

# TRACES DE MÉMOIRE

n° 16

Juin  
2015

BELGIQUE - BELGIË  
PP  
BRUXELLES X  
1/9464

## PÉDAGOGIE ET TRANSMISSION

**CENTRE D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTATION  
MÉMOIRE D'AUSCHWITZ ASBL**

| TRIMESTRIEL N° 16 | AVRIL - MAI - JUIN 2015  
| BUREAU DE DÉPÔT : BRUXELLES X | N° AGRÉGATION P 801056



### SOMMAIRE

#### ACTUALITÉ

**Le Train des 1000**  
En route pour la Mémoire  
p.2

#### INTERROGATION

**Idéalisme et Grand Opéra**  
- La Juive (1835) -  
d'Eugène Scribe et  
Fromental Halévy  
sous un éclairage  
critique  
p.5  
+ application pédagogique  
p.11

#### APPROFONDISSEMENT

**Kommandant in Auschwitz:**  
Rudolf Höss prend la parole  
p.12

#### VARIA

p.17



© Georges Boschloos

### ACTUALITÉ

Étang à Birkenau dans lequel  
les cendres des crématoires  
étaient déversées. ↑

## Le Train des 1000 En route pour la Mémoire

— La deuxième édition du Train des 1000 est parti le 5 mai 2015 de Bruxelles vers Auschwitz avec à son bord 1000 jeunes venant de différents pays d'Europe. Ils ont visité Auschwitz et Birkenau, ils ont rencontré des rescapés de la terreur nazi. Ce sont eux, les nouveaux témoins.

→ Zie p. 2

# En route pour la Mémoire

## LE TRAIN DES 1000

Le **Train des 1000** est une initiative conjointe de l'Institut des Vétérans-INIG, de la Fondation Auschwitz – ASBL Mémoire d'Auschwitz et de la Fédération internationale de la Résistance. Le **Train des 1000** était sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi et de Son Altesse le Grand-Duc de Luxembourg.

Le départ a eu lieu le 5 mai 2015 à la gare de Bruxelles-Midi et la cérémonie d'ouverture a été rehaussée par la présence du Roi Philippe I. Sa Majesté le Roi a pris un moment pour discuter avec

les jeunes sur leur motivation pour faire ce voyage. Plusieurs personnalités ont pris la parole pour souhaiter un bon voyage aux jeunes voyageurs : Mme Jacqueline Galant, ministre des Transports, M. Jo Cornu, CEO de la SNCB et M. Henri Goldberg, président de la Fondation Auschwitz.

Il y avait plus de 600 étudiants de plus de 20 écoles belges attendus au départ. À Namur, à Wasserbillig et à Darmstadt se sont rajoutés encore 400 élèves pour finalement arriver à **1000 à Cracovie**. Les trains de déportation qui

quittaient la caserne Dossin avaient en général 1000 personnes à bord. Le **Train des 1000** est certes une confrontation avec le passé, mais est également une rencontre entre jeunes de différentes cultures et de milieux et horizons différents. Il permet aussi de faire une pause sur les extrémismes, la xénophobie et l'exclusion, qui aujourd'hui encore, colorent trop souvent notre société. Les élèves des écoles belges ont été invités à visiter le **Fort de Breendonk** et la **caserne Dossin** en préparation à ce voyage vers Auschwitz.

↓ Départ du train à la gare de Bruxelles-Midi



Paul Sobol au départ avec les étudiants italiens ↓



↓ En route pour la Mémoire



1000 élèves dans 1 train ↓



# En route pour la mémoire

## LE TRAIN DES 1000

Ils sont également été invités à créer leur propre monument le 27 janvier, jour de **commémoration de la libération d'Auschwitz**. De nombreuses écoles ont livré un travail remarquable.

Le **Train des 1000** était un train de près de 450 m de long, avec 16 voitures dont 3 voitures normales, 12 voitures-couchettes, et une voiture-restaurant. Le train est arrivé à la gare de Cracovie mercredi 6 mai en soirée.

Le jeudi 7 mai les 1000 jeunes ont visité le camp de concentration d'**Auschwitz I**, le musée et les pavillons nationaux. Ils étaient accom-

pagnés par des guides locaux, assisté par des rescapés de la terreur nazie.

Après avoir visité le camp, les étudiants ont eu du temps libre dans la vieille ville de Cracovie pour se remettre des premières émotions. Le soir, le groupe de musique Klezmer **Kroke** a apporté la touche culturelle nécessaire.

La moitié des jeunes ont participé à cet excellent concert, les 500 autres jeunes ont assisté à l'opéra **Brundibár**, un opéra joué à l'origine par les enfants du camp de concentration de Theresienstadt, qui ont été pour la plupart exterminés à Auschwitz.

Le vendredi 8 mai nous avons visité le camp de concentration et le centre d'extermination, **Auschwitz II-Birkenau**, où M. Martin Schulz, président du Parlement européen, a conduit la cérémonie au Monument international. Chaque étudiant posa une rose en l'honneur des plus de un million de victimes. Ce même soir, les étudiants ont aussi pu regarder alternativement le groupe Kroke ou l'opéra Brundibár. Enfin une salle à Cracovie a été mise à disposition des jeunes qui ont pu se relaxer en danse et musique des émotions accumulées de ces derniers jours.

↓ Arrivée à Auschwitz I



Se remettre des premières émotions ↓



↓ KROKE - La musique Klezmer au goût du jour



À pied de la Judenrampe vers Auschwitz II-Birkenau ↓



Toutes les photos © Georges Boschloos

# En route pour la Mémoire

## LE TRAIN DES 1000

Le lendemain, le train prenait le chemin du retour.

Les élèves savaient que des 1000 voyageurs qui partaient, 1000 rentreraient chez eux sain et sauf.

Parmi les **déportés Juifs et Tsiganes** moins de 5% ont survécu aux camps.

**Cela aurait fait un train avec seulement 50 personnes à bord.**

Pendant le voyage du retour, les élèves ont pu parler longuement avec deux survivants qui nous ont accompagnés dans le train pour le retour à Bruxelles.

L'ensemble de ce projet a obtenu beaucoup d'attention dans les médias.

Depuis le retour, les compteurs sur les médias ne s'arrêtent plus de tourner : pas seulement des réactions de ceux qui étaient dans le train mais aussi de leurs camarades d'école, de leurs parents, de leurs amis, leurs frères et sœurs, leurs voisins.

Ces 1000 jeunes deviennent les **nouveaux témoins**, ils étaient là, ils ont parlé avec des survivants, ils transmettent le message :

Il y avait dans ce train des élèves d'écoles en Flandre, à Bruxelles et en Wallonie, du Grand-Duché de Luxembourg, l'Allemagne, l'Italie, le Portugal, la France, la Croatie, la Hongrie, l'Estonie, la Slovaquie, la Russie et la Serbie.

Ce projet a été soutenu par de nombreux sponsors, notamment par la Commission européenne et par la Loterie Nationale. La liste complète peut être consultée sur le site Web

**Plus Jamais Auschwitz**

[www.traindes1000.be](http://www.traindes1000.be)

↓ 1000 jeunes pour rendre hommage aux victimes



1000 jeunes ensemble pour plus de tolérance ↓



↓ Discours émotionnel de M. Martin Schulz



Les enfants de Brundibár ↓



Toutes les photos © Georges Boschloos

# Idéalisme et 'grand opéra'

## - *La Juive* (1835) d' Eugène Scribe et Fromental Halévy sous un éclairage critique.

## INTERROGATION

La dernière production de l'Opéra Vlaanderen, *La Juive* d'Eugène Scribe et Fromental Halévy, raconte une histoire pleine d'intrigues sur l'identité, les égarements collectifs, les passions interdites et la vengeance. Pieter Baert situe l'œuvre dans son contexte d'origine et offre quelques observations critiques sur la manière de représenter aujourd'hui une œuvre historiquement datée.

Dame Opéra aime s'habiller selon les caprices de sa propre mode. Alors qu'au vingtième siècle elle se glissait encore dans le corset rigide d'un canon de plus en plus étriqué de chefs-d'œuvre dramatiques, elle peut à nouveau se faire plus exubérante et plus diversifiée depuis la dernière décennie du siècle précédent. On retrouve dans les plis de sa haute couture non seulement toute une flopée de nouvelles créations, mais aussi des œuvres dotées d'une nette touche rétro. Dans leur lutte contre le risque d'anémie du répertoire, les intendants sont partis et partent encore à la recherche, dans les brumes de l'histoire de l'opéra, de faces B de maîtres célèbres et d'opéras de compositeurs à moitié oubliés, qui retrouvent ainsi le chemin de la scène. Le 'grand opéra' *La Juive* (1835) du compositeur juif Jacques Fromental Halévy (1799-1862) a longtemps été l'une de ces œuvres tombées dans l'oubli. Malgré son importance indéniable pour le développement de ce genre et son succès permanent, qui lui a permis de célébrer en 1886 sa 500<sup>e</sup> représentation à Paris, il est devenu démodé au début du vingtième siècle et il a disparu un peu partout du répertoire. Mais depuis que le Wiener Staatsoper l'a ressorti des cartons en 1999, *La Juive* jouit d'un remarquable regain d'intérêt auquel contribue cette saison l'Opéra de Flandre avec une nouvelle production.

La mise en scène est signée Peter Konwitschny, figure clé du 'Regietheater' (littéralement : 'théâtre du metteur en scène') et dont la

mission s'apparente à un défi. Avec l'antisémitisme et l'intolérance religieuse comme moteur de l'action dramatique, l'opéra traite de thèmes qui étaient déjà épineux pour le public de Halévy et de son librettiste vedette Eugène Scribe (1791 -1861), mais qui sont inévitablement encore beaucoup plus lourdement chargés à l'ère post-holocauste<sup>1</sup>. D'autre part, il faut interpréter et visualiser pour le public du vingt-et-unième siècle une œuvre qui se déroule au quinzième siècle mais qui, dans son esthétique et son canevas idéologique, se réfère fortement au goût bourgeois et au climat sociopolitique en France au lendemain de la Révolution de Juillet. Après le régime conservateur et catholique des Bourbons, la jeune monarchie de Juillet du roi Louis-Philippe a tenté de suivre un cours plus libéral dans un 'juste milieu' politique, ce qui a donné lieu à quelques lois progressistes, surtout durant les premières années. C'est ainsi qu'a été adoptée le 4 décembre 1830 la 'loi du culte israélite', qui, en supprimant le concept de religion d'État, accordait à tous les Juifs de France des droits civils entièrement égaux à ceux des autres citoyens. Dans son livret, Scribe semble vouloir prendre position dans le débat politique de son temps. À lui seul, le cruel final de *La Juive*, qui voit Eléazar et sa fille Rachel être brûlés vifs comme Juifs devant une foule médiévale avide de spectacle, devrait suffire à qualifier clairement ce drame musical de réquisitoire contre l'intolérance, le dogmatisme et la violence religieuse et donc aussi à en faire un hommage non déguisé aux idéaux néo-voltairiens du souverain français éclairé. Cette dimension politico-philosophique n'a pas échappé au public, comme l'illustre la critique parue dans le journal conservateur *La Gazette de France* du 27 février 1835, qui évoque "le philosophisme voltairien le mieux conditionné" et le fait que la révolution, en retraite partout, [...] s'est réfugiée à l'Opéra."

Pourtant, que l'on soumette le livret de *La Juive* à une lecture

attentive, que l'on analyse la composition musicale ou que l'on s'installe simplement dans les sièges en velours pour admirer une mise en scène traditionnelle et historicisante, on ne peut que constater que cette œuvre recèle aussi des aspects qui vont à l'encontre des ambitions rationalistes, libérales et humanistes du librettiste et du compositeur. Cela touche au contexte du dix-neuvième siècle dans lequel *La Juive* est devenu un opéra à succès.

## UN LIVRET À TÊTE DE JANUS

Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, *La Juive* n'a pas vu le jour à l'instigation du compositeur Halévy lui-même<sup>2</sup>. C'est le 'directeur-entrepreneur' Louis-Désiré Véron qui commanda deux<sup>3</sup> œuvres historiques en cinq actes au dramaturge Eugène Scribe en vue d'un ambitieux projet d'opéra à finalité clairement commerciale. Comme librettiste entre autres de *La Muette de Portici* (1828), Scribe jouissait dans le monde de l'opéra d'une plus grande considération que la plupart de ses confrères.

<sup>1</sup> C'est ce que démontre déjà le fait que des mesures spéciales de sécurité ont été prises pour la série de représentations de l'Opéra de Flandre, notamment dans un contexte de menaces terroristes accrues:

<http://www.demorgen.be/podium/soldaten-bij-ricovollevoorstelling-de-jodinvan-opera-vlaanderen-a2268309/>.

<sup>2</sup> Dans un premier temps, l'opéra avait même été proposé à son collègue juif et allemand Giacomo Meyerbeer, qui allait devenir plus tard le compositeur le plus populaire du 'grand opéra'. Mais comme on n'a pas réussi à l'enthousiasmer pour le projet, on s'est rabattu sur Halévy.

<sup>3</sup> L'autre moitié de ce diptyque allait être l'opéra *Les Huguenots* (1836) de Meyerbeer, une œuvre dont le thème est une nouvelle fois l'intolérance des catholiques, cette fois envers la communauté protestante, et qui s'achève de manière tout aussi atroce avec le massacre de la Saint Barthélémy (1572).



Le texte qu'il livra pour cet opéra, portant le titre de travail *Rachel*, est modelé selon la forme dramatique qui est devenue sa marque de fabrique et qui lui permettait de produire de nouvelles œuvres à un rythme effréné : la 'pièce bien faite' mélodramatique. Son procédé est presque toujours le même : il crée un 'arc de tension' au moyen d'une information cruciale qui n'est pas révélée. Une montée en climax et une succession d'événements dramatiques permettent de dévoiler au compte-gouttes des informations dont ne disposent pas d'autres personnages sur scène. L'arc finit par se briser dans la grande scène de la révélation finale, qui est aussi la chute dramatique de l'œuvre : l'information clé est fournie, le héros triomphe et l'équilibre de la société est rétabli. À la demande d'Halévy, le *lieto fine* initial de *La Juive* allait toutefois être remplacé par l'exécution des protagonistes juifs, comme nous l'avons dit plus haut. Pour le reste, la macrostructure rigide reste intacte, ce qui implique qu'une grande partie de la motivation (proto)psychologique des actions scéniques renvoie directement à des retournements d'intrigues schématiques. Nous reviendrons là-dessus.

L'action : nous sommes en 1414, au moment de l'ouverture solennelle du concile de Constance qui, après le Grand Schisme d'Occident et le succès de l'hérésie de Jan Hus, est chargé de restaurer l'unité au sein de l'Église catholique. Le joaillier juif Éléazar travaille comme si de rien n'était en ce jour de fête chrétienne, ce qui indigné le peuple. Il se défend en arguant que le Dieu chrétien n'est pas le sien et ne le sera jamais, étant donné que ses deux fils ont péri sur le bûcher à Rome. Ruggiero, le prévôt de la ville, excite et manipule le peuple et veut mettre à mort le joaillier et sa fille Rachel pour la plus grande gloire de l'empereur Sigismond et du concile. Le cardinal de Brogni, la plus haute autorité de l'Église à

Constance, intervient juste à temps et demande au père et à sa fille de pardonner aux chrétiens, ce qu'Éléazar se montre incapable de faire. Un peu plus tard, la vie de ces deux parias n'est une nouvelle fois sauvée que d'extrême justesse : ils échappent à un pogrom, cette fois grâce à l'intervention du prince Léopold. Ses victoires capitales contre les hussites ont fait de lui le héros de la patrie. Il est aussi, sous le déguisement du peintre juif Samuël, l'amant secret de Rachel. Mais bientôt, il doit jeter ce masque.

Lors d'une célébration secrète de la Pâque juive, la Pessa'h – brièvement perturbée par la princesse Eudoxie, venue commander une chaîne en or pour son époux le prince Léopold – il parvient subtilement à ne pas consommer de pain sans levain et il avoue un peu plus tard sa foi réelle à une Rachel désespérée. En effet, leur amour est désormais passible de la peine de mort, en vertu des lois religieuses en vigueur.

Lorsque les amants tentent de prendre la fuite, ils tombent sur Éléazar qui, dans une colère digne de l'Ancien Testament, veut tuer Léopold. Rachel l'en empêche car, ignorant le statut social de Léopold, elle espère qu'une conversion et qu'un mariage sont toujours possibles. Léopold s'enfuit alors lui-même et Rachel le suit jusqu'au palais, où une fête est donnée en son honneur. Au moment où Eudoxie veut accrocher au cou de son mari le bijou que le joaillier a apporté un peu plus tôt, Rachel s'avance en accusant publiquement Léopold et en s'accusant donc ainsi elle-même.

Les conséquences prévisibles ne se font pas attendre : le cardinal de Brogni les frappe tous les trois d'anathème, ce à quoi Éléazar répond par une malédiction contre les chrétiens. Dans l'acte suivant, Eudoxie tente de convaincre Rachel de prendre l'accusation sur elle et de sauver

ainsi au moins la vie de Léopold, ce qui sera finalement le cas. Le cardinal de Brogni se sent à son tour attiré de manière inexplicable par la jeune Juive et lui propose une issue : si Éléazar se convertit, il peut les sauver. Le père, indigné, refuse et évoque leur passé commun.

À l'époque où Brogni n'était pas encore entré dans les ordres et où il a perdu sa femme et sa fille dans un incendie, lors d'une période tumultueuse à Rome, un Juif a en fait sauvé sa fille. Il omet de préciser clairement qu'il est lui-même ce Juif et que le cardinal a donc condamné à mort sa propre fille, qui ignore tout de l'affaire. Par son silence, il se venge ainsi de Brogni. Dans l'aria cruciale 'Rachel! Quand du Seigneur', il évoque de manière déchirante le dilemme qui se pose à lui tandis qu'il navigue entre Charybde et Scylla. Doit-il, dans sa vengeance, priver sa fille adoptive et adorée de la vie et du bonheur sur terre ou doit-il lui dire la vérité et la priver ainsi du salut de son âme et du bonheur éternel auprès du Dieu unique d'Isaac et d'Abraham, auquel elle croit aujourd'hui ?

C'est la foule excitée au dehors qui le décide à ne pas livrer Rachel seule à un monde où retentissent des cris tels que 'Au bûcher les Juifs!' ou 'Qu'ils périssent!'. Le jour de l'exécution, il lui demande une dernière fois si elle souhaite se convertir, mais elle pose avec détermination la couronne des martyrs sur la tête. Le peuple prend plaisir à être témoin du moment où Rachel est jetée dans la cuve en ébullition tandis que son père adoptif révèle, avec un malin plaisir, son identité à son père biologique avant de mourir lui-même en martyr.

De manière générale, cette intrigue, qui permet au public de s'identifier avec les victimes de la violence religieuse, semble renforcer la nécessité des idéaux voltairiens du Siècle des Lumières.

La foule médiévale peut se perdre quasiment à tout moment dans l'ivresse de la violence mimétique et, dans son irrationalité, tend ainsi *ex negativo* un miroir au public. Seul représentant masculin de l'aristocratie, Léopold se révèle surtout être, plutôt qu'un héros militaire, un lâche mari adultère qui, dans sa poursuite personnelle du bonheur, anéantit l'existence de tous les autres protagonistes. Et au sein des structures d'une institution totalitaire et dogmatique telle que l'Église, un personnage fondamentalement humain et enclin au pardon comme le cardinal de Brogni ne peut que s'écrier 'anathème! anathème!' lorsqu'il s'avère qu'une femme innocente, parce qu'on lui a menti deux fois, a enfreint les lois rigoureuses de la religion et se dénonce elle-même. Le cadre historique est aussi très révélateur à cet égard et son choix ne doit absolument rien au hasard<sup>1</sup>. C'est Halévy qui a fait remarquer à Scribe le potentiel symbolique du concile de Constance, où Jan Hus venu défendre ses théories théologiques, a été immédiatement arrêté malgré un sauf-conduit de l'empereur Sigismond et a finalement été brûlé sur l'autel de l'unité institutionnelle de l'Église.

Pourtant, le livret recèle davantage d'ambiguïté que cette énumération ne laisse supposer. Tout d'abord, Scribe a largement exploité le fait que la représentation de Juifs sur la scène de l'opéra était encore nimbée d'une aura d'exotisme pour le public du dix-neuvième siècle. Certes, Méhul avait déjà mis en scène le Joseph de l'Ancien Testament et la première de Moïse et Pharaon de Rossini ne remontait qu'à huit ans plus tôt, mais il s'agissait là d'ancêtres protochrétiens qui, en tant que représentants de l'Occident, faisaient face à des cultures étrangères. Ce n'est pas le cas dans *La Juive*, où les Juifs apparaissent pour la première fois comme la minorité qu'ils constituaient effectivement dans la

communauté chrétienne. 'Assister à la célébration secrète de la Pâque juive, au début du deuxième acte, doit avoir provoqué pour le public la même excitation – encore renforcée par l'a capella solennel chanté par Éléazar – que celle ressentie vingt ans plus tard par les visiteurs des premières expositions universelles. Et ce n'est pas le seul élément susceptible de titiller l'imagination : "Au dix-neuvième siècle, l'exotisme de la femme juive est un lieu commun : ses regards sombres et sensuels sont associés à un orientalisme généralisé et donc à une sexualité libidinale généralisée"<sup>2</sup>. Le portrait de la première Rachel (Cornélie Falcon), présentée par Alexandre-Marie Colin comme 'la belle Juive' (voir illustration 1), semble conforter cette thèse. De même, le fait que Marcel Proust ait donné bien plus tard le surnom de 'Rachel-quand-du-Seigneur' à une prétendue prostituée juive dans *À la recherche du temps perdu* indique que le titre *La Juive* a pu exercer un plus grand effet de marketing que nous ne le supposons aujourd'hui, en raison d'une suggestivité perdue pour nous. En résumé, l'opéra exploite donc de diverses manières le plaisir que procure une opposition entre 'nous' et 'eux'. Loin du principe de l'égalité universelle, Scribe confirme ainsi la position de l'autre comme étant 'autrement', d'une façon qu'Edward Saïd a su dévoiler avec limpidité dans son étude critique *Orientalism* (1978).

Ce qui nous semble aujourd'hui encore beaucoup plus problématique que le cliché de la belle Juive, c'est la caractérisation d'Éléazar. Seul Juif de l'histoire, en tout cas par son origine, il incorpore à peu près tous les clichés négatifs sur les Juifs que la littérature occidentale s'est acharnée à transmettre et il constitue ainsi le énième maillon dans la malheureuse chaîne des personnages de fiction qui va du Shylock de Shakespeare aux stéréotypes dans *Jud Süß* et *Der ewige Jude* : il est cu-



© TDR



Illustration 1

pide, il jubile à l'idée de d'escroquer les gens<sup>3</sup>, il est rancunier et refuse la main tendue de Brogni qui demande le pardon et, dans son désir de vengeance, il est prêt à envoyer au martyre son unique fille adoptive. On ne peut pas se défaire de l'impression que, dans sa constellation dramatique, Scribe fait d'Éléazar le pendant juif du peuple et des détenteurs du pouvoir temporel et spirituel.

<sup>1</sup> Dans une première version, Scribe avait situé l'histoire dans la colonie portugaise de Goa, en exploitant le penchant pour l'exotisme du public d'opéra de son époque.

<sup>2</sup> Lawrence Schehr, « Rachel, quand du Seigneur », *L'Esprit Créateur*, n° 4 (1997), pp. 83-93.

<sup>3</sup> Lorsque la princesse Eudoxie vient commander le bracelet, on entend Éléazar chanter à haute voix : « Ces bons écus, cet or que j'aime/ Chez moi vont donc revenir/ Des ducats, des florins./ Quel plaisir de tromper ces chrétiens./ Je le hais tous, ces ennemis! » (Eugène Scribe, *La Juive. Opera in Five Acts*, New York, Fred Rullman, 1919, p.16).

En persistant comme eux dans son fanatisme archaïque, il perpétue le climat destructeur qui conduit inévitablement à la catastrophe ultime. De plus, la manière presque diabolique dont s'accomplit sa vengeance finale s'inscrit durablement dans la perception des spectateurs. Par contre, la grande motivation sur laquelle repose son désir de vengeance, l'assassinat de ses deux fils, n'est mentionnée que brièvement au début de l'opéra et ne revêt donc pas le poids dramatique qu'elle mériterait dans un drame sentimental bourgeois. On voit que cette impression est confirmée par la critique : "Presque tous [les critiques de l'époque] sont d'accord pour reprocher son fanatisme cruel à Éléazar.

Celui qui leur fait pitié, c'est Brogni, lui qui pourtant a ordonné la mise au mort. [...] Ce qui n'a été que raconté passe quasiment inaperçu à la représentation<sup>1</sup>. Dans tout l'opéra, Rachel est la seule qui adopte purement et simplement une attitude de conciliation et qui entre réellement en dialogue avec 'l'autre'. Cette configuration voulue par Scribe a pour effet que l'idéal de Rachel est, en fin compte, la seule voie souhaitable qui se détache avec éclat. Mais on peut se demander si cet éclat n'est pas trop cher payé avec le portrait stéréotypé d'Éléazar : "C'est bien là le drame de *La Juive*: [...] L'œuvre milite pour la réconciliation à travers des personnages qui, eux, la refusent. Elle lutte pour la paix religieuse au moyen d'un discours manifestement anticlérical, et en donnant voix à l'antisémitisme. Elle plaide pour le droit à la différence mais contre le désordre social<sup>2</sup>. C'est une œuvre qui, dans toute son ambiguïté, reflète la mentalité déchirée de l'époque, dans laquelle les idéaux libéraux se heurtent aux préjugés, aux intérêts commerciaux et aux structures de pouvoir existantes<sup>3</sup> – ce qui apparaîtra encore plus clairement lors de la pénible affaire Dreyfus.

## DE L'UTILITÉ ET DE L'INCONVÉNIENT DE LA MUSIQUE POUR LE (GRAND) OPÉRA

Aussi paradoxal cela puisse-t-il paraître pour un opéra, les premières critiques de *La Juive* n'ont à peine consacré que quelques lignes à commenter la musique. Toute leur attention s'est focalisée sur les interprètes, l'intrigue et surtout la mise en scène. C'est symptomatique de la place presque subordonnée qui est dévolue à la musique dans le concept total du 'grand opéra' (un genre d'opéra français à grand spectacle et de longue durée, caractérisé par une propension à la grandeur). Halévy devait avant tout fournir une musique adaptée aux grandioses et spectaculaires scènes de foule et aux divertissants intermèdes de ballet. Pour le reste, il s'est efforcé de mettre le mieux possible en musique les situations dramatiques de Scribe.

Outre ce souci de soutenir la progression dramatique, l'écriture de Halévy témoigne aussi de ce charme typiquement français qui nous dit à tout moment : ceci doit être un plaisir harmonieux. Il est rare que l'orchestre, où domine la présence des bois, perde sa sonorité douce et fraîche. Jamais il ne quitte les chemins de l'harmonie. Il n'y a pas de place ici pour une angoisse tragique, qui se dissout finalement dans la compréhension de la catharsis aristotélicienne : dans toutes ses trouvailles mélodiques, le langage musical de Halévy atténue chaque événement cruel qui se déroule sur scène. « On s'étonne que deux femmes qui sont des rivales d'amour chantent à la tierce comme feraient Roméo et Juliette »<sup>4</sup>, observe avec finesse le musicologue français Jules Combarieu à propos de la scène dans laquelle Eudoxie supplie Rachel d'épargner la vie de Léopold et de porter sa croix toute seule.

C'est le problème de la représentation de la violence dans un cadre moralisateur et en même temps divertissant. Dans une critique des chansons protestataires de son époque, Theodor W. Adorno affirme que « l'atmosphère de la chanson pop est tellement liée au caractère commercial et au divertissement que toute tentative de lui donner une autre fonction reste parfaitement superficielle.

Quand quelqu'un déclare dans une chanson pop qu'il ne peut pas supporter la guerre du Vietnam, c'est plutôt cette chanson elle-même qui m'est insupportable parce qu'elle essaie d'une manière ou d'une autre de faire même de l'horreur et de la cruauté un bien de consommation<sup>5</sup>. Si on remplace 'chanson pop' dans cette citation par la musique élégante de Halévy et 'Vietnam' par la persécution des Juifs, la comparaison reste de mise.

**C'est une œuvre qui, dans toute son ambiguïté, reflète la mentalité déchirée de l'époque, dans laquelle les idéaux libéraux se heurtent aux préjugés, aux intérêts commerciaux et aux structures de pouvoir existantes - ce qui apparaîtra encore plus clairement lors de la pénible affaire Dreyfus**

<sup>1</sup> Isabelle Moindrot, « Le geste et l'idéologie dans le "grand opéra". 'La Juive' de Fromental Halévy », *Romantisme*, n° 102 (1998), p. 72. Lien: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1998\\_num\\_28\\_102\\_3344](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_102_3344).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>3</sup> Il n'est pas facile de déterminer dans quelle mesure Halévy et Scribe se sont autocensurés pour éviter des difficultés, notamment avec l'Église et surtout avec les goûts du public bourgeois.

<sup>4</sup> Jules Combarieu, *Histoire de la musique. Des origines au début du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Librairie Armand Colin, 1919, p. 26.

<sup>5</sup> Traduction et retranscription personnelle d'une interview d'Adorno : lien <https://archive.org/details/RicBrownTheordorAdornoonPopularMusicandProtest>.

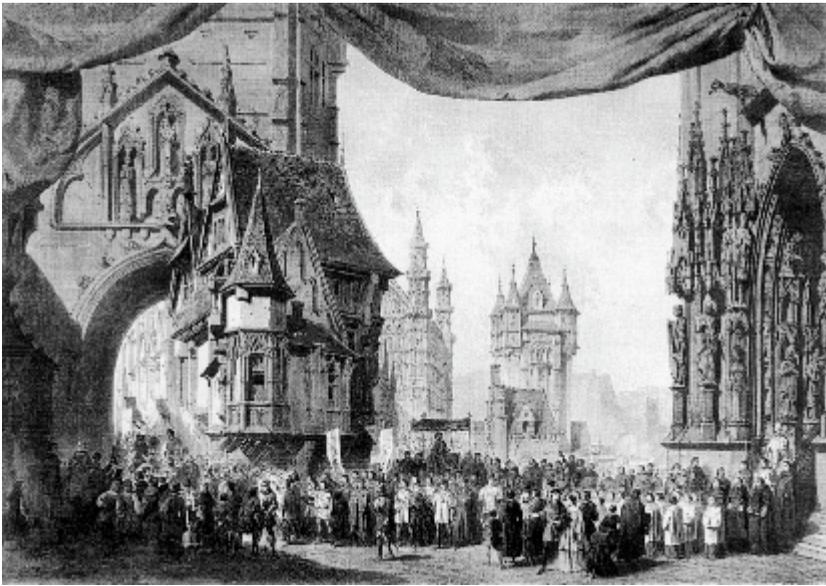


Illustration 2

À un autre niveau, apparenté au premier, nous entendons aussi résonner les vieux reproches adressés au genre de l'opéra, qui considéraient que cela n'a aucun sens de vouloir faire une analyse attentive du livret et de se servir de l'opéra comme d'un moyen pour véhiculer des idées. Ils dénoncent le caractère performatif marqué de cette expression artistique, avec ses effets prévisibles et sa progression vers les grands arias, qui sont répétés après de vifs applaudissements et qui rendent difficile toute identification. Ils mettent en évidence le caractère artificiel d'une action dramatique dont les mots sont chantés de manière incompréhensible. Et surtout, ils soulignent le pouvoir d'immersion de la musique. Face au texte écrit, nous pouvons essayer d'affiner toutes les facettes de l'œuvre, mais la sémantique et la rationalité baisseront toujours pavillon devant les excès de la sonorité.

## L'OMBRE DU GLAMOUR

Le fait que, dans leur description enthousiaste de la mise en scène, à peu près toutes les critiques de la production originale aient perdu de vue la musique prouve que Véron est arrivé à ses fins : le con-

cept total qu'il avait en vue – le 'grand opéra' typique et spectaculaire, dont la réalisation, dans ce cas-ci, a demandé tellement de temps que l'œuvre n'a été mise en scène que trois ans après avoir été achevée – reposait sur des motivations commerciales.

On a énormément investi dans des décors naturalistes, des reconstitutions historiques et des scénographies soignées impliquant d'innombrables figurants, avec de véritables équipements en métal et des chevaux vivants<sup>1</sup> (voir illustration 2). La grande entrée du cortège impérial et la fête en l'honneur de Léopold, sans oublier la scène finale de l'exécution, offraient un spectacle impressionnant au public bourgeois.

Il y a cependant eu deux zones d'ombre au succès de l'éblouissant spectacle de masse et à l'étalage ostentatoire de décors somptueux. Tout d'abord, cette 'marque de fabrique' et le fait que les compositeurs à succès Halévy et Meyerbeer étaient tous deux juifs n'ont pas tardé à favoriser l'association grand opéra/judaïsme/argent, qui allait persister de manière tenace dans la perception du public jusqu'à la fin du siècle. Ils ont aussi nourri le terreau dans lequel Richard Wagner, après son échec à Paris, allait puiser

l'inspiration de ses écrits antisémites si influents, en dépit du respect qu'il avait pour Halévy et en particulier pour *La Juive*<sup>2</sup>.

D'autre part, l'étalage de puissance des grandes institutions lors des scènes de cérémonies publiques a dû avoir un effet de renforcement de la norme, surtout à l'époque de Halévy et de Scribe.

Dans l'illusion de l'univers théâtral, le peuple présent sur scène est avant tout témoin et regarde avec admiration et enthousiasme comment les représentants du pouvoir ecclésiastique et temporel convoquent, interviennent, proposent le pardon et condamnent à mort selon leur bon vouloir. Dans la salle, le public regarde par-dessus leurs épaules et ce dédoublement du regard théâtral favorise l'illusion d'un spectacle réel et de processus mimétiques.

L'histoire nous apprend que, dans toutes les situations, les manifestations et les spectacles grandioses exercent inévitablement une grande force d'attraction, bien que leur insertion dramatique souligne aussi leur potentiel destructeur : « Par un cruel effet de télescopage, cet opéra qui mettait en scène, pour la dénoncer, une situation de persécution, renouvelait l'antisémitisme séculaire en le nourrissant d'images somptueuses, en lui fournissant des slogans rimés et bien cadencés »<sup>3</sup>.

Ici aussi, il y a donc un double mouvement : d'une part, un idéal libéral sous-jacent de tolérance,

<sup>1</sup> La dimension prise par les productions de 'grand opéra' a entraîné l'apparition d'une nouvelle fonction de coordination, qui allait finalement évoluer pour devenir celle de metteur en scène.

<sup>2</sup> « ...Our conversation led us to *La Juive*, and R[ichard] says that, after his taste had been completely ruined, it was this score which gave him back his feeling for pure music » (Martin Gregor-Dellin, Dietrich Mack (éds), *Cosima Wagner's Diaries: 1869-1877*, New York, Harcourt Brace, 1976, p. 767)

<sup>3</sup> Moindrot, *op. cit.*, p.77.

d'anticléricisme et de liberté personnelle, de l'autre une exaltation attrayante, parce que baroque et manquant de distance ironique, du pouvoir autoritaire sur scène.

## LES POSSIBILITÉS DU 'REGIETHEATER'

Si le regain d'intérêt pour *La Juive* s'est fait si longtemps attendre, ce n'est pas seulement en raison du coût prohibitif inhérent à toute production d'un 'grand opéra'. La sublimation d'un souverain absolu par une foule fanatique, la représentation caricaturale d'Éléazar et le thème de la persécution des Juifs sont redevenus, après la Seconde Guerre mondiale, des sujets d'une actualité douloureuse qu'il était difficile de traiter sans autre commentaire dans une mise en scène traditionnelle et fidèle au texte<sup>1</sup>. Il a fallu en un certain sens attendre l'émancipation du metteur en scène, qui s'est aussi produite à la fin des années 70 dans le monde de l'opéra, pour que le texte et la mise en scène puissent se dédoubler et que la voix d'un 'troisième auteur' puisse s'élever, à côté de celle de Scribe et Halévy. Certes, tous les mots étaient encore chantés et la partition précisait comment, et donc avec quelle charge émotionnelle, ils devaient l'être. Mais les metteurs en scène ont de plus en plus fait usage de leur liberté de (re)contextualiser l'intrigue d'une œuvre et d'en commenter, dans leur production, les sous-textes idéologiques et l'histoire de sa critique. Peter Konwitschny, par exemple, est l'un des grands pionniers d'une approche critique de l'opéra et ne redoute pas les interventions radicales. Dans sa production des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner, en 2002, il interrompt l'orchestre et le chanteur en plein finale pour insérer une brève discussion entre les 'chanteurs' concernés à propos d'un célèbre passage teinté d'un discours nettement nationaliste. Pour

sa mise en scène de *La Juive*, il ambitionne également une approche critique de certaines questions épineuses, comme les dangers de l'idéalisation<sup>2</sup>.

Dans la liste de plus en plus étoffée des concepts de mise en scène, depuis la renaissance de cette œuvre, nous allons pour conclure en examiner deux, qui apportent chacun à leur manière une réponse aux défis que nous avons brièvement esquissés ci-dessus. En 1999, Günter Krämer a eu la responsabilité de mettre en scène la première véritable grande production pour le *Wiener Staatsoper* et donc d'établir une référence<sup>3</sup>. Il n'a pas éludé les sujets épineux, bien au contraire. L'opéra a été transposé dans les années 1930, avec des protagonistes juifs revêtus de noir et opprimés par des habitants de Constance, qui agitaient des drapeaux avec frénésie dans des costumes blancs aux airs folkloriques. L'association évidente avec l'enthousiasme des Allemands pour les nazis prive toutes les cérémonies publiques de leur ambiance festive si communicative et leur donne une saveur acerbe. Mais au bout d'un certain temps, la symbolique du noir et du blanc se retourne, dans toute sa simplicité, contre la production. Tout à la fin, Rachel et Éléazar ne sont pas jetés dans l'huile bouillante, mais Brogni voit sa fille être emmenée par des personnages du Ku Klux Klan, ce qui permet à la thématique de ne plus rester exclusivement juive mais d'être aussi transposée à la violence contre la population noire aux États-Unis. Une mini-prise de position à partir d'un simple détail ?

En revanche, l'approche du metteur en scène David Pountney dans sa production pour l'Opéra de Zürich (2008) est, elle, exclusivement juive. Il procède lui aussi à une recontextualisation, en transposant cette fois l'action à l'époque de l'affaire Dreyfus, au tournant du siècle (1900). Pountney se concentre sur l'antisémitisme larvé qui se cache derrière la belle et élégante façade de la bour-

geoisie et qui apparaît de manière tellement éclatante dans le sillage de l'affaire Dreyfus. « Nous avons l'habitude que l'intolérance raciale soit présentée sous une forme hideuse et soit associée à des images de fanatiques déchaînés et haineux.

Je voulais montrer l'antisémitisme dont font preuve des 'gens bien' »<sup>4</sup>. C'est pourquoi il conserve le ballet du troisième acte, qui est souvent supprimé dans les productions contemporaines, et il fait faire des exercices à de charmantes jeunes ballerines jusqu'à ce que le ton change, avec une marche militaire menaçante et un professeur de ballet qui présente une affiche caricaturale d'un Juif.

Le texte, la musique, l'histoire de la critique et l'idéologie de *La Juive* sont aujourd'hui passés au crible avec plus d'attention que jamais. Toutes les tensions entre l'idéal, la réalisation et la perception sont mises à nu et mises en scène, dans leurs contradictions. En tout cas, une chose est sûre : le drame de la polysémie de l'œuvre s'est aujourd'hui transformé en un riche cadre de références, qui lui garantit une renaissance durable.

### Pieter Baert

Master en sciences du théâtre et du cinéma

Traduction : **Michel Teller**

<sup>1</sup> Et pourtant : selon ses archives numériques [carmen.demunt.be](http://carmen.demunt.be), la Monnaie a encore représenté *La Juive* au moins 24 fois entre 1949 et 1953 dans une mise en scène classique, y compris avec des chevaux et donc sans doute aussi avec la scène de l'exécution et un Éléazar stéréotypé.

<sup>2</sup> Voir aussi

[http://www.standaard.be/cnt/dmf20150415\\_01632188](http://www.standaard.be/cnt/dmf20150415_01632188).

<sup>3</sup> C'est la production qui reste la plus facilement disponible. On peut la voir en intégralité sur youtube :

[https://www.youtube.com/watch?v=SV\\_ofKbbcB0](https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbcB0).

<sup>4</sup> Elie Halfon, « Lifting the Curtain », *The Jerusalem Report* (19 juillet 2010), p. 36.

## Application pédagogique

Dans le 'Regietheater' moderne, on est libre de faire comme on veut. En tant que metteur en scène, vous pouvez demander aux chanteurs de faire tout autre chose que ce qui correspond en fait au texte chanté. Dans le flux des paroles et de la musique, cela se remarque moins qu'au théâtre. On peut faire voler les chanteurs au-dessus de la scène, suspendus à un câble, leur faire chanter leur aria dans une baignoire ou déguiser tout le chœur en souris, du moment que cela entre dans le concept de la mise en scène. L'article aborde quelques aspects problématiques dont doit tenir compte un metteur en scène qui veut monter aujourd'hui l'opéra *La Juive*. Dans cette application pédagogique, nous allons nous mettre à la place du metteur en scène pour donner nous-mêmes forme à un passage délicat.

Relisez d'abord le synopsis du livret de manière à savoir où se situe exactement cet extrait dans l'ensemble de l'histoire.

Extrait : il s'agit de la scène dans laquelle le personnage d'Éléazar semble renforcer le stéréotype du Juif cupide et haineux. La princesse Eudoxie se présente chez lui pour commander un bijou pour son mari, Léopold, qui est aussi présent, déguisé sous les traits du peintre juif Samuel. Le livret est clair : Éléazar n'est que trop heureux de pouvoir escroquer cette femme, qui est pour lui la représentante de tous les chrétiens. Comment aborder cela ?

Voyons d'abord comment deux productions existantes s'y sont prises :

- o [https://www.youtube.com/watch?v=SV\\_ofKbbcB0&spfreload=10](https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbcB0&spfreload=10) (55:50 – 01:02:42)
- o [https://www.youtube.com/watch?v=SV\\_ofKbbcB0&spfreload=10](https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbcB0&spfreload=10) (57:25 – 01:04:27)
- o Le passage commence par un dialogue paisible, dans lequel Eudoxie explique ce qu'elle veut, et évolue pour s'achever en un ensemble virevoltant, avec des lignes musicales raffinées. Quelle est la première impression d'Éléazar dans cet extrait ? D'après vous, les accusations de caractérisation stéréotypée sont-elles fondées—ou se perdent-elles dans l'ensemble de la scène ? Quelle est l'importance du facteur musical dans le tout ?
- o Comment le décor, les costumes, la position des chanteurs et la situation dans le temps et dans l'espace influencent-ils la scène ?
- o Comment le jeu d'acteur du chanteur influence-t-il la scène ? Qu'est-ce que ses gestes et son visage expriment et comment l'interprétez-vous ?

À vous de jouer ! Esquissez brièvement votre concept pour cette scène.

- o Où situez-vous l'ensemble de l'opéra ? À quelle époque et en quel lieu l'action se déroule-t-elle ?
- o Quels rapports les personnages entretiennent-ils entre eux dans votre concept ? Qui sont Éléazar, Rachel, Eudoxie et Léopold ? Comment sont-ils habillés et comment se comportent-ils les uns par rapport aux autres ? Vous jouissez d'une totale liberté.
- o Où les disposez-vous sur scène et pourquoi ? Comment jouent-ils, qu'expriment-ils par leur gestuelle et leur mimique ?

Présentez votre concept aux autres membres de la classe et discutez-en en groupe.

## Bibliographie

Baker, David J. "Once in a Lifetime", in: *Opera News*, numéro 68, december 2003.

Bara, Olivier "La Juive de Scribe et Halévy (1835). Un opéra juif?" in: *Romantisme*, numéro 125, Parijs, Colin, 2003/2004.

Combarieu, Jules, *Histoire de la musique. Des origines au début du XX<sup>e</sup> siècle*. Parijs, Librairie Armand Colin, 1919.

Gregor-Dellin, Martin en Mack, Dietrich (red): *Cosima Wagner's Diaries: 1869-1877*. New York, Harcourt Brace, 1976.

Hallman, Diana, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France: The Politics of Halévy's La Juive*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Halfon, Elie, "Lifting the Curtain", in: *The Jerusalem Report*, 19 juillet 2010.

Kaufman, Tom "Jacques Fromental Halévy: More Than a One-Opera Composer", in: *The Opera Quarterly* 15, numéro 4, automne 1999.

Letellier, Robert Ignatius "Old and new covenants. Historical and theological contexts in Scribe's and Halévy's *La Juive*", in: *Semiotica*, numéro 184, Berlijn, de Gruyter, 2011.

Moindrot, Isabelle "Le geste et l'idéologie dans le "grand opéra". «*La Juive*» de Fromental Halévy", in: *Romantisme*, numéro 102, 1998.

Weblink:

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1998\\_num\\_28\\_102\\_3344](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_102_3344)

Orzech, Rachel, *Politics, Identity, and the Sound of Jewishness: The Reception of Halévy's La Juive in New York, 2003*. Musicology Australia, 33:1.

Schehr, Lawrence, "Rachel, quand du Seigneur". In: *L'Esprit Créateur*, numéro 4, hiver 1997, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

Scribe, Eugène, *La Juive. Opera in Five Acts*. New York, Fred Rullman, 1919.

Teachout, Terry. "Opera, Grand and Grandiose". *Commentary*, janvier 2004, p. 117.

**Le drame de la polysémie de l'œuvre s'est aujourd'hui transformé en un riche cadre de références, qui lui garantit une renaissance durable**

# Kommandant in Auschwitz Rudolf Höss prend la parole

**La parole du bourreau occupe une place particulière dans le domaine du témoignage et de la mémoire. À partir des écrits autobiographiques de Rudolf Höss, commandant du camp d'Auschwitz, Annelien Spiessens interroge le fonctionnement de cette parole et l'intérêt que nous pouvons y trouver aujourd'hui.**

## LA PAROLE DU BOURREAU

*Je voudrais dans les pages suivantes dresser un bilan de ma vie intérieure, en évoquant de la façon la plus véridique tous les événements essentiels de mon existence [...].<sup>1</sup>*

Voilà comment Rudolf Höss ouvre ses mémoires, assumant avec une certaine fierté son rôle vedette de témoin historique sur les camps nazis et la Solution finale. Höss était en effet un « spécialiste »<sup>2</sup> dans le domaine : il dirigea notamment le camp d'Auschwitz pendant trois ans et demi, de mai 1940 à décembre 1943, période pendant laquelle le complexe s'étendit considérablement et le programme d'extermination fut implémenté. Höss fut arrêté le 11 mars 1946 et ensuite remis aux autorités polonaises pour être condamné à mort par le Tribunal suprême. Il fut exécuté par pendaison le 16 avril 1947 sur le lieu de ses crimes, tout près du crématorium d'Auschwitz I.

Entre octobre 1946 et avril 1947, en attendant son procès dans la prison de Cracovie, Höss rédigea ses mémoires. Le manuscrit fut édité en Allemagne en 1958 et traduit en plusieurs langues : en 1959 paraissent les premières traductions en français et en anglais, en 1960 celle en néerlandais – traductions qui seraient par la suite reprises dans les rééditions.

Si le texte du commandant d'Auschwitz circule donc dans plusieurs langues, et si la littérature

contemporaine française semble y puiser pour incorporer la perspective « criminelle » (nous pensons particulièrement à *La Mort est mon métier* et aux *Bienveillantes*<sup>3</sup>), il n'en demeure pas moins problématique pour autant. La parole du bourreau dérange. Au lieu de relater une expérience traumatique, affirme Catherine Coquio, des bourreaux tels qu'Adolf Eichmann ou Rudolf Höss détaillent, sans état d'âme, les circonstances de leur « 'travail' éprouvant effectué par conscience professionnelle »<sup>4</sup>.

Qui plus est, du fait que le témoignage en général repose sur un « acte de foi »<sup>5</sup>, une certaine confiance qu'on accorde au narrateur et qui rend même le récit du rescapé cruellement fragile, le témoignage du bourreau a peu de chances de passer pour crédible. Enfin, la délégation de la parole au bourreau comportera toujours une certaine « violence », que ce soit au sens littéral ou symbolique : on lira l'organisation plus ou moins stricte, plus ou moins bureaucratique, du massacre de masse, ainsi que le récit de la discrimination, de l'humiliation et de la mutilation des victimes.

Faire circuler de tels textes, et partant en élargir le public, risque ainsi de légitimer un discours criminel et justificateur. À la limite, la personne du génocidaire pourrait attirer une sympathie parfaitement obscure. Refuser d'écouter le bourreau, en revanche, équivaut à écarter un texte qui permettrait de penser le pourquoi et le comment de la violence, d'en discerner les modalités et les mécanismes, et de participer au travail de mémoire en cours. C'est exactement le dilemme auquel se confronte l'historien Martin Broszat, éditeur des mémoires du commandant d'Auschwitz :

*La mémoire des innombrables morts d'Auschwitz ainsi que le respect pour les survivants n'interdisent-ils pas de donner un*

*public à l'ancien commandant du plus grand camp de mise à mort, et de risquer ainsi de créer un intérêt sentimental à l'égard de sa personne ? Celui qui avait tout à dire dans le camp année après année tandis que la terreur et la destruction rendaient les détenus muets, aura-t-il encore le dernier mot comme témoin-clé historique ?<sup>6</sup>*

**Refuser d'écouter le bourreau, équivaut à écarter un texte qui permettrait de penser le pourquoi et le comment de la violence, d'en discerner les modalités et les mécanismes, et de participer au travail de mémoire en cours.**

<sup>1</sup> Rudolf Höss, *Le commandant d'Auschwitz parle* [1959], traduit de l'allemand par Constantin de Grunwald, Paris, La Découverte, 2005, p. 43. On adopte désormais le sigle F.

<sup>2</sup> Nous renvoyons ici au film documentaire *Un spécialiste : portrait d'un criminel moderne* (Eyal Sivan et Rony Brauman, 1999) basé sur le procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem en 1961.

<sup>3</sup> Robert Merle, *La Mort est mon métier* [1952], Paris, Gallimard, 1972 ; Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. Merle se base partiellement sur les dossiers de Nuremberg, mais fictionnalise ensuite la vie de Rudolf Höss à l'aide des notes que le psychologue américain Gustave Gilbert a prises dans la prison de Nuremberg. Jonathan Littell, de son côté, rédige les mémoires d'un SS fictif, Max Aue.

<sup>4</sup> Catherine Coquio, « À propos d'un nihilisme contemporain : négation, déni, témoignage », in *Idem* (dir.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003, p. 29.

<sup>5</sup> Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, p. 14.

<sup>6</sup> Rudolf Höss, *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen*, édité par Martin Broszat, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009 (22<sup>e</sup> édition), p. 7 ; je traduis. On adopte le sigle A pour cette édition.

Il est hors de doute que les mémoires de Rudolf Höss soulèvent des questions urgentes sur la parole du bourreau ainsi que sur ses conditions de production et de circulation. En premier lieu, il s'agira de disséquer le discours autobiographique de Höss pour en relever le projet argumentatif. Pourquoi, en effet, l'ancien commandant écrit-il ? Quels sont ses mobiles et que veut-il atteindre ? Comment présente-t-il son texte et comment se présente-t-il ? C'est par l'analyse des différentes éditions (et traductions) que nous déterminerons ensuite le fonctionnement du témoignage « relayé » et les questions morales que ce procédé soulève.

### HÖSS SE PRÉSENTE : UN « PÈRE DE FAMILLE » ET « EXPERT »

Concevant son récit comme une autobiographie intitulée « *Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben* » (Ma psyché. Développement, vie et expérience), le commandant attire volontiers l'attention sur son évolution personnelle et sa propre expérience des événements qui l'ont « impressionné et touché ».

Dans l'ouverture du récit, le narrateur exprime effectivement le désir de présenter au lecteur sa « vie intérieure » et de reconstruire « l'influence tantôt exaltante, tantôt déprimante que ces événements ont exercée sur [sa] mentalité » (F 43). Conscient de se trouver à la fin de sa vie, Höss se propose de modeler l'image qu'il laissera dans la mémoire collective. Selon Aristote, la création de cette image ou *ethos* est l'un des éléments de base de la rhétorique : la « preuve éthique »<sup>1</sup> exige que l'orateur prononce un discours susceptible de le rendre *crédible et légitime* aux yeux de son auditoire. Concrètement, Höss s'ingéniera à écarter sa réputation de « monstre » et se présentera comme un homme sensible, pour ensuite insister sur son « expertise »

en matière concentrationnaire. Dans la construction de son *ethos*, Höss doit tenir compte de sa réputation. Le commandant se fait une idée de la façon dont son public le perçoit immédiatement après la guerre – lui, le *Millionenmörder* – et mobilise cette image dans son discours pour ensuite le retravailler :

*Que le grand public continue donc à me considérer comme une bête féroce, un sadique cruel, comme l'assassin de millions d'êtres humains : les masses ne sauraient se faire une autre idée de l'ancien commandant d'Auschwitz. Elles ne comprendront jamais que moi, aussi, j'avais un cœur... (F 222)*

Höss sollicite ici la compréhension du lecteur en *homme d'émotion*, en homme ayant « un cœur » mais qui s'est écarté de la bonne voie. Face à son épouse et ses enfants, le commandant déclare ainsi son amour inconditionnel : deux étoiles l'ont servi de guides, maintient-il, sa patrie et sa famille (*Zwei Leitsterne hatte ich, die meinem Leben Richtung gaben [...] : Mein Vaterland und später dazu meine Familie ; A 233*).

Au moment où il commente les massacres, ses pensées s'égarant au « paradis de fleurs » que gardait sa femme dans le jardin, et à ses enfants qui adorent quand « *Vati* » se baigne avec eux (A 201-202 ; F 191-192).

Respectable et doué de sentiments, Höss doit néanmoins cacher ses émotions dans le camp. En tant que commandant, il doit arborer à tout moment « un air froid et implacable » (*kalt und herzlos*), jouer le « dur », même à des moments où il est « saisi de pitié » et souhaiterait simplement « disparaître » (*Ich wäre am liebsten vor Mitleid von der Bildfläche verschwunden, A 198 ; F 188*).

Le récit de Höss est ensuite remarquable par la façon dont il est



© TDK

Höss en bon père de famille



écrit. Il convient ici de souligner que l'*ethos* ne prend pas seulement forme au niveau de l'énoncé, dans des affirmations explicites de la part d'un auteur qui fait de son caractère l'objet même de son discours. Bien au contraire, le moyen le plus efficace pour créer une image de soi consiste à la *suggérer* par sa manière de s'exprimer.

Conscient de son rôle vedette en 1947, au moment où très peu était connu du fonctionnement exact des camps d'extermination, Höss s'applique à créer l'image d'un témoin historique fiable : méticuleux et objectif, il s'empresse d'étaler sa connaissance et son expertise. Dans le passage suivant, le narrateur décrit l'extermination de neuf cents Russes, des prisonniers politiques, dans le vieux crématoire d'Auschwitz-Birkenau. Il s'agit d'une procédure de gazage expérimentale au Zyklon B :

<sup>1</sup> Rhétorique I 1356a, reprise dans Ekkehard Eggs, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », in Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours, op. cit.*, p. 40.

Tandis qu'on déchargeait les camions, on perça rapidement plusieurs trous dans les parois de pierre et de béton de la morgue. Les Russes se déshabillèrent dans une antichambre et franchirent très tranquillement le seuil : on leur avait dit qu'ils allaient à l'épouillage. Lorsque tout le convoi se trouva rassemblé, on ferma les portes et on laissa pénétrer le gaz par les trous. Je ne sais combien de temps a pu durer cette exécution. Pendant un bon moment on entendait encore les voix des victimes. D'abord des voix [sic] isolées crièrent : « Les gaz ! » et puis, ce fut un hurlement général. Tous se précipitèrent vers les deux portes mais elles ne cédèrent pas sous la pression. On ouvrit la pièce au bout de quelques heures seulement et c'est alors que je vis pour la première fois les corps des gazés en tas.

Je fus saisi d'un sentiment de malaise et d'horreur. Pourtant, je m'étais toujours imaginé que l'usage des gaz entraînait des souffrances plus grandes que celles causées par l'asphyxie. Or, aucun des cadavres ne révélait la moindre crispation. Le médecin m'expliqua que le cyanure exerce une influence paralysante sur les poumons si rapide et si puissante qu'il ne provoque pas de phénomènes d'asphyxie semblables à ceux que produit le gaz d'éclairage ou la suppression totale de l'oxygène. (F 179-180)<sup>1</sup>

Höss décrit en détail le déchargement des camions de Russes, sélectionnés soigneusement pour remplir la morgue selon la logique industrielle d'efficacité et d'économie. Il évoque les cris des détenus et leur réaction de panique (ils se précipitent vers les portes), mais ceci ne provoque pas chez lui une réflexion sur leur souffrance ou sur la signification morale de l'action : il préfère conclure que les portes « ne cédèrent pas sous la pression ». Si à la vue des monceaux de corps, Höss est



© TDR

↑ Höss en uniforme SS

« saisi d'un sentiment de malaise », il affirme que la mort par gazage n'est pas aussi horrible qu'il l'avait pensé. Enfin il regarde les corps de plus près, les examine sur des indices de crispation, et rédige un rapport méticuleux sur le processus de la mort. En rapportant de manière « neutre » et « professionnel » ce spectacle affligeant – le sinistre sifflement du gaz, les cris poignants et le désespoir des détenus qui se lancent contre les portes – le narrateur fait étalage de son incapacité à l'empathie.

Nous notons enfin que le texte est parsemé de termes techniques pour détailler la procédure du gazage : « le cyanure exerce une influence paralysante sur les poumons, explique Höss, pour ensuite comparer cet effet à celui de la « suppression totale de l'oxygène ». Le style du texte illustre parfaitement le caractère bureaucratique de l'écriture de Höss qui contraste violemment avec la teneur des descriptions.

### HÖSS EN ÉDITION : UN BUREAUCRATE INSENSIBLE

Malgré les questions éthiques que soulèvent les mémoires du commandant d'Auschwitz, Martin Broszat décide néanmoins qu'il y a suffisamment de raisons pour les publier. Il considère formellement



© TDR

Durant le procès ↑

l'autobiographie comme une « source historique » (*historische Quelle*) pour ses révélations détaillées sur le système concentrationnaire (A 19). Geneviève Decrop, l'éditrice française, met également en avant le côté factuel qui rend l'autobiographie « inestimable » (F 6). En ce sens, le récit de Höss est une arme puissante dans la lutte contre le négationnisme, souci en 1958 (A 18) comme dans les années 90 aux États-Unis.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> La question de la traduction est loin d'être innocente ici. Pour une analyse plus approfondie, nous renvoyons le lecteur aux deux textes suivants : Annelen Spiessens, « Translation as Argumentation : Ethos and Ethical Positioning in Hoess's Commandant of Auschwitz », *Translation studies*, vol. 6, n° 1, 2013, p. 3-18 ; et *Quand le bourreau prend la parole. Génocide et littérature*, Geneviève Droz (à paraître).

<sup>2</sup> Rudolf Höss, *Death Dealer. The Memoirs of the SS Kommandant at Auschwitz*, Rudolph Höss, Foreword by Primo Levi [1992], édité par Steven Paskuly, traduit de l'allemand par Andrew Pollinger, New York, Da Capo Press, 1996. Désormais US. La traduction des mémoires est nouvelle par rapport aux éditions britanniques, qui incluent celle de Constantin Fitzgibbon jusqu'en 2000 : Rudolf Höss, *Commandant of Auschwitz. The Autobiography of Rudolf Hoess*, introduced by Primo Levi [1959], traduit de l'allemand par Constantine Fitzgibbon, Londres, Phoenix Press, 2000.

**Höss s'ingéniera à écarter sa réputation de « monstre » et se présentera comme un homme sensible, pour ensuite insister sur son « expertise » en matière concentrationnaire**



© TDR



Haut et bas :  
Rudolf Höss pendant  
son procès



© TDR

**La délégation de la parole au bourreau comportera toujours une certaine « violence », que ce soit au sens littéral ou symbolique**

Tous les éditeurs sont pourtant d'accord pour dire que l'importance du récit de Höss dépasse largement sa valeur de source historique. Le document est sans précédent, signale Broszat, en raison de « la personne et la mentalité » de son auteur (A 13). « Capital, confirme Geneviève Decrop, il l'est pour de multiples raisons, et d'abord par la personnalité de l'auteur. » (F 5)

En attirant l'attention sur la personne de Höss, les médiateurs cherchent à établir précisément la valeur universelle du livre dont l'enjeu dépasse l'importance plutôt « locale » du récit autobiographique. Le parcours du commandant, « exemplaire »<sup>1</sup> selon Primo Levi, s'inscrit ainsi dans un contexte plus large où une société entière se laisse bernier par un leader charismatique et une idéologie politique, et où des hommes « ordinaires » participent, à plusieurs niveaux, à l'extermination de millions de gens.

Broszat va jusqu'à prétendre que la lecture de l'autobiographie est indispensable pour les Allemands, et la considère comme un élément de « catharsis », un exercice impératif de « respect national » (A 18-19) L'autobiographie recèle dès lors une valeur clairement didactique selon Steven Paskuly : elle fera comprendre aux « jeunes générations » les mécanismes qui ont déclenché les massacres systématiques et aidera à éviter la répétition de l'erreur (US 11). Sans aucun doute, ce récit « nous concerne », pour anticiper la formule de Max Aue dans *Les Bienveillantes*.<sup>2</sup>

Qu'on ne s'y méprenne pas : la « personnalité exemplaire » de Höss, qui constitue précisément l'élément crucial et la « leçon » du récit, n'est pas celle que le commandant a voulu transmettre dans son propre discours. Dans le paratexte, cette « frange du texte imprimé qui en réalité commande toute la lecture » selon Genette<sup>3</sup>,

les agents médiateurs (éditeurs, préfaciers, traducteurs) interviennent pour « cadrer » le récit original, afin de critiquer l'image de soi positive créée par le commandant et lui ôter sa force rhétorique. Ainsi, Primo Levi, préfacier pour les éditions italienne et anglaises, souligne l'ironie de sa propre tâche :

*En général, on accepte de préfacier un livre parce qu'on lui trouve des qualités : il est agréable à lire, d'un niveau littéraire élevé, apte à susciter la sympathie, ou tout au moins l'admiration, pour celui qui l'a écrit. Ce livre se situe à l'extrême opposé. (PL 151)*

C'est d'abord la nature artificielle des émotions de Höss-père-de-famille et le sentimentalisme déplacé de certains passages « familiaux » qui sont mis en lumière. Primo Levi considère le mélange des registres fort problématique et ironise sur le fait que l'horreur d'Auschwitz puisse coïncider avec ces « petits îlots grotesques » d'une « vie familiale bien ordonnée » (PL 152). Il réfute aussi l'argument selon lequel Höss « a un cœur » mais ne peut étaler ses émotions en tant que soldat, l'écartant comme un « mensonge non seulement indécent, mais aussi péril » (PL 155). Martin Broszat estime pour sa part que le rôle d'« homme d'émotions » ne convient pas à Höss et apparaît visiblement comme un artifice :

<sup>1</sup> Primo Levi écrit une préface à l'édition italienne de 1985. Le texte a été traduit en anglais par Joachim Neugroschel et inséré dans les dernières éditions aux États-Unis et en Grande-Bretagne. La traduction française a été publiée dans *L'Asymétrie et la vie : articles et essais, 1955-1987*, traduit de l'italien par Nathalie Bauer, Paris, 10/18, 2005, p. 151. Désormais PL.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, op. cit., p. 11.

<sup>3</sup> Philippe Lejeune cité dans Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

Sa « vie intérieure » sensible, qu'il évoque souvent dans son autobiographie, ne semble qu'être un substitut pour la vie réelle, comme si c'était une sorte de distraction « civilisée » après le travail inhumain, sans aucun effet ou rapport au monde extérieur : ce sont des sentiments introvertis, un jeu de rôles mental avec soi-même. (A 23 ; je traduis)

Ce qui se dégage ici, c'est la distance entre le narrateur et son personnage : interprétant mal son rôle, le commandant décrit des sentiments qui manquent d'authenticité. Le « moi » que Höss étale dans ses notes est « effroyablement vide », estime Broszat – *ein erschreckend leeres Ich* (A 14).

Les éditeurs et préfaciers dénoncent encore plus vigoureusement l'incongruité du « ton » adopté par Höss et du style de son écriture. Tout d'abord, l'ethos d'expert est contradictoire à celui d'homme ayant « un cœur ». Le discours détaché et technocratique, où l'auteur expose avec compétence les détails du génocide juif, ne donne nullement à lire cette « émotion étouffée » sur laquelle il s'étend explicitement ailleurs. On a l'impression que le commandant sort de son rôle ici. En plus, le ton sec est jugé choquant et impudent (« *schockierende* » et « *schamlosen Sächlichkeit* », A 18 ; 30) en raison du décalage entre contenu et forme. Primo Levi condamne le pédantisme et la fierté avec lequel le commandant expose l'organisation du camp :

Il était vraiment expérimenté, et je le dis sans ironie. [...] Höss nous livre un vrai traité d'urbanisme, il monte en chaire, son savoir ne doit pas se perdre, son héritage ne doit pas être dissipé [...]. (PL 155-156)

L'image qui apparaît ici est celle d'un bureaucrate qui ne comprend pas combien il est inoppor-

tun de parler sans émotion de la mort de millions d'hommes, femmes et enfants. D'après Levi, qui rejoint Broszat sur ce point, Höss ne se rend pas compte de l'horreur de ce qu'il a fait ; il « n'a rien compris, n'a pas surmonté son passé, n'a pas guéri » (PL 157). Ainsi, le commandant n'a aucune intention d'escamoter l'horreur de la scène de gazage analysée ci-dessus, mais l'ignore tout simplement.

## CONCLUSION : UN BOURREAU ORDINAIRE ?

« Ce que Höss contribue ici *inconsciemment* (*unbewußt*) à notre connaissance de la matière, constitue sans doute l'aspect le plus intéressant de sa personne », avance Broszat (A 19 ; nous soulignons).

En effet, en attirant l'attention sur ses qualités d'homme « *pflchtbewußt* » (A 29, consciencieux) et « *anständig* » (A 20, décent) en pleine horreur des gazages à Auschwitz confirment ce qui est devenu le stéréotype du bourreau « ordinaire ». Si le lecteur des premières éditions était encore incapable d'établir ce rapport, la lecture du texte se fera à partir des années 60 à la lumière des observations faites par Hannah Arendt sur le procès d'Eichmann. « L'ennui, avec Eichmann, affirme Arendt, c'est précisément qu'il y en avait beaucoup qui lui ressemblaient et qui n'étaient ni pervers ni sadiques, qui étaient, et sont encore, effroyablement normaux. »<sup>1</sup> Les éditeurs de Höss s'efforceront dès lors d'anticiper sur cette interprétation et de diriger la réception du texte. La docilité extrême du commandant, à l'époque nazie mais aussi en prison, et la formalité de son langage sont alors interprétées comme autant de signes de l'absence d'esprit critique chez lui – et c'est là, justement, que réside la possibilité du génocide et le risque de sa répétition.

L'on constate que les images de soi créées dans le texte de Höss sont complètement perverses et finissent par se tourner contre l'auteur, de telle manière que le commandant témoigne malgré lui de son parcours vers l'inhumanité.

Le manuscrit devient un outil didactique heuristique qui doit nous permettre de *comprendre* la possibilité du crime, en ramenant le problème aux hommes qui ont été prêts à l'exécuter. Même si son issue est incertaine et doit être évaluée au cas par cas, ce projet est également celui de plusieurs auteurs de fiction contemporaine : dans le but de penser à fond les violences de masse, ils préfèrent inclure le point de vue de celui qui les a perpétrées, jusqu'à imaginer leur propre « potentialité de bourreau ».<sup>2</sup> Ce qui amène l'historien Denis Peschanski à penser qu'« au lendemain de la guerre, c'était le moment du résistant ; dans les années 80, on est passé dans l'ère de la victime. Entre-t-on dans l'ère du bourreau ? »<sup>3</sup>

### Anneleen Spiessens

Université de Gand  
ASBL Mémoire d'Auschwitz

Application pédagogique  
**Le témoignage du bourreau :  
de la Shoah à l'Indonésie**

sur notre site  
[www.auschwitz.be](http://www.auschwitz.be)

<sup>1</sup> Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal* [1963], traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Gallimard, 1966, p. 253.

<sup>2</sup> L'expression est de Littell (« Conversations sur l'histoire et le roman », *Le Débat*, n° 144, 2007, p. 44) mais s'applique également, dans une moindre mesure, sur le projet de Pierre Bayard dans *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* (Paris, Gallimard, 2013).

<sup>3</sup> Denis Peschanski cité dans Claire Devarrieux et Natalie Levisalles, « Les Bienveillantes, roman à controverse », *Libération*, 7 novembre 2006.

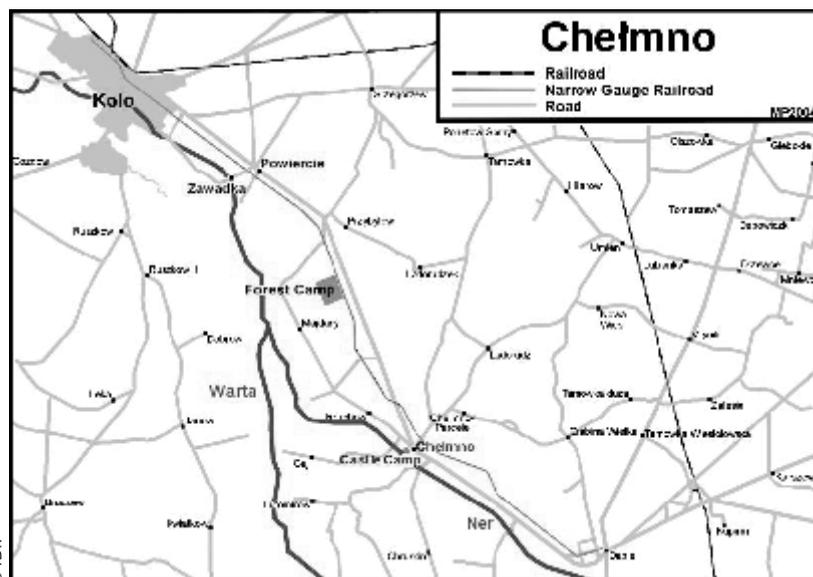
# Voyage d'études: Le site de Chelmno remanié

**VARIA**

Durant la seconde moitié de 2014 le site mémoriel dans la forêt de Rzuchów, proche du petit village de Chelmno Nad Nerem, fut profondément remanié et adapté selon les derniers résultats de la recherche scientifique. Entre 1941 et 1945, plus de 160 000 personnes furent assassinées par les nazis dans des camions à gaz entre Chelmno et la forêt de Rzuchów, où les cadavres ont été brûlés. En 1964, on décida d'aménager l'aspect mémoriel de ces deux sites. Des recherches historiographiques et des campagnes de fouilles ont toutefois amélioré la connaissance de ces lieux. C'est en ce sens que la réorganisation du site mémoriel de la forêt rapproche actuellement histoire et mémoire.

Notre prochain voyage d'études « **Sur les traces de la Shoah en Pologne** » aura lieu en août 2016.

Informations et réservations :  
[johan.puffemans@auschwitz.be](mailto:johan.puffemans@auschwitz.be)



© TDR

- photo 1 : les monuments mémoriels ont été aménagés le long d'un chemin
- photo 2 : les fosses communes et les fosses où l'on déversait les cendres
- photo 3 : les endroits où se trouvaient les crématoires de la première période
- photo 4 : lieu et reconstruction partielle datant de 1964 d'un des crématoires



Toutes les photos © Frédéric Crathey



# La libération des camps et le retour des déportés



© Yad Vashem



© Carcob

↑ Rescapé(e)s de Buchenwald accueilli(e)s au Cirque Royal à Bruxelles le 30 avril 1945

← Jeune détenu russe emmené par la Croix-Rouge polonaise hors d'un baraquement d'Auschwitz

## La nouvelle exposition de la Fondation Auschwitz

À l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de la libération des camps nazis, la Mémoire d'Auschwitz ASBL propose une exposition consacrée à la fin des camps nazis et au retour des survivants.

Il s'agit d'une exposition itinérante, se présentant sous la forme de 19 panneaux facilement transportables et présentables. Elle existe en deux versions, une francophone et une néerlandophone.

### Description du contenu

Cette exposition décrit tout d'abord les conditions dans lesquelles les SS ont procédé à l'évacuation des camps (*marches de la mort*) suite à l'avancée des Alliés. Après avoir abordé les premières libérations de camps intervenues à l'Est (Majdanek, Auschwitz) et la découverte des meurtres de masse, plusieurs pan-

neaux décrivent les circonstances dans lesquelles sont intervenues la libération et la découverte des camps à l'Ouest.

Divers aspects de l'après-libération sont évoqués, comme la situation sanitaire dans les camps, la pédagogie de l'horreur, la convalescence en Scandinavie et les camps de personnes déplacées.

Plusieurs panneaux sont consacrés à l'organisation du rapatriement et aux modalités de retour des déportés.

L'exposition décrit l'accueil fait en Belgique aux survivants, en soulignant la différence entre déportés juifs et déportés politiques. L'exposition se termine par un panneau consacré aux questions liées à la reconnaissance et aux mémoires (juives et politiques). Cette exposition se présente comme un complément à l'exposition « Belgique 1914-1945. Parcours de témoins au

*cœur de la tourmente* », mais elle peut également être considérée comme une exposition autonome. Elle fournit une vision belge des événements (échos dans la presse belge, rôle du Commissariat belge au rapatriement, statut du prisonnier politique en Belgique...).

Outre la dimension historique, elle donne la parole aux témoins au travers de passages retranscrits de leurs témoignages et la possibilité de consulter des extraits de témoignages audiovisuels en ligne par le biais de QR Codes insérés sur certains panneaux.

Le public visé est celui de la société civile et, notamment, des jeunes générations.

Réservation :  
[georges.boschloos@auschwitz.be](mailto:georges.boschloos@auschwitz.be)

# L'ancien concours de dissertation devient le concours annuel pour le 3ème degré de l'enseignement secondaire

Le Concours de dissertation devient le **Concours annuel de la Fondation Auschwitz** et est destiné aux élèves des deux dernières années de l'enseignement secondaire supérieur, adressé désormais à tous les réseaux d'enseignement.

Six prix composés d'un diplôme, d'un chèque de 125,00 € et d'une invitation à

participer gratuitement à notre prochain voyage d'études à Auschwitz-Birkenau, seront, dans la mesure des disponibilités financières, offerts conjointement par la Fondation Auschwitz et les **Provinces francophones du pays**.

Les travaux acceptés sont : **les travaux écrits** (dissertations, poésies, textes de chanson, articles de presse,

interviews) ou des **travaux plus artistiques** (films, œuvres tridimensionnelles, dessins, peintures, graffitis) ou encore des **formes d'expression** tels que danse, théâtre, musique ou mime.

Le nouveau règlement se trouve sur notre site Web :

[www.auschwitz.be](http://www.auschwitz.be)

## Les lauréats de 2014-2015

### **Prix de la Fondation Auschwitz et de la Députation permanente de la Province de Luxembourg**

GATIN Alysson - École Secondaire Libre de Saint-Hubert

### **Prix de la Fondation Auschwitz pour la Région de Bruxelles-Capitale**

YOUSRANI Raouia - Athénée royal Serge Creuz de Bruxelles

### **Prix de la Fondation Auschwitz et de la Députation permanente de la Province de Namur**

La dissertation a été rédigée par cinq élèves : SCHILTZ Aline, LEFEVRE Camille, LUCAS Laura, PETIT Céleste, WOUTERS Marie - Institut Saint-Louis de Namur

### **Prix de la Fondation Auschwitz et de la Députation permanente de la Province de Brabant wallon**

VAN EESBEECK Alice - IPES de Wavre

### **Prix de la Fondation Auschwitz et de la Députation permanente de la Province de Hainaut**

Travail de groupe d'élèves de deux classes de l'Institut le Tremplin de Mouscron

### **Prix de la Fondation Auschwitz et de la Députation permanente de la Province de Liège**

DUQUESNE Line - Athénée Royal d'Ans-Allieur



© Georges Boschloos

Renseignements et inscriptions :

[nathalie.peeters@auschwitz.be](mailto:nathalie.peeters@auschwitz.be)



Travail de groupe :  
Deux classes de l'Institut  
Le Tremplin de Mouscron



Double exposition

**LIBÉRATION ! LES BELGES DANS LES CAMPS ALLEMANDS**

Caserne Dossin  
Fort de Breendonk

©TDR

Les deux expositions sont ouvertes jusqu'au 31 decembre 2015

À l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de la libération des camps nazis, la Caserne Dossin propose, en collaboration avec le CEGES, l'exposition temporaire « **Buchenwald et la mission van Zeeland, avril-mai 1945** ». Celle-ci sera organisée en parallèle avec « **Le parcours d'un correspondant de guerre, avril-mai 1945** » au Fort de Breendonk.

Le 11 avril 1945, le 3rd American Army libéra Buchenwald. 622 prisonniers originaires de la Belgique se trouvaient dans le camp de concentration à ce moment. Le journaliste belge Paul M. G. Levy partit sur les traces de l'armée américaine ; à peine quelques jours plus tard suivirent les délégations belges sous la direction de l'Auditeur-

général Walter Ganshof Van der Meersch, son frère François Ganshof et le Commissaire au Rapatriement Paul van Zeeland.

Du travail de documentation effectué par les missions belges à l'époque, il nous reste aujourd'hui une série photo chronologique.

L'exposition à la Caserne Dossin adopte une approche thématique : elle couvre le voyage de la mission Ganshof Van der Meersch, la vie des bourreaux et des victimes dans les camps, puis le culte mémoriel.

Au centre se trouve une série de portraits (de groupe) de Belges libérés. La Caserne Dossin a pu identifier une soixantaine d'hommes pour reconstruire leur biographie.

Caserne Dossin, Malines  
**BUCHENWALD ET  
LA MISSION VAN ZEELAND**

**Horaires**

lu-ma-je-ve : 9h - 17h  
sa-di : 9h30 - 17h  
fermé le mercredi

**Tarifs**

€6 exposition temporaire  
€10 inclus exposition permanente

[www.kazernedossin.eu](http://www.kazernedossin.eu)

Fort de Breendonk, Willebroek  
**LE PARCOURS D'UN  
CORRESPONDANT DE GUERRE**

**Horaires**

chaque jour de 9h30 à 17h30  
(dernière entrée à 16h30)

**Tarifs**

€10  
€9 étudiants - 60+ - enfants de 6 à 18j  
€7 groupes à partir de 10 p.  
€3 groupes d'élèves

[www.breendonk.be](http://www.breendonk.be)

**POUR UNE PRISE  
DE CONTACT**

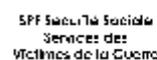
ASBL Mémoire d'Auschwitz -  
Fondation Auschwitz  
Rue des Tanneurs 65, 1000 Bruxelles

Tel.: 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 :** Georges Boschloos  
**Imprimeur :** Hayez ([www.hayez.be](http://www.hayez.be))

Publication réalisée grâce au soutien de



Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles