgique. En outre, il est important de déterminer quel type de journal était *Volk en Staat*, et qui étaient le dessinateur A. Panis et l'auteur F. Vercocke. Les élèves pourront repérer toutes ces informations notamment dans la *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Ce qui est plus important encore, c'est de comprendre le sens des six noms inscrits au-dessus du wagon. De fait, il faut savoir que les quatre premiers noms font référence à des camps français où l'on envoyait les nationalistes flamands déserteurs pendant la Première Guerre mondiale. Les deux derniers noms renvoient à des endroits en France où l'on déportait (entre autres) les nationalistes flamands juste après l'invasion allemande, au moyen de « trains fantômes » de peur qu'ils ne forment une Cinquième colonne. Ce n'est qu'au moment où l'on dispose de toutes ces informations que l'on saisit qui sont « al mijne gemartelde broeders » (« tous mes frères torturés »), et quel train est représenté derrière Ulenspiegel. On comprend dès lors que l'État belge est implicitement représenté comme l'opresseur principal.

QUESTION 2

✓ Regardez attentivement les trois images ci-contre. Il s'agit respectivement d'un dessin électoral publié dans *Volk en Staat* le 1^{er} avril 1939, d'une page de couverture d'un livret de blagues de guerre (1945) et d'une affiche communiste (juillet 1939) ; discutez en détail les ressemblances et les différences. Les Ulenspiegel représentés appartiennent-ils à des traditions différentes ?



ÉLÉMENTS DE RÉPONSE 2

✓ La ressemblance principale réside dans le fait que dans chacun des dessins, Ulenspiegel chasse un ou plusieurs ennemis, en riant. Ce qui diffère, ce ne sont pas seulement les ennemis (toute une série d'« ennemis du peuple » sur l'image nationaliste, Hitler sur la couverture du livret de Frans Notelaars et les membres du VNV sur

l'affiche communiste), mais aussi les armes utilisées (respectivement un crayon électoral, un journal clandestin et un fouet). Une différence frappante entre l'affiche communiste et les deux autres dessins réside dans le fait que la première est la seule à représenter Lamme Goedzak. Les trois images mettent en scène Thyl comme l'esprit 'immortel' de la résistance (il porte des habits du XVI^e siècle, mais chasse des adversaires contem-

porains). Toutefois, du fait de la présence de Lamme, c'est le Thyl communiste qui reste le plus proche de la figure créée par Charles De Coster. En effet, dans l'imaginaire des nationalistes flamands, Lamme est en général représenté comme le contraire de Thyl, alors que sur cette affiche, il apparaît comme son partisan.

DOCUMENT

En guise d'introduction : Thyl Ulenspiegel cosmopolite

Le livre de Charles De Coster est devenu une sorte de Bible pour de nombreuses personnes dans ce pays. Pour beaucoup, Thyl Ulenspiegel passe pour l'incarnation d'une attitude d'esprit. Quand il dit « Les cendres battent sur mon cœur », il façonne avec fierté l'exigence absolue de la liberté que pose la conscience. Pour les Flamands, Thyl est plus qu'un farceur amusant. Il est pour nous le symbole du courage de vivre et de la force de l'esprit. Il incarne l'attitude humaine qui consiste à se servir de l'humour, parfois même comme arme offensive, en cas de contretemps, de répression ou de persécution. C'est pourquoi les Flamands auront toujours un respect et une gratitude durables envers Charles De Coster. Dans un livre écrit de façon magistrale, il a donné à Thyl une forme d'expression évoquant tout ce qui constitue pour nous la beauté la plus noble de la Flandre. Cet aspect proprement flamand ressort d'autant mieux que le livre n'est pas écrit en langue flamande. Le lion est le symbole de prédilection des Flamands. Mais la figure de Thyl Ulenspiegel méritait peut-être tout autant ce statut. Ce serait bien si les Flamands pouvaient réfléchir à cette idée à l'occasion de cette exposition.

Lode Craeybeckx

→ Pour l'original néerlandophone de ce document, voir *Sporen van herinnering* n° 3 (mars 2012), www.auschwitz.be.

QUESTION 3

✓ On trouvera ci-dessus une introduction, de la main du maire anversois Lode Craeybeckx, au catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Tijl Uilenspiegel Wereldburger* (« *Thyl Ulenspiegel cosmopolite* »), organisée en 1968. Laquelle des interprétations de la figure d'Ulenspiegel, discutées dans l'article, retrouve-t-on dans ce texte et qu'est-ce qui permet d'arriver à cette conclusion ?

ÉLÉMENTS DE RÉPONSE 3

✓ Il y a dans ce texte certains éléments qui vont dans le sens du nationalisme essentialiste, surtout quand Craeybeckx mentionne « l'aspect proprement flamand » qu'exprimerait le livre de De Coster. Le terme « flamand » est incontestablement utilisé ici dans son sens moderne. Le fait que Craeybeckx cite la phrase « Les cendres battent sur mon cœur » montre une certaine affinité avec le nationalisme flamand essentialiste.

Cependant, la façon dont est cité ce passage indique en même temps une certaine distance vis-à-vis de ce type de nationalisme.

Tout d'abord, dans le texte néerlandophone, la citation apparaît dans sa langue originale, le français, ce qui est significatif dans le cas de Craeybeckx. En effet, de façon quelque peu paradoxale, l'auteur laisse entendre plus loin dans le texte que le caractère flamand du livre ressort d'autant mieux que le livre n'est pas écrit en « flamand ». En deuxième lieu, Craeybeckx ne mentionne pas que les cendres sur le cœur de Thyl sont celles de son père Claes. Est-ce par hasard ? En tout cas, voilà une allusion clairement nationaliste qui est supprimée – c'est-à-dire la suggestion que la lutte de Thyl servait à venger la mort de son père (et par extension l'oppression de sa patrie).

En effet, dans la suite du texte, Craeybeckx souligne encore qu'Ulenspiegel lut-tait pour une valeur universelle, à savoir la « liberté de la conscience », qui s'oppose à des fléaux tout aussi universels, comme « la répression et la persécution », et ce à l'aide de l'arme universelle de l'humour. Même dans le titre, il est dit explicitement qu'Ulenspiegel est un « cosmopolite », et non un « Flamand archétypique ». À cela s'ajoute le fait que Craeybeckx associe exclusivement la figure d'Ulenspiegel au livre de De Coster. Voilà ce qui permet de conclure que ce texte s'inscrit plutôt dans la tradition progressiste « de gauche » esquissée dans l'article. Dès lors, il n'est guère étonnant que Craeybeckx fût un maire socialiste. ■



Spectacle

**DUR, MAIS INDISPENSABLE...
LE NON DE KLARA
DE SOAZIG AARON**

Paris, août 1945. Klara, jeune femme juive allemande revient d'Auschwitz, après vingt-neuf mois d'absence. Angélika, sa belle-sœur et amie l'accueille. D'emblée, Klara refuse de revoir sa fille de trois ans. Jour après jour, pendant un mois, Angélika écoute Klara et tente, en rappelant leur passé et leur ancienne complicité, d'amener son amie à reconnaître ce qu'elle a vécu, à retrouver son enfant, à revenir dans la vie normale... Mais Klara, « comme un champ de ruines », chargée de la mémoire de tous ceux qui ne sont pas revenus, se sentant « morte à l'intérieur » dit non à tout, pour préserver la vie autour d'elle.

Soazig Aaron est née en 1949. Elle habite à Paris pendant quelques années où elle tient une librairie. Elle publie son premier roman *Le Non de Klara* en 2002, récompensé par la bourse Goncourt et par le prix Emmanuel-Roblés. Elle se retire alors en Bretagne où elle écrit le livre *La Sentinelle tranquille sous la lune*, publié en février 2010. ■



EN PRATIQUE

_ Du 19 avril au 26 mai 2012
_ Théâtre de la place des Martyrs,
Place des Martyrs 22, 1000 Bruxelles

Informations / réservations :
02 21602 223 32 08
loc@theatredesmartyrs.be
www.theatredesmartyrs.be



Exposition

**ART SPIEGELMAN
AU CENTRE
POMPIDOU**

Maus, seule bande dessinée à avoir obtenu le prix Pulitzer, est au centre de l'exposition que la Bibliothèque publique d'information (Bpi) du Centre Pompidou à Paris consacre à Art Spiegelman de mars à mai 2012. Conçue et inaugurée pour le festival d'Angoulême 2012, cette exposition présente pour la première fois à Paris l'oeuvre d'Art Spiegelman. Au sein des espaces de la bibliothèque, environ 400 pièces sélectionnées par Art Spiegelman lui-même — planches originales, esquisses, dessins préparatoires, fac-similés — évoquent son oeuvre. ■

Du 21 mars au 21 mai 2012 – 12h00 - 22h00
Centre Pompidou (Paris), Bpi, 2^e étage.
Entrée libre – www.bpi.fr



**POUR UNE PRISE
DE CONTACT**

ASBL Mémoire d'Auschwitz –
Fondation Auschwitz.
Rue des Tanneurs 65, 1000 Bruxelles

Tél. : 02/5127998
Fax : 02/5125884

info@auschwitz.be
www.auschwitz.be

Directeurs de la publication : Henri Goldberg, Philippe Mesnard
Rédacteurs en chef : Fransiska Louwagie, Fabian Van Samang
Secrétaire de rédaction : Frédéric Crahay
Comité de rédaction : Eric Lauwers, Frédéric Crahay, Sylvain Keuleers, Marjan Verplancke, Marie-Pierre Labrique
Graphiste : Yann Collin (www.wakeupdesign.fr)
Imprimeur : Hayez (www.hayez.be)

Publication réalisée grâce au soutien de



**SPF Sécurité Sociale
Service des
Victimes de la Guerre**

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles