

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1997)

Heft: 54

Artikel: Le chant des anges oubliés : l'épopée musicale de Terezin = Der Gesang der vergessenen Engel : das musikalische Epos von Theresienstadt

Autor: Piccardi, Carlo / Lasserre, Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928036>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le chant des anges oubliés : l'épopée musicale de Terezin

Der Gesang der vergessenen Engel:
Das musikalische Epos von Theresienstadt

Le chant des anges oubliés : l'épopée musicale de Terezin

Terezin était l'exception parmi les camps de concentration nazis : pour mieux dissimuler l'anéantissement planifié ailleurs, les activités artistiques y étaient tolérées. Au nombre des prisonniers figuraient Hans Krásá, dont l'opéra *Brundibár* fut joué à Terezin, et Viktor Ullmann, qui y écrivit *Der Kaiser von Atlantis*. Ullmann rédigeait même des critiques – sans les moindres ménagements – pour défendre l'idée d'une vie musicale complète et résister ainsi à la tentation de la résignation. Il voyait en Terezin une « école de la forme » permettant de dépasser la matière. Les compositeurs de Terezin, dont on redécouvre l'œuvre depuis quelque temps, réussirent à entretenir la flamme de l'humanité sous le régime de la barbarie.

Der Gesang der vergessenen Engel:

Das musikalische Epos von Theresienstadt

Theresienstadt war ein Sonderfall unter den nazistischen Lagern: Um die planmässige Vernichtung in den andern KZs umso besser vertuschen zu können, waren hier künstlerische Aktivitäten erlaubt. Unter den Internierten befanden sich Hans Krásá, dessen Oper *Brundibár* in Theresienstadt gespielt wurde, und Viktor Ullmann, der dort den *Kaiser von Atlantis* schrieb. Ullmann verfasste sogar Musikkritiken – keineswegs nachsichtige –, um die Fiktion eines umfassenden Musiklebens aufrecht zu erhalten und so der Versuchung zur Resignation zu widerstehen. Er bezeichnete Theresienstadt als «Schule der Form», durch welche die Materie überwunden würde. Den Komponisten von Theresienstadt, deren Schaffen seit einiger Zeit entdeckt wird, gelang es, die Flamme der Humanität unter den Bedingungen der Barbarei zu bewahren.

par Carlo Piccardi

Pourquoi une nouvelle musique ? N'y a-t-il pas assez de chefs-d'œuvre du passé pour délecter le mélomane ? Pourtant une loi secrète pousse l'homme productif à créer ; quoi qu'il arrive, la merveilleuse histoire que représente l'évolution de la musique occidentale ne peut pas ne pas progresser.

Les générations à venir veulent aussi avoir leur musique – la leur, non la nôtre.

Le caractère apparemment paradoxal de cette affirmation disparaît quand on sait qu'elle figure dans le compte-rendu d'un récital de chant donné en mai 1944 à la cité-ghetto de Terezin, où Viktor Ullmann commentait un cycle de chansons (sur des poèmes chinois) de son collègue Pavel Haas, emprisonné comme lui par les nazis dans ce camp de transition vers Auschwitz, et mort avec lui dans les chambres à gaz quelques mois plus tard, en octobre 1944. Penser à l'avenir, penser à l'histoire en marche, dans une condition de prostration totale, d'anéantissement de la personne, de la négation du principe de survie, témoi-

gne d'une humanité et d'un sens de la civilisation que l'étincelle de l'art est parvenue à sauver plus que tout autre moyen. Aujourd'hui, malgré des décennies de recul par rapport à l'extermination sauvage et délibérée des juifs, le chapitre de cet événement crucial n'est pas encore clos ; au contraire, il nous interpelle, à un demi-siècle de distance, par des témoignages directs, négligés par une recherche historique plus engagée à définir les termes de la tragédie, dans son ampleur incommensurable, qu'à en transmettre le sens au travers des épisodes qui l'ont marquée. Si ce qu'on appelle le révisionnisme en matière d'Holocauste a pu pousser comme une plante maléfique, niant la vérité, c'est bien parce qu'à l'attention vouée à l'énormité de l'événement n'a pas correspondu un intérêt égal pour les histoires individuelles dont elle est la somme. En d'autres termes, ce qui refoule le problème comme s'il n'avait jamais existé, c'est davantage l'incrédulité face au nombre démesuré des victimes que l'identification de person-

nes dont les traces ont disparu avec les corps et avec leurs vies, évanouies en fumée dans les fours crématoires. De même qu'aujourd'hui la question des biens confisqués aux juifs déportés (de leurs propriétés dévastées aux dents en or fondues en lingots déposés dans les banques suisses et étrangères) refait surface et dérange les consciences, grâce aux revendications des héritiers sortis du silence et engagés à se faire reconnaître un à un, ainsi l'individualisme du souvenir, les traces des quelques-uns qui, avant d'être assassinés, ont réussi à laisser un témoignage, si tenu soit-il, de leur passage dans l'univers concentrationnaire, ont l'effet d'un avertissement sévère face à la tentative honteuse d'absoudre l'homme et la civilisation d'une infamie ineffaçable.

Activités artistiques tolérées

Un chapitre de cette histoire négligée, muette, mais ressortie de l'ombre avec une évidence éclatante, est l'histoire des artistes juifs qui ont réussi à tra-

verser la communauté des anciens, les SS y avaient reconnu le rôle des loisirs aménagés, ce qui permit aux artistes et aux savants d'être dispensés des travaux pénibles et de s'engager dans la création. On mit donc sur pied un théâtre tchèque, un théâtre allemand, un cabaret, des concerts, des lectures publiques, un département technique, une bibliothèque et diverses disciplines sportives. Les nazis avaient visiblement un intérêt secret : montrer aux délégués du Comité international de la Croix-Rouge, à travers ce camp modèle, l'humanité du traitement réservé aux prisonniers. Mais ce qui compte le plus est le fait que, contrairement aux autres camps, les détenus de Terezin purent entretenir jusqu'à la fin, grâce à la création artistique, cette flamme d'humanité qui distingue l'homme de l'animal. Pavel Haas, Karel Berman, Gideon Klein, Carlo Taube, Karel Reiner, Antonin Rubicek, mais en premier lieu Hans Krásá et Viktor Ullmann, sont les compositeurs dont les œuvres créées et exécutées dans le camp jouissent d'une

parfois que l'accordéon de Wolfgang Lederer, avant que quelques pianos (de même que du papier réglé) ne fussent introduits clandestinement malgré l'interdiction faite par les SS – qui fermèrent probablement les yeux par opportunisme, le maintien de l'ordre restant leur principal souci. Avec l'arrivée, en décembre 1941, de Hedda Grab-Kernmayr, contralto célèbre, on parvint à organiser des spectacles lyriques qui, dans le cas de *La Fiancée vendue*, et bien que l'accompagnement fut réduit à deux pianos, étaient en mesure de rivaliser avec le Théâtre de Prague par leur troupe de chanteurs, alors que les musiciens de l'orchestre à cordes que Karel Ancerl avait réussi à réunir, et qui ne comptait qu'une seule contrebasse, assumaient la première audition d'une œuvre encore toute fraîche de Pavel Haas, son *Etude pour cordes*. Les impressions laissées par la représentation de l'opéra populaire de Smetana figurent dans le journal d'une fillette de treize ans et témoignent de la puissance régénératrice de la musique sur des individus condamnés et déjà radiés de l'existence :

Après La Fiancée vendue, alors que je rentrais à la maison et écoutais les autres parler de problèmes de nourriture, du marché noir, du travail aux champs, je me sentais comme une personne tirée des rêves les plus beaux et ramenée à la vie banale, commune de tous les jours. Je pensais tout le temps à l'opéra et au célèbre duo d'amour.

« Brundibár » de Hans Krásá

Le 10 avril 1942, Terezin accueillit Hans Krásá, auteur de *Brundibár*, opéra pour enfants de portée prémonitoire, composé pour un concours lancé en 1938 par le Ministère tchécoslovaque de l'instruction mais avorté à cause de l'invasion nazie. L'opéra annonce l'appel à la résistance nationale. Adapté aux circonstances, il revêut au ghetto où, redonné plusieurs fois, il devint un emblème, une référence identitaire de la communauté opprimée, qui en chantait les chœurs exaltant la victoire de la rédemption sur la résignation. Le mérite de ce succès, qui en fit une espèce d'événement épique, revient en grande partie à Honza Treichlinger, garçon qui tenait le rôle du protagoniste et devint une sorte de vedette du camp.

Voici comment le décrit Rudolf Freudentfeld, qui a consacré des souvenirs à l'épopée de Terezin :

Honza interprétait Brundibár de façon si humaine que, bien qu'il jouât un méchant, il devint le favori du public. Il s'appropria si bien le rôle d'adulte qu'il déchargeait la tension accumulée dans l'auditoire et qu'il était souvent possible d'entendre les battements de cœur des enfants présents.

Que serait-il devenu ? Acteur ou ingénieur ? Sa petite taille lui fut fatale. Il avait quatorze ans. Arrivé à Auschwitz



Photo de la représentation de l'opéra pour enfants de Hans Krásá qui fut effectivement donnée à Terezin en faveur du Comité international de la Croix-Rouge.

vailleur à Terezin, ville médiévale de Bohème (connue aussi sous son nom allemand de Theresienstadt) transformée en ghetto par les autorités nazies en 1941. Y passèrent jusqu'à fin mai 1945 140 000 juifs (33 000 morts sur place, 86 000 déportés dans les camps de la mort, 17 000 sauvés à la fin de la guerre). Des circonstances particulières firent qu'à Terezin, les activités artistiques étaient tolérées à côté du travail forcé. Exemple unique de camp de concentration laissé à l'administration

valeur expressive indicible, quelle que soit l'habileté – reconnue – de leur facture.

Ce qu'ils nous ont légué, l'héritage de cette période, ne parle pas des interdictions, des privations, des punitions et de la condamnation à mort, directe ou indirecte, qui les menaçaient. Dans des situations de détresse, Terezin résonnait de musiques en tout genre : opéra, concert, musique traditionnelle, populaire, contemporaine. Pour accompagner les violonistes et les chanteurs, il n'y avait

avec les vieillards et les petits enfants, il fut emmené directement à la chambre à gaz.

Voici donc un garçon contraint de devenir adulte avant son temps, et dont la maturité précoce révèle un génie insoupçonné, qui reparaît grâce aux souvenirs d'un survivant, sur l'arrière-plan tragique de l'élimination de vies par millions ; cette seule promesse brisée est un malheur encore plus grand.

Brundibár fournit aux officiers nazis responsables du camp une carte de visite à montrer aux représentants du Comité international de la Croix-Rouge, qui en assistèrent à la dernière représentation, le 23 mai 1944. Il est difficile d'imaginer ce que les émissaires neutres perçurent du mécanisme d'extermination en cours, à travers ce petit opéra. Chanté en tchèque, le texte ne transmet peut-être pas le message de résistance qui sous-tend l'intrigue : un vieux mendiant cruel, jouissant du monopole de la place, empêche les deux jeunes protagonistes de jouer en public pour récolter l'argent qui servira à acheter de la nourriture de leur mère malade. Même si les délégués du CICR l'avaient compris, ils n'eussent toutefois pas saisi la portée de l'appel à la solidarité contenu dans l'hymne des deux gamins à la fin du premier acte (« Dans ce voisinage / l'aide ne manquera pas ; / petits ou grands, / ce sont trois cents enfants ! / Amis, nous vaincrons ! ») Ils ne se rendirent peut-être pas compte des souffrances qu'il devait en coûter aux enfants de Terezin – ceux qui chantaient comme ceux qui écoutaient, tous condamnés indistinctement à l'indigence fatale et délibérée – d'être confrontés aux paroles des deux protagonistes, qui, devant les quelques sous finalement recueillis dans leur bérét (« Regarde ce qu'ils nous ont payé »), pensent à ce dont leur mère a encore besoin (« Mais il vous faut rester / car il y a encore le lait à acheter »). La musique de Krásá, qui, dans les reprises de l'hymne, battait le rythme entraînant de la marche, et qui, dans les sonorités acides d'un petit orchestre d'instruments de fortune, était réduite à un squelette nerveux,

« Der Kaiser von Atlantis » de Viktor Ullmann

Cet accent se retrouve aussi dans *Der Kaiser von Atlantis*, opéra de Viktor Ullmann qui constitue le témoignage le plus haut et le plus complet de l'épopée de Terezin, et dont l'exhumation, à Londres, puis la re-création, à Amsterdam en 1975, marquent le début de la redécouverte des compositeurs du

plus emporter avec elle les âmes des trépassés, la Mort reviendra exécuter son devoir naturel quand l'empereur se déclarera disposé à être le premier à mourir. Il n'y a trace ni de rancœur ni de vengeance dans la morale : à l'heure de la mort, c'est simplement la justice qui triomphe, le principe de la loi égale pour tous. Si, dans la scène du héraut qui annonce la guerre sans distinction,



Brundibár jouant de l'orgue de barbarie, entouré des remparts et des baraquements militaires de Terezin. Dessin de František Zelenka – metteur en scène de Brundibár à Terezin – portant une dédicace adressée à une jeune-fille ayant participé à la représentation.

ghetto. S'il n'existe pas de témoignage direct de la représentation de cette parabole du pouvoir totalitaire, elle importe du seul fait d'avoir été conçue dans des conditions d'adversité absolue, à un niveau de choix esthétiques qui ne s'écartait pas de ce qui eût eu lieu dans des circonstances normales, en accord avec les idées les plus avancées. S'interdisant toute concession – pourtant compréhensible, vis-à-vis des habitants juifs de la cité blindée – au divertissement ou au populisme, son message reste lucide, âpre et pénétrant. C'est le bouleversement du sens d'une métaphore visionnaire, qui parle d'une humanité

la parodie de l'hymne allemand démasque sans équivoque la réalité cachée derrière les symboles, elle se pose en termes universels, au-delà de toute contingence, par la simple profondeur de l'expression.

La vie d'Ullmann à Terezin se déroule comme si les entraves inhumaines à la liberté et la réduction au stade le plus vil de la survie n'avaient pas eu d'effet sur le développement d'une recherche esthétique qui – parce qu'elle refusait justement de témoigner directement de la condition pénible du prisonnier – exalte la faculté de résistance d'un esprit capable de revendiquer un espace essentiel d'indépendance créatrice. Son initiative de créer un *Studio de musique contemporaine* a quelque chose d'incroyable en tant qu'effort pour trouver, aux confins du désespoir, des raisons positives non seulement d'inciter ses codétenus compositeurs (Gideon Klein, Karel Berman, Sigmund Schul, Heinz Alt) à s'exprimer, mais aussi de faire prendre conscience au public qu'en se réunissant au concert, il s'engageait à préserver les valeurs d'une civilisation qui avait entretenu le flambeau de la raison. C'est ainsi que se dessine le paradoxe selon lequel, dans l'esclavage de Terezin, on pouvait assister, sous la direction d'Ullmann, à la résurrection des musiques « dégénérées » de

<u>Johannising den 23.9.1944</u>	
Hauptstr.2/Esel	18,15
Parkstr.14	18,18
Hauptstr.23/Bod.	18,00
Weitg.8/Terrass.	18,50
Bahnhofstr.3/Bod.	
Lieder-Quartett /Haydn, Schul, Borodin/KG/	
Liederabend Helly Eisenschimbel - Dr.	
Wolfgang Klapp /Mussorgsky, H.Wolf/ KG/	
"piel im Schloss" von Molnar, Rogie: B.Brenner, Ausstott. A.M.Reimann, KG/	
Vikt.Ullmann "Uornet Wilke", gesprochen von H.Jerner und " Pierrots Lieder und Tanze". Weit, H.Schächter /KG/	
Strass-Bräutl /Karten/	

Aperçu du programme « Musique et théâtre » pour la période du 25 septembre au 1^{er} octobre 1944

sonna peut-être de façon exotique, bien qu'elle portât l'empreinte d'un militarisme bien connu en Europe centrale, issu de l'Eisler du Berlin des années 20, et passé depuis à la Prague de Schulhoff, Burian et Krásá.

exposée à l'arbitraire de la mort violente. L'empereur Overall y est appelé à rendre des comptes pour avoir offensé le pouvoir de la Mort en déclarant la guerre de tous contre tous. Après avoir semé le désordre en résolvant de ne

Zemlinsky, Schönberg, Hába, Mahler et Bruno Walter, c'est-à-dire des compositions vilipendées interdites dans toute l'Europe soumise au nouvel ordre nazi, comme on pouvait d'ailleurs y entendre des groupes de jazz (le quintette Bedrich Weiss et les Ghetto Swingers). En d'autres termes, dans le ghetto, au stade moins qu'humain de la prostration et la coercition, il était possible de simuler

veloppement de l'opéra », « Musiciens du 20^e siècle ») montrent sa faculté extraordinaire à affronter les sujets les plus exigeants, comme pour prouver qu'il était possible de les soustraire aux nécessités lancinantes de la survie quotidienne. Plus ils seraient éloignés des préoccupations immédiates, plus les espaces de liberté de pensée seraient sûrs.



Terezin en 1943

les conditions en vigueur dans la recherche artistique normale, alors même qu'elles n'étaient plus admises dans les territoires soumis au contrôle obscurantiste des consciences instauré par le régime totalitaire. En plus des concerts, jusqu'au mois de juin 1943, Ullmann tint au moins trois conférences, dont les titres (« Mahler et Schönberg », « Dé-

Universalité fictive de la communication artistique

A Terezin, la culture se fondait donc sur un paradoxe auquel Ullmann sut donner, mieux que tout autre, une forme organique. En plus des compositions, des témoignages sur l'organisation des concerts, on conserve encore en effet de lui vingt-six critiques sur différentes manifestations musicales, la moitié dactylographiées, donc destinées à circuler, d'une certaine manière. C'est là la manifestation dramatique de la tentative de vivre la communication artistique dans sa globalité fictive, en maintenant les formes civilisées, dont la négation – plus que les privations physiques – aurait constitué l'abolition de la part humaine de l'existence. Voilà l'unique explication de la manière méticuleuse, presque pédante, dont Ullmann rédigeait ses commentaires. Alors que, dans les circonstances, le simple fait de faire résonner de façon convenable quelques notes de musique nous paraît presque miraculeux, c'était pour lui une raison de prendre ses distances, de distinguer le bon de l'approximatif, de faire preuve d'une exigence parfois impitoyable à l'égard d'interprètes qui n'avaient obtenu de résultats qu'au prix d'énormes sacrifices. Rendant compte de l'exécution de *La Serva padrona*, premier opéra mis en scène à Terezin, il s'étendait



Viktor Ullmann photographié en 1924 pour l'album destiné au « Maître Arnold Schönberg »

sur les détails des costumes et des décors, louant la protagoniste, même si « le bel canto lui convient mieux que les staccato des soubrettes », recommandant des coupures dans les airs et suggérant qu'on revoie les entrées et sorties souvent immotivées des personnages. S'il se plaisait à louer l'exécution du Requiem de Verdi dirigée par Rafael Schächter, grand animateur de la vie musicale du ghetto, comme étant « digne d'une grande ville », il critiquait dans une représentation de *La Flûte enchantée* les voix d'enfants des trois génies (les mêmes jeunes musiciens qui avaient assuré le succès de *Brundibár*) à cause de la rudesse de leur organe, défaut acceptable dans la composition de Krásá – puisqu'il fallait des voix à l'aise dans le registre médian – mais non dans les aigus exigés par Mozart. Aucune indulgence n'était donc accordée aux protagonistes de ce qui peut être considéré comme l'épopée musicale de Terezin, aucune émotion n'était manifestée pour des victimes encore plus désarmées que l'adulte qu'il était.

Nous avons certainement la possibilité d'accroître nos prétentions en matière de qualité artistique et donc de choisir des œuvres que nous puissions affronter de façon indiscutable et même monter scéniquement.

La ténacité qui lui permettait d'affirmer des valeurs objectives, sans ménagement ni compassion, ne relevait pas d'une incompréhension vis-à-vis des efforts énormes demandés à cette communauté de désespérés pour assumer une activité artistique de niveau professionnel, mais d'un défi et d'une résistance à la tentation de l'abattement. Elle exprimait d'une part la volonté d'entretenir des rapports directs avec la culture que les nazis revendiquaient pour eux-mêmes (en ayant dépouillé leurs victimes) ; de l'autre, le respect minutieux du rite du concert, avec tous ses aspects dialectiques, qui en font le symbole d'une structure sociale raffinée, s'imposait pour réaliser la fiction d'une dimension collective, survivante illusoire de la réalité artistique normale, bien qu'elle n'en fût que le simulacre.

Annuler la matière à travers la forme

« Vis le présent, vis l'éternité » – la maxime du plus grand poète allemand, dans laquelle il croyait voir le sens énigmatique de l'art et qu'il inscrivit en exergue de ce qui fut sans doute son dernier texte, intitulé « Goethe et le ghetto », incitait Ullmann à considérer la « forme » comme stade ultime de la « matière ». En ce sens, la vie concentrationnaire constituait l'ordalie, l'occasion par excellence où, privé des droits fondamentaux, il était acculé à retrouver la fonction éthique de l'art – sans que celle-ci fût subordonnée à la valeur esthétique ou qu'elle la subor-

donnât. Loin de le pousser à fuir dans les régions abstraites de « l'art pour l'art », la rigueur avec laquelle le musicien juif poursuivait l'affirmation, en termes exclusifs, de sa conscience d'artiste le liait, en défendant le principe de la création, à la sauvegarde de la dignité humaine au stade le plus achevé. Ainsi, pour avoir conservé la tension intellectuelle dans les circonstances les plus adverses, il mérite qu'on reconnaîsse l'héroïsme de son intention, avant même la portée de son acte.

Theresienstadt était et est pour moi une école de la forme. Naguère, quand on n'éprouvait pas la violence et le poids de la vie matérielle, parce qu'ils étaient masqués par les commodités magiques de la civilisation, il était facile de créer de belles formes. Ici, où même dans la vie quotidienne, il faut dépasser la matière en passant à la forme, où tout ce qui est musique est en rupture totale avec l'environnement, se trouve la seule vraie grande école. J'y vois, avec Schiller, le secret de l'œuvre d'art : annuler la matière à travers la forme – telle est probablement la mission principale de l'homme, non seulement de l'esthète, mais du moraliste.

Ces lignes sublimes nous permettent de comprendre qu'avant même l'élimination des individus, avant les tortures physiques et les violences, la plus grande atrocité commise par les nazis – dans les lieux de l'anéantissement programmé où ne régnait pas les conditions particulières qui firent de Terezin une expérience unique – fut le fait de dénier aux hommes la possibilité d'exprimer – avant même leur statut misérable – leur raisons de vivre, le sens humain de l'existence, qui est plus vif que jamais devant la mort. C'est pourquoi le journal, même naïf, d'une fillette comme Anne Frank reste un monument historique. C'est pourquoi, aujourd'hui, la leçon de la guerre féroce de Bosnie et du siège sanglant de Sarajevo n'émane pas seulement des milliers de tombes où sont rassemblés les restes des victimes, mais aussi – et surtout – du souvenir de la détermination et de l'audace de ceux qui, dans les caves froides et sombres, sous les grenades, n'ont pas renoncé à assurer la poursuite de la coexistence. À travers des lectures de poésie, des exécutions musicales de fortune, des spectacles approximatifs, ils ont réussi à transmettre le sens ennoblissant des créations de l'intelligence, en réservant – entre les heures impérieuses et éreintantes vouées à assurer la survie – du temps et de l'énergie pour se consacrer à un exercice plus noble, la recherche de l'identité universelle de l'homme. Viktor Ullmann en avait conscience, lucidement, dans le poème que lui inspira la vision du cercueil de Sigmund Schulz, compositeur de 20 ans mort à Terezin, promesse brisée par la cruauté des événements, qui lui a dicté quatre vers d'une profondeur déconcertante :

*Ach, kurz sind die Künste und lang sind die Leben
und karg ist die Ernte, so viel wir auch streben.*

Was wollen die Töne, was wird mir so bang?

Wir suchen vergessener Engel Gesang. (Oh, les arts sont courts et les vies longues, et pauvre est la moisson, quels que soient nos efforts.

Que veulent ces sons, pourquoi mon angoisse?

Nous cherchons le chant d'anges oubliés.)

Carlo Piccardi

(adaptation française : Jacques Lasserre)

Bibliographie

Josa Karas, *Music in Terezin 1941–1945*, New York 1985

Hans-Günter Klein (sous la direction de), *Verdrängte Musik (NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke)*

• vol. 2 : Viktor Ullmann, *Materialien*,

sous la direction de Hans-Günter Klein, Hambourg 1995

- vol. 3 : Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, sous la direction d'Ingo Schulz, Hambourg 1993
- vol. 4 : Ingo Schulz, *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte*, Hambourg 1994

- vol. 6 : Gideon Klein, *Materialien*, sous la direction de Hans-Günter Klein, Hambourg 1995

- vol. 9 : Lubomir Peduzzi, Pavel Haas, Hambourg 1995
- vol. 12 : Hans-Günter Klein (éd.), *Viktor Ullmann. Die Referate des Symposiums anlässlich des 50. Todestags, 14.–16. Oktober 1994 in Dornach, und ergänzende Studien*, Hambourg 1996

- vol. 14 : Hans-Günter Klein (éd.), « ... es wird der Tod zum Dichter ». *Die Referate des Kolloquiums zur Oper « Der Kaiser von Atlantis » von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995*, Hambourg 1997

Comptes rendus Berichte

Pour que le spectacle continue !

L'« Action Intermittents » lutte pour améliorer les conditions des artistes sans travail

Dans le cadre d'une politique d'encouragement à la culture, « l'engagement de l'Etat est nécessaire, tant sur le plan financier que sur le plan moral ». Cette déclaration de Ruth Dreifuss du 30 mai 1997 met en évidence la double importance que joue la culture au sein de notre société. Tout en étant étroitement liée à l'économie, elle permet en même temps aux individus de développer à travers elle une véritable identité communautaire, la spécificité de l'économie culturelle proprement dite s'équilibrant entre ces deux pôles.

Or, « la nouvelle loi sur l'assurance-chômage, qui entrera pleinement en vigueur au premier janvier 1998, est catastrophique pour les professionnels du spectacle, de l'audiovisuel et des médias »*. Si cette réforme vise principalement à donner aux chômeurs le maximum de chances de retrouver un emploi stable dans un délai de deux ans, « elle s'avère particulièrement inadaptée et discriminante pour ceux qui exercent des métiers sur le mode du travail intermittent », c'est-à-dire les comédiens, danseurs, musiciens, metteurs en scène, chorégraphes, décorateurs, tech-

niciens, régisseurs, cameramen, sonoriseurs, éclairagistes, machinistes, piégistes, journalistes, etc., qui exercent des métiers où les changements d'employeurs sont fréquents ou les rapports de service d'une durée limitée.

En réalité, cette loi ignore complètement les conditions particulières des professions du spectacle. Par exemple, « un technicien de la scène ou du cinéma, un artiste-interprète, ne pourra plus renouveler son droit à l'assurance-chômage s'il n'a pas cumulé 12 mois d'activité rémunérée dans les 24 derniers mois ; l'expérience pratique démontre que cette exigence ne pourra pas être satisfaite dans la plupart des cas ».

Cette situation, et ses dérives annoncées ou supposées, menace à plus ou moins longue échéance la pratique d'une culture vivante professionnelle en la rendant de plus en plus précaire. A cela s'ajoute que ce mouvement d'écrémage des professions du spectacle et de l'audiovisuel va à l'encontre de la spécificité d'une réelle économie culturelle, car sa richesse et sa vitalité n'existent que dans l'expression de son extrême diversité. Avec cette loi sur l'assurance-chômage, nombreux sont celles et ceux que ces nouvelles dispositions vont exclure de leur droit à des indemnités et pousser à l'abandon de leur métier.

« Il ne fait aucun doute que ce durcissement, conjugué à une politique de reconversion forcée vers d'incertains emplois dans d'autres métiers, ne peut que conduire à l'amputation de tout un potentiel créatif, à une régression vers l'amateurisme, et à la disparition programmée – vraisemblablement par inconscience – de tout un savoir-faire essentiel au maintien d'une création culturelle indépendante et variée dans notre pays. Cela signifie aussi un éloignement de la culture et de l'art ».