

Recha Freier (1892-1984), du sauvetage des enfants juifs dans l'Allemagne nazie à la réhabilitation des compositeurs rescapés de la Shoah dans l'Etat d'Israël.

Nuria Sabatini

La vie de Recha Freier s'inscrit dans un parcours singulier qui traverse les grandes fractures du XX^e siècle et qui se caractérise par une double dynamique d'engagement, à la fois humanitaire et artistique, constituant le fil conducteur de cette recherche, dans la mesure où elle articule de manière profonde et cohérente le sauvetage concret des enfants juifs face à la montée du nazisme et l'élaboration progressive d'une mémoire de la Shoah à travers la musique contemporaine en Israël, révélant ainsi une conception originale du rôle de l'individu face à l'histoire et du pouvoir de la création artistique comme forme de témoignage.

Née en 1892 à Norden, en Frise orientale, en Allemagne, sous le nom de Recha Schweitzer, elle grandit dans une famille juive orthodoxe cultivée et profondément ancrée dans la tradition religieuse, tout en étant ouverte aux influences culturelles de son époque. Son père, Menasse Schweitzer, rabbin de la synagogue de Norden, mais également chantre et enseignant, confère à l'environnement familial une dimension à la fois spirituelle et pédagogique, tandis que sa mère, Bertha Levy (1862-1945), issue d'un milieu rabbinique, sera déportée et mourra à Theresienstadt. La famille vit dans la partie orientale de la ville, entre Neuweg et Synagogenstraße, où Recha grandit avec ses deux frères Willi, né en 1891 et assassiné à Auschwitz et Arthur, né en 1894 et mort comme soldat en 1915, et sa sœur Ady, née à Glogau le 27 juillet 1897, dans un environnement structuré et intellectuellement riche. Dès son plus jeune âge, elle est confrontée de manière directe à l'antisémitisme, notamment à travers un épisode marquant survenu à Norden, lorsqu'elle se promène avec ses parents et découvre à l'entrée du parc municipal une inscription interdisant l'accès « aux chiens et aux Juifs », expérience d'humiliation et de violence symbolique qui la marque durablement et qui trouvera plus tard une expression dans son œuvre poétique, en particulier dans le poème intitulé *Erdbeben (Tremblement de terre)*¹ où cette mémoire d'exclusion est retravaillée sur le plan artistique. Cette expérience n'est pas isolée mais s'inscrit dans une réalité plus large qui se répète au cours de son adolescence, lorsque sa famille déménage en 1897 à Glogau à la suite d'une nouvelle nomination de son père comme rabbin, période durant laquelle elle fréquente le lycée et se trouve à nouveau confrontée à des formes d'exclusion et de discrimination, ce qui contribue à renforcer sa conscience des injustices sociales et à façonner son engagement futur.

Elle bénéficie ainsi d'une formation intellectuelle solide et développe très tôt un intérêt pour la philologie, les langues et l'étude du folklore, domaine qui témoigne de sa curiosité pour les traditions culturelles et les formes d'expression populaire, tout en nourrissant une sensibilité artistique marquée par la poésie et la musique, qu'elle pratique activement dès sa jeunesse. Après avoir obtenu son baccalauréat ainsi qu'un diplôme d'enseignante de religion juive, elle travaille dans un premier temps à Budapest comme gouvernante germanophone auprès de la famille Diamant, avant d'entreprendre, à l'âge de vingt-deux ans, des études de langues modernes à l'université de Breslau, avec un passage probable à Munich,

¹ Erdbeben/ Der Stadtgarten/. Das goldglänzende Gitter. /Geschlossen. ??/ Ein großes weißes Pappschild./ Ein Rahmen aus schwarzem Papier. „Eintritt für Hunde und Juden verboten. (Tremblement de terre / Le jardin public / La grille dorée étincelante. / Fermée. ?? / Un grand panneau blanc en carton. / Un cadre de papier noir. / « Entrée interdite aux chiens et aux Juifs ») Recha Freier, *Auf der Treppe*, Hamburg, 1976.

ce qui témoigne de sa volonté de s'inscrire pleinement dans les milieux intellectuels de son temps malgré les contraintes pesant sur l'accès des femmes à l'enseignement supérieur.

C'est à Breslau qu'elle rencontre le rabbin Moritz Freier, qu'elle épouse en 1919, union fondée sur un intérêt commun pour la littérature et pour l'idéal sioniste, même si Recha Freier se distingue rapidement par un engagement plus affirmé en faveur de l'émigration des Juifs vers la Palestine, position qui annonce déjà les orientations décisives de son action future. De leur union naissent quatre enfants : Shalevet, Amud, Serem et Maayan.

Son mariage avec le rabbin Moritz Moshe Freier et son installation à Berlin dans les années 1920 l'inscrivent dans un milieu intellectuel et religieux dynamique, au cœur d'une capitale en pleine effervescence culturelle, où elle mène une vie active d'enseignante, d'écrivaine et de musicienne, tout en s'intéressant aux formes émergentes de la modernité artistique, notamment dans le domaine de la musique contemporaine, ce qui témoigne déjà d'une personnalité attentive aux transformations culturelles et sociales de son temps et capable d'articuler tradition et innovation². Cependant, le tournant décisif de son existence intervient au début des années 1930, lorsque la situation des Juifs en Allemagne se détériore rapidement sous l'effet de la montée du national-socialisme, affectant particulièrement les jeunes générations, exclues progressivement du système éducatif et du marché du travail, privées de perspectives d'avenir et confrontées à une marginalisation croissante ; ce qui conduit Recha Freier à concevoir en 1932 une initiative à la fois pragmatique et visionnaire visant à organiser leur départ vers la Palestine mandataire afin de leur offrir une formation agricole dans les kibboutzim et de leur permettre ainsi de reconstruire leur vie dans un nouveau cadre social et politique.

Cette initiative, qui donnera naissance à l'*Aliyah des Jeunes*, prend une dimension symbolique forte dans la mesure où sa formalisation coïncide avec l'arrivée d'Adolf Hitler au pouvoir le 30 janvier 1933, moment charnière qui transforme un projet éducatif en une entreprise de sauvetage urgente face à la radicalisation des politiques antisémites, et qui inscrit l'action de Recha Freier dans une temporalité marquée par l'accélération des événements historiques et la nécessité de répondre de manière immédiate à une situation de crise.

Malgré la pertinence et l'urgence de son projet, elle se heurte à de nombreuses résistances, tant de la part des institutions juives officielles, souvent prudentes ou sceptiques face à une initiative perçue comme risquée, que de la part des familles elles-mêmes, réticentes à envoyer leurs enfants vers un avenir incertain dans un contexte géopolitique instable ; ce qui contraint Recha Freier à agir de manière largement autonome, en mobilisant ses propres ressources, en développant des réseaux informels et en faisant preuve d'une détermination exceptionnelle pour surmonter les obstacles administratifs, financiers et politiques qui se dressent devant elle. Dans le cadre de son activité à Berlin, elle ne se limite pas à l'organisation du sauvetage des jeunes, mais développe également une action culturelle et politique plus large, participant à la diffusion d'une culture sioniste et sociale à travers la traduction de textes de l'hébreu vers l'allemand, notamment l'ouvrage *Arbeiterinnen erzählen: Kampf und Leben in Erez Jisrael* (1935), recueil de témoignages de femmes travailleuses en Palestine mandataire qui décrit leurs conditions de vie, leurs luttes et leurs espoirs dans le cadre de la construction d'une société nouvelle. Cette activité de traduction joue un rôle essentiel dans la circulation des idées sionistes dans l'espace germanophone et contribue à nourrir sa propre réflexion sur le rôle des femmes, du travail et de la transformation sociale dans le projet national juif.

Parallèlement, elle poursuit son engagement pour l'*Aliyah des Jeunes* en développant des réseaux de sauvetage malgré les résistances croissantes des institutions officielles et les dangers imposés par la

² Les deux recueils de poésie *Auf der Treppe* et *Fensterländer* seront publiés que dans les années soixante-dix et réédités en 2025 par la maison d'édition Sandeling à Norden.

situation politique en Allemagne, parvenant à organiser, entre 1934 et 1939, le départ de plus de 4 000 enfants et adolescents d'Allemagne et d'Autriche vers la Palestine, dans des conditions souvent précaires et face à une bureaucratie de plus en plus oppressive. Ce chiffre témoigne non seulement de l'efficacité de son action, mais aussi de sa capacité à transformer une intuition initiale en un dispositif concret de sauvetage ; tout en affrontant simultanément les contraintes imposées par l'administration nazie et les tensions internes au sein de la communauté juive allemande, où son indépendance et son refus de se conformer aux structures établies suscitent des conflits croissants avec l'establishment, conduisant progressivement à sa marginalisation puis à son exclusion de la direction de l'Aliyah des Jeunes, organisation qu'elle avait pourtant elle-même fondée, ce qui révèle les dynamiques complexes de pouvoir, de légitimité et de reconnaissance au sein des institutions en période de crise. Comme rapporte son fils Schalheveth Freier « elle se laissait impressionner par ce qu'elle lisait et entendait — elle était une auditrice particulièrement attentive et parlait peu — mais son esprit indépendant s'appropriait tout ce qui la concernait, et une fois qu'elle s'était forgé une opinion, même les autorités ne parvenaient pas à l'intimider ».

Au lendemain de la Nuit de cristal, le 9 novembre 1938, Recha Freier se rendit à Londres à l'invitation pressante du comité du mouvement sioniste, afin d'y témoigner des pogroms contre les Juifs, des arrestations massives et de la destruction des synagogues en Allemagne. Elle cherchait également à obtenir dans l'urgence des visas de sortie pour permettre l'émigration de personnes menacées. Son mari, Moritz Freier, quitta lui aussi Berlin après les événements de novembre, alerté par des informations sur les dangers imminents, et rejoignit Londres via Milan. Leur fils aîné, Schalheveth, s'y trouvait déjà depuis 1937. Recha Freier, cependant, retourna à Berlin auprès de ses enfants afin de poursuivre son activité de sauvetage. Ses fils Ammud et Serem purent être envoyés en Grande-Bretagne à la fin de 1938 et en 1939 grâce aux *Kindertransporte*, tandis que la famille restait dispersée entre l'Allemagne et l'exil. Selon le témoignage de Maayan Landau (2013), sa mère refusait de quitter l'Allemagne tant qu'il existait une possibilité, même minime, de sauver des Juifs d'Allemagne et des territoires occupés. Schalheveth Freier souligne dans une interview que la famille avait fini par accepter cette décision, qui relevait de la volonté profonde de Recha Freier elle-même. Après l'invasion de la Pologne par l'armée allemande le 1er septembre 1939, les hommes juifs de nationalité polonaise résidant en Allemagne furent arrêtés puis déportés vers les camps de Sachsenhausen et de Buchenwald. Recha Freier s'engagea alors intensément pour obtenir des certificats de sortie afin de permettre leur libération. Cependant, les autorités de l'Office de Palestine estimaient que les certificats d'immigration disponibles devaient prioritairement servir au sauvetage des Juifs allemands.

Malgré ces restrictions, elle parvint à convaincre Rudolf Pick, employé de l'Office de Palestine, de lui remettre cent certificats vierges, ce qui permit d'organiser la libération de plusieurs détenus. Une seconde série de certificats fut ensuite réunie, avant que l'opération ne soit découverte, entraînant la révocation immédiate de Rudolf Pick et l'exil forcé de sa famille vers Riga, dont le destin ultérieur reste inconnu.

Les représentants de la *Reichsvereinigung* des Juifs en Allemagne contestèrent vivement ces initiatives menées sans autorisation. Recha Freier fut ainsi suspendue de toutes ses fonctions le 9 février 1940 par l'Office de Palestine et par la direction de la *Jüdische Jugendhilfe*. Malgré cette mise à l'écart institutionnelle, elle poursuivit néanmoins son travail de sauvetage des enfants et des adolescents.

Des années plus tard, Yitzhak Schwersenz, enseignant à l'école de la Jeunesse Aliyah à Berlin entre 1939 et 1942, revenait sur cet épisode en ces termes : « Aujourd'hui, je me demande : qu'est-ce qui aurait pu nous mettre davantage en danger que ce qui s'est produit et qui nous a tous frappés peu après ? Que signifiait encore la "légalité", lorsque des milliers de personnes étaient arrachées et déportées par l'arbitraire d'un système politique ? »

Jusqu'en 1940, elle poursuit son engagement dans des conditions de plus en plus précaires, d'abord en Allemagne et fut contrainte de quitter le pays dans l'urgence car son arrestation était imminente. Son passeport avait été déclaré invalide par la *Gestapo* dans les bureaux d'Adolf Eichmann. Elle s'enfuit avec sa fille Maayan vers Vienne, franchit clandestinement la frontière avec l'aide de passeurs pour rejoindre Zagreb, en Yougoslavie, où elle continue à organiser des départs et à soutenir les jeunes en danger, avant de parvenir finalement à rejoindre la Palestine en 1941 après un parcours marqué par l'incertitude et le danger à travers la Turquie puis la Syrie et le Liban. Grâce à son action, elle parvint à obtenir environ quatre-vingt-dix certificats d'immigration et permit ainsi à quatre-vingt-dix enfants et adolescents de fuir vers la Palestine depuis Zagreb. Les autres certificats (environ trente) furent confiés au jeune sioniste yougoslave Josef Indig. Ce groupe, connu plus tard sous le nom des « enfants de la Villa Emma », n'atteignit la Palestine qu'en 1945, après avoir transité par la Slovénie, l'Italie et la Suisse.

Malgré cela, son arrivée à Jérusalem ne s'accompagne pas de la reconnaissance attendue de son rôle, puisqu'elle est définitivement écartée de l'*Aliyah des Jeunes*, ce qui constitue une rupture profonde dans sa vie, tant sur le plan personnel que professionnel, et qui marque un moment de reconfiguration de son engagement. Elle se tourne alors vers un nouveau champ d'action : la musique et la mémoire.

En 1943, Recha Freier crée un centre consacré à l'accueil, à l'accompagnement et à la formation d'enfants et d'adolescents issus de contextes socialement fragiles. Une fois de plus, elle doit réunir des fonds, convaincre des soutiens et affronter les réticences tant des familles que des autorités administratives.

Mémoire et création musicale : vers Testimonium

Loin de mettre fin à son activité, cette rupture ouvre en réalité une nouvelle phase de son parcours, caractérisée par un déplacement de son action du domaine humanitaire vers le champ culturel et artistique, sans pour autant rompre avec les enjeux de mémoire et de transmission qui avaient structuré son engagement précédent. Dans le contexte de l'après-guerre et de la reconstruction de la société israélienne, Recha Freier se tourne vers la musique, la poésie et le travail social comme moyens d'exprimer et de transmettre l'expérience historique de la Shoah, considérant la création artistique comme un langage capable de donner forme à ce qui échappe aux discours traditionnels et de porter une mémoire à la fois individuelle et collective.

En 1958, Recha Freier créa la « Fondation pour les compositeurs israéliens », consciente des difficultés considérables rencontrées par de nombreux musiciens en Israël pour vivre de leur art malgré la qualité et l'originalité de leurs œuvres. Comme pour ses initiatives antérieures, cette forme de soutien institutionnel aux créateurs sera progressivement reprise par les autorités publiques, notamment par le ministère de l'Éducation, ce qui témoigne du caractère pionnier de son action et de sa capacité à anticiper des structures culturelles durables. Avec le recul, il apparaît clairement que cette période constitue une phase préparatoire à ce qui deviendra plus tard le projet *Testimonium*. Depuis longtemps déjà, elle entretient des liens étroits avec la musique contemporaine, écrit des poèmes — certains en hébreu, la plupart en allemand — dont plusieurs ont été mis en musique après leur publication en Allemagne, et elle a même composé une opérette avant la naissance du festival.

Une étape importante de cette évolution est liée à sa collaboration avec des figures politiques et culturelles israéliennes, notamment lorsque le ministre du Tourisme Moshe Kol, ancien directeur de l'*Aliyah des Jeunes*, et le maire de Jérusalem Teddy Kollek décident de transformer une partie de la vallée de Hinnom afin d'y créer un espace destiné à une future cité artistique, Chuzot HaYozer.

Recha Freier observe ce projet avec un mélange d'ironie et de distance critique, en raison de la proximité symbolique de la vallée de Hinnom avec l'imaginaire juif de l'enfer. Elle transforme alors cette idée en matière littéraire, en faisant de cette tension spatiale et symbolique le sujet d'un livret d'opérette. L'œuvre est ensuite représentée en plein air dans ce quartier artistique, sur une scène offerte par Kollek, événement auquel elle participe activement, n'hésitant pas à prendre elle-même la direction artistique à la veille de la première, insatisfaite du travail du metteur en scène engagé initialement. Sa famille participe également à la réalisation de la production, certaines de ses petites-filles réalisant les décors ou tenant la billetterie, ce qui témoigne du caractère profondément familial et participatif de son travail artistique.

Testimonium

En 1966, un tournant décisif se produit lorsqu'elle découvre la musique du compositeur viennois Roman Haubenstock-Ramati, dont elle apprécie immédiatement l'écriture. Ayant récemment rédigé un drame, elle imagine qu'il pourrait en assurer la mise en musique et prend contact avec lui. Leur rencontre à Vienne marque le début d'un projet beaucoup plus vaste que prévu. Haubenstock-Ramati lui confie alors qu'il réfléchit depuis longtemps à une œuvre musicale capable de représenter la « passion du peuple juif dans la diaspora », et que plusieurs compositeurs, juifs et non juifs, se sont montrés intéressés par cette idée sans qu'un projet concret ne voie le jour. Recha Freier répond immédiatement qu'elle est prête à le réaliser.

Cependant, durant le vol de retour vers Israël, sa réflexion évolue profondément. Elle estime que l'histoire juive de la diaspora ne peut être réduite à la souffrance, mais qu'elle est également marquée par la foi, la créativité, la vision et la capacité de résistance spirituelle. Elle refuse ainsi une conception univoque de la « passion » et propose une autre notion : non pas la *passion*, mais le *témoignage*. C'est dans cet esprit qu'elle forge le terme « Testimonium », destiné à désigner ce nouveau projet artistique. Lorsqu'elle présente son idée au président Zalman Shazar, celui-ci suggère l'équivalent hébraïque *Edut*, qu'elle accepte.

Elle adopte également la proposition de Shazar de consacrer la première édition du festival à Jérusalem, en 1968, année suivant la réunification de la ville, conférant ainsi au projet une forte dimension symbolique et historique. Dès lors, elle commence un travail intensif de conception : définition des thèmes, rédaction et sélection des textes, parfois complétés par l'imagination lorsque les sources historiques sont insuffisantes. Elle correspond avec les compositeurs invités à mettre ces textes en musique, négocie avec l'Orchestre symphonique de Jérusalem — qui deviendra l'un des principaux interprètes des œuvres du festival — et assure elle-même la recherche de financements, allant des amis proches aux membres de la Knesset, ministres et président.

Son mode de travail est entièrement personnel. Installée à un petit bureau, elle écrit à la main, aidée par une secrétaire quotidienne chargée de la mise en forme et de l'organisation. Malgré l'ampleur du projet, elle conserve un contrôle direct sur l'ensemble du processus. Sa correspondance avec les compositeurs constitue un élément central du projet : c'est à travers ces échanges que se construit une grande partie de la dimension artistique du *Testimonium*, et beaucoup témoignent de l'inspiration que leur procure sa personnalité.

Le compositeur Josef Tal décrira plus tard leur rencontre comme une expérience déterminante de sa vie, comparant Recha Freier à un « astre » qui continue à orbiter dans son univers intérieur, générant à la fois richesse artistique et tensions créatives. De même, Alexander Goehr évoque dans ses mémoires l'impact profond de sa rencontre avec elle à Jérusalem, soulignant à la fois son apparence modeste et la force de sa présence, ainsi que son rôle central dans le développement de ses œuvres liées à Jérusalem. Il

décrit également les conditions matérielles parfois précaires du projet, notamment les paiements effectués par petites tranches, révélant le caractère artisanal mais profondément engagé de l'entreprise.

Au fil des années, six éditions du *Testimonium* sont organisées, la dernière ayant lieu un an avant la mort de Recha Freier. La première édition, consacrée à Jérusalem, se déroule dans la cour de la Tour de David grâce au soutien de Teddy Kollek. Les éditions suivantes ont lieu principalement au Théâtre de Jérusalem et au Musée de Tel Aviv. Chaque édition repose sur un thème spécifique, autour duquel les compositeurs créent indépendamment leurs œuvres, sans coordination préalable stricte, ce qui donne au festival une structure ouverte et expérimentale. Malgré cette absence d'uniformité, les concerts produisent une cohérence artistique étonnante, fondée sur la convergence des préoccupations mémorielles et historiques.

Le festival devient rapidement un événement international majeur de la musique contemporaine. Des compositeurs, critiques et musicologues venus d'Allemagne, d'Angleterre, de France et d'autres pays y participent régulièrement, et la figure de Recha Freier est systématiquement mentionnée dans les critiques comme élément central de l'entreprise. De nombreux récits témoignent également de son implication directe dans toutes les étapes du projet, y compris dans des situations complexes ou imprévues, comme lorsqu'elle se rend elle-même à Hambourg pour résoudre un problème linguistique avec un chœur allemand, ou lorsqu'elle rend visite à Iannis Xenakis en région parisienne malgré les difficultés logistiques.

Les relations avec les compositeurs se caractérisent par une grande immédiateté et une forte intensité créative. Une anecdote célèbre rapporte une discussion avec Xenakis autour d'un projet inspiré de l'Ascension de Moïse, transformé ensuite en récit complexe intégrant des figures de la tradition cabbalistique et des motifs liés au passage entre les mondes. L'œuvre résultante, intitulée *Sch'ar* (« porte »), illustre parfaitement la méthode de travail du *Testimonium*, fondée sur le dialogue entre imagination, texte et composition musicale.

En 1983, lors de la sixième édition du festival, Recha Freier, alors âgée de 91 ans, poursuit encore son activité créatrice en écrivant le livret de l'opéra *Süsskind von Trimberg*, composé par Mark Kopytman et présenté au Théâtre de Jérusalem. L'œuvre, inspirée de la figure controversée du troubadour médiéval supposé juif, s'inscrit dans une réflexion sur le destin juif dans l'Europe médiévale et sur la relation entre art, marginalité et identité. Même à un âge avancé, elle continue à intervenir directement dans la mise en scène et l'organisation des représentations.

Une description détaillée de ses dernières années montre un environnement de travail intense, où se mêlent préparation artistique, négociations institutionnelles, problèmes financiers et collaboration constante avec artistes et techniciens. Malgré le chaos organisationnel apparent, sa présence est perçue comme un élément stabilisateur essentiel. Jusqu'à la fin de sa vie, elle maintient une activité intellectuelle et artistique remarquable, incarnant une forme de continuité entre engagement social, création culturelle et transmission de la mémoire.

Ce qui demeure, lorsque l'on traverse l'ensemble du parcours de Recha Freier, ce n'est pas seulement une chronologie d'actions, ni même une succession d'initiatives historiques, mais une forme singulière de tension continue entre la fragilité et la décision, entre la destruction et la création. Sa vie ne s'organise pas comme un récit linéaire, mais comme une série de seuils. Chaque seuil est un passage, mais aussi une rupture, et chaque rupture devient à son tour un lieu de recomposition du sens.

Il est possible de lire son existence comme une suite de déplacements — géographiques, mais surtout intérieurs. De Norden à Berlin, de Berlin à Jérusalem, de l'Europe à la Palestine mandataire, puis de l'action sociale à la musique, il ne s'agit jamais simplement de quitter un espace pour en rejoindre un

autre, mais de transformer la matière même de ce qui est quitté. L'exil, chez elle, n'est pas une condition passive : il devient une forme active de pensée.

L'enfance, d'abord, ne se présente pas comme un paradis perdu, mais comme une scène déjà fissurée. Le monde y apparaît sous le signe d'une frontière invisible mais constante. L'interdiction d'entrée dans le parc municipal — « interdit aux chiens et aux Juifs » — ne relève pas seulement d'un événement, mais d'une structure du réel. Cette phrase, dans sa brutalité administrative, contient déjà une théorie du monde : certains corps sont autorisés à circuler, d'autres sont expulsés du visible. C'est peut-être là que tout commence. Mais ce commencement n'est jamais figé. Il se déplace, se recompose, se transforme en langage. La poésie, chez Recha Freier, n'est pas un refuge esthétique : elle est une tentative de reconfiguration de l'expérience. Écrire, c'est déjà déplacer la frontière. Et si le monde se présente comme un système d'interdictions, alors l'écriture devient une manière de rouvrir les passages fermés.

Berlin constitue ensuite un espace paradoxal. C'est une ville de formation, mais aussi une ville de tension extrême. Dans cet espace, le quotidien est traversé par une double pression : celle de la modernité culturelle et celle de la montée d'un pouvoir qui reconfigure la vie même des corps. Le milieu bourgeois orthodoxe dans lequel elle évolue n'est pas un simple cadre social ; il est un espace de négociation permanente entre mémoire religieuse, savoir, et fragilité politique.

Mais ce qui distingue profondément Recha Freier, c'est qu'elle ne se contente pas de lire son époque : elle la déplace. Là où d'autres observent, elle agit. Là où d'autres analysent, elle organise. L'*Aliyah des Jeunes* n'est pas seulement une réponse à une crise, mais une invention de forme : une manière de transformer la perte en mouvement, et le danger en trajectoire. Dans cette opération, quelque chose d'essentiel se joue — non pas la promesse d'un salut, mais la construction d'un passage là où il n'existait pas.

Ce qui frappe, dans cette logique, est la constance d'une idée implicite : la vie humaine ne peut pas être protégée uniquement par la pensée ou la contemplation, mais par l'organisation concrète du possible. Sauver devient une forme de pensée. Et penser devient une forme d'action. Mais toute action de ce type porte en elle une fracture. L'écart entre l'invention et sa reconnaissance institutionnelle, entre l'initiative et son appropriation, traverse toute son expérience. Être à l'origine d'une structure ne garantit jamais d'en rester le centre. C'est peut-être là une des lois silencieuses de son parcours : ce qui est créé n'appartient jamais entièrement à celui ou celle qui l'a créé.

L'exil de 1940 introduit une autre texture du réel. Le voyage à travers la Turquie et la Syrie, avec sa fille, n'est pas seulement un déplacement géographique sous contrainte historique. Il ressemble davantage à une traversée instable du monde lui-même, comme si les frontières perdaient leur consistance fixe pour devenir des zones mouvantes, précaires, presque liquides. Rien n'est assuré, sauf le mouvement lui-même.

Dans ce mouvement, il n'y a pas d'héroïsme au sens classique. Il y a plutôt une forme d'exposition radicale à l'incertitude. Arriver à Haïfa ne signifie pas atteindre un point final, mais entrer dans un autre régime d'instabilité — celui de la reconstruction. L'arrivée n'abolit pas l'exil ; elle le transforme.

Et pourtant, c'est précisément à partir de cette instabilité que s'ouvre une autre dimension de son œuvre : la musique. Il ne s'agit pas d'une reconversion, mais d'un déplacement de la forme même de l'engagement. Là où l'action politique et sociale travaille sur des corps et des structures, la musique travaille sur des intensités, des mémoires, des résonances.

Avec *Testimonium*, quelque chose change encore. Le mot lui-même indique déjà une transformation essentielle : il ne s'agit plus seulement de survivre à l'histoire, ni même de la raconter, mais

de la rendre audible autrement. Le témoignage n'est plus un discours sur le passé ; il devient une matière sonore, fragmentée, impossible à totaliser.

Dans ce projet, la mémoire n'est pas un contenu, mais un champ de forces. Elle ne se présente pas comme un récit stable, mais comme une série de fractures, de silences, de dissonances. La musique contemporaine, dans ce contexte, n'est pas un langage illustratif, mais un outil de déstabilisation du récit historique lui-même. Elle ne dit pas : elle expose.

Jérusalem, dans ce dispositif, n'est pas seulement un lieu. C'est une densité symbolique, un espace où les temporalités s'entrelacent sans se résoudre. La Tour de David n'est pas un décor : elle est une stratification de temps, une matérialisation de l'épaisseur historique. Faire résonner la musique dans cet espace, c'est accepter que le passé ne soit jamais clos.

Ce qui émerge alors est une conception du témoignage profondément non linéaire. Témoigner ne signifie pas restituer fidèlement un événement, mais accepter que cet événement continue de produire des formes. Le témoignage est ce qui reste actif dans le temps, ce qui refuse de se figer en archive.

Dans cette perspective, la figure de Recha Freier devient presque difficile à saisir. Elle n'est ni seulement une militante, ni seulement une médiatrice culturelle, ni seulement une initiatrice institutionnelle. Elle est peut-être surtout une forme de passage. Quelque chose qui relie sans stabiliser, qui organise sans fixer, qui crée sans clôturer.

Son héritage ne peut donc pas être compris comme un ensemble d'œuvres ou de réalisations, mais comme une manière de penser l'action dans des contextes de rupture. Une manière de ne pas séparer le geste du sens, ni la mémoire de la création, ni l'histoire de la musique.

Il reste enfin une question, qui traverse silencieusement tout son parcours : que signifie agir lorsque le monde lui-même devient instable ? La réponse n'est jamais donnée sous forme de concept. Elle se manifeste dans les gestes, dans les déplacements, dans les organisations fragiles, dans les œuvres musicales, dans les passages.

Peut-être que ce qui subsiste, au-delà de tout, est cela : une éthique du passage. Non pas un lieu d'arrivée, mais la capacité de transformer chaque frontière en ouverture provisoire. Et si la musique, dans *Testimonium*, devient la forme ultime de cette pensée, c'est parce qu'elle ne conclut jamais. Elle continue.

À Jérusalem, dans le quartier de Katamon, une pierre de mémoire est dédiée à Recha Freier. Elle y demeure comme une trace silencieuse, une présence presque imperceptible mais persistante, inscrite dans le paysage de la ville où s'est déployée une part essentielle de son destin.

À cela s'ajoute la place qui porte son nom, *Recha Freier Platz*, à Norden, où son souvenir s'ancre dans l'espace public et quotidien, comme si la ville elle-même continuait à prononcer son nom.

Mais sa mémoire ne se limite ni aux pierres ni aux places. Elle circule encore, vivante, portée par des voix, des lectures et des gestes de transmission. À Norden, sa ville natale, son nom continue d'inspirer rencontres et hommages, parmi lesquels une lecture de ses poèmes prévue le 26 avril 2026, rappelant que sa parole n'a jamais cessé de résonner.

Ainsi, entre Jérusalem et Norden, entre la pierre et la place, entre la voix et le silence, se dessine un fil invisible : celui d'une existence devenue témoignage, et d'un témoignage devenu mémoire vivante.