

Éditorial

Art, pouvoir et totalitarisme

L'actuelle exposition « L'art dégénéré selon Hitler », visible à la Cité Miroir, conduit à s'interroger sur les relations qu'entretenaient certains régimes totalitaires du XXe siècle avec le monde artistique et revient, en somme, à se pencher sur un cas relativement précis de la longue histoire des rapports particuliers qui ont toujours existé entre l'art et le pouvoir. Pratiques artistiques et pouvoir politique ont toujours été étroitement liés. En effet, l'art, en tant que tentative personnelle de représentation ou de traduction du réel, court toujours le risque d'entrer en concurrence – voire en contradiction – avec la vision du monde véhiculée par le pouvoir en place. D'où la nécessité pour un pouvoir idéologique fort de contrôler ce moyen d'expression, notamment par une série de garde-fous destinés à baliser étroitement les schémas de pensée autorisés. Que l'on songe seulement à la censure romaine, l'Inquisition médiévale, l'Académie française de Richelieu ou celle des Beaux-Arts de Louis XIV, et l'on s'apercevra que l'Histoire fourmille d'exemples de récupération, de contrôle ou d'épuration de l'expression artistique par le politique.

La problématique n'est pas neuve. Dès lors, pourquoi s'intéresser plus particulièrement à une séquence de l'Histoire ? Sans doute parce que des régimes politiques tels que les régimes nazi, fasciste et communiste, pour ne citer qu'eux, constituent des exemples de systèmes qui poussèrent à son paroxysme la logique de mise sous tutelle des arts au profit d'une idéologie toute puissante. Ainsi, comme l'explique Lionel Richard à propos du nazisme : « Évidemment, bien avant que ne soit constituée une doctrine fasciste, des gouvernements très divers ont soutenu et préconisé un art officiel. Mais, en Occident, jamais l'ensemble des arts n'avaient été appelés avec autant d'ardeur à illustrer une politique, et jamais la propagande n'avait autant servi à glorifier certaines formes artistiques particulières. Il n'existe pas de meilleur exemple d'une "culture" qui ait été à la fois (...) l'instrument et l'expression du pouvoir politique¹. »

Entre les mains de ces dirigeants, la culture et l'art deviennent bien plus que des moyens d'expression ; ils sont de véritables armes. Ainsi, cette phrase que Mussolini avait fait inscrire en haut d'un mur dominant le complexe cinématographique Cinecittà, nouvellement créé : « La cinematografia è l'arma più forte » (« Le cinéma est l'arme la plus forte »). Mais pour bien comprendre la portée de cette « tentative d'éducation », il nous faut encore préciser le contexte dans lequel celle-ci a lieu. Nazisme, fascisme et communisme soviétique se sont hissés au pouvoir à peu près à la même période, entre 1917 et 1933. Ces révolutions de l'après-guerre 14-18 ne sont pas seulement des mouvements de renversement d'Ancien Régime (Russie) ou de régénérescence sociétale (Italie) ; elles ont aussi en commun de s'inscrire dans l'émergence de la société et de la culture dites « de masse » dont elles constituent les premières manifestations politiques. Nazisme, fascisme et communisme soviétique sont les premiers mouvements politiques véritablement « de masse », notamment dans l'intuition qu'ils eurent de percevoir la foule comme une entité à part entière, à laquelle il fallait s'adresser et qu'il était possible de manœuvrer grâce aux nouveaux moyens de communication de l'époque, en particulier le cinéma. Cette occasion faite à la masse de se voir elle-même en tant que corps social relève d'une manipulation subtile qui, par la mise en scène de la foule ainsi opérée, cherche à susciter l'adhésion pleine ou tacite de l'individu au culte de cette masse organisée. Ainsi, le philosophe Walter Benjamin remarquait-il :

« La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique. À cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre un genou à terre dans le culte du chef, correspond la violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs culturelles². »

L'activité artistique et sa diffusion massive (l'« appareillage » dont parle Benjamin) sont donc mises au service de l'édification des cultes des différents systèmes totalitaires. L'image, le dessin, l'illustration ou le film répondent au besoin de susciter l'adhésion auprès des masses pour ne plus constituer qu'une seule entité homogène dont tout corps étranger se verrait exclu. Comme le souligne André Gob dans l'article ci-contre : « La mise à l'écart puis l'élimination des œuvres "d'art dégénéré" apparaît ainsi comme l'anticipation symbolique du processus de destruction des Juifs d'Europe. » ••

Julien Paulus,
Rédacteur en chef



© Arno Breker - Die Partei

Le Kulturkampf, un enjeu de société

Par André Gob, Docteur en archéologie,
professeur ordinaire à l'Université de Liège

17 janvier 1873. Rudolf Virchow monte à la tribune du Landtag de Prusse pour s'exprimer sur le conflit qui oppose, depuis deux ans, le chancelier Otto von Bismarck au Zentrum, le parti du centre, catholique, et plus largement, la Prusse à l'Église et au pape Pie IX. C'est d'un Kulturkampf, d'un combat culturel, qu'il s'agit, déclare-t-il, d'une lutte contre l'obscurantisme et pour la civilisation. Par ce discours, Virchow (1821-1902), savant médecin et opposant de longue date du militarisme prussien, élargit à la dimension d'un enjeu de société ce qui n'était, pour Bismarck, qu'une stratégie politique. L'expression Kulturkampf va faire florès et se retrouver au centre des débats électoraux ultérieurs. Elle marque, sous des formes diverses, la vie intellectuelle et politique en Allemagne jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Numéro
spécial
« Art et
Pouvoir »

Le Kulturkampf recouvre en réalité l'opposition entre une posture moderniste, progressiste et une vision traditionaliste, prônant un retour aux sources de la germanité. Comme la lutte de Bismarck contre Rome et le parti ultramontain peut rappeler l'antique Querelle des Investitures tout en introduisant, dans le droit impérial, une relation moderne entre l'Église et l'État, ainsi le débat culturel qui se développe en Allemagne à partir de 1880, porté notamment par les Néoromantiques, reflète l'opposition entre un univers spirituel « naturel », organique, « typiquement » germanique (*deutsche Geist*), et une vision matérialiste, technique et cosmopolite du progrès. La naissance des mouvements *Völkisch* et, dans un registre plus muséal, des *Heimatismuseum*, s'inscrit dans ce contexte, marqué aussi par le développement d'un antisémitisme assez radical dans toutes les couches de la population, en Allemagne comme partout en Europe. Le mouvement *Völkisch* est essentiellement antisémite¹, promoteur de la pureté de la race germanique, héritière des mythiques Aryens et que vient corrompre le Juif.

Les années vingt

Après la lourdeur de l'époque wilhelmienne où Guillaume II veut rivaliser avec les monarchies bourgeoises de Londres, Paris et Vienne, on assiste à une explosion de la vie culturelle allemande dès le début des années vingt, marquées par le théâtre de Bertolt Brecht et de Thomas Mann, par l'école du Bauhaus, par le cinéma de Fritz Lang, par les mouvements picturaux d'avant-garde, par l'École de Düsseldorf... Mais la République de Weimar est parcourue de courants contradictoires. Violentement contradictoires dès l'origine, avec l'élimination du *Spartakusbund* en novembre 1918, l'assassinat de Kurt Eisner en février 1919, les meurtres de la *Ste-Vehme*, les putschs manqués de Kapp (1920) ou d'Hitler (1923). À la violence extrême de la Première Guerre mondiale succède une violence latente, marquée de « petites » éruptions, mais le feu couve, attisé par les exigences démesurées du Traité de Versailles puis par la grande crise économique de 1929.

Ce climat est le terreau des partis extrémistes, dont le futur parti nazi. « Fondé en 1919 sous le nom de Parti ouvrier allemand, il n'était que l'un des soixante-dix groupuscules d'extrême-droite, ou davantage, qui virent le jour cette année-là. Professant à peu près la même idéologie *völkisch* fondée sur un ultranationalisme et un racisme exacerbé, ces groupes apparus en l'espace de quelques mois après la fin de la Première Guerre mondiale, prospéraient dans le climat de frénésie contre-révolutionnaire qui s'était emparé de l'Allemagne². » Le parti, rebaptisé *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) en 1920, acquiert le journal de la Société de Thulé, cercle d'extrême droite où se retrouvaient des membres de l'aristocratie et de la bonne société, plutôt fortunés. Certains, comme Dietrich Eckart, journaliste et homme de théâtre, et Alfred Rosenberg, membres du NSDAP introduisent Hitler dans ce milieu³. Joseph Goebbels (1897-1945), un écrivain rhénan, devient bientôt le « nègre » des discours du Führer.

Critique d'art au *Heidelberger Tagblatt* dès 1909, la peintre et historienne de l'art Bettina Feistel-Rohmeder (1873-1953) fonde en 1920 à Dresde, avec le professeur Richard Müller, la *Deutsche Kunstgesellschaft* destinée à lutter contre « les vieux ennemis héréditaires des Allemands, Rome et Judas⁴ ». Imprégnées des idées *völkisch* et antisémites, cette association et sa bruyante éditorialiste sont de farouches adversaires de l'art moderne et milite pour le « véritable art allemand », diffamant les peintres expressionnistes allemands à longueur de colonnes de leur bulletin. Cette littérature de combat trouve un large écho dans la société cultivée, à Dresde et au-delà.

Le *Kampfbund für Deutsche Kultur* est fondé à Munich en 1929 par Heinrich Himmler (1900-1945) et Alfred Rosenberg (1893-1946). Intellectuel d'origine balte, ce dernier est un des premiers « penseurs » du parti mais ses analyses, « plus attachées à la subtilité des idées qu'à leur efficacité politique ou à leur potentiel organisationnel, paraissent absconses et de peu de portée⁵ ».

1 RICHARD, Lionel, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 19.

2 BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version, 1939) » in *Œuvres III*, Paris, Folio/Essais, 2000, p. 314.



Une rencontre sur la question des droits de l'Homme au Maroc

Le 11 décembre dernier, les Territoires de la Mémoire, en partenariat avec le centre d'études « Démocratie » de l'Université de Liège, avaient le plaisir de recevoir M. Driss El Yazami, président du Conseil national des Droits de l'Homme pour le Maroc.

Le 11 décembre dernier, les Territoires de la Mémoire, en partenariat avec le centre d'études « Démocratie » de l'Université de Liège, avaient le plaisir de recevoir M. Driss El Yazami, président du Conseil national des Droits de l'Homme pour le Maroc. Cette rencontre fut l'occasion de débattre de la question des droits de l'Homme dans ce pays et de l'évolution politique du Royaume dans le cadre du Printemps arabe (aux visages décidément très différents d'un pays à l'autre). Plus largement, ce débat, riche des nombreuses questions posées par le public présent ce soir-là, a permis d'esquisser les contours de ce qui semble constituer une nouvelle réalité au niveau international : la prise en main de la question des Droits de l'Homme par les pays du Sud eux-mêmes, indépendamment des normes et recommandations de l'Occident.

Driss El Yazami, personnage officiel de l'État marocain, dresse d'emblée un constat sous forme de quatre « perversions » fondamentales qu'il identifie sur la question des droits humains au niveau international : le « deux poids, deux mesures » par trop fréquent quand il s'agit de condamner un pays ; un moralisme impérieux voire « impérial » de plusieurs nations occidentales ; un ordre économique international particulièrement injuste ; un retour de l'identité comme fondement du politique.

Parallèlement, M. El Yazami souligne trois phénomènes en cours qu'il qualifie de « révolutions silencieuses » dans le monde arabe, en particulier dans des pays tels que la Tunisie, le Liban et le Maroc. En premier lieu, une transition démographique se traduisant essentiellement par une baisse du taux de natalité et qui bouleverse considérablement l'ordre social des pays concernés :

crise du patriarcat, nouveau rapport au politique, etc. En deuxième lieu, un décollage culturel spectaculaire, conséquence du développement du système scolaire. Enfin, une urbanisation accélérée liée à un exode rural important et responsable de l'émergence de véritables mégapoles rendant indispensable l'urbanisation en question.

La conséquence principale de ces mutations est l'émergence de l'individu ; un individu se percevant avant tout comme un acteur et désireux de se libérer de toute une série de déterminismes sociaux, culturels, religieux ou autres. Cette émergence reste toutefois encore entravée, reconnaît M. El Yazami. Sur la question du droit des femmes, notamment, en ce qui concerne le Maroc. D'où une série de priorités énoncées par l'orateur telles que, au niveau judiciaire, la création d'un Haut Conseil du Pouvoir judiciaire ainsi que d'un nouveau Code Pénal ; au niveau du droit des femmes et de l'égalité, un objectif de parité et une intensification de la lutte contre les violences faites aux femmes ; et une loi sur la presse en ce qui concerne la liberté d'expression.

Le débat avec la salle a également permis d'aborder des questions plus sensibles, comme la gestion des flux migratoires en direction de l'Europe et qui transitent par le Maroc, les phénomènes xénophobes que cela suscitent, mais aussi l'épineuse problématique du Sahara occidental dont le statut à ce jour n'est toujours pas défini.



page trois

Nouveau en 2015 :
 Tarifs réduits à La Cité Miroir*



Les acteurs de l'histoire, c'est vous !

Devenez membre



ASBL TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE
CENTRE D'ÉDUCATION À LA RÉSISTANCE ET À LA CITOYENNETÉ

VERSEZ 10€ (2,5€ pour étudiant)
sur le compte BE14 0682 4315 5583
Une carte vous sera envoyée et vous bénéficierez des avantages.

Plus d'informations :
www.territoires-memoire.be/membre







*Pour certaines activités, dont celles programmées par Les Territoires de la Mémoire asbl, le Centre d'Action Laïque de la Province de Liège asbl et MNEMA asbl.

En cette époque de crise et de tentation de repli sur soi, les arts de la scène peuvent-ils constituer un vecteur d'émancipation et favoriser l'émergence de nouveaux modes d'organisation collective ?

Démocratie et théâtre-action

Entretien avec **Claire Vienne**,
Directrice artistique du Théâtre de la Communauté de Seraing

Gaëlle Henrard : Pourriez-vous nous décrire le type de public avec lequel vous travaillez et selon quel processus ?

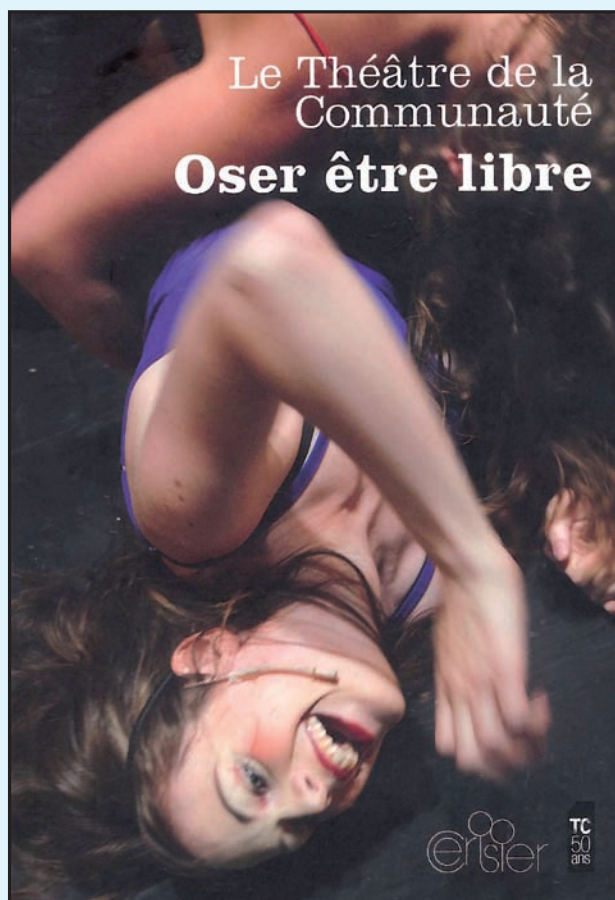
Claire Vienne : L'objectif principal du Théâtre de la Communauté est que le public s'approprie le théâtre, l'art, et en fasse un outil d'expression, de création. Nous tentons de créer des spectacles du début à la fin avec des personnes qui pensent que le théâtre ne s'adresse pas à elles (image d'un lieu de pouvoir bourgeois, trop cher, etc.). Il y a donc dès le départ un problème de légitimité : beaucoup de gens pensent qu'ils ne sont pas légitimes pour pousser la porte d'un lieu comme le théâtre. Nous travaillons d'ailleurs dans des salles, comme en Outremeuse, qui sont à la hauteur des gens et qu'ils peuvent s'approprier.

On travaille pour cela avec un réseau de partenaires (associations, CPAS, écoles, etc.). Cet aspect est très important pour nous et nous avons d'ailleurs une personne à temps plein qui ne s'occupe que du réseau associatif, scolaire et du « non-public ». En fonction des projets, ce sont eux qui viennent avec des demandes ou nous qui leur faisons des propositions. Mais notre objectif est toujours d'arriver à un spectacle que nous entendons professionnel dans la mesure où l'équipe qui encadre est professionnelle (régie, scénographie, costumes). C'est aussi notre façon de prendre les gens au sérieux. Le spectacle est ensuite joué devant un public qui est d'abord le public du partenaire avec lequel nous montons la création, un public dont le groupe est issu. On vient par exemple de terminer une création avec l'EFT (Entreprise de Formation par le Travail, ndlr) « Échafaudage » avec qui on travaille depuis quelques années et ce sont notamment d'autres personnes en situation d'apprentissage au sein d'EFT qui sont venues assister aux représentations. C'est donc rarement un public de « déjà convaincus » ou le public qui va habituellement au théâtre, même si nous avons aussi un public qui, intéressé par notre démarche de création, nous suit depuis des années. Actuellement, on a un projet avec le Centre culturel de Huy et le réseau EN PISTE qui travaille avec des personnes handicapées mentales et physiques. Chaque année, on monte un spectacle avec eux dans le cadre de leurs ateliers. Ce sont les familles ainsi que d'autres personnes handicapées qui viennent assister aux représentations. En moyenne par an, on donne 80 à 100 représentations uniquement avec des personnes qui ne vont jamais au théâtre. Pour donner un autre exemple, on a un projet qui se termine actuellement, celui-là avec des SDF, principalement des hommes, qui vivent en dehors de tout circuit. On a travaillé pendant deux ans avec ce réseau de personnes liées à la rue pour aboutir en mars 2015 à un spectacle professionnel.

On mène également des projets internationaux sur des sujets que l'on souhaite aborder. C'est le cas du projet « Femmes et Maternité » qui va durer quelques années. Je travaille pour cela avec des mamans à la prison de Lantin et via différents réseaux où se retrouvent des mamans en difficultés (centres d'accueil pour mamans migrantes, réfugiées, femmes battues, personnes handicapées, écoles, etc.). Dans cette lignée, on vient de terminer un travail avec des mamans au Maroc. Elles viennent de Côte d'Ivoire avec leurs enfants et se retrouvent au Maroc après un long parcours. Un film a été réalisé et sortira au mois de mars 2015 dans le cadre de la Journée internationale de la femme.

Au niveau du processus, nous travaillons par ateliers-théâtre. C'est grâce à ces ateliers qu'on écrit un spectacle qui est ensuite joué par les participants s'ils le souhaitent ou, le cas échéant, par des comédiens professionnels. Il n'y a pas nécessairement de propos ou de thème a priori. Le spectacle s'écrit à partir de ce qui est donné dans les impros.

Ce qui compte pour nous, c'est surtout le désir de participer à un projet collectif et de défendre une forme théâtrale. Le défi est d'abord de susciter l'envie auprès des participants, qui souvent estiment ne pas être concernés. Au départ des ateliers, beaucoup arrivent ici avec des pieds de plomb et n'osent pas entrer. Il y a beaucoup de méfiance, d'autant que le théâtre est perçu par eux comme quelque chose de poussiéreux, d'ennuyeux. Et puis, peu à peu, on établit un rapport de confiance. Mon objectif est donc d'abord de trouver du plaisir. On se retrouve dans une salle, on va passer du temps ensemble, il faut qu'on s'y sente bien. Créer ces liens prend du temps. Ensuite, on tente de créer une petite faille dans la tête, faille dans laquelle mettre une graine. On a le sentiment d'avoir gagné quelque chose quand, au terme du spectacle, on voit les par-



participants mener eux-mêmes le débat avec leur propre public. Le groupe devient alors l'ambassadeur de sa propre histoire, ce qui n'est pas le cas dans les « grands » théâtres où ce n'est pas leur histoire qui est jouée ou, si c'est le cas, elle demande d'abord d'avoir parcouru un chemin parfois compliqué.

Ce qui est intéressant avec le public avec lequel on travaille, c'est justement qu'il n'a jamais mis les pieds au théâtre. Cela lui donne une force que ceux qui ont appris tous les codes théâtraux, notamment à l'école, n'ont plus. Ils ont un imaginaire, une créativité qu'on ne retrouve pas nécessairement dans d'autres milieux. Il y a, par exemple, une différence énorme quand on travaille avec une école d'esthéticiennes ou avec les Beaux-arts ou le Conservatoire. C'est toute la différence entre ceux qui se sont appropriés des règles, des codes et ceux qui arrivent, découvrent et se laissent davantage prendre au jeu. Or notre objectif est d'abord de travailler avec des gens qui ont quelque chose à raconter, qui ont une force et une énergie théâtrale, sans pour autant appliquer des règles théâtrales. D'ailleurs, quand on travaille avec des comédiens professionnels, ça ne se passe pas toujours bien.

Gaëlle Henrard : Quelle dimension critique percevez-vous aujourd'hui dans le théâtre-action par rapport à ce qu'il a pu être dans le cadre des occupations d'usines ?

Claire Vienne : C'est sûr que quand on montait des pièces dans les usines, il y avait la gauche et la droite, l'ouvrier et le patron, le rapport de force était plus clair. Aujourd'hui, on ne vit plus dans la même société. C'est beaucoup plus diffus, beaucoup plus sournois. Comment aller contre un patron quand la plupart n'en ont tout simplement pas ? Contre quoi va-t-on ? Quel pouvoir a-t-on encore ici ?

Tout d'abord, quand je parle de plaisir et de jeu, je pense que le pouvoir et la critique peuvent venir de là. Le plaisir commence par le jeu et par le fait de donner quelque chose de soi. Quand on fait une improvisation, on s'engage quelque part à donner un morceau de quelque chose. Ensuite, quand on fait des improvisations, on parle énormément, de ce qu'on a vu, de ce qu'on a appris. Quand j'ai commencé au TC, c'était la fin des occupations d'usines et du théâtre syndical, et on a commencé à travailler différemment, sans plus passer par les syndicats. Les structures ont changé aujourd'hui, elles sont plus variées et sont davantage dans l'associatif. Mais la critique existe toujours et elle naît à un moment donné, dans le chemin qui est fait avec nous et parallèlement dans l'association partenaire ou dans d'autres structures. Ce qui est donné sur scène réveille des choses dans une société où on vit plutôt endormis, anesthésiés. Certaines personnes arrivent ici et se

rendent compte que peut-être une partie d'elle-même va se réveiller au contact de rencontres, de possibles, de collectifs et que de cette manière, elles vont retrouver une force. La critique peut se situer là.

On a beaucoup de gens qui viennent ici et qui attendent le débat parce qu'ils ont entendu qu'ici, on pouvait venir exprimer des choses. C'est pour ça que le débat occupe une place fondamentale dans notre démarche et que les spectacles sont systématiquement suivis par ce moment d'échange. On a fait un spectacle, il y a deux ans, sur les jeunes et l'engagement. Il s'appelait EXI(S)T. Le spectacle en soi durait une demi-heure et était suivi d'un débat d'une heure et demie, mais un débat scénographié. Ce projet interrogeait la possibilité, la capacité de (re)prendre la parole. Il avait été initié par trois jeunes à l'époque des révolutions arabes et s'est fait en partenariat avec D'une Certaine Gaieté. Le débat permettait à chacun de se situer par rapport à sa manière d'envisager l'engagement. C'était d'autant plus riche quand étaient mélangés jeunes et moins jeunes, ou quand participaient des syndicalistes qui avaient une vision particulière de l'engagement. Avant de sortir le spectacle, on aussi organisé des débats avec des gens qui, dans leur vie professionnelle, étaient engagés, ou qui avaient fait de leur vie un engagement.

Donc je pense que la critique se retrouve dans tous ces débats, dans tous ces moments d'échange. Elle est également dans la démarche elle-même.

Gaëlle Henrard : L'émancipation par le théâtre, une utopie ? Quel rapport pouvez-vous faire entre théâtre-action et puissance d'agir ?

Claire Vienne : La force du théâtre, par exemple, par rapport au cinéma ou à la peinture, c'est d'une part qu'il est collectif. Si on vient individuellement s'inscrire dans une démarche, avec des motivations diverses, souvent même sans savoir pourquoi on est là, on vient en tout cas partager quelque chose. On vit dans une société où on est très seuls. Or le théâtre, c'est d'abord un groupe où on peut s'exprimer. Et c'est vrai que partout ailleurs, il suffit de regarder autour de soi, où peut-on encore s'exprimer, à tout niveau de la société ? La force du théâtre et du collectif, c'est d'être écouté et de cheminer ensemble. D'autre part, outre la dimension collective, il y a la possibilité qu'offre le théâtre de réinventer une histoire qui nous corresponde, dans laquelle on se sente bien et qui s'accorde peut-être mieux avec ce qu'on a envie de vivre. Je pense que c'est un des derniers endroits où on peut inventer et créer autre chose collectivement. Pendant un temps, on ferme la porte sur le monde extérieur et on en crée un autre via la fable, via l'imaginaire, pour ensuite rouvrir la porte, retourner dans la Cité en ayant acquis une autre place et peut-être une autre force. Le théâtre nous permet aussi de jouer et ainsi de retrouver en nous l'enfant qu'on n'a pas trop l'occasion de rencontrer dans une vie quotidienne.

Dans cet aspect émancipateur, il y a aussi l'idée que des personnes qui ont un parcours d'échecs, pour la première fois, vont être applaudies. Que ce soit les jeunes ou les femmes au Maroc avec qui j'ai travaillé, ils n'étaient pas heureux. Peu à peu, ils ont retrouvé un intérêt à être là. Aux yeux des autres (familles, éducateurs, acteurs sociaux), il y a une valorisation de l'individu qui est fondamentale. Par exemple, les femmes au Maroc ont acquis un autre statut à travers le spectacle. Le public les a regardées autrement. Elles n'étaient plus perçues comme celles qui demandaient un repas chaud mais devenaient tout à coup un personnage que l'on regardait sur scène, une personne belle et digne (je veille particulièrement à ces aspects-là). Elles avaient l'occasion de montrer (et de découvrir) qu'elles savaient faire autre chose. Les personnes qui connaissent les participants aux ateliers et qui viennent les voir aux représentations disent ne jamais les avoir vus comme ça, qu'elles connaissaient plutôt des personnes en demande, exclues ou abattues. À travers le théâtre, le rapport à la personne change. Il y a aussi le fait de prendre une distance sur sa vie et donc de nourrir un regard sur celle-ci et parfois de retrouver quelque chose, une parole, un regard, une présence qui semblait avoir été perdus. Il y a là une forme d'émancipation. ••

<http://www.actc.be/>

Dans le cadre de la thématique « Art et Pouvoir » qui anime actuellement les Territoires de la Mémoire, je propose ici une sorte de compte-rendu, augmenté et ré-organisé, de différents débats et ateliers auxquels j'ai eu l'occasion d'assister dans le courant d'octobre et novembre 2014.

L'un a été organisé par la Maison des Sciences de l'Homme dans le cadre de la Foire du Livre politique de Liège sur le thème du théâtre dans la Cité. Animé par Rachel Brahy, chercheuse à la MSH, il a mis en présence Katty Masciarelli, directrice du Centre du Théâtre-Action, Nancy Delhalle, chercheuse à l'Université de Liège qui étudie notamment la place du théâtre en Belgique, Claire Vienne, directrice artistique du Théâtre de la Communauté de Seraing (voir entretien ci-contre), et Serge Rangoni, directeur du Théâtre de Liège. L'autre atelier, organisé par Peuple & Culture dans le cadre de son Université d'automne sur le thème de l'éducation populaire et des mouvements sociaux, a interrogé la capacité de l'art à mobiliser. Cette réflexion est donc à la fois personnelle et en même temps nourrie de celle d'autres travailleurs de terrain, du monde associatif notamment, et d'artistes, qu'ils en soient ici remerciés, en espérant par ailleurs ne pas trahir leurs mots et leur pensée. C'est dans une volonté de diffusion que leurs idées sont ici reprises.

Il est une forme d'art qui, dans sa démarche fondamentale et originelle, interroge incontestablement le rapport entre l'art et le politique et qui tend à ramener le centre de gravité du pouvoir là où on ne le cherche que trop peu : dans l'espace public, là où sont les gens, là où ils vivent et se rencontrent, là où peut émerger une parole vraie. Le théâtre-action vient en effet questionner la capacité de l'art à interroger nos consciences et à nous mettre en mouvement.

18 février 2009 : Daniel Adam, metteur en scène à la Compagnie Maritim franchit les portes de l'usine Royal Boch à La Louvière sur lesquelles on peut lire : « Usine occupée ». Proposition est faite de venir jouer dans l'usine un spectacle précédemment monté avec d'anciens fondateurs de la région de Couvin intitulé *Tu vas encore nous faire pleurer*, fondateurs issus de diverses usines de la région alors toutes fermées et transformées en centres commerciaux. Après arrangements avec les syndicats et aménagements dans l'usine, le spectacle est présenté en guise de soirée de solidarité avec les travailleurs de Royal Boch en sursis. 200 personnes assistent à la représentation dans l'usine : familles, militants, syndicalistes et autres curieux. L'analogie entre l'histoire vécue par les uns et celle en train de s'écrire des autres ne manque pas de soulever une vive émotion. Parallèlement, la photographe Véronique Vercheval tire le portrait des travailleurs, de face, à leur poste de travail, histoire de donner un visage à ces quarante-quatre « survivants » dont parle à peine la presse. Elle leur demande aussi de raconter leur première journée à l'usine. Imprimés sur d'immenses bâches, ces portraits sont affichés sur les grilles de l'usine, à la vue de tous, au milieu de la ville. Pendant trois mois, elles donnent à voir les visages de celles et ceux qui s'animent et animent encore une usine au cœur de La Louvière. Cette usine sera démolie peu de temps après... Une idée toutefois aura émergé au milieu de ce drame, celle de monter un spectacle à même de réfracter toute l'indignation et tout le désarroi de ces femmes et de ces hommes. Au travers d'ateliers auxquels participent les anciens travailleurs de Royal Boch, un spectacle s'écrit. Le 1er mars 2012 a lieu la première de « Royal Boch, la dernière défection » : rires, pleurs et surtout beaucoup d'indignation. « Voilà des gens qu'on a voulu morts et qui lancent debout des salves d'espoir. Dans le fond, le théâtre-action, c'est peut-être ça : c'est nous empêcher de nous asseoir¹. »

Oui, l'usine a fermé et tous ces gens ont perdu leur travail. Et cette triste histoire s'est poursuivie au travers d'un combat contre un système aussi absurde que déshumanisant. Alors, ce spectacle, ces photographies, finalement à quoi ont-ils servi ? C'est peut-être le sens de cette réflexion sur la place et le rôle de l'art dans la cité, sur le pouvoir qu'on entend parfois lui donner, sur celui qu'on aimerait parfois qu'il recouvre. Mais d'abord, petit retour en arrière pour mieux comprendre ce qui se cache derrière cette formule de « théâtre-action » qui n'est autre, pour certains, que du théâtre tout court.

Bref historique²

Les années 1970 voient une concentration inédite de conflits sociaux qui prennent des formes nouvelles : séquestration de patrons d'usine, sabotage de machines et surtout occupations d'usines souvent couplées avec des pratiques autogestionnaires visant à prouver la viabilité de l'entreprise. Ces mouvements sociaux, souvent défensifs, mais qui prennent parfois également une dimension plus offensive (par exemple pour porter des revendications salariales), éveillent l'intérêt du monde culturel. Leur durée et le monde ouvrier lui-même suscitent une certaine fascination auprès des intellectuels engagés mais aussi des artistes qui décident d'aller à la rencontre

de ces travailleurs directement sur leur lieu de travail. Cette démarche était déjà celle du Théâtre de la Communauté de Seraing créé en 1964. À l'origine, cette jeune compagnie est issue d'une petite troupe d'étudiants de l'Université de Liège s'étant séparé du Théâtre universitaire, jugeant sa production trop académique, l'habitude étant alors à des pièces du répertoire. Cette petite troupe baptisée « Les Escholiers de la Lune » puis très vite « La Communauté des Escholiers » défend une conception du théâtre en tant que service public et s'inspire du Théâtre national populaire de Jean Vilar en France. Celui-ci, né après la Seconde Guerre mondiale, s'inscrit dans le contexte d'une politique de démocratisation de la culture menée à l'époque par les pouvoirs publics dans le but de reconstruire une certaine cohésion sociale et prônant la culture pour tous.

Malgré un certain succès remporté par La Communauté des Escholiers, l'insatisfaction demeure : ce sont toujours les privilégiés qui se rendent au théâtre. Les ouvriers restent les grands absents de ces représentations censées les « émanciper ». L'abaissement du prix des places, le choix de textes engagés ne semblent pas concerner davantage ces « exclus de la culture ». La démocratisation théâtrale ne fonctionne pas. La troupe, menée par Roger Dehaybe, décide donc de se rendre là où vit et travaille cette classe ouvrière et s'installe à Seraing, dans la salle communale rue Renaud Strivay. Rebaptisée « Théâtre de la Communauté », la compagnie va développer ses propres spectacles mais également organiser des récitals, un ciné-club et des conférences.

En tissant un réseau avec les acteurs locaux, le Théâtre de la Communauté entend mettre en œuvre une réelle implication du local tant dans l'écriture des textes que dans le montage de ces créations originales. Les partenaires privilégiés du TC resteront pendant longtemps le milieu scolaire et le monde ouvrier. Des comités consultatifs se mettent en place pour recueillir les représentations et problèmes spécifiques de chacun et en faire un point de départ à une véritable création alternative.

Pourtant, si le nombre de spectateurs ne cesse de se multiplier, le monde ouvrier est toujours aux abonnés absents. La barrière d'un lieu institutionnel, même engagé, reste difficile à franchir par des gens à qui on a toujours fait comprendre que la culture, « ce n'était pas pour eux ». Nous nous trouvons finalement toujours là dans une démarche de démocratisation culturelle qui est perçue comme un vecteur de diffusion des valeurs bourgeoises et comme une emprise de plus de la société capitaliste. Opérant alors un changement de stratégie radical, le TC va déplacer son centre de gravité de la salle de spectacle aux lieux où se trouvent les spectateurs qu'il veut directement concerner. Arrière-salles de cafés, sorties d'usines, meetings deviennent autant de lieux et d'occasions de créer le dialogue et de jouer de petites saynètes. Cette idée, toute empreinte d'éducation populaire, d'aller chercher ce qu'on a eu coutume d'appeler à l'époque le « non-public », est de faire émerger la parole de ces gens et de leur permettre d'être les porteurs de leur propre culture. L'enjeu de ce travail réalisé avec et par eux est, outre l'émergence de la parole, de générer une forme d'expression qui leur est propre. Le théâtre devient prétexte et « outil au service d'un message à délivrer³ ». Le théâtre-tract ouvre la voie au travail de ces quelques comédiens-animateurs qui inverse le processus théâtral classique pour monter des créations plus « légères », nécessitant peu de moyens (costumes, décors) et donc plus faciles à transporter et à présenter, par exemple, lors des pauses des ouvriers aux abords des entreprises. D'une politique de démocratisation culturelle, on passe progressivement à une véritable démocratie culturelle.

« (...) le souci du Théâtre de la Communauté est celui d'être à l'écoute, beaucoup plus que de se faire écouter : être de façon vivante un appareil d'amplification pour donner une voix à ceux qui n'en ont pas, ou qui ont une voix trop faible dans le brouhaha des plus puissants moyens de fabrication de l'opinion publique⁴. »

La démarche de démocratie théâtrale est poussée plus loin dans les années 1970 avec la mise en place d'ateliers-théâtre à même de permettre à tout un chacun de s'approprier la technique théâtrale et ainsi de porter sa voix sans l'intermédiaire du comédien. La double casquette de comédien / animateur de théâtre-action permet donc tant le jeu de scène que la formation et l'animation des débats qui suivent et parfois même entrecoupent les spectacles. Ces débats font partie inhérente de la démarche du théâtre-action, les thématiques traitées étant choisies en fonction de l'actualité et des vécus concrets de chacun en vue d'une conscientisation et

d'une réappropriation des moyens d'action. S'emparant d'une véritable arme de combat contre l'aliénation, les travailleurs comprennent, qu'outre un divertissement, le théâtre-action peut les aider dans leurs revendications. Doublement subversif, il renverse par ailleurs la balance tant des hiérarchies sociales en déplaçant l'autorisation du discours, que celles du monde du théâtre en brouillant les frontières entre les différents intervenants (auteur, metteur en scène, comédiens, spectateurs)⁵.

Au fil des années, les publics évolueront avec les contextes socio-économiques et la tertiarisation croissante du monde du travail. Le déplacement de la militance explique aussi cette évolution. De nouvelles causes mobilisent et interrogent la culture (droits de l'homme, environnement, etc.). De nouvelles valeurs animent et demandent une réflexion permanente. Le théâtre-action, toujours riche d'un travail en réseau, semble se tourner aujourd'hui vers le secteur socio-professionnel. En témoignent des créations avec des CPAS, EFT, AMO, prisons, organismes d'insertion socio-professionnelle, etc. Pourtant, l'actualité nous montre que le temps des occupations d'usines semble plus cyclique que linéaire. La fermeture de Royal Boch, c'était en 2009. Récemment, la bande dessinée a, elle aussi, investi le champ des luttes sociales : le blog *Johnson m'a tué* et la bande dessinée du même nom réalisée par Louis Theillier rapportent le récit de l'occupation de l'usine Johnson Matthey de février à juin 2011. Réalisées à l'aide d'un bic parce que seul outil de travail disponible dans l'usine, les planches de la bande dessinée étaient initialement diffusées sous forme de journal de bord sur le blog. Toutes les trois semaines, elles étaient tirées à 350 exemplaires et distribuées aux travailleurs et aux médias pour faire pressions sur les négociations. La bande dessinée comme outil de médiatisation... En effet, les médias se sont d'abord intéressés à l'objet médiatique et du coup au conflit lui-même. Ce geste artistique s'inscrivait, lui aussi, dans une lutte contre la déshumanisation des travailleurs.

Les groupes Medvedkine⁶ ne firent pas autre chose en s'appropriant le langage des « riches », le cinéma, pour dénoncer le sort de la classe ouvrière dans les régions françaises de Besançon et de Sochaux entre les années 1967 et 1974. Cette rencontre entre le monde du cinéma et le monde ouvrier se cristallisera dans le film *À bientôt j'espère*. Les travailleurs, loin de se contenter de cette production, décident de s'emparer eux-mêmes de la caméra pour raconter leur histoire, de l'intérieur, et faire un film d'ouvriers et non un film sur les ouvriers. Ils apprennent à réaliser et produire leurs films et s'emparent de ce média comme véritable outil de lutte et d'émancipation. Parmi ceux qui n'étaient pas censés faire du cinéma, certains deviendront réalisateurs professionnels créant par là une forme d'art et une esthétique d'une force et d'une originalité particulières.

Autre domaine, les conférences gesticulées qu'on voit fleurir un peu partout illustrent bien l'idée qu'il n'y a pas plus légitime que le travailleur lui-même pour parler du travail, ou les mères pour parler de la maternité, etc.

Ce que peut l'art...

Si Rachel Brahy, relève la « permanence de l'idéal politique et militant du théâtre-action », d'aucuns pourtant ne semblent plus croire en sa fonction subversive, le percevant comme « une pratique théâtrale de gauche réformatrice pas très révolutionnaire » ou comme une sorte de « sparadrap social »⁷ selon les termes qu'elle a relevé chez certains comédiens-animateurs. Où est donc cet idéal politique et militant ? A-t-il disparu alors que des comédiens-animateurs témoignent de leur manque de conviction dans ce « tout à l'insertion » qui demanderait de mobiliser le culturel pour faire des citoyens plus « responsables », plus « capables », mais dans le cadre d'un système qui fonctionne mal ? Une comédienne-animateur explique par ailleurs que son travail n'a certainement pas pour objectif de rendre le participant plus docile « plus apte à faire un travail inintéressant dans lequel on perd sa vie à la gagner ». Alors, la question demeure : dans quelle mesure, le théâtre, en l'occurrence ici le théâtre-action, peut-il intervenir dans et sur le politique, dans notre manière de faire société et sur notre capacité à interagir avec notre environnement ?

Outre la faculté de ré-humanisation de travailleurs en déroutant qui peuvent se parer d'un peu de dignité, parfois simplement exister, un premier élément se dégage dans la capacité de certaines créations artistiques à donner un visage et une voix à ceux qu'on ne voit, ni n'entend, tout simplement parce que ce n'est, la plupart du temps, pas eux que regardent et qu'écoutent les mondes médiatique et politique, si



ce n'est le plus souvent pour les stigmatiser. Or, au travers du travail mené lors des ateliers-théâtre émerge une parole vraie, débridée. Si, comme l'explique Jacques Rancière, « la politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire⁸ », ne peut-on se réjouir de ces conflits rendus visibles et de ces paroles rendues audibles ? Par ailleurs, l'émancipation et la transformation sociales ne commencent-elles pas par la capacité de nommer les choses, avec les mots justes, et celle ensuite de se réapproprier l'expression de sa propre histoire ?

Ensuite, et c'est là une dimension majeure mise en avant par les comédiens-animateurs qui se meuvent dans ces projets, il s'agit de permettre de passer du « je » au « nous », de la maison à la place publique, bref de créer du commun. Rassembler les gens, faire qu'ils se retrouvent, construire du collectif, *a fortiori* là où il ne va pas de soi, n'est-ce pas là un acte éminemment politique ? Dans un système individualiste qui nous pousse à l'éclatement, à l'aliénation sous toutes ses formes et où chacun se retrouve finalement seul face à sa propre révolte, ne sachant bien souvent qu'en faire ni même la nommer, la création de lieux et de moments où chacun est écouté pour ce qu'il a à dire apparaît d'une urgente nécessité.

Par ailleurs, cette subjectivité donnée à la vue de tous, ce regard immergé dans les luttes sociales et non au-dessus de la masse présentent une force d'alternative non négligeable : il place les rapports de force dans un champ créatif où les corps et les émotions ont leur place. Cet aspect est généralement absent d'autres milieux que l'on pourrait qualifier de politiques où l'action est davantage guidée par le raisonnement critique (pour autant le milieu artistique n'en est pas dénué, bien au contraire). Rachel Brahy fait référence à Jacques Rancière pour rappeler qu'une des particularités du théâtre-action est de constituer un cadre politique qui prend en compte le sensible.

Enfin, on parle sans cesse de ce beau mot qu'est l'émancipation et on se plaît à penser que celle-ci peut passer par l'art. Si l'essence de l'émancipation réside dans le fait de quitter la place qui nous a été assignée et d'agir d'une manière autre que celle selon laquelle il est convenu ou convenable de se comporter, alors peut-être nous est-il effectivement permis de voir dans le théâtre-action un vecteur d'émancipation sur au moins un de ses aspects. En effet, par sa démarche même, le théâtre-action brise les catégories qui régis-

sent nos vies et nos manières de penser. Nous aurions chacune une place dont on ne pourrait sortir : pas le temps, pas compétent, pas autorisé, pas légitime. Il y aurait une place pour le travailleur manuel, une pour l'intellectuel ; une place pour l'artiste, le créateur, une autre pour le spectateur, regardant et écoutant mais surtout n'agissant pas ; une place pour ceux qui produisent des richesses, une autre pour ceux qui les consomment ; une place pour ceux qui ont une parole politique, une autre pour ceux qui doivent s'y conformer. Et que surtout chacun reste à sa place, que surtout on ne se mélange pas trop ! Le théâtre-action apparaît finalement comme un bon exemple de cette hybridation entre les catégories autorisées au travers de la réappropriation d'une parole et d'une expression par celui qui les vit. N'en déplaise à Platon selon qui les artisans n'avaient pas le temps de se consacrer aux choses communes parce que *le travail n'attend pas*⁹.

Que ce partenariat riche et prometteur entre le monde artistique et les mouvements sociaux ne nous empêche toutefois pas de nous rappeler que le statut de l'artiste reste un statut précaire. Certes de nombreux théâtres-action, après un long combat pour la reconnaissance de l'originalité de leur démarche, sont aujourd'hui subsidiés. Mais les artistes, loin d'être reconnus comme des « travailleurs de l'art », sont souvent perçus, en ce compris par le monde associatif lui-même, comme des pourvoyeurs de regards, d'imaginaires, parfois de rêves (ce qu'ils sont également), à bon compte, afin de rendre le combat plus attractif et original, afin de trouver dans les voies de l'art et dans ses outils une méthode imaginative voire esthétique de militance. Parfois, l'intervention artistique trouve des subsides. Souvent, les artistes s'engagent dans des luttes sociales sur base volontaire et militante. Certains produisent donc un travail, une richesse bénévolement. S'ils sont souvent perçus comme libres dans leur capacité de critiquer et de contester (ce que les institutions culturelles et associatives ne sont parfois plus), cette liberté s'arrête avec la précarité dont ils sont souvent l'otage. Il semblerait que cette réalité soit parfois bonne à rappeler, y compris au monde associatif, qui, inquiet dans la gestion de ses subsides, perdrait parfois de vue que l'artiste, même militant, ne vit pas d'art et d'eau fraîche. Interroger l'art et le pouvoir, devrait donc également passer par (re)penser les rapports de force, voire de domination, dans lesquels sont pris les artistes quand ils ne sont pas tout simplement perçus comme des hurluberlus oisifs et inutiles.

Je me suis surprise, à maintes reprises, dans cette saine révolte face à l'absurdité, à chercher des « résultats », des changements concrets portés par l'art, encore et encore, à me demander « mais bon sang que peut l'art ? »... Et bien, il semblerait qu'en tant que « plus court chemin de l'homme à l'homme », selon les termes d'André Malraux¹⁰, il puisse déjà beaucoup.

- 1 Propos de Daniel Adam lors d'un débat organisé à Point Culture Bruxelles le 11 février 2014 sur le thème « Le théâtre-action en Belgique, engagement social et/ou critique politique ? », consultable en ligne sur *Youtube*.
- 2 Cet historique est tiré d'une analyse de Ludo BETTENS, *Quand la culture s'invite dans des conflits sociaux : une innovation des années 1970. Et aujourd'hui ?*, Analyse n°73 de l'HOESS, 30 décembre 2010.
- 3 BETTENS, Ludo, « Aperçu d'un demi-siècle de création théâtrale comme outil de démocratisation culturelle », in *Le Théâtre de la Communauté. Oser être libre*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 2014, p. 21.
- 4 *Le Théâtre de la Communauté présente « L'éternel masculin »*, Liège, éd. Biblio, 1975, cité dans BETTENS, Ludo, « Aperçu d'un demi-siècle de création théâtrale », *op. cit.*, p. 28.
- 5 DELHALLE, Nancy, « Théâtre : croisements entêtés avec le politique », in DELHALLE, Nancy et DUBOIS, Jacques (dir.), *Le tournant des années 1970. Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 148.
- 6 Du nom du réalisateur soviétique Alexandre Medvedkine, inventeur du ciné-train avec lequel il parcourut la Russie en 1932, filmant les classes laborieuses le jour, montant de courts métrages dans son train la nuit pour les projeter dès le lendemain aux mêmes personnes filmées la veille. Il mit le cinéma « entre les mains du peuple ».
- 7 Intervention de Rachel Brahy lors d'un débat organisé à Point Culture Bruxelles le 11 février 2014 sur le thème « Le théâtre-action en Belgique, engagement social et/ou critique politique ? », consultable en ligne sur *Youtube*.
- 8 RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.
- 9 Cité dans *Idem*, p. 13.
- 10 *La création artistique*.



page six

Révolution culturelle : Lénine et la culture prolétarienne¹

par Julien Paulus

« L'histoire de la culture soviétique est l'histoire de sa nationalisation, de la transformation de toute forme de culture en une arme aux mains de l'État². »

Dès la prise de pouvoir par les bolcheviques en octobre 1917, le degré d'« arriération » culturelle des masses russes constituait d'emblée l'une des préoccupations majeures de Lénine. Le niveau d'analphabétisme de la Russie de l'époque était véritablement catastrophique et représentait, aux yeux du nouveau chef d'État, une menace importante pour le devenir de la Révolution. La question culturelle était donc avant tout une question politique. Ainsi fut créé le *Narkompros* ou « Commissariat du peuple à l'éducation », chargé de l'éducation des masses et des questions culturelles. Lénine en confia la responsabilité à un homme absolument remarquable et qui aura une influence considérable sur la culture soviétique : Anatoli Lounatcharski (1875-1933). Auteur et penseur prolifique, il développa le concept de « culture prolétarienne » (*Proletarskaïa kouloura* ou en abrégé « *Proletkult* ») autour duquel se cristalliseront les débats sur le rôle de la culture au sein de la Révolution. Selon l'approche de Lounatcharski, la culture est bourgeoise car liée à une idéologie bourgeoise ; l'avènement du triomphe du prolétariat doit donc s'accompagner de la création d'une culture prolétarienne spécifique qui sonnera le glas des formes bourgeoises d'expression artistique. Le *Proletkult* s'assigna librement cette mission de création d'une culture authentiquement et organiquement prolétarienne, avec l'assentiment de Lounatcharski.

« Le *Proletkult* était un vaste appareil autonome de culture populaire encadré par des militants communistes, entièrement placé sur les positions de la révolution bolchevique pour sa ligne générale, mais qui s'était donné comme objectif [...] de promouvoir une culture dominée par les principes spécifiques de la condition prolétarienne. [...] Le succès de ce mouvement auprès des ouvriers était considérable. Le *Proletkult* avait fini par se constituer une organisation complète, absolument parallèle à celle du parti par ses structures mais soucieuse de conserver son indépendance par rapport à lui pour ne fonder sa promotion culturelle que sur la naturalité prolétarienne des masses³. »

Les origines de ce bouillonnement culturel sont évidemment à chercher dans les courants avant-gardistes russes du début des années 1910, notamment le cubo-futurisme, école de peintres et de sculpteurs russes qui combinaient les formes du cubisme à la représentation du mouvement des futuristes italiens, tout en intégrant des éléments propres à la culture russe, le tout avec l'objectif de former un tout nouveau langage artistique. Parmi ces

avant-gardistes russes figuraient des artistes tels que Kasimir Malevitch (1879-1935) qui théorisa le cubo-futurisme et s'orienta par la suite vers l'art abstrait (Suprématisme), Alexandre Rodtchenko (1891-1956), fondateur du constructivisme russe, ou encore Varvara Stepanova (1894-1958), épouse de Rodtchenko. Figuraient également des poètes et des écrivains tels que Vladimir Maïakovski (1893-1930) qui devint le chef de file du futurisme russe. Des sympathies à l'égard de mouvements politiques révolutionnaires apparurent rapidement au sein de ces artistes enthousiastes qui s'accordaient sur la nécessité de transformer radicalement la société et de s'opposer au bourgeois « accapareur » d'œuvres d'art qu'il ne comprenait sans doute même pas. Ainsi, dès 1917, la révolution d'Octobre fut « saluée de manière enthousiaste par plusieurs d'entre eux. Mais dans cette révolution, ils voyaient plutôt la chance de congédier l'ancien système, les conventions et les idéaux d'autrefois, qui étaient présents aussi dans les arts⁴. » Et, en effet, les premières années révolutionnaires virent foisonner les courants artistiques, les réflexions sur l'art, son rapport au réel, au politique, à l'Homme.

Malheureusement, l'on se doute qu'une telle effervescence ne pouvait durer et les tentatives d'émergence d'un art totalement libre se heurtèrent rapidement à l'autoritarisme très tôt manifesté du nouveau pouvoir. En témoigne l'évolution de l'attitude de Lénine vis-à-vis du *Proletkult*. « Après avoir eu de bons rapports avec cette organisation, Lénine [...] commence à concevoir une sérieuse inquiétude sur le développement et l'orientation de cet immense État dans l'État. À la fin de 1920, il fait adopter au Comité central son projet de résolution sur les *Proletkults* qui constitue une critique sévère et très argumentée de cette organisation⁵. »

Outre la volonté d'indépendance du *Proletkult*, la raison principale de l'attitude de Lénine résidait dans un désaccord profond quant au fondement qui présidait aux orientations culturelles prises par cette instance : l'émergence d'une culture prolétarienne. Ce fondement procédait d'une définition substantialiste des classes sociales et postulait une irréductibilité structurelle entre les cultures qui leur étaient attachées. Dans cette optique, la construction d'une culture prolétarienne ne pouvait dès lors être accomplie que par les forces issues du prolétariat lui-même, et ce en rejetant résolument ce qui caractérisait la culture bourgeoise qui la précédait⁶.

« Tandis que le parti essaie de réduire le problème culturel à un processus d'assimilation du savoir bourgeois qui doit être mis au service de la classe ouvrière pour en assurer l'hégémonie, d'autres courants comme le *Proletkult* ou le productivisme refusent ce processus d'acculturation et cherchent à élaborer une « véritable » culture ouvrière coupée de ses racines bourgeoises et à descendre de l'Olympe où la tradition capitaliste l'avait placée pour aller dans les rues et entrer dans les usines. Sur le plan politique, il en naîtra un conflit entre ces mouvements « hérétiques » et le savoir qui aura reçu l'assentiment du parti⁷. »

L'attaque de Lénine contre le *Proletkult* était annonciatrice du destin de l'art en Union soviétique et les années 20 seront particulièrement représentatives de ce conflit entre mouvements artistiques « hérétiques » et ce qu'il conviendra de plus en plus d'appeler un art officiel prié de rester aux ordres et à la disposition du futur maître absolu du Kremlin : Joseph Staline.

- 1 Le présent article est un extrait résumé d'un dossier plus large à paraître sur la question de l'art soviétique.
- 2 HELLER, MICHEL, *La machine et les rouages. La formation de l'homme soviétique*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1985, p.253.
- 3 FRIOUX, Claude, « Lénine, Maïakovski, le *Proletkult* et la révolution culturelle » in *Littérature*, n°24, 1976, p.104.
- 4 KNORPP, Elina, « Évolution et manifestation de la nouvelle esthétique de l'image et de la poétique de la parole dans l'avant-garde russe, exprimée dans les livres d'artistes futuristes » in *TRANS- [En ligne]*, 12/2011, pp. 2-3, mis en ligne le 08 juillet 2011, consulté le 19 août 2014. URL : <http://trans.revues.org/484>
- 5 FRIOUX, Claude, *art. cit.*, p. 104
- 6 Ce qui revenait à donner raison aux avant-gardistes dans leur volonté de faire table rase de la tradition.
- 7 ZALAMBANI, Maria, « L'art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 52e année, n°1, 1997, p. 42

L a r e v u e

SUPPLEMENT



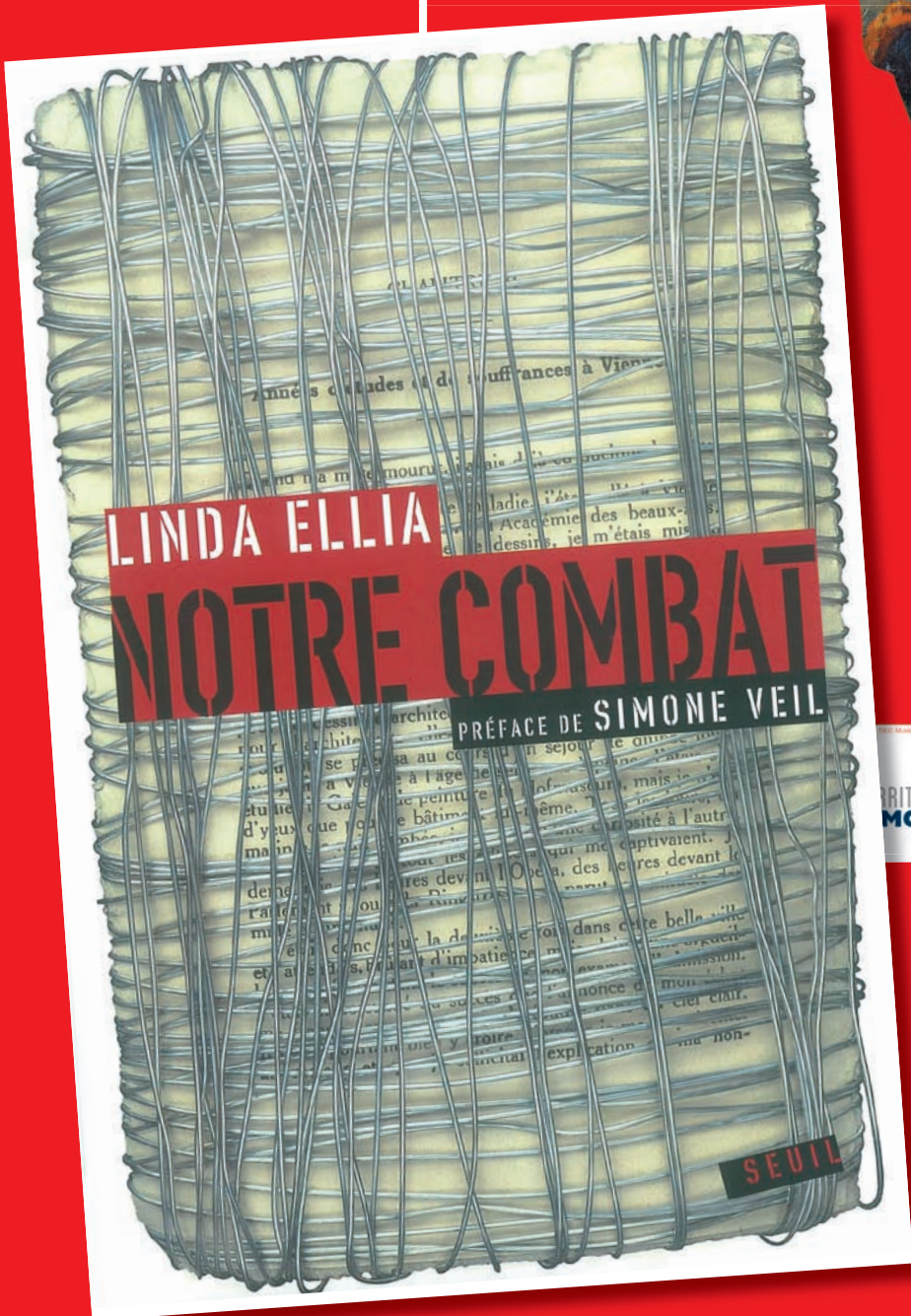
mémoire

L'ART DÉGÉNÉRÉ SELON HITLER

17.10.14 > 29.03.15

LA CITÉ MIROIR | LIEGE
SAUVENIÈRE

Place Xavier Neujean, 22
4000 Liège
+32 (0)4 230 70 50
www.citemiroir.be



La vente de Lucerne
CHAGALL
CORINTH
DERAIN
ENSOR
GAUGUIN
KOKOSCHKA
PASCIN
PICASSO
...

BRITOIRES MOIRE



Comment l'art peut-il réagir face à l'horreur et particulièrement à celle débitée dans le livre programme d'Adolf Hitler, *Mein Kampf* ? À cette question, l'artiste Linda Ellia a voulu apporter une réponse. Artiste-peintre et photographe, elle a décidé de se servir de l'ouvrage pour traduire sa colère et son dégoût de l'intolérable. À l'occasion du vernissage de l'exposition à la Cité Miroir le 15 octobre 2014, la revue *Aide-mémoire* a rencontré Linda Ellia, sa fille Jessy Zeitoun, Antonia Aimini et Léa Roges qui ont également contribué au projet collectif *Notre Combat*.

Gaëlle Henrard : Pourriez-vous nous expliquer l'origine de votre travail autour de *Mein Kampf* et comment il s'est concrétisé ?

Linda Ellia : L'aventure de *Notre Combat* a commencé grâce à ma fille Jessy Zeitoun, qui a découvert par hasard le livre de *Mein Kampf* (première édition française aux Nouvelles Éditions latines). Elle a décidé de le remettre entre mes mains. À partir de ce jour ma vie a basculé. Je me devais d'en faire quelque chose ! Mais comment allais-je m'y prendre ?

Mais je pense qu'il faut d'abord donner la parole à ma fille qui a tout déclenché...

Jessy Zeitoun : J'avais 18 ans, j'étais chez ma grand-mère paternelle, je regardais les livres autour de moi et je suis tombée sur une édition de *Mein Kampf*, ce qui, dans le cadre d'un environnement familial, m'a posé question. J'ai commencé à le feuilleter, j'avais entendu dire que ça pouvait être intéressant de le lire pour comprendre comment le nazisme avait été amené. C'est pour cela d'ailleurs que ce livre était dans cette maison. Pendant la guerre, mon grand-père l'avait acheté pour comprendre qui était ce dictateur qui menait bataille de la sorte et qui occupait Paris. J'ai lu les premières pages et j'ai trouvé ça assez mauvais. Je n'avais en fait pas envie de m'y intéresser. Je l'ai gardé un petit temps, mais j'étais assez troublée et j'ai fini par le donner à ma mère, comme pour passer le relais.

Linda Ellia : Un jour, je lui faisais réviser son bac. Elle se lève brusquement, se dirige vers la bibliothèque de la maison familiale où nous nous trouvons et me remet brusquement entre les mains, sans me préparer à ce choc, ce livre : *Mein Kampf* ! Elle ne m'a pas dit un mot, elle avait l'air grave. Elle m'a avoué récemment qu'elle savait que je ferais quelque chose de ce livre. C'était une édition ancienne, première traduction française préfacée par le Maréchal Lyautey, un livre qui semblait chargé d'histoire. J'ai assez mal réagi, mon corps s'est mis à trembler. Mais très vite je me suis sentie investie d'une chance d'en découdre avec les idées de ce tyran. Je tenais une matière : ce livre, que je ne pouvais plus lâcher. Mais qu'allais-je en faire ? Comment allais-je m'y prendre ? Cette question m'obsédait. Ce livre me donnait la possibilité de retourner dans l'Histoire. Même si cela ne changeait rien, j'avais au moins un moyen de réagir, de résister, de dire non. Je voulais par-dessus tout ne pas laisser le dernier mot à ces idées. Et puis derrière, il y avait cette idée, cet espoir que ça ne se reproduise plus jamais.

Durant trois mois, ma vie s'est arrêtée à cause de ce livre qui ne me laissait pas tranquille. Je me suis enfermée dans mon atelier. Je n'étais plus disponible pour personne. Je ne voulais pas m'arrêter pour ne pas briser le fil conducteur de mes pensées. J'étais à la recherche d'une idée pour exprimer ma colère, ma répulsion, ma vive émotion face à ces maux. Par ailleurs, je n'ai pas ressenti le besoin de lire le texte pour comprendre. Je connaissais le drame qu'il avait engendré. Je l'ai d'abord pris comme un objet, une matière à m'approprier. Je l'ai regardé, senti, feuilleté. Tout ce temps, j'écrivais compulsivement d'une écriture automatique. J'ai rempli quantité de cahiers sur l'injustice, l'enfermement, la tyrannie. Je gardais tous ces écrits, je savais que quelque chose allait émerger. Je souffrais de ne plus peindre mais, pour moi, il y avait urgence. Au bout de trois longs mois, l'idée m'est apparue d'un dialogue entre Hitler, ses mots, ses idées et moi, peu important finalement qu'il soit mort.

Puis un jour, j'ai vu le film *Shoah* de Claude Lanzmann. Le témoignage d'un des déportés interviewés m'a bouleversée. En l'écoutant, j'avais des mots en tête, des phrases en prose. Ces mots sont devenus ceux de la première page du livre :

« Ces pleurs qui se meurent
Évanouis dans le lit de la stupeur, tel un leurre
Perdu dans le désespoir de l'enfer.../...
L'autre se vautre
Se réjouit d'une telle nuit
D'un tel massacre orchestré par Lui »

J'ai alors vraiment ressenti « le massacre orchestré par lui ». En écrivant mes mots sur les premières pages blanches de *Mein Kampf*, il y avait l'idée d'effacer, de recouvrir, de balayer, pour ne jamais oublier. Je me disais : la lutte se situe entre lui et moi, juste en altérant mon livre. Malgré tout, j'avais besoin de me justifier parce que je savais toucher au livre-programme d'Adolf Hitler. Ce livre reste finalement quelque chose d'assez tabou. J'ai commencé par photocopier les pages. Puis seulement j'ai commencé à le lire et là je suis intervenue sur la page en entourant des mots frappants avec un marqueur rouge. J'ai trouvé intéressante cette manière de communiquer avec « lui » et je me suis mise à dessiner sur quelques pages. Subitement, j'ai compris que j'avais trouvé. Je n'avais qu'une envie, c'était de faire les 700 autres pages. J'ai ainsi réalisé la page avec le fil de plomb (page de couverture du livre *Notre combat*). Puis j'ai découpé, dessiné, déchiré, brûlé, peint. Les idées se sont bousculées. C'est à ce moment que



Linda Ellia et sa fille Jessy Zeitoun

ma fille a essayé de comprendre ce que je faisais.

Jessy Zeitoun : J'ai été très étonnée de voir ma mère obnubilée par ce livre avec, par ailleurs, de plus en plus de pages détachées. Je me suis demandé ce qu'elle faisait. Ça m'a un peu effrayée compte tenu du côté « sacré » du livre. Mais j'ai aussi trouvé ça génial tout en craignant qu'elle n'aille pas au bout de cet immense projet. Je lui ai dit que c'était dommage parce que c'était un combat tellement lourd à mettre en place qu'on n'y arriverait jamais. Je croyais en l'idée mais pas en son aboutissement. Plus ça avançait, plus on se faisait envahir par les pages. Et puis chacun a commencé à avoir des idées. Mon grand frère, qui à la base n'est pas dans la création, a lui aussi fait une page. Il y a vraiment eu un engouement autour du projet.

Linda Ellia : J'ai donc donné une page à ma fille en lui proposant de faire la même chose. Elle a fait une page et m'a dit qu'elle avait alors compris ce qu'était la création. Elle a arrêté ses études de gestion et elle s'est inscrite aux Beaux-Arts de Nice !

Jessy Zeitoun : J'avais cette page sur mon bureau et je n'avais qu'une envie, c'était de la transpercer, d'aller derrière. J'ai utilisé tout ce que j'avais autour de moi à coller, à agraffer : tissus, cordon, étoile, agrafes.

Linda Ellia : En impliquant dans ce projet mes enfants, leurs amis et professeurs ont, eux aussi, adhéré. L'idée du partage commençait à germer dans mon esprit. J'éprouvais le besoin de donner la parole aux autres, puisque pour moi, nous sommes tous des artistes. L'idée que je leur proposais était, partant du support des pages de *Mein Kampf*, de donner à voir l'immonde pour le transgresser à leur manière.

Des élèves des Beaux-Arts de Glacière se sont emparés de pages. Ils ont tous arrêté de peindre et ont commencé à débattre. C'est à partir de ce moment-là que j'ai décidé d'aller dans la rue et de distribuer les pages à des passants. Je raconte souvent cette histoire de cet homme à l'arrêt de bus. En le voyant, j'ai eu le sentiment qu'il pouvait réaliser une page. J'ai fait l'erreur de lui dire que j'intervenais sur les pages de *Mein Kampf*, il a pris peur. Il m'a dit que s'il avait eu cette page, il l'aurait déchirée. Je lui ai dit que c'était justement ça que j'attendais, qu'il pouvait le faire. Il a accepté... et vous connaissez la suite.

Le déclenchement de ce travail a produit une sorte de soulagement et tout s'est construit presque naturellement. Il y a eu le livre, un documentaire d'Arte. C'est un projet qui m'a dépassée, il m'a permis d'amener l'art dans la rue. L'atelier n'est pas indispensable pour réaliser son art. Ce combat a duré quatre ans de travail quasiment incessant. Aujourd'hui, ce projet vit tout seul, il n'a presque plus besoin de moi, de nous.

Gaëlle Henrard : Que signifie pour vous être un « artiste engagé » ? Comment percevez-vous le lien entre l'art et le pouvoir ?

Linda Ellia : Dans *Les Tournesols* de Van Gogh, il y a une bataille, un message, un combat mené. Deux peintres peuvent travailler sur le même sujet et ne pas l'aborder de la même manière. Dubuffet disait : « il y a une seule façon de bien peindre un verre et 36.000 autres

de mal le faire et ce sont celles-là qui m'intéressent ». C'est sans doute cette autre façon de faire qui m'intéresse inconsciemment. L'idée de ne pas me soumettre à un savoir-faire, surtout pas quand il est imposé. Être un artiste engagé pour moi, c'est donc montrer qui on est, sa vérité, son regard et réagir, résister face à l'injustice. Je pense que l'art est en cela une arme redoutable. Être un artiste engagé, c'est aussi faire autre chose que du beau. C'est ne pas répondre à la demande du marché de l'art. C'est être libre de créer sans se soucier de la critique. Personnellement, je fais de l'art pour me maintenir debout, pour hurler face à l'injustice, face aux souffrances mais aussi face à mes interrogations, à ma douleur. Dans *Notre Combat*, je partage ce sentiment, je m'enrichis avec les autres, avec l'échange que la rencontre provoque. On est tous sensibles à la tyrannie infligée. Tout le monde peut trouver le moyen de mettre sa propre douleur dans une toile, une sculpture, une installation. Le plus important pour moi est d'utiliser de la matière, peu importe laquelle, pour exprimer ma révolte. Voilà mon combat...

L'artiste peut en outre organiser une parole *a priori* disparate. Je pense que *Notre Combat* est une forme de résistance collective, non-violente, pédagogique et culturelle. Les illustres inconnus qui ont participé au projet ont réagi sur un support abject, qui au départ n'était pas fait pour ça. Mais j'ai rencontré un certain nombre de personnes qui n'ont pas nécessairement perçu cette idée d'engagement et de résistance dans *Notre Combat*. J'ai en effet reçu des réactions très violentes à ma demande. Certains se sont dit que je faisais l'apologie de *Mein Kampf*. On me demandait pourquoi je voulais remuer la boue, que cette partie de l'Histoire devait rester cachée. Certaines personnes ne comprenaient pas pourquoi je voulais rentrer dans l'horreur plutôt que de travailler à de « belles choses ». Il me semble qu'en France, on a encore beaucoup de mal avec la mémoire de ce passé, ce qui n'est pas vécu de la même façon en Angleterre et encore moins en Allemagne. À Paris, j'ai ressenti une sorte de peur autour de cette mémoire. En Allemagne, en revanche, le projet a été très bien accueilli. Il y a eu beaucoup de contributeurs allemands, qui m'ont chaleureusement remercié pour cette démarche. Ils cherchent beaucoup à comprendre comment ils ont pu tomber dans le piège. C'est notamment comme ça que le propos est présenté à Nuremberg.

Gaëlle Henrard : Thierry Illouz, qui a contribué au projet, parle, au sujet de l'intervention sur les pages de *Mein Kampf*, de « quelque chose de libérateur qu'on ignorait avant, qu'on ne pensait pas possible ». De quoi se libère-t-on d'après vous ?

Jessy Zeitoun : On se libère par le fait de témoigner sur ce sujet. On a la possibilité de réagir, de se libérer des mots qu'on a en nous, parce que on est tous touchés par ces massacres.

Antonia Aimini : Participer à ce projet, c'est aussi une manière de reconnaître un événement, d'accepter qu'il s'est produit au lieu de le nier. Un psychanalyste a témoigné là-dessus. C'est une sorte de thérapie qu'on se fait à nous-mêmes. Et finalement ce projet a pu servir d'autres causes, comme, par exemple celle de l'esclavage des Noirs (création de deux pages sur le Code noir par Léa Roges).

Jessy Zeitoun : Ça nous ramène aussi à la question de « qu'est-ce que moi j'aurais fait ? » et à travers ce travail on a l'impression de participer à quelque chose, d'agir.

Antonia Aimini : L'engagement vient aussi du fait qu'on commence des recherches pour réaliser cette page, on regarde des photos, on lit, etc. Je me rends compte que je n'aurais certainement jamais touché à un sujet comme celui-là sans ce projet.

Linda Ellia : Je remercie chaleureusement la Cité Miroir pour m'avoir permis d'exposer *Notre Combat* dans ce lieu sublime.

Site Internet : www.notrecombat.net

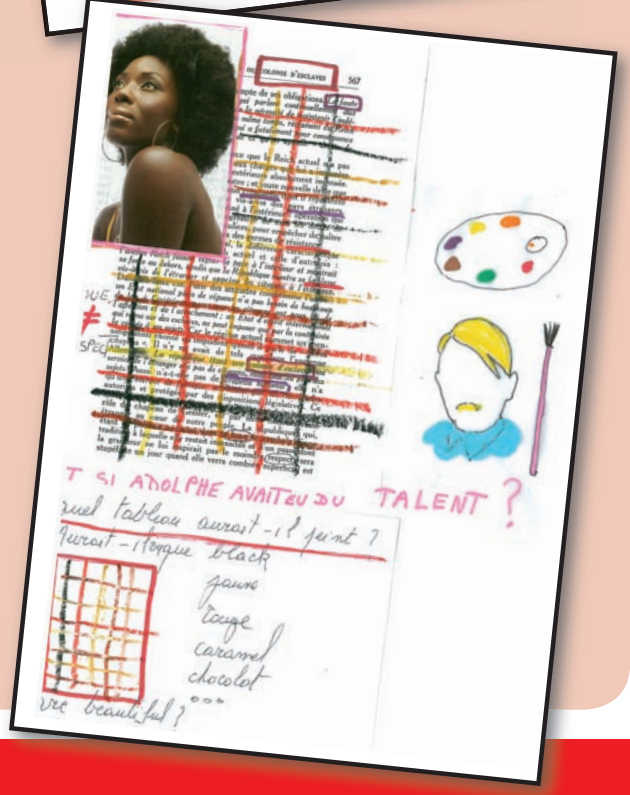
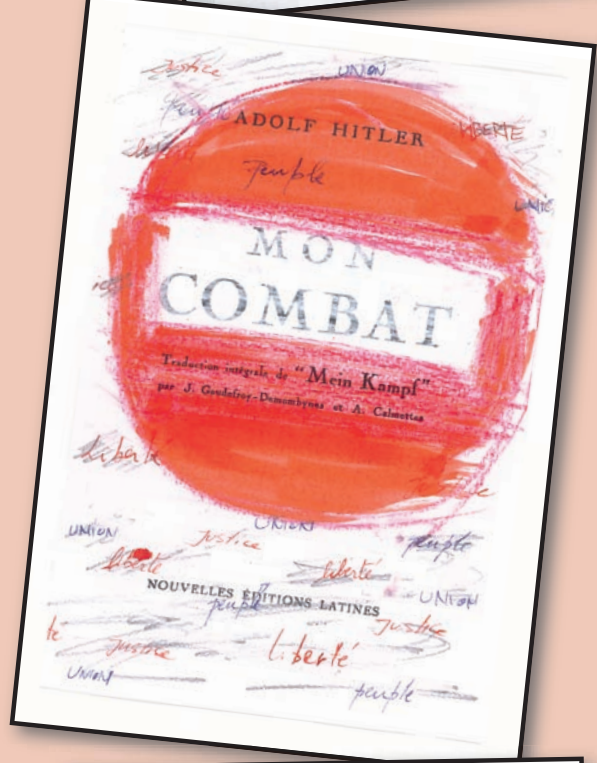
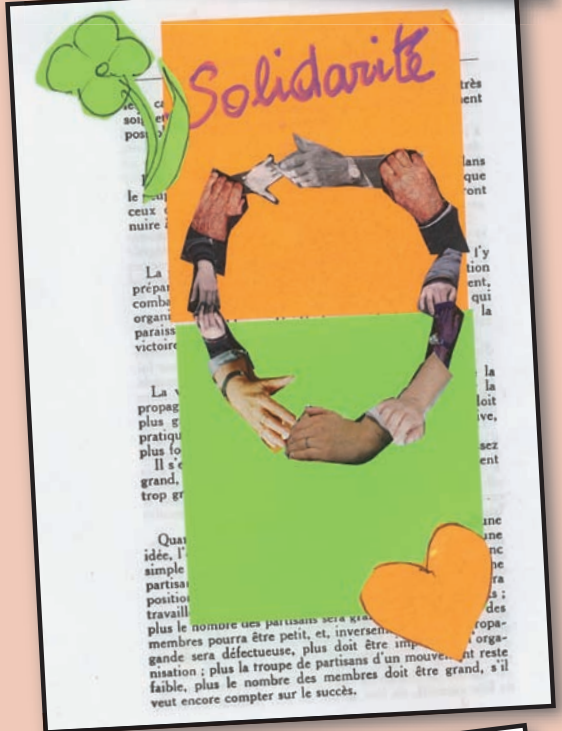
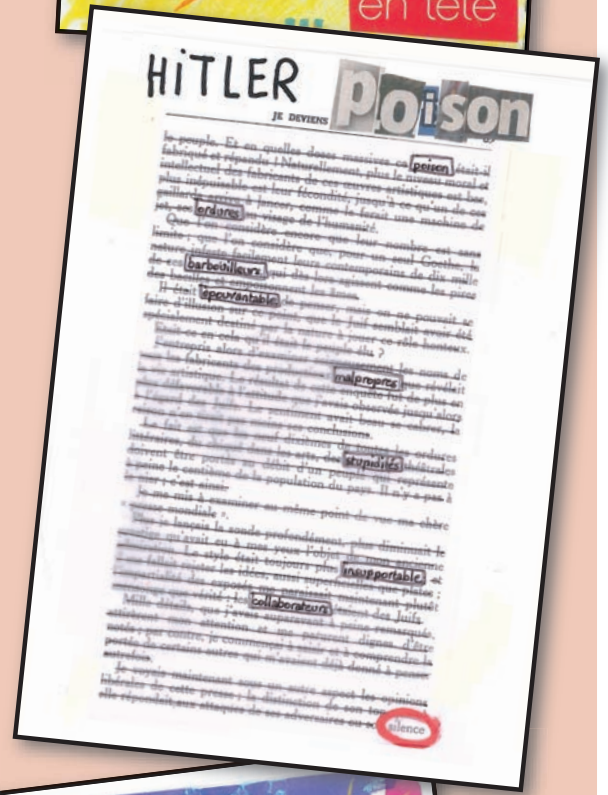
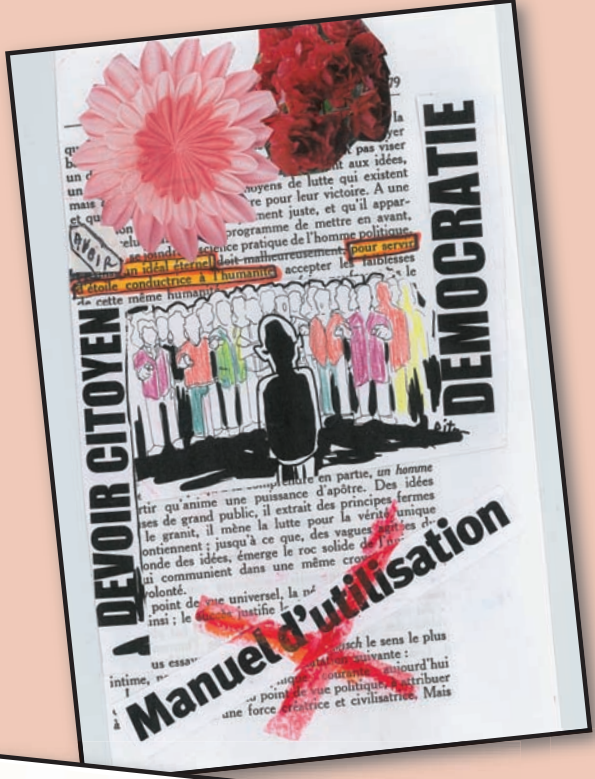
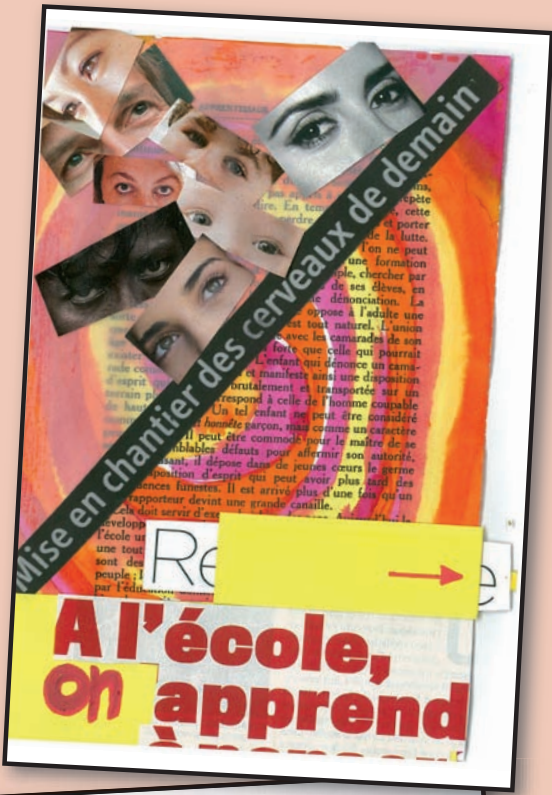
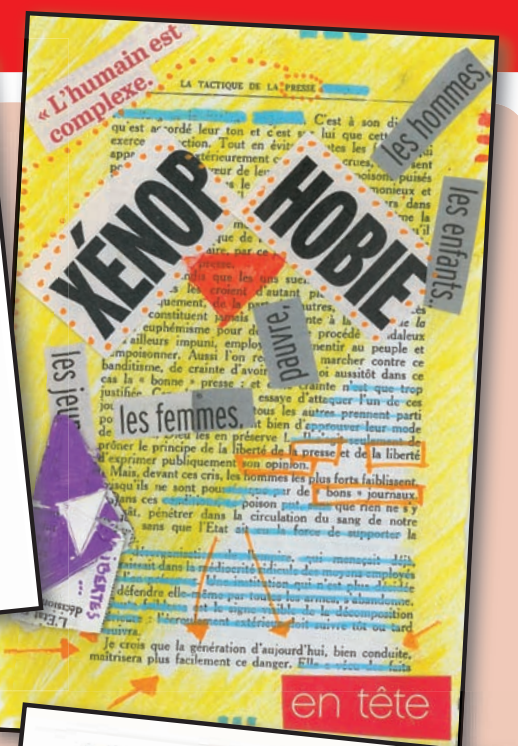
L'exposition Notre combat à la Cité Miroir est accessible pour les détenteurs d'une entrée pour « L'Art dégénéré selon Hitler ». Elle a été prolongée et est désormais visible jusqu'au 29 mars 2015.

« Aux Livres, Citoyens ! » : notre combat !

« Aux Livres, Citoyens ! », c'est un pari sur le développement de la citoyenneté par la lecture et l'écriture auprès de différents publics et notamment ceux éloignés des bibliothèques.

« Aux Livres, Citoyens ! », c'est une méthode qui part de l'émergence de questions politiques des personnes pour arriver, via une recherche d'information à la bibliothèque, à la présentation publique de la production artistique qui en a découlée.

Ce que vous découvrez ci-dessous est un moment de recherches suite à la visite des expositions *L'art dégénéré selon Hitler* et *Notre Combat*. Différents groupes ont alors suivi une animation donnée par l'artiste plasticienne Anne-Sophie Arnould à partir de pages de *Mein Kampf* et ainsi, à la manière de Linda Ellia, ont pu exprimer une question politique.



Littérature vs nazisme par Henri Deleersnijder

Qui n'a pas déjà frémi à l'écoute du *Chant des Partisans* ? Dès les premiers mots – « *Ami, entends-tu...* » –, la magie opère et l'émotion est au rendez-vous. S'inspirant d'un chant entendu à Londres en mai 1943 et interprété par une jeune Russe du nom d'Anna Marly, Joseph Kessel et Maurice Druon vont en conserver la musique tout en y collant un texte faisant écho à l'existence des maquis de France. Et c'est Emmanuel d'Astier de la Vigerie, fondateur en zone Sud du mouvement de Résistance *Libération*, qui l'introduira secrètement dans le pays ployé sous l'Occupation nazie.

Parachuté sur l'Hexagone par la Royal Air Force, il est devenu après la guerre l'hymne par excellence de la Résistance. Mais il est d'autres paroles poétiques écloses au cours des années noires du Second Conflit mondial qui, brandies contre l'horreur, ont élevé des baricades de mots pour galvaniser le courage des résistants de l'intérieur. Le poème *Liberté*, célèbre entre tous, est de celles-là qui sera largué du ciel par l'aviation anglaise. Son auteur, Paul Eluard, coordinateur de l'anthologie *L'Honneur des poètes* (1943) et organisateur du Comité national des Écrivains de zone occupée, l'avait d'abord fait figurer dans le recueil *Poésie et Vérité*, publié semi-clandestinement.

Louis Aragon publia également durant la guerre de la « poésie de contrebande »¹. Avant d'entrer dans la clandestinité en 1943, après l'invasion de la zone Sud par les troupes allemandes, il signe de son nom *La Rose et le Réséda*, poème paru dans la revue *Le Mot d'ordre*, dont les deux premiers vers sont restés dans les mémoires : « Celui qui croyait au ciel / Celui qui n'y croyait pas ». Quand il paraît dans *La Diane française* en décembre 1944, au lendemain de la Libération, il se trouve dédié à quatre victimes exécutées par l'occupant : deux communistes (Gabriel Péri et Guy Môquet) et deux catholiques (Honoré d'Estiennes d'Orves et Gilbert Dru). Car il était déjà impérieux alors de sauver de l'oubli ceux dont la vie fut fauchée parce qu'ils avaient refusé de se soumettre à l'inacceptable.

Robert Desnos fit de même dans les *Couplets de la rue Saint-Martin*, écrits en 1942 peu après l'arrestation d'un de ses amis, avant que lui-même ne soit déporté vers le camp de Terezin

en Tchécoslovaquie où il mourut le 8 juin 1945. Personne peut-être mieux que le poète René Char, qui avait rejoint aux premières heures de la guerre les maquis de Haute-Provence sous le nom de « capitaine Alexandre », n'a pressenti que les renoncements à venir risquaient de favoriser le retour de l'infâme. En témoigne cette phrase extraite de son recueil *Recherche de la base et du sommet*, datant de 1955, à une époque où il avait repris depuis des années sa plume réfractaire : « Mais, attention que (...) ceux qui avaient choisi le parti du crime, ne redeviennent nos tourmenteurs, à la faveur de notre légèreté et d'un oubli coupable. »

À sa manière à nouveau, lyrique au possible, Aragon a exalté le devoir de mémoire dans ses « Strophes pour se souvenir », reprises dans son recueil de poésie *Le Roman inachevé* (1956). En 1962, Léo Ferré y a puisé les vers sublimes de *L'Affiche rouge* pour en faire une chanson dont la force incantatoire ne laisse pas indemnes ceux qui l'écoutent ou la réécoutent. Ainsi donc, si l'art – cinématographique, en particulier – est un puissant éveillé d'esprits, comment n'en serait-il pas de même pour la littérature ? N'est-ce pas dans le silence du livre, loin du vacarme médiatique, que se forment les meilleures prises de conscience ? Il est à parier que ce sera d'abord cette bonne vieille écriture, a fortiori quand elle est alliée à la musique, qui restera la meilleure servante de la lutte contre le nazisme et les funestes dérives lui étant aujourd'hui plus ou moins apparentées.

Elle le fut, la littérature, entre 1940 et 1945, quand le peuple de l'ombre puisait son énergie dans la parole lumineuse de la Poésie. Elle le restera après-guerre avec la voix de témoins tels que Robert Antelme et Primo Levi, respectivement auteurs de *L'Espèce humaine* et de *Si c'est un homme*. À quoi il convient d'ajouter, au risque d'être injuste vis-à-vis de quantité d'autres qui n'ont pas accédé à la même notoriété, *La Nuit* d'Elie Wiesel, témoignage paru en 1958 en France – mais d'abord édité en Argentine et en yiddish sous le titre *Et le monde se taisait*.

Briser le silence qui appelle à la soumission, telle est l'une des missions les plus nobles de l'écrit. Pas besoin de beaucoup de mots pour cela. Au XVIII^e siècle, la huguenote Marie Durand, du pays des Camisards, n'en grava qu'un seul dans la pierre de la tour de Constance à Aigues-Mortes où elle fut enfermée pendant 38 ans : « Résister ». Un seul donc, mais qui va droit au cœur !

¹ Expression reprise dans *Au nom de la Liberté. Poèmes de la Résistance*, présentation et dossier-jeu par Anne Bervas-Leroux, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 38. Les lignes qui précèdent et une partie de celles qui suivent s'inspirent de ce guide, publié dans la collection « Étonnants Classiques ».

IV

Art et Pouvoir à la Bibliothèque George Orwell par Jérôme Delnooz, bibliothécaire

▽ = coup de coeur du bibliothécaire

▽ **Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, Alternatives*, 2010, 192 p.**

L'artivisme est l'art engagé et engageant, il cherche à mobiliser le spectateur, à lui faire prendre position. C'est l'art insurrectionnel des zapatistes, l'art festif des collectifs décidés à réenchanter la vie, c'est l'art utopiste des hackers du Net, c'est la résistance esthétique à la publicité, à la privatisation de l'espace public... *Artivisme* dresse un état des lieux des pratiques contemporaines d'art radical. Voir aussi l'article d'Olivier Starquit, *L'art et le pouvoir : les munitions culturelles* (p. 10)

Thomas Schlessler, *L'art face à la censure*, Beaux Arts Édition, 2011.

En retraçant l'évolution historique de la censure, Schlessler nous démontre que l'iconographie a toujours été une de ses cibles privilégiées. Face à ce phénomène liberticide, l'auteur met aussi en évidence les tentatives de transgression effectuées par de nombreux artistes. Un parcours illustré (et commenté) au sein de l'interdit, de la Renaissance à nos jours.

Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, Musée de la musique, Fayard, 2004, 255 p.

La musique, comme n'importe quel autre art, a eu son rôle à jouer comme outillage de propagande nazie. Elle a aussi été résistante, exilée et déportée en camps de concentration. Le point dans ce catalogue d'exposition.

▽ **Pascal Ory, *Le petit nazi illustré : vie et survie du Téméraire (1943-1944)*, Nautilus, 2002.**

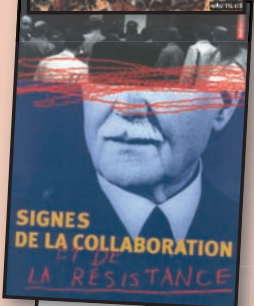
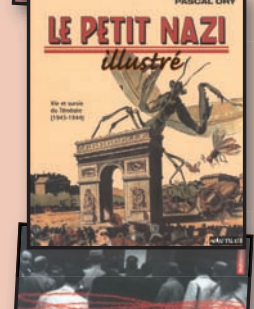
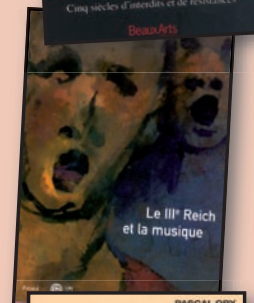
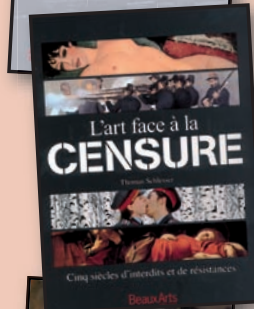
Façonner idéologiquement un public encore malléable. Tel était le but du Téméraire, un illustré destiné à la « jeunesse moderne » française mais également un véritable instrument de propagande au service de l'occupant nazi et du régime de Vichy. Images d'archive à l'appui, Pascal Ory revient sur cette entreprise de manipulation des esprits.

École Supérieure des Arts Décoratifs (Strasbourg), *Signes de la Collaboration et de la Résistance*, Autrement, 2002, 173 p.

En France, Vichy organise une propagande similaire à celle des nazis. La Résistance ne pouvait pas laisser faire. Livre richement illustré de tracts et contre-tracts, de tags en forme de V, d'affiches pétainistes... La guerre se gagne aussi par les images.

André Gob, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Armand Colin, 2007, 351 p.

Les musées et les guerres, les musées en guerre, victimes mais aussi parfois collaborateurs, profiteurs des guerres. Une analyse et une histoire des musées qui s'enrichissent sur le dos des peuples. Spoliations et trafics en tout genre.



Danièle de Temmerman, André Jacquain, Emile Langui, [et al.], *Urvater : histoire d'une collection*, Stichting kunstboek, 2013

À la sortie de la guerre, Bertie Urvater – un grand diamantaire anversois – et sa femme Gigi souhaitent participer à la dynamique de reconstruction, mais à travers le mécénat de l'art. Le couple se met à fréquenter de nombreux artistes, notamment des peintres surréalistes tels que Man Ray, Magritte, Matta... Dans les années 1950, ils deviennent ainsi des acteurs majeurs du monde de l'art contemporain – cet art déconsidéré par les nazis – et constituent une ambitieuse collection de tableaux modernes.

Musée de la Ville de Liège, *La vente de Lucerne : bulletin des musées de la ville de Liège, hors-série n°27, octobre 2014*

Ce bulletin spécial nous propose un état des lieux historique de l'art liégeois dans le contexte de l'entre-deux-guerres, puis met le focus sur les ventes de Lucerne et de Paris en 1939. Une bonne synthèse pour mieux comprendre les expositions organisées à la Cité Miroir, à l'Université de Liège et au Musée des Beaux-Arts de Liège !

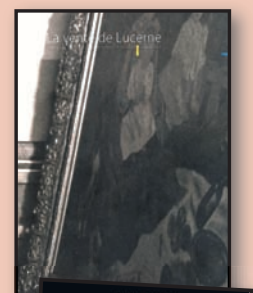
Vincent Platini, *Lire, s'évader, résister : essai sur la culture de masse sous le III^e Reich*, La Découverte, 2014

Si la culture « élitiste », de la « haute », a été mise au pas, il n'en est pas de même pour la culture populaire qui, quelle que soit l'époque, est toujours considérée comme sans intérêt et donc peu surveillée. Elle fut alors un espace de liberté où au travers de romans de gare, de science-fiction, de polars ou de l'humour, la résistance et la critique codée du régime purent toucher en masse le peuple allemand.

Bibliographie commentée Art et Pouvoir par la Librairie Stéphane Hessel et la Bibliothèque George Orwell

Vous y trouverez de nombreuses ressources reliées par ce dénominateur commun : l'art comme instrument de domination mais aussi l'art comme levier d'émancipation !

Essais, romans, beaux-livres, ce recueil de références est téléchargeable sur le site des Territoires de la Mémoire.



Profondément marqué par la Révolution russe, qu'il a vécue de près, Rosenberg amène Adolf Hitler à associer antisémitisme et anticommunisme au nom d'une prétendue « conspiration juive internationale » dont le bolchévisme serait un des avatars. Himmler, lui, homme cultivé mais froid, fils d'un grand helléniste munichois, est connu avant tout comme le chef des SS, qui dirige bientôt l'ensemble de l'appareil policier et répressif nazi et met en œuvre le plan d'extermination des Juifs. Himmler et Rosenberg, alliés de circonstance⁶ contre Goebbels, désigné, cette même année 1929, comme responsable de la propagande du parti nazi, au grand dam de Rosenberg l'idéologue.

Dès sa création, le *Kampfbund* organise à travers toute l'Allemagne une tournée de conférences avec projections, où des œuvres d'art moderne sont mises en rapport avec des photos de corps humains déformés par la maladie ou les malformations. Tout au contraire, Goebbels, collectionneur lui-même, défend l'art moderne dans certains des journaux qu'il dirige. « Il possède des aquarelles du peintre expressionniste Emil Nolde et aurait même, encore au milieu des années 1930, des œuvres de Käthe Kollwitz. [...] Goebbels aurait aussi eu un faible pour Leo von König, impressionniste et surtout sécessionniste derrière Max Liebermann⁷. » Il en va de même pour Göring et Rust, deux dignitaires nazis.

C'est une erreur de penser les nazis comme un bloc homogène uni derrière son *Führer*, comme est erronée la vision, encore trop souvent présente, du nazisme comme une monstruosité étrangère à la société allemande – on pourrait dire européenne – contemporaine. Au contraire, le mouvement naît en symbiose avec certains courants de l'Allemagne de Weimar et il s'imprègne aussi de ses contradictions. D'Almeida souligne le paradoxe de cette situation : « L'émergence du nazisme paraît obscure et déplacée, dans un tel contexte [le dynamisme de la scène culturelle]. Pourtant, ce ne sont pas tous les ringards ou les anormaux de l'Allemagne qui se sont donné rendez-vous derrière Hitler. Non, c'est bien la république de Weimar, et le parfum de soufre de sa vie intellectuelle et artistique brillante, qui constitue une anomalie aux yeux de toute une population de nobles, d'industriels, de banquiers, de militaires, d'employés, de paysans, d'ouvriers et de fonctionnaires, rejetant la nouveauté de leur époque, obsédés qu'ils sont par la grandeur autoritaire et rassurante de leur enfance à la Belle Époque⁸. »

De nombreux musées allemands sont ouverts à la modernité et acquièrent des œuvres contemporaines. Deux exemples. À Dresde, Paul Ferdinand Schmidt (1878-1956) est engagé, en 1919, comme directeur du musée municipal, *Städtischen Sammlungen*, avec pour mission de faire découvrir l'art à un plus large public⁹. En 1921, il présente sa vision du développement de son institution. Pour lui, le musée possède une double signification, l'une tournée vers le passé, l'autre vers l'avenir. C'est pourquoi il acquiert des œuvres modernes « pour donner au public à Dresde une vision forte et claire de l'art des générations actuelles ». On retrouve, dans ses achats, les principaux artistes allemands du début du XXe siècle : Heckel, Kirchner, Otto Dix, Schmidt-Rottluff, Kokoschka, George Grosz, Schwitters, Felixmüller, entre autres. Ces achats et la politique d'exposition qu'il met en œuvre, soulèvent des critiques, notamment du président du *Verein für Geschichte Dresden*. La polémique qui s'engage alors par presse interposée conduit au licenciement de Paul Ferdinand Schmidt dès 1924.

Le *Museum Folkwang* à Essen naît en 1923 de l'intégration d'une importante collection privée de Hagen¹⁰ aux collections du musée municipal. Le Dr. Ernst Gosebruch a entamé, dès son arrivée à la direction des musées de la ville en 1909, une politique d'ouverture à l'art moderne. En 1912, il achète un tableau de Van Gogh (*Barques sur le Rhône*, 1888). Au début des années trente, le *Folkwangmuseum* est le principal musée pour l'art moderne en Allemagne. En 1933, le *Kampfbund für deutsche Kultur* réclame le licenciement de Gosebruch, ce qui est refusé par le Conseil de la fondation qui gère le musée. Cependant, à la fin de l'année, Ernst Gosebruch démissionne, épuisé par ce climat tendu. Il est remplacé par le comte Dr. Klaus von Baudissin, imposé par les nazis. Celui-ci s'empresse de vendre, en 1936, un tableau de Wassily Kandinski, *Improvisation*, une des œuvres majeures de la collection. L'arrivée au pouvoir du NSDAP, au début des années trente, bouleverse en effet très rapidement la vie culturelle allemande et singulièrement les musées, soumis à des pressions incessantes et acharnées.

Les années trente

On situe généralement la prise de pouvoir par les nazis au 30 janvier 1933, lorsqu'Adolf Hitler est nommé chancelier. Cependant, le NSDAP participe au gouvernement dans certains *länder* dès 1930. En Thuringe, Wilhelm Frick est ministre de l'Intérieur et de la Culture. Il désigne l'architecte Paul Schultze-Naumburg, membre de la *Deutschen Kunstgesellschaft*, comme directeur de l'enseignement artistique du *land*. En novembre 1930, les deux compères forcent Wilhelm Köhler, le directeur du musée de Weimar, à dé-

crocher les œuvres modernes des cimaises et à les ranger en réserve. À Zwickau, en Saxe, l'activisme du *Kampfbund für deutsche Kultur* conduit à l'expulsion de Hildebrand Gurlitt de son poste de directeur du musée, au motif qu'il a rassemblé dans son musée une collection bolchévique¹¹.

Hitler chancelier, les événements s'accroissent et se généralisent grâce à l'assise légale qui leur est rapidement donnée. Le 1^{er} avril 1933, le boycott des magasins et des entreprises juifs – première agression massive contre les Juifs – est décidé par l'État et des manifestations antisémites sont organisées un peu partout par les Chemises brunes (SA). La date choisie est l'anniversaire de la naissance de Bismarck en 1815 : la chasse aux Juifs est une œuvre patriotique, selon Goebbels et Julius Streicher qui dirigent la manœuvre.

Une semaine plus tard, le 7 avril, les fonctionnaires juifs entrés dans la carrière depuis le 9 novembre 1918 sont automatiquement démis de leur fonction¹². Les autres sont poussés vers la retraite anticipée. Alfred Barr, le directeur du *Museum of Moderne Art* (MoMa) de New York séjourne à ce moment en Allemagne et il assiste avec effarement au limogement de nombreux directeurs de musée à travers tout le pays. En mai - juin 1933, il rédige une série de quatre articles pour dénoncer cette situation¹³.

Dès mars, Bettina Feistel-Rohmeder incite par ses articles le nouveau gouvernement à des mesures énergiques :

« [Il faut] que toutes les œuvres avec un caractère cosmopolite et bolchévique soit retirées des musées et collections allemands. On peut d'abord les présenter dans un grand nombre de lieux publics, avec le montant qu'ils ont coûté et les noms des directeurs des galeries et des ministres de la culture responsables [de leur acquisition]. Au surplus, ces œuvres de non-art peuvent encore avoir une utilité : plus précisément comme combustible pour chauffer les bâtiments officiels¹⁴. » Elle est vite entendue. Le 10 mai 1933 ont lieu les premiers autodafés à Berlin et dans de nombreuses grandes villes allemandes. À Dresde, l'Association des étudiants de l'École technique supérieure, totalement sous l'influence du *Nationalsozialistische Deutsche Studenten Bund*, procède à l'épuration des bibliothèques publiques pour les débarrasser des livres qui témoignent d'un « *undeutsche Geist* ». Le 10 mai, un gigantesque bucher les réduit en cendres devant la Colonne de Bismarck, édifée par cette même association en 1906.

Dès 1933, les expositions infamantes prônées par Bettina Feistel-Rohmeder sont mises sur pied dans plusieurs villes, avec des titres révélateurs : « Images de la culture bolchévique » (Mannheim), « Art gouvernemental 1918-1933 » (Karlsruhe), « Chambre des horreurs » (Nuremberg, Halle / Saale), « L'art qui ne vient pas de notre âme » (Chemnitz), « Esprit de Novembre – L'art au service de la subversion » (Stuttgart), « Art dégénéré » (Dresde). À travers ces titres, on perçoit bien la finalité politique de ces expositions : cet art, fruit du bolchévisme et encouragé par la République de Weimar, est étranger à l'esprit allemand et va conduire l'Allemagne à la dégénérescence. La victoire d'Hitler apporte heureusement un « renouveau révolutionnaire¹⁵ ». L'exposition *Entartete Kunst*, montée à Dresde en septembre 1933 par des membres de la *Deutsche Kunstgesellschaft*, circule ensuite dans toute l'Allemagne jusqu'en 1937. Début 1934, elle est à Hagen (Westphalie), la première de ses douze étapes. Les affiches parlent d'une exposition de « documents culturels [témoins] du travail de subversion bolchévique et juif¹⁶ ».

D'une toute autre ampleur, la double exposition nationale qui s'ouvre à Munich le 18 juillet 1937 constitue le point d'orgue de ces cinq années en opposant, à l'« *Entartete Kunst* », une « grande exposition d'art allemand » pour l'inauguration de la *Haus der Deutschen Kunst*. La muséographie et la scénographie accentuent l'opposition entre ces deux expositions, dans une évidente intention de diffamation¹⁷. L'idée en est venue à Goebbels – rallié à la position du *Kampfbund* après que Hitler ait tranché contre l'art moderne en 1935 – à la lecture du livre de Wolfgang Willrich, paru début 1937, « Assainissement du temple de l'art » . Adolf Ziegler, le président de la *Reichskammer der Bildenden Kunst*, rassemble d'urgence 1100 œuvres, issues d'une trentaine de musées ; 600 sont finalement exposées à Munich. Il n'est encore question alors que de saisie (*Beschlagnahme*), pas de confiscation (*Einziehung*).

C'est la loi du 31 mai 1938¹⁸ qui légalise les saisies opérées l'année précédente et leur donne un caractère définitif. Elle permet la confiscation des produits de l'art dégénéré appartenant aux musées et aux collections ouvertes au public avant l'entrée en vigueur de la loi. Les œuvres deviennent la pleine propriété du Reich, sans indemnité, pour autant qu'elles appartiennent à des citoyens allemands ou à des personnalités juridiques nationales.

Cette loi crée la base légale pour la valorisation des œuvres saisies, c'est-à-dire leur vente ou leur échange contre d'autres œuvres. Quatre marchands d'art sont chargés de la vente sur le marché intérieur, à des collectionneurs ou à d'autres marchands. Les tran-

sactions se font en devises, car tel est bien l'objectif de l'opération, acquérir les devises étrangères indispensables à l'intensification de l'effort de guerre. Outre ces ventes en Allemagne, on sélectionne 300 peintures et sculptures et 3000 œuvres graphiques susceptibles de trouver acquéreur à l'étranger au plus haut prix. Leur dispersion est confiée à la galerie Fisher à Lucerne (Suisse) qui procède à la vente le 30 juin 1939, deux mois avant l'invasion de la Pologne et le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Le solde des œuvres saisies, jugé non valorisable, est détruit par le feu le 20 mars 1939, dans la cour de la caserne des pompiers à Berlin – Kreuzberg, dans un ultime geste de propagande, dûment annoncé.

Entretemps, la spoliation des biens juifs s'est progressivement mise en place par les lois raciales de septembre 1935, l'annexion de l'Autriche, qui sert de terrain d'expérimentation, et les dispositions du 12 novembre 1938 ordonnant, outre un impôt exceptionnel à charge des Juifs, l'aryanisation accélérée des entreprises leur appartenant. Tout est en place pour leur élimination. Le *Kulturkampf* va se muer en génocide. La mise à l'écart puis l'élimination des œuvres « d'art dégénéré » apparaît ainsi comme l'anticipation symbolique du processus de destruction des Juifs d'Europe.

La politique culturelle nazie s'inscrit dans un long processus, celui du combat culturel qui oppose conservatisme nationaliste et modernité. Mais les autorités nazies révèlent bientôt la véritable dimension idéologique sous-jacente à leurs actions, l'antisémitisme et la lutte contre le bolchévisme. L'art (moderne) n'est qu'un prétexte. L'important, ce sont les artistes, juifs ou communistes ou supposés tels, qui sont visés. Ce serait une erreur de voir, dans le concept d'art dégénéré, une manifestation d'un certain mauvais goût, singulièrement attribué au « peintre raté » Hitler, comme ce serait une erreur de voir, dans les achats de Lucerne, des actes de résistance contre la dictature nazie ou le sauvetage de « monuments en péril ». Alfred Barr a bien jugé des circonstances, lui qui suivait de près tout le processus en cours en Allemagne depuis 1933, et a recommandé aux conservateurs de musées américains de ne pas aller à la vente pour ne pas contribuer, par l'apport de devises, à l'effort de guerre du Reich.

Les tableaux détruits ou vendus par les nazis représentent, de manière symbolique, les Juifs, les communistes, les Tziganes, les homosexuels, toutes les victimes de leur idéologie ségrégationniste et destructrice. Ne s'impose-t-il pas de les restituer aux musées spoliés en 1938, victimes eux même de cette idéologie ?

André Gob,
Docteur en archéologie,
professeur ordinaire à l'Université de Liège

La politique culturelle nazie s'inscrit dans un long processus, celui du combat culturel qui oppose conservatisme nationaliste et modernité.



page sept

- 1 Au point que certains traduisent *Völkisch* par « raciste ».
- 2 Ian KERSHAW, *Hitler. Essai sur le charisme en politique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 79-80 (éd. anglaise, 1991).
- 3 Fabrice d'ALMEIDA, *La vie mondaine sous le nazisme*, Paris, Perrin, 2006, p. 32.
- 4 Andreas HÜNEKE, « Im Kampf um die deutsche Kunst – Schaulplatz Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen (1930-1933) », *Dresdner Hefte*, H. 77, 2004, p. 3-9.
- 5 Ian KERSHAW, *op. cit.*, p. 71.
- 6 Ils s'opposent farouchement dans le domaine de l'archéologie : Jean-Pierre LEGENDRE, Laurent OLIVIER et Bernadette SCHNITZLER (dir.), *L'archéologie nazie en Europe de l'ouest*, Gollion, Infolio, 2007. (Voir en particulier l'introduction, pp. 21-42).
- 7 Fabrice d'ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 180-181.
- 8 *Idem*, p. 49.
- 9 Gisbert PORSTMANN, « Paul Ferdinand Schmidt und sein Engagement für die Moderne in den Städtischen Sammlungen », *Dresdner Hefte*, H. 77, 2004, p. 10-16.
- 10 Le collectionneur Karl Ernst Osthaus (1874-1921), qui puise le nom du musée dans la mythologie scandinave. www.museum-folkwang.de.
- 11 Andreas HÜNEKE, *art. cit.*, p. 4.
- 12 *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7 April 1933* (*Reichsgesetzblatt*, 1933, T. I, S. 253).
- 13 Alfred BARR, *Hitler et les neuf muses* (présenté et traduit par Patrice Cotensin), Paris, L'Échoppe, 2005. Un des articles est paru en 1934 ; les autres, refusés par la presse, seulement en 1945.
- 14 Andreas HÜNEKE, *art. cit.*, p. 3.
- 15 Christoph ZUSCHLAG, « Die Dresdner Ausstellung "Entartete Kunst" 1933 bis 1937 », *Dresdner Hefte*, H. 77, 2004, pp. 17-25.
- 16 *Idem*, p. 22 : photo de l'affiche, d'esthétique moderniste, signée Hans Vierthaler.
- 17 Hélène DUCCINI, « Un outil de propagande aux mains des nazis », *Médiamorphoses*, n° 9, 2003, pp. 63-69.
- 18 Wolfgang WILLRICH, *Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art*, 1937 ; cité d'après *Freie Universität Berlin, Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, Datenbank "Entartete Kunst", s.v. Beschlagnahme* [en ligne].
- 19 *Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst, vom 31. Mai 1938* (*Deutsches Reichsgesetzblatt*, J. 1938, T. I, s. 612).

Fuir la folie

par Raphaël Schraepen

En 1971, les émeutes qui ont soulevé la prison d'Attica ont inspiré plusieurs musiciens révoltés par le caractère raciste de la répression de la mutinerie. En rock d'abord, Bob Dylan, alors en « sommeil » discographique, publie un 45 tours inédit intitulé *George Jackson*, du nom d'un prisonnier noir tué peu de temps avant par des gardiens à San Quentin. Cet événement avait contribué à faire monter la tension à Attica. John Lennon écrit *Attica State* en 1972. En jazz, la même année, le saxophoniste Archie Shepp sort son album *Attica Blues* contenant notamment un *Blues For Brother George Jackson*. En 1972 toujours, le compositeur classique américain Frederic Rzewski présente *Attica*.

S'il n'est pas rare qu'un compositeur classique s'inspire d'événements sociaux ou politiques, on rencontre moins souvent des références précises et immédiates comme dans le morceau de Rzewski. C'est que ce dernier n'a jamais caché ses opinions politiques. Pianiste virtuose, ayant travaillé avec de prestigieux compositeurs du vingtième siècle, comme Milton Babbitt ou Luigi Dallapiccola, il estime que la création ne doit pas oblitérer le monde dans lequel il vit. Cela peut passer par des adaptations de chants de révolte. Dans les années 1970, il a ainsi adapté le traditionnel noir *Down By The Riverside*, il a également utilisé la chanson de résistance du chilien Sergio Ortega *El Pueblo* pour réaliser une série de variations, un peu sur le modèle des *Variations Diabelli* de Beethoven, intitulée *The People United Will Never Be Defeated*. Personnage complexe que ce Frederic Rzewski.

En 1982, Henri Pousseur me confiait que les compositeurs contemporains qui le fascinaient le plus étaient George Benjamin (qui n'avait que 22 ans à l'époque) et... Frederic Rzewski. Je ne les connaissais alors ni l'un ni l'autre. Pourtant, ce dernier était sans doute le plus liégeois des musiciens américains (avec Garrett List, tout de même) puisqu'il était professeur de composition au Conservatoire de la cité ardente. Rzewski ayant quitté Liège pour Bruxelles, il peut maintenant être considéré comme le plus belge des Américains, sauf que c'est avant tout un citoyen du monde.

C'est néanmoins en Belgique qu'on vient de créer, sous son aimable contrôle, son œuvre la plus récente au titre trilingue : *Waanvlucht / FuirLaFolie / FleeTheFrenzy : To The Deserters*, pour solistes, trois percussionnistes et 150 choristes venant de sept ensembles vocaux. Six représentations ont eu lieu à Bruxelles, Gand et Liège. Davantage qu'un simple concert, il s'agit plutôt de théâtre musical.

L'initiative de ce projet revient au *Brussels Brecht-Eislerkoor*, et plus particulièrement à sa cheffe de chœur, Lieve Franssen. En ces temps de commémoration du début de la guerre 1914-1948, elle – et les participants du projet – a estimé qu'il était peut-être temps de rendre hommage aux déserteurs. Ceux-ci ne doivent plus être vus comme des lâches mais bien comme des êtres humains responsables qui ont décidé de « fuir la folie » d'une guerre dont les intérêts se trouvaient hors de leur vie, cette dernière n'ayant pas été prise en compte ni au début ni à la fin du conflit.

Elle a donc fédéré plusieurs chorales spécialisées dans des répertoires plutôt engagés. Ces ensembles s'étaient déjà rencontrés en 2009 pour la création d'une autre œuvre à caractère politique, *The Shouting Fence*, du britannique Orlando Gough. Ont répondu cette fois les Bruxellois de *Rue De La Victoire*, sous la direction de Mouchette Liebman, et *Stemmer*, emmenés par Peter Spaepen. Les flamands *Ik Zeg Adieu*, avec Lucy Grauman, et les Gantois de *Novecanto*, sous la houlette de Tom Deneckere, ont également répondu présent, de même que l'ensemble de Hasselt *Omroerkoor*, dont le chef Luc Cluysen est malheureusement décédé en cours de travail, des suites d'une maladie pénible. Du côté wallon, c'est Francis Danloy qui a dirigé son ensemble *C'Est Des Canailles*, mais aussi des membres de *Basta !*, ainsi que quelques « individuels » séduits par le projet.

La première partie de *Waanvlucht* présentait les sept chorales séparément *in situ*, dans des lieux symboliques de la Première Guerre mondiale, pour sept petites « piécettes », avec comédiens, dans une mise en scène de Marijs Boulogne, aidée à Liège par Vital Schraenen. Ensuite, tout le monde se retrouvait pour le plat de résistance, huit chants composés ou adaptés par Rzewski.

Ce dernier avait choisi des textes de toutes les époques et de plusieurs nationalités afin de montrer le caractère universel de cette résistance à la folie. Tous, sans exception, et quel que soit son style littéraire, illustraient le propos. *Waanvlucht* commence par une pièce lyrique et austère à la fois, *I Will Not Serve*, sur un texte de James Joyce. Suit *Non Serviam*, en latin, assez marmoréen, basé sur un extrait étonnant du Livre de Jérémie. Changement de ton avec *Sag Nein !*, en allemand, sur des lignes des écrivains Wolfgang Borchert et Kurt Tucholsky, figures de la résistance proche de Brecht ou de Hanns Eisler. Nul ne s'étonnera donc que cette chanson possède une violence expressionniste fort à propos, avec néanmoins quelques éclairs de lumière ça et là. C'est Paul van Ostaïjen, un poète pacifiste flamand mort en 1928 qui est à l'origine de la pièce suivante, *Aan een Moeder*, sans doute la plus déchirante des huit. Changement total de ton avec *Ne Servir Plus*, le mouvement le plus long et le plus complexe de l'ensemble, sur un large extrait du *Discours de la Servitude Volontaire* écrit par Étienne de la Boétie en 1574. Pour le sixième morceau, Rzewski a adapté le chant populaire italien de 1840, *Il Disertore*, dont le titre est suffisamment éloquent. Le tragédien

Lieve Franssen et Frederic Rzewski



grec antique Sophocle est convoqué pour le septième titre, *Polla Ta Deina*, dans lequel il est dit qu'« il y a bien des choses terribles, mais rien n'est aussi terrible que l'homme ». Enfin, *Waanvlucht* se termine sur un traditionnel déjà utilisé au piano par Rzewski, le fameux *Down By The Riverside*, un tutti qui donne le vertige dans son « swing » lent et démesuré. De cette chanson, il faut dans ce contexte retenir avant tout la phrase « *I'm gonna lay down my sword and shield, I ain't gonna study war no more* » (« Je vais déposer mon sabre et mon bouclier, je ne vais plus étudier la guerre »).

Seuls les solistes et chefs de chœur étaient des musiciens professionnels. Le compositeur a été suffisamment séduit par les représentations pour faire part de sa satisfaction à Lieve Franssen après les concerts de Bruxelles. Il envisage même de faire tourner cette œuvre hors de Belgique et, peut-être, en réaliser un disque. D'ici là, il va peut-être retourner à son piano, ou continuer ses *Nanosonatas*, inspirées par les nanotechnologies mais dédiées à des membres de sa famille ou à des amis musiciens, comme Elliott Carter ou même Pete Seeger. Complexe Frederic Rzewski, décidément.

Petite discographie

- *The People United Will Never Be Defeated*. Marc-André Hamelin (piano) (Hypérion)
- « *Piano Music* » (*Fantasia – Second Hand, or Alone At Last – De Profundis*). Robert Satterlee (piano) (Naxos)
- *Four Pieces – Hard Cuts – The Housewife's Lament*. Ralph van Raat (piano), Lunapark, Arnold Marinissen (direction) (Naxos)
- « *Class Of '38* » (*North American Ballads : N° 4 : Winnsboro Cotton Mill Blues*) (+ autres compositeurs) (Naxos)

Certaines œuvres majeures sont malheureusement épuisées ou non disponibles en CD. On peut néanmoins écouter sur Youtube : *Attica – Coming Together – Les Moutons de Panurge – The Road – Nanosonatas*, etc.

Emilio Lussu, *La Chaîne - L'évasion de Lipari, 1929*

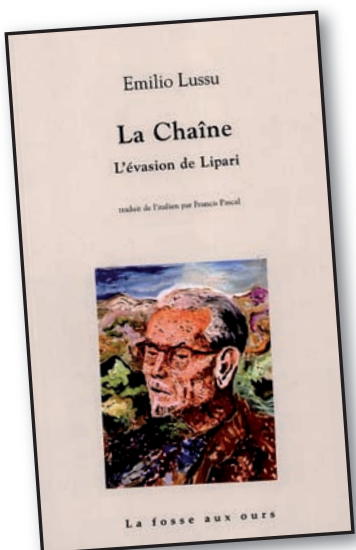
Voilà un bouquin qui mérite assurément de figurer au catalogue de la Bibliothèque insoumise des Territoires de la Mémoire. En effet, l'ouvrage d'Emilio Lussu a d'abord circulé sous le manteau, ayant provoqué l'ire et la gêne du régime fasciste qu'il dénonce.

En plein *ventennio* (période du fascisme italien), l'auteur, homme politique et écrivain, livre le récit sculpté au couteau de la montée du fascisme en Italie, de la dérive des institutions manipulées par le nouveau pouvoir et, enfin, de son évasion de l'île de Lipari sur laquelle il a été relégué plusieurs mois. Cette évasion a été ressentie comme un affront par le régime mussolinien qui considérait l'île comme particulièrement sécurisée.

La qualité de ce récit ressortit aussi bien à une intelligence décrivant un processus historique qui dépasse le simple cadre du témoignage qu'à sa capacité à épingle l'absurdité du fonctionnement de la machine fasciste et de ses apories : on retiendra ce compagnon de légation qui, fort éloigné de la politique, se retrouve puni pour avoir vendu de la *mussolina* (mousseline) en place publique, chose que le tribunal spécial a condamné comme diffamatoire pour le Duce (Mussolini) !

D'origine sarde, l'auteur véhicule les valeurs du courage, de la colère hilare, et encourage à l'indignation civile. Il méprise l'arrogance impunie et la poltronnerie des soumis en pointant les compromissions trop faciles du quotidien. C'est donc une leçon qui nous est proposée mais une leçon utile, intelligente et enthousiasmante en ces temps où les résurgences d'extrême droite se font chaque jour plus précises.

Emilio LUSSU, *La Chaîne - L'évasion de Lipari, 1929*
Réédité en 2014 par La fosse aux ours pour la traduction française



Les coups de cœurs de la librairie Stéphane Hessel : Arts et Pouvoir

par Tamara Hannay

- **Markus Zusak, *La voleuse de livres*, Pocket, 2008, 640p., 9,50 €**

Une jeune fille échappe par trois fois à la mort dans l'Allemagne de la seconde Guerre Mondiale. Et c'est elle-même qui nous raconte son histoire, dans un style à la fois tendre et décalé, celle d'une jeune orpheline qui, à la barbarie, oppose le pouvoir des mots.

- **Linda Ellia, *Notre combat*, Seuil, 2007, 400p., 39,60 €**
Avec des inconnus, des enfants, des artistes, Linda Ellia malmène « Mein Kampf » jusqu'à le retourner en une œuvre créative et collective aux couleurs de la paix et de la liberté. De « Mon combat » à « Notre combat », un détournement artistique cathartique.

- « **Les expressionnistes** », *Revue Dada, Arola, 2009, 52p., 7,50 €*

Qu'est-ce que l'expressionnisme ? Une revue décalée et créative pour faire le tour de la question avec des enfants, de Shiele à Nolde... jusqu'à Tim Burton ! Et un chapitre complet sur l'art « dégénéré ».

Retrouvez d'autres titres sur le même sujet dans la bibliographie commentée éditée par la Librairie Stéphane Hessel et de la Bibliothèque George Orwell !

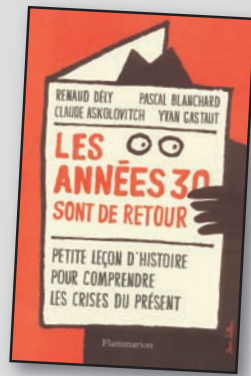


La Bibliothèque George Orwell présente

par Thomas Haudestaine, bibliothécaires

• **Renaud Dély, Pascal Blanchard, Claude Askolovitch, Yvan Gastaut, Les années 30 sont de retour : petite leçon d'histoire pour comprendre les crises du présent, Flammarion, 2014, 21,90 €**

L'histoire est-elle cyclique ? Les auteurs tentent d'y répondre en comparant notre société et ses problèmes avec celle des années 30. De nombreuses dimensions sont à prendre en ligne de compte : les aspects sociaux, économiques et idéologiques sont abordés avec des exemples précis et historiques. Les peurs d'aujourd'hui sont-elles semblables à celles d'hier ? Notre crise économique actuelle est-elle réellement sans précédent ? Le danger des partis d'extrême droite est-il similaire au danger de leurs aînés nationalistes ? Voici les grandes questions abordées auxquelles les auteurs tentent d'apporter une réponse. Un livre très exemplifié permettant de mieux comprendre notre présent en regardant vers le passé.

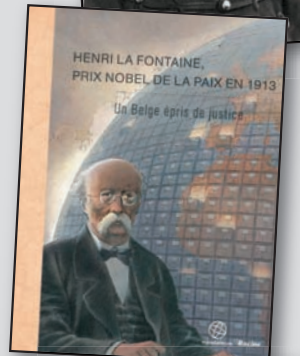


• **Laurent Greilsamer, La vraie vie du capitaine Dreyfus, Tallandier, 2014, 18,90 €**
L'affaire Dreyfus secoua la France et les médias de l'époque, beaucoup d'encre a coulé sur l'affaire. Très intimiste, écrite au présent et se focalisant exclusivement sur la vie de l'homme, cette biographie nous plonge dans la définition même de l'injustice, dans l'horreur de l'antisémitisme latent et dans la politique de la société française du XXe siècle.



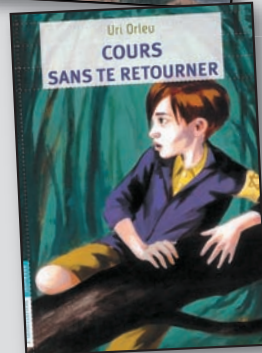
• **Mundaneum, Henri La Fontaine, Prix Nobel de la paix en 1913 : un Belge épris de justice, Racine, 2012, 18,90 €**

Pacifiste, féministe, socialiste et franc-maçon, Henri La Fontaine est associé à de nombreuses organisations comme la Société des Nations, la Croix-Rouge et fonde le Mundaneum, où il souhaite que l'intégralité des savoirs du monde soit réunie pour que tous les peuples puissent se comprendre et vivre en paix. Ce livre met brillamment en lumière la vie et les actions de cet homme avec de nombreux documents d'époque et une multitude de photographies.



• **Uri Orlev, Cours sans te retourner, Flammarion, 2012, 6,60 €**

L'auteur n'est pas à son coup d'essai, il a déjà publié plusieurs livres pour enfants ayant pour thème le Ghetto de Varsovie où il a lui-même vécu. C'est l'histoire d'un enfant fuyant seul le ghetto et se cachant dans la campagne. Pour subsister et se protéger, il apprendra à mentir sur ses origines et son identité, un mal nécessaire. En effet, les soldats allemands et l'antisémitisme ambiant de la population civile seront des dangers permanents pour lui. Mais jusqu'où peut-on cacher son identité sans oublier d'où l'on vient ? Il s'agit d'un livre ayant reçu de nombreux prix, traduit dans 15 langues et qui a été adapté au cinéma par Pepe Danquart. Dès 12 ans.



• **Wendy Lower, Les furies d'Hitler : comment les femmes Allemandes ont participé à la Shoah, Tallandier, 2014, 20,90 €**

Non, dans certains cas, la femme n'est pas l'avenir de l'homme ! L'auteur de ce livre montre que des Allemandes n'ont pas été que des actrices passives mais qu'elles pouvaient aussi tuer et torturer. C'est ainsi que près d'un demi-million de femmes ont contribué volontairement à l'horreur de la Shoah. Il y en a eu qui furent témoins, d'autres complices et pire, certaines furent des exécutantes de la « Solution finale à la question juive ». Pour l'auteur, une partie de ces « furies » ne furent pas jugées parce que les stéréotypes sexistes de la femme douce et aimante ne donnaient pas à croire aux enquêteurs mâles qu'elles aient pu commettre de telles barbaries.



• **Richard Breitman, Secrets officiels : ce que les nazis planifiaient. Ce que les Britanniques et les Américains savaient, Tallandier, 2014, 10,50 €**

La Shoah était-elle véritablement secrète ? Les Alliés avaient-ils entendu parler de la « Solution finale » ? Est-il possible que les gouvernements américain et britannique aient caché au monde leur connaissance des camps de la mort ? Quant aux civils allemands, étaient-ils au courant des atrocités perpétrées près de chez eux, et quel était leur degré d'implication ? Réédition en poche d'un classique de la littérature sur les camps.



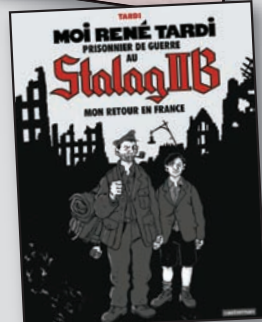
• **Marcel Conrardt, Le bouchon de Liège : 4-16 Août 1914 - 4 Août 2014, Ville de Liège, 2014 €**

L'humour contre la guerre ! Voici une des méthodes possibles pour se remémorer les événements de la Grande Guerre. En Août 1914, la ville de Liège subit le siège de l'armée allemande, mais la résistance des forts de l'ancienne principauté est exemplaire ; en sous-nombre, les soldats liégeois ont réussi à tenir 12 jours face à l'envahisseur. Ce fait d'armes lui vaut le titre symbolique de « bouchon de Liège ». L'auteur a voulu mettre en lumière le courage des Liégeois mais aussi l'esprit légendaire de la ville via les cartes humoristiques publiées pendant la guerre.



• **Tardi, Moi René Tardi, prisonnier de Guerre au Stalag IIB : mon retour en France, Casterman, 2014, 25 €**

Suite du récit du père mis en image par le fils : Tardi père et ses compagnons sur le chemin du retour vers la France, du noir au blanc. Ce second tome se termine par des documents, photographies d'époque et des textes retraçant la vie de ces hommes et l'histoire du Stalag IIB. Putain de guerre !



• **Lieven Saerens, Rachel, Jacob, Paul et les autres : une histoire des juifs à Bruxelles, Mardaga, 2014, 15,99 €**

Une vingtaine de témoignages de familles juives vivant à Bruxelles durant la Seconde Guerre mondiale nous plongent avec stupeur dans ces périodes de crainte, de tension et de mensonge. Montrant tous les aspects de leur vie, le côté familial comme celui du travail, ces récits nous racontent des moments d'émotion faisant ressortir l'ambiance de l'époque de la ville de Bruxelles.



• **Dominique Joly et Bruno Heitz, 1789-1795... la Révolution française, Casterman, 2014, 12,50 €**

Avec ce 8ème opus dédié à l'histoire de France, Casterman nous propose une version très imagée et synthétique de la Révolution française. Cette collection permettra au moins de 12 ans de découvrir cette période-clé de la France. Elle comporte aussi, à la fin, un dossier thématique, des portraits de grands personnages, une chronologie ainsi que l'héritage de ce grand moment historique au pays « bleu, blanc, rouge ».



• **Pierre Lascoumes et Carla Nagels, Sociologie des élites délinquantes : de la criminalité en col blanc à la corruption politique, Armand Colin, 2014, coll. U, 29 €**

Tous pourris ? Les médias donnent de plus en plus de scoops et d'informations sur les affaires scandaleuses impliquant des individus appartenant aux « hautes-sphères » de la société, parfois même des politiques. Mais qu'en est-il réellement de cette délinquance des élites ? Est-elle jugée comme n'importe laquelle des infractions de nos concitoyens ? Sont-ils véritablement jugés coupables de leurs actes ou est-ce la société qui est trop laxiste à leur encontre ? Une étude sociologique poussée sur un sujet encore trop peu développé qui permettra de décrypter les enjeux éthiques et politiques de cette problématique.



• **Filippo Focardi, L'Italie, alliée ou victime de l'Allemagne nazie ?, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, 25 €**

Pendant la guerre, les Italiens n'étaient pas tous en faveur des Allemands ou de Mussolini ! Voilà ce dont l'auteur parle dans son livre, en s'appuyant sur des témoignages de soldats italiens, résistants ou encore prisonniers de guerre engagés contre le nazisme. En sondant la mémoire de guerre de l'Italie, l'auteur met l'accent sur les victimes italiennes des mouvements fascistes, brisant ainsi l'image d'une population italienne entièrement alliée à l'Allemagne nazie.



• **Pierre Bar, Gaëtan Evrard, Bénédicte Quinet, 1914 : il y a 100 ans dans mon village, Province de Namur, 2014 €**

Hésitant entre l'album jeunesse et le livre documentaire, les auteurs ont voulu raconter l'histoire de leur commune, Gedinne. Expliquant le début de la guerre jusqu'à sa fin de façon brève et illustrée, l'ouvrage se termine par quelques pages explicatives sur le front et la situation des soldats durant celui-ci. Des petits quizz et jeux sont disponibles pour se remémorer les événements de la « der des ders ». Un bricolage permet même de créer un mémorial aux morts pour se souvenir avec les plus petits.



• **Fanchon Daemers, Contre le désespoir, Chant Libre, 2014, 52min, 20 €**

La chanteuse et harpiste nous revient avec un CD de 12 chants d'amour et de révolte. Accompagnée par Jacques-Ivan Duchesne et Jean-Pierre Froidebise, elle devient l'interprète des barricades « dont la voix tendre et passionnée fait revivre les insurrections du passé et donne des ailes au renouveau des révoltes présentes et à venir », dit Raoul Vaneigem dans le livret accompagnant ce disque.



Contient entre autres la reprise de *Sans la nommer* de Moustaki, de la *Maknovstchina* en hommage à Nestor Makhno et sa révolte anarchiste en Ukraine, du *Temps des crises* sur l'air du *Temps des cerises*.

À commander sur le site de Chant Libre asbl (<http://chantlibreasbl.wix.com/chantlibre-asbl>)

Ces livres sont disponibles en prêt à la Bibliothèque George Orwell des Territoires de la Mémoire ou à l'achat dans toutes les bonnes librairies.

▼ = coup de coeur des bibliothécaires

« Mots »

Par Henri Deleersnijder

Grogne

C'est pas qu'on veuille à tout prix chercher la « petite bête », mais on ne peut s'empêcher d'être surpris par l'emploi répétitif du mot « grogne » – le plus souvent suivi de « sociale » – dans les médias pour qualifier les mouvements de grève et autres manifestations qui ont émaillé la Belgique ces derniers temps. Pas besoin d'être un vieux routier de la sémantique pour se rendre compte que ce terme est intimement lié à son proche parent « grognement ».

Le cri du cochon appliqué aux revendications et colères populaires ? On a beau se rappeler que la presse, tout autant que la politique, adore jouer avec le langage imagé, il est des vocables moins stigmatisants. Le passé regorge pourtant de ce genre de propos déshumanisants à l'égard de populations en butte aux difficultés matérielles de vie. Au cours de la Commune de Paris en 1871, par exemple, quand l'explication des événements faite par l'écrivain Théophile Gautier s'égarait dans des métaphores animalières où le ridicule le disputait à l'outrance la plus abjecte.

Jugez plutôt : « Il y a dans toutes les grandes villes des fosses aux lions, des cavernes fermées d'épais barreaux où l'on parque les bêtes fauves, les bêtes puantes, les bêtes venimeuses, toutes les perversités réfractaires que la civilisation n'a pu apprivoiser, ceux qui aiment le sang, ceux que l'incendie amuse comme un feu d'artifice, ceux que le vol délecte [...]. Un jour, il advient ceci que [...] les animaux féroces se répandent par la ville épouvantée avec des hurlements sauvages. Des cages ouvertes, s'élancent les hyènes de 93 et les gorilles de la Commune. »

À l'époque, on le sait, la peur du rouge était vive dans les milieux bourgeois qui voyaient dans les prolétaires rien moins que de « nouveaux barbares ». Classes populaires, classes dangereuses : refrain connu. À Liège aussi, dans la foulée de la commémoration du 15^e anniversaire de la Commune le 18 mars 1886, le même opprobre est jeté sur « les milices pillardes de nos banlieues industrielles [qui] débouchaient en rangs serrés sur nos boulevards » (*La Gazette de Liège*, 20-21 mars 1886).

Si l'on remonte un peu plus loin dans le passé, au XVII^e siècle en particulier, on s'aperçoit que les conflits sociaux étaient bien vivaces dans notre ancienne Principauté : face au parti des *Chiroux* (ou « hirondelles », en dialecte local) favorable au prince-évêque et à sa politique absolutiste, faisait face celui des *Grignoux*, autrement dit des « grognons », porté sur des valeurs ou pratiques plus démocratiques. Toute une symbolique, non ?

Aujourd'hui que le *politiquement correct* est de mise, plus question de se laisser aller à des dérives lexicales où il n'était pas rare jadis de rencontrer des expressions telles que « meute d'ouvriers ». Et pourtant, des soutes de l'inconscient, peuvent toujours surgir ici et là, fruit d'une incontrôlable inflation rhétorique, des vocabulaires animaliers qui contribuent immanquablement à la diabolisation des luttes sociales en cours. Se souvenir à ce propos d'une réflexion de Gramsci, durant de longues années, connu les geôles mussoliniennes : « Pour une élite sociale, les caractéristiques des groupes subalternes ont toujours quelque chose de barbare ou de pathologique¹. » ••

¹ Cité dans le n° 84 (printemps 2014) de la revue *Quaderni* (Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme), intitulé « La radicalité ouvrière en Europe. Acteurs, pratiques, discours » et dirigé par Geoffrey Geuens et Jeremy Hamers.

L'art et le pouvoir : les munitions culturelles

Par Olivier Starquit

Deux ouvrages parus récemment analysent la recrudescence du recours à l'art dans le cadre de manifestations s'opposant à l'ordre néolibéral tel qu'il va.

Le premier intitulé *Artivisme*¹ s'inspire de l'effervescence artistique qui a accompagné les récents mouvements sociaux un peu partout dans le monde pour inviter à penser que la création serait en avance pour comprendre nos situations contemporaines. Et, en effet, « de la Place Tahrir au Parc Émilie-Gamelin, de Tunis à Istanbul en passant par la Puerta del Sol à la Défense, se sont succédés des Printemps et des occupations qui ne se ressemblent pas. Une caractéristique commune semble pourtant émerger de ces différents mouvements sociaux : tous se sont accompagnés d'une impressionnante créativité artistique. Qu'il s'agisse de la chanson, de la sculpture, du graphisme, de la peinture ou de la poésie, de la performance ou encore du cinéma, des oeuvres électroniques et de la vidéo, il semble que nous assistions à de nouvelles manières d'embrayer la création, c'est-à-dire de brancher le discours artistique sur les discours ambiants – et de faire levier pour transformer le monde² ». Mais qu'est-ce que l'artivisme ? Il s'agit de l'art d'artistes activistes. Il pousse à prendre position. Il propose des outils d'action et de transformation. Il invente et expérimente des formes de résistance et d'action qui parient sur le pouvoir de la créativité, de l'imagination, de l'humour, du détournement et du jeu.

L'ouvrage s'intéresse donc aux ambitions activistes et politiques de pratiques artistiques, et aux formes artistiques ou créatives prises par une partie de l'activisme politique de gauche depuis le milieu des années 1990. Ces pratiques ne sont évidemment pas neuves et s'inscrivent dans la lignée de ce qui se faisait dans les années 1960-70 (nous pensons notamment au situationnisme). L'artivisme puise donc autant du côté des avant-gardes que des anciennes traditions carnavalesques, il s'inspire de la contre-culture (diggers, punks, graffiti, raves...) comme des traditions de désobéissance civile et d'action directe : la démarche va de la création d'une « zone autonome temporaire » selon les principes d'Hakim Bey au sabotage des médias (détournements d'affiches), en passant par des happenings collectifs festifs (le Carnaval contre le capitalisme, à Londres en 1999), des performances parodiant et détournant des dispositifs médiatiques sans oublier l'infiltration critique de lieux de pouvoir (les *Yes Men*), etc.

En quoi cette approche est-elle revigorante ? Souvent, trop souvent, des manifestations organisées contre l'emprise du capitalisme néolibéral prennent la forme d'une procession lugubre et sans lendemain. Les grands dirigeants syndicaux et/ou politiques organisent une manifestation massive : ils organisent, les citoyens sont invités à venir, à écouter puis à rentrer chez eux. Trop d'actions politiques ne sont-elles pas organisées « au nom de » et « pour » et non « avec » ? Cette conception négative du combat politique, ce militantisme triste pour passions tristes rend impuissant, paralyse et démotive. Changera-t-on le monde en culpabilisant les gens ou en leur donnant envie de changer la société ?

Cela ne doit pas nécessairement être une fatalité. « La manifestation reste un langage politique dans un monde qui voudrait pouvoir s'en passer³. » Mais, informée du capitalisme et de ses méthodes ne pourrait-elle pas cesser de se cantonner à la dénonciation mais plutôt jouer avec ? Ce nouveau mode d'interpellation provoque des court-circuits, capte l'attention, joue le contre-pied tout comme l'humour peut le faire en sortant aussi des cadres habituels d'action et de pensée. Par la présentation d'une alternative ludique et culturelle, l'objectif est de révéler (au sens photographique du terme) l'absurdité et d'ouvrir ainsi d'autres imaginaires. L'humour est en effet « déplacement des enjeux, subversion des codes, politique de la ruse, résistance clandestine. L'humour est la force du faible qui ne peut escompter un renversement du rapport de force⁴ ». Partant, « l'humour procure un sentiment de puissance qui fait reculer son contraire, le sentiment d'impuissance, et la résignation qui va avec⁵ ».

Ce pas de côté replace le sens de la lutte et permet de construire des tactiques efficaces et enthousiasmantes. Comment ne pas évoquer les canulars et la caricature élevés au rang d'art par les *Yes Men* (site pirate du GATT, fausse conférence de presse de *Dow Chemicals* promettant de revendre *Union Carbide* pour aider les victimes de la catastrophe de Bhopal...) mais aussi le collectif Wu Ming, *Reclaim the Streets* (collectif anglais fondé en 1991 par des militants anti-voitures hostiles à la construction d'autoroutes et qui vont organiser de gigantesques fêtes de rues, et ainsi se réapproprier les espaces colonisés par la pub et l'automobile), les *Guerrilla Girls*, les brigades activistes de clowns, ou encore l'armée de clowns la *Circa* (*clandestine insurgent rebel clown army*) qui envahit les autoroutes pour y planter des arbres.

Ce mode d'action qui est donc repris sous le vocable d'artivisme, constitue en somme une internationale désobéissante inspirée des avant-gardes et de la contre-culture dont les pratiques artistiques cherchent à mobiliser le spectateur, à le sortir de son inertie supposée, à le réveiller, à l'enchanter, à lui faire prendre position sur des thèmes comme la privatisation de l'espace public, la ré-



sistance esthétique à la publicité... Ces pratiques exécutent en quelque sorte des performances artistiques de tous ordres au nom d'un message ou d'une action politique. Par ces pratiques, il s'agit de réenchanter le monde, de remplacer la confrontation par la confusion en se réappropriant l'espace public et en pratiquant la désobéissance civile.

Il est intéressant de constater que ces pratiques émergent pratiquement toutes au milieu des années 90 : « ce sont des histoires de résistances. À la sauvagerie du capitalisme financiarisé, à ses conséquences sur la nature, le travail, les relations humaines, la vie tout entière...⁶ ». Ces interventions sont ludiques et, par le recours à la dérision caustique, elles tendent à indiquer qu'il est possible de transformer le monde si l'on donne le pouvoir à l'imagination. L'art activiste préfigure un autre monde possible, où « le marché laisse la place à la gratuité et à l'échange, l'individualisme au collectif, le commentaire désabusé à la lutte concrète, le spectacle à la participation et au dialogue. Ces pratiques apportent un regard positif et potentiellement transformateur des manières d'être ensemble⁷ ».

Le second livre⁸, d'une superbe composition, aborde la prolifération de mouvements artistiques qui ont accompagné le printemps dit « érable » qui a par conséquent été doté d'une identité visuelle très forte. Le collectif d'étudiants en graphisme réunis sous le nom « École de la Montagne Rouge » a décliné cette couleur sous toutes ses formes dans des tracts, des affiches, etc. Il tend également à montrer que « l'humour, la parodie, l'ironie et le plaisir permettent de s'affranchir de la peur de l'autorité et des violences policières. L'illégalisme peut se banaliser lorsqu'il devient un jeu et un plaisir. Les actions artistiques permettent une participation libre et une appropriation du mouvement par les individus. La contestation artistique permet aussi de subvertir certaines normes et conventions sociales⁹ ».

En somme ces deux ouvrages montrent d'une part que l'art, ce n'est pas que pour faire joli, c'est aussi un instrument de résistance ou de contestation sociale ou politique. Pour le dire autrement, en citant Brecht, « l'art n'est pas un miroir qui reflète la réalité, mais un marteau avec lequel la façonner », ce qui revient à dire que d'un « point de vue sociologique, "l'art" – objet ou action, geste artistique conscient ou créativité débridée – peut être compris et théorisé comme un outil de transformation, voire d'émancipation sociale¹⁰ » et partant, que « la lutte des hommes pour leur émancipation passe par la reconquête de leurs moyens d'expression et de narration¹¹ ».

¹ Stéphane LEMOINE et Samira ZOUARDI, *Artivisme, art militant et activisme artistique depuis les années 60*, Paris, Les éditions alternatives, 2010

² « La création comme résistance », Appel à contribution, *Calenda*, Publié le mardi 24 septembre 2013, <http://calenda.org/260093>

³ Bruno FRÈRE, « Quelle unité politique contre l'idéologie managériale », *Salut et Fraternité* avril 2012, p. 4

⁴ Pierre ZAOUÏ, « Humour », in *Dictionnaire politique à l'usage des gouvernés*, collectif, Paris, Bayard, 2012, pp. 312-313

⁵ Xavier RENOÛ « La désobéissance en campagne », *Le Sarkophage*, Hors-série n°3 « Désobéissez », février-avril 2012, p.18

⁶ Stéphane LEMOINE et Samira ZOUARDI, *op. cit.*, p.11

⁷ *Idem*, p.11

⁸ Maude BONENFANT, Anthony GLINOER et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Le Printemps québécois. Une anthologie*, Montréal, Écosociété, 2013

⁹ <http://www.zones-subversives.com/2014/10/ greve-etudiante-et-mouvement-social-au-quebec.html>

¹⁰ <http://www.ababord.org/Faire-la-greve-formes-artistiques>

¹¹ Christian SALMON, *Storytelling*, Paris, La Découverte, 2007, p. 212.

La Chine nationaliste n'est pas que celle de Tchang Kai-Chek¹

U n e c h r o n i q u e d e J u l i e n D o h e t

Après avoir abordé la question de la littérature enfantine², c'est à un nouveau domaine un peu particulier que nous consacrons cette chronique afin d'être en lien avec la thématique globale de ce numéro et l'exposition *L'art dégénéré selon Hitler* proposée à la Cité Miroir de Liège, puisque nous allons parler de la brocante, de la chine : « Cette chine nationaliste, c'est-à-dire tout à fait politiquement incorrecte, c'est l'incursion dans le royaume de l'objet ancien, et spécialement du papier sous toutes ses formes, à thèmes politiquement incorrects, droitistes, patriotiques, coloniaux, voire simplement nostalgiques d'un ordre ancien (celui que nous baptisons d'ailleurs curieusement "ordre nouveau")³. »

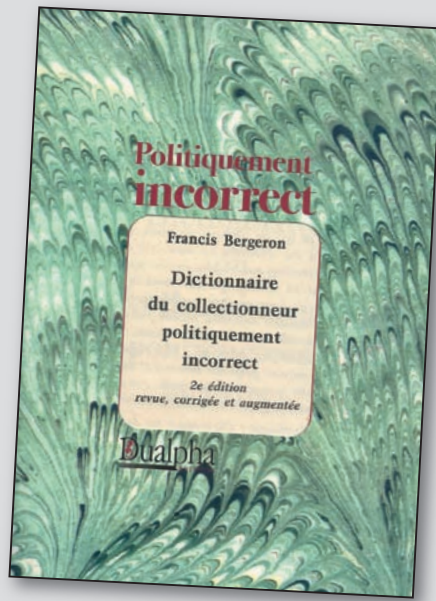
Un auteur au parcours engagé

Francis Bergeron est un auteur clairement marqué à l'extrême droite et qui s'en revendique. Né en 1952, ce militant « solidariste »⁴ se définit lui-même comme « un pétinolétre. (...) Attention : ne confondez pas avec les pétainistes. Ceux-là se contentent de défendre la mémoire du vainqueur de Verdun. Le pétinolétre, lui, se passionne en plus pour tout ce qui touche au Maréchal⁵ » et raconte comment il a financé son voyage au Liban⁶ : « (...) j'avais vendu, cinq ans auparavant, ma propre collection de vieux Jules Verne cartonnés, pour financer mon voyage au Liban chrétien avec Jacques Arnould, Philippe de Vergnette, et quelques autres jeunes croisés, tous bien décidés à apporter à nos frères libanais le soutien actif – et armé – des chrétiens de France »⁷. Chroniqueur dans *Rivarol* et dans *Présent*, c'est dans ce dernier qu'il a publié une première version des textes qui sont compilés dans une version retravaillée dans ce *Dictionnaire du chineur politiquement incorrect* : « ce guide du collectionneur droitiste à l'extrême, je le dédie moins à mes pairs en passion chineuse qu'au militant. À celui qui colle les affiches et les autocollants, qui vend les journaux à la criée, qui distribue les tracts, qui porte l'insigne à la boutonnière⁸ ». Publié chez Dualpha, soit la maison d'édition de Philippe Randa (celui-là même qui avait ouvert une librairie d'extrême droite en Hors-Château, à Liège, et que la vigilance et la mobilisation antifasciste avait permis de faire fermer rapidement), ce recueil est la somme de plus de trente ans de militance : « Trente-cinq ans à accumuler (...) autour d'un thème principal, presque unique : le nationalisme français (ou étranger : suivez mon regard... non pas là ! Ni là ! (d'ailleurs c'est interdit !) mais du côté du Liban Chrétien, de la Sainte Russie, de l'Argentine de Peron, du Portugal de Salazar⁹, de la Belgique de Léon¹⁰ ou de l'Espagne du Caudillo¹¹. »

Un livre aux références connues...

On le voit avec cet extrait de l'introduction, les références de l'auteur sont limpides. Au-delà d'un livre reprenant les adresses où trouver les objets, les prix de ceux-ci... il s'agit donc aussi d'un livre profondément politique qui brasse toutes les références classiques de l'extrême droite. Une sorte de compilation des auteurs et ouvrages déjà abordés dans cette chronique : « Mais pas seulement Drieu¹² et Céline¹³. Brasillach, Rebatet, Cousteau, Béraud, Fontenoy, Bardèche¹⁴, voient leur cote monter régulièrement. Il semblerait que les menaces de la "police juive de la pensée" (...) poussent de nouvelles générations à la passion collectionneuse¹⁵. » On notera au passage la petite piquette de rappel antisémite¹⁶. Saint-Loup¹⁷ est évidemment mis à l'honneur lui qui dirigea une collection au Fleuve noir, tout comme le livre *Tintin mon copain*¹⁸ lorsqu'il s'agit de parler de BD¹⁹. Si Brasillach se voit accorder beaucoup de place, notamment par rapport à son livre sur l'Alcazar, on reprend aussi des auteurs centraux pour la pensée d'extrême droite, même s'ils sont moins connus aujourd'hui, comme Barrès : « Même à droite, on préfère Céline le maudit, Drieu l'esthète, Brasillach le martyr, Maurras²⁰ le doctrinaire, Bainville le visionnaire ou Daudet le truculent. Barrès a trop bien réussi sa double carrière politique et littéraire pour susciter des passions comparables à celles dont bénéficient les auteurs susnommés²¹. » L'occasion aussi pour l'auteur de parfois tenter de nuancer les positions de certains : « On peut penser ce que l'on veut de l'attitude de La Rocque et des Croix de Feu, en particulier lors du 6 février 1934 (...) mais ce qui est certain (...) c'est que les Croix de Feu, chefs et militants, n'étaient ni racistes, ni antisémites, ni fascistes, ni même "d'extrême droite". C'était un mouvement patriote, de droite, dont l'encadrement était fourni pour l'essentiel par les anciens combattants. Et ce n'était "que cela"²². »

Bergeron ne s'intéresse pas qu'aux livres, il parle également des insignes comme la Francisque, ce qui nous vaut cette anecdote intéressante qui en rappelle une autre décrite par Goebbels dans *Combat pour Berlin*²³ : « Lors de la dissolution des liges, les Camelots du roi portaient à la boutonnière une pièce de dix sous ("dissous" !) »²⁴ ou des timbres qui lui permettent de faire d'une pierre deux coups en terme de référence idéologique, l'une positive et l'autre négative : « Si la poste française n'a pas jugé nécessaire de consacrer le moindre timbre à l'effigie du roi martyr lors du bicentenaire de sa mort, les Maldives nous proposent un Louis XVI en costume d'apparat (...) La France, elle, à la date du bicentenaire du martyr du roi, a préféré publier un timbre maçonnique. Hasard...²⁵ » Sans oublier le cinéma²⁶ : « Évidemment le cinéma non conformiste traversa un passage à vide



dans la France d'après-guerre, passage à vide qui n'est d'ailleurs pas terminé tant la prégnance marxiste, puis post-marxiste, et en tout état de cause cosmopolite, fut et reste forte dans ce secteur²⁷. » Cette dernière remarque nous rappelle le discours analysé dans notre précédente chronique.

Des « classiques » sont évidemment abordés, comme *l'âge de Caïn*²⁸, pour illustrer ce que nous nommons la Libération mais que l'extrême droite voit autrement : « Bientôt vont paraître les premiers témoignages sur la terreur communiste. Écrits par définition par des hommes en liberté, et donc non compromis dans la collaboration, ces récits, ces recueils de faits scandaleux, de répressions ignobles, frappant aveuglément hommes, femmes et enfants, anciens militants politiques et notables apolitiques, paraissent clandestinement ou sous pseudonymes, tout simplement par crainte d'une vengeance communiste²⁹. »

... et moins connus

Toutes les références que nous venons de voir nous sont maintenant bien connues, comme celle à l'Algérie française³⁰ ou au Sud-Vietnam. Mais d'autres sont moins habituelles, comme cette distinction entre Bonaparte et Napoléon : « Mais après Bonaparte, il y a Napoléon. Et Napoléon, c'est l'Empire, c'est l'Europe française, c'est la gloire des victoires, l'épopée fantastique, les uniformes les plus beaux que l'on ait jamais imaginés³¹. » Ou celle à l'éditeur corse Horace Carbuccia, fondateur de l'hebdomadaire *Gringoire* et directeur des Éditions de France : « La spoliation de 1944, le vandalisme révolutionnaire, le communisme rampant, sont passé par là, pour faire taire un grand éditeur corse et français³². » Ou encore celle-ci très significative : « Président de l'Association des écrivains combattants, Chack est anticommuniste et aussi anglophobe, comme nombre d'officiers de la Royale, une anglophobie qui sera exacerbée par le massacre de Mers-Ei-Kébir. En 1941, il fonde à Paris le Comité d'action antibolchévique (...) jugé le 18 décembre 1944, il sera fusillé le 9 janvier 1945³³. »

« Dans la série des *Oncle Paul*, on trouve par exemple le récit du siège de l'Alcazar de Tolède, cet héroïque fait d'armes des patriotes espagnols, en juillet 1936. "Vive l'Espagne, vive le Christ-Roi !" crie le fils du général Moscardo, avant d'être assassiné par les miliciens socialo-communistes³⁴. » Au-delà de l'anecdote sur la célèbre série de *Spirou*, cet extrait est illustratif de la volonté de Bergeron de profiter de son travail de référencement pour souligner les zones troubles d'une série de personnes, tel l'auteur de *La Bête est morte* : « D'autant qu'en creusant encore la question, on s'aperçoit que Calvo a laissé toute une œuvre militariste, patriotique, et certainement fasciste aux yeux des habitués censeurs de l'Établissement³⁵ » ou de l'auteur des *Nestor Burma* : « Léo Malet nous est d'autant plus sympathique que cet ancien anarcho-trotskiste n'a jamais pardonné aux communistes le coup du piolet ; et au moment de sa mort (en mars 1996), il avait atteint les rives d'un anarchisme de droite de bon aloi, à la Louis-Ferdinand Céline, et revendiquait haut et fort son lepenisme³⁶. »

Mais ce sont surtout des écrivains et des peintres régionalistes que Bergeron sort de l'oubli : « Quelles étaient les idées de Louis Suire ? Assez éloignées de celles des "bobos" qui envahissent l'île de Ré en août. (...) il se plaçait résolument du côté des vendéens contre les colonnes infernales, du côté de la foi et de la fidélité, contre un certain "monde moderne". Comme le peintre Fernand Maillaud, en Berry, Louis Suire a illustré le bonheur de vivre dans une France rurale préservée longtemps des miasmes de la corruption des villes³⁷. » Toujours pour, au passage, diffuser le message de l'extrême droite sur les valeurs traditionnelles : « Tous ceux qui prônent l'enracinement et l'identité contre le cosmopolitisme, la patrie et les patries d'Europe face au mondialisme, devraient s'intéresser à des auteurs comme cet Hugues Lapaire (...) »³⁸.

Mais dont le propos n'est guère surprenant

Outre des références plus ou moins connues et le fait de recueillir ainsi un corpus cohérent du monde d'extrême droite, le livre de Bergeron est aussi l'occasion pour l'auteur de faire passer son message au détour d'une digression comme ici sur l'insécurité : « Il n'y a plus guère d'enfants dans nos rues, plus de cris d'enfants dans les cours. C'est qu'à l'abstinence démographique vient s'ajouter l'insécurité : l'insécurité des voitures et l'insécurité des détraqués, et aussi des "jeunes" qui ne sont pas exactement les mêmes que ceux que dessinait Germaine Bouret³⁹. » Ou de manière encore plus significative quant au discours sur la préférence nationale lorsqu'il parle des décorations de guerre : « Faites excuse, messieurs les naturalisés de fraîche date. Mais il me semble que ceux qui ont eu un grand-père trois fois blessés et deux fois gazés à Verdun, et deux ou trois oncles portés disparus aux éparges et sur la Marne, sont encore plus Français que d'autres »⁴⁰.

Une fois de plus, à travers un ouvrage qui peut sembler anodin, nous avons pu démontrer que la pensée d'extrême droite est une pensée cohérente qui s'appuie sur un imaginaire et un référentiel loin d'être anodin, comme l'attestent les vingt-quatre références à des chroniques précédentes, et qu'il s'agit de connaître pour pouvoir réagir à certains propos comme ceux tenus par un participant membre de Nation lors de la dernière Foire du livre politique de Liège. *

1 Notre titre est repris d'un passage de l'introduction du livre que nous analysons : BERGERON, Francis, *Dictionnaire du collectionneur politiquement incorrect*. 2e éd. Revue, corrigée et augmentée, Coulommiers, Dualpha, coll. « Politiquement incorrect », 2006, 286 p.

2 « Le livre : une arme idéologique » in *Aide-mémoire* n°70 d'octobre-novembre-décembre 2014, 3 p. 12

4 Tendence incarnée par Jean-Pierre Stirbois qui rejoindra le FN en 1977 et qui a aujourd'hui pour leader Serge Ayoub, un habitué des rassemblements avec Nation.

5 Pp. 207-208

6 Voir « La Loi du décalogue » in *Aide-mémoire* n°64 d'avril-mai-juin 2013,

7 P. 278

8 P. 13

9 Voir « Un nationalisme religieux : le Portugal de Salazar » in *Aide-mémoire* n°24 d'avril-mai-juin 2003 et « 1945 ne marque pas la fin des dictatures d'extrême droite en Europe » in *Aide-mémoire* n°69 de juillet-août-septembre 2014, mais aussi « La préparation de la reconquête idéologique » in *Aide-mémoire* n°42 d'octobre-novembre-décembre 2007,

10 Voir « Léon Degrelle et le Rexisme » in *Aide-mémoire* n°23 de janvier-février-mars 2003,

11 P. 11. À propos du Caudillo, voir « L'idéologie derrière la carte postale » in *Aide-mémoire* n°62 d'octobre-novembre-décembre 2012,

12 Voir « Un vrai fasciste : ni de droite, ni de gauche mais... d'extrême droite » in *Aide-mémoire* n°31 de janvier-février-mars 2005,

13 Voir « L'antisémitisme est-il une futilité ? » in *Aide-mémoire* n°26 d'octobre-novembre-décembre 2003

14 Voir « Quand le relativisme sert à masquer le négationnisme » in *Aide-mémoire* n°34 d'octobre-novembre-décembre 2005 et « Le fascisme n'a pas confiance dans le peuple » in *Aide-mémoire* n°53 de juillet-août-septembre 2010

15 P. 163

16 Voir « Antisémitisme et anticommunisme. Les deux mamelles de l'extrême droite » in *Aide-mémoire* n°63 de janvier-février-mars 2013,

17 Voir « Le Militaria, porte d'entrée de l'idéologie d'extrême droite » in *Aide-mémoire* n°46 d'octobre-novembre-décembre 2008

18 « "Tintin-Degrelle" une idéologie au-delà de la polémique » in *Aide-mémoire* n°50 d'octobre-novembre-décembre 2009 et n°51 de janvier-février-mars 2010

19 Voir « Quand la neutralité est riche d'idéologie » in *Aide-mémoire* n°54 d'octobre-novembre-décembre 2010

20 Voir « De l'inégalité à la monarchie » in *Aide-mémoire* n°33 de juillet-août-septembre 2005

21 P. 39

22 P. 147 Voir « Travail - Famille - Patrie » in *Aide-mémoire* n°49 de juillet-août-septembre 2009

23 Voir « Joseph Goebbels. Combat pour Berlin » in *Aide-mémoire* n°17 d'avril-mai-juin 2001

24 P. 155

25 P. 242

26 Voir « Un cinéaste sous le nazisme : Veit Harlan » in *Aide-mémoire* n°19 d'octobre-novembre-décembre 2001

27 P. 100

28 Voir « Le "résistantisme", un équivalent au négationnisme » in *Aide-mémoire* n°44 d'avril-mai-juin 2008

29 Pp. 168-169

30 Voir « La pensée "contrerévolutionnaire" » in *Aide-mémoire* n°36 d'avril-mai-juin 2006 et « Quand la résistance et le droit d'insurrection sont-ils justifiés ? » in *Aide-mémoire* n°55 de janvier-février-mars 2011

31 P. 58

32 P. 129

33 P. 91

34 Pp. 34-35

35 P. 75

36 P. 216. Voir « Retour sur le discours du fondateur de la dynastie Le Pen » in *Aide-mémoire* n°56 d'avril-mai-juin 2011 et « La cohérence d'un engagement » in *Aide-mémoire* n°40 d'avril-mai-juin 2007

37 P. 238

38 P. 157

39 P. 62

40 P. 108



page onze



Avec le soutien de la Région Wallonne, de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de la Ville de Liège, de l'Enseignement communal Liégeois, de la Province de Liège, du Service des Affaires Culturelles de la Province de Liège et de l'Enseignement de la Province de Liège, du Centre funéraire de Robermont, du Groupe Graphique Chauveheid, de l'Union Liégeoise des Prisonniers Politiques et de l'Association Ernest De Craene.



Le réseau « Territoire de Mémoire »
Les villes ou les communes

Aiseau-Presles, Amay, Andenne, Anhée, Ans, Anthisnes, Arlon, Assesse, Awans, Aywaille, Bassenge, Bastogne, Beauraing, Beauvechain, Beyne-Heusay, Beloeil, Bievre, Blegny, Bouillon, Boussu, Braine-L'Alleud, Braine-le-Château, Braine-le-Comte, Chapelle-lez-Herlaimont, Charleroi, Chaudfontaine, Chaumont-Gistoux, Chimay, Chiny, Ciney, Clavier, Comblain-au-Pont, Comines-Warneton, Courcelles, Court-Saint-Étienne, Couvin, Dalhem, Dison, Donceel, Durbuy, Ecaussinnes, Enghien, Engis, Erezée, Esneux, Etterbeek, Evere, Faimes, Fernelmont, Ferrières, Fexhe-le-Haut-Clocher, Flémalle, Fléron, Fleurus, Flobecq, Floreffe, Florennes, Florenville, Fontaine-l'Évêque, Fosses-la-Ville, Frameries, Gedinne, Gerpinnes, Gesves, Gouvy, Grâce-Hollogne, Grez-Doiceau, Habay, Hamoir, Hamaois, Ham-sur-Heure-Nalinnes, Hannut, Hastière, Havelange, Herbeumont, Héron, Herstal, Herve, Hottot, Houffalize, Huy, Incourt, Ittre, Jalhay, Jette, Jodoigne, Juprelle, La Bruyère, La Louvière, Leuze-en-Hainaut, Liège, Limbourg, Lincinet, Lobbes, Lontzen, Malmedy, Manage, Manhay, Marchin, Martelange, Meix-devant-Virton, Merbes-le-Château, Modave, Momignies, Mons, Morlanwelz, Musson, Namur, Nandrin, Neupré, Ohey, Onhaye, Ottignies-Louvain-la-Neuve, Ouffet, Oupeye, Pepinster, Peruwelz, Perwez, Philippeville, Plombières, Pont-à-Celles, Profondeville, Rebecq, Remicourt, Rixensart, Rochefort, Rumes, Sainte-Ode, Saint-Georges-sur-Meuse, Saint-Ghislain, Saint-Hubert, Saint-Nicolas, Sambreville, Seneffe, Seraing, Sivry-Rance, Soignies, Sombrefe, Somme-Leuze, Soumagne, Spa, Sprimont, Stavelot, Stoumont, Tellin, Theux, Thimister-Clermont, Tinlot, Trooz, Vaux-sur-Sûre, Verviers, Vielsalm, Viroinval, Visé, Vresse-sur-Semois, Waimes, Walcourt, Wanze, Waremme, Wasseiges, Welkenraedt, Woluwe-Saint-Lambert, Yvoir

Les provinces
 Hainaut, Liège, Luxembourg, Namur

Le mot de la Présidente

Par **Dominique Dauby**

Après les assassinats de ces 8, 9 et 10 janvier 2015, les condamnations sont venues de toutes parts, y compris de pays où la liberté d'expression est piétinée quotidiennement, où toutes les communautés ne jouissent pas, loin s'en faut, des mêmes droits, y compris de dictatures... Leurs représentants ont osé participer à la grande manifestation qui a rassemblé plus d'un million de personnes à Paris le 14 janvier. Le gouvernement français a osé les accueillir, quand il ne les a pas invités.

Des Juifs ont été tués parce que Juifs, des caricaturistes et leurs collègues ont été tués parce que libres, sans oublier une policière qui réglait la circulation et deux policiers morts lors de l'attaque de *Charlie Hebdo*. L'hypocrisie de certaines condamnations ne doit rien enlever à la nôtre, totale, sans réserve. Les récupérations écœurantes ne doivent pas ternir l'émotion sincère, très forte, qui a rassemblé plusieurs millions de personnes en France et ailleurs. La colère, la peur, la compassion pour les victimes, la rage de rester debout et libres, s'exprimaient dans la foule.

En Seine Saint-Denis, quatre enseignant/es interrogent la responsabilité de leur société (qui pourrait être la nôtre) : « Ceux de Charlie Hebdo étaient nos frères : nous les pleurons comme tels. Leurs assassins étaient orphelins, placés en foyer : pupilles de la nation, enfants de France. Nos enfants ont donc tué nos frères. Tragédie. Dans quelque culture que ce soit, cela provoque ce sentiment qui n'est jamais évoqué depuis quelques jours : la honte. (...) Personne, dans les médias, ne dit cette honte. Personne ne semble vouloir en assumer la responsabilité. Celle d'un État qui laisse des imbéciles et des psychotiques

croupir en prison et devenir le jouet des pervers manipulateurs, celle d'une école qu'on prive de moyens et de soutien, celle d'une politique de la ville qui parque les esclaves (sans papiers, sans carte d'électeur, sans nom, sans dents) dans des cloaques de banlieue. Celle d'une classe politique qui n'a pas compris que la vertu ne s'enseigne que par l'exemple. (...) Alors, ouvrons les yeux sur la situation, pour comprendre comment on en arrive là, pour agir et construire une société laïque et cultivée, plus juste, plus libre, plus égale, plus fraternelle. (...) Nous sommes Charlie (...) nous sommes aussi les parents de trois assassins. » (blog.mondediplo.net/nouvelles-d-orient-)



Nous entendrons encore beaucoup parler de sécurité, peu des personnes broyées par les injustices, exclues du droit minimum à des allocations sociales, emprisonnées pour défaut de papiers. C'est là que le monde associatif et nombre de citoyen/nés s'engagent quotidiennement, c'est là qu'il faudra se faire entendre. Après les tueries haineuses de janvier, il n'est pas, ne sera pas facile de maintenir le cap vers la générosité, la tolérance, la démocratie.

C'est pourtant notre seul avenir souhaitable et possible, celui qui nous mobilise plus que jamais. ••

En marge de l'exposition sur l'« Art dégénéré selon Hitler »...

Par **Jean-Louis Rouhart**

Nous avons relevé des extraits d'un discours tenu par Adolf Hitler lors des Assises Culturelles de la Journée Nationale du Parti (*Kulturtagung des Reichsparteitages*) qui se sont déroulées à Nuremberg en 1935¹. Ce discours illustre la position des nazis par rapport à ce qu'ils désignaient sous l'appellation d'« art dégénéré » (« entartete Kunst »).

En voici les extraits :

« Aussi, je suis convaincu que quelques années de gestion nationale-socialiste de la Communauté nationale suffiront à offrir au peuple allemand bien davantage de réalisations culturelles importantes que durant ces dernières décennies marquées par le régime juif. (...) »

Pour atteindre ce but, l'art doit être véritablement le héraut de ce qui est noble et être par la même occasion porteur de ce qui est naturel et sain. Quand l'art réalise cet objectif, aucun sacrifice ne peut être considéré comme trop grand. Quand, par contre, il manque à sa tâche, on peut regretter qu'un mark ait été dépensé. L'art n'est plus alors un élément de bonne santé, d'éducation et de survie, mais un signe de dégénérescence et donc de décadence. Ce qui se présente à nous comme étant un soi-disant « culte du primitif » n'est pas l'expression d'une âme pure et naïve, mais le symptôme d'une dépravation morale fondamentalement corrompue et pathologique.

Ceux qui désirent justifier les tableaux et les sculptures – pour ne mentionner qu'un seul exemple marquant – de nos Dadaïstes, Cubistes et Futuristes ou de ceux qui s'imaginent être des Impressionnistes en évoquant le fait qu'il s'agit d'une façon primitive de s'exprimer, n'ont sans doute aucune idée de la véritable mission de l'Art. Celle-ci consiste, non pas à exhiber les marques de dégénérescence de l'Homme, mais à montrer des formes de beauté et de santé éternelles qui s'opposent à ces marques de dégénérescence. Quand de tels corrupteurs de l'Art s'arrogent le droit d'exprimer le côté « primitif » des sentiments d'un peuple, ils doivent savoir que notre peuple a dépassé depuis des millénaires le stade primitif auquel se trouvent ces barbares artistiques. Non seulement le peuple rejette ces absurdités, mais il considère également les fabricants de cet art comme étant des escrocs ou des aliénés ! Maintenant que nous vivons dans le Troisième Reich, nous n'avons plus l'intention de laisser circuler ces gens parmi la population ! ».

On retrouve dans ces extraits certains grands principes du nazisme, à savoir l'art mis au service de la propagation de la doctrine national-socialiste, ainsi que le rejet des formes artistiques s'inspirant de l'art des peuples dits « primitifs » et des œuvres de l'école expressionniste. Transparaît également l'obsession d'une communauté « saine », ne pouvant survivre qu'après avoir éliminé (physiquement) les membres

considérés comme nocifs et indésirables, en l'occurrence les personnes ne partageant pas les mêmes opinions en matière d'art et/ou les personnes de confession juive.

Par ailleurs, il nous a semblé également intéressant de reproduire des extraits d'un autre discours, tenu cette fois par Joseph Goebbels lors de la troisième Assemblée annuelle de la Chambre de Culture du Reich (*3. Jahrestagung der Reichskulturkammer*) et publié dans le journal du parti le *Völkischer Beobachter* du 28 novembre 1936² :

« Depuis la prise du pouvoir, j'ai laissé un délai de quatre ans aux critiques d'art allemands pour qu'ils s'inspirent des principes nationaux-socialistes. Comme l'année 1936 n'a pas encore apporté d'amélioration satisfaisante, j'entends interdire à partir d'aujourd'hui la poursuite de la critique d'art sous sa forme actuelle. La critique d'art, qui a prévalu jusqu'à présent, est remplacée désormais par le compte rendu d'art et à la place du critique d'art, on parlera dorénavant du rédacteur d'art. Le compte rendu d'art accordera moins d'importance à l'appréciation qu'à la présentation et à l'éloge. (...) Cet exercice demande une certaine formation, du tact, une bonne santé morale et un certain respect face à la volonté d'expression artistique. Dans la liste des professions de la presse, le poste de rédacteur d'art sera soumis à une autorisation spéciale qui sera mise en liaison avec une expérience réellement suffisante dans le domaine artistique du futur rédacteur. (...) Seuls les rédacteurs abordant cette tâche avec intégrité et dans un esprit national-socialiste pourront dorénavant commenter les réalisations artistiques. »

Comme on le voit, le critique d'art, soumis à l'interdiction de critiquer, se voit relégué à un poste de rédacteur d'art et est tenu de faire l'éloge des œuvres d'inspiration national-socialiste. Il est lui aussi menacé de mise à l'écart s'il ne se conforme pas à l'idéologie nazie.

Nous pensons que ces extraits de discours illustrent bien la volonté arbitraire des nouveaux maîtres de l'Allemagne en 1933 de dénigrer les grands mouvements artistiques internationaux et d'instaurer un « Ordre Nouveau » dans le monde culturel allemand.

1 Extraits d'un discours cité dans Erika et Helmuth KERN, « Entartet ? Kunst und Musik in der Zeit des Nationalsozialismus » in *Thema Kunst*, Leipzig, Ernst Klett Verlag, 1997, p. 6. Traduit de l'allemand par l'auteur.
 2 Extraits reproduits dans le dossier cité ci-dessus. Traduction de l'auteur.

Aide-Mémoire Publication trimestrielle du Centre d'Éducation à la Tolérance et à la Résistance • Aide-Mémoire est la revue des membres de l'ASBL "Les Territoires de la Mémoire" • Présidente : Dominique Dauby • Directeur : Jacques Smits • Boulevard de la Sauvenière 33-35 - 4000 Liège • Coordination et cellule pédagogique : 04 232 70 64 • Secrétariat et administration : 04 232 01 04 • Accueil et réservations visites : 04 232 70 60 • Centre de documentation : 04 232 70 62 • Fax : 04 232 70 65 • e-mail : accueil@territoires-memoire.be • www.territoires-memoire.be • Revue membre de l'Association des revues Scientifiques et Culturelles http://www.arsc.be • Éditeur responsable : Dominique Dauby • Directeur de la publication : Jacques Smits • Directeur Adjoint : Philippe Marchal • Rédacteur en chef : Julien Paulus • Comité de rédaction : Dominique Dauby, Henri Deleersnijder, Gaëlle Henrard, Jérôme Jamin, Philippe Marchal, Gilles Rahier, Michel Recloux, Raphaël Schraepen, Olivier Starquit • Infographie et mise en page : Héroufosse Communication - Polleur • Impression : Vervinck et fils • Les articles non signés sont tous de la rédaction.

Toute reproduction, même partielle, de ce trimestriel est strictement interdite sans l'autorisation préalable de l'éditeur responsable. Les articles n'engagent que leurs auteurs. •ISSN 1377-7831



page douze