Hélios Azoulay et Pierre-Emmanuel Dauzat. *L'enfer aussi a son orchestre*

Suivi d'un concert de l'ensemble de musique incidentale. Présentation au Reid Hall (Paris) du livre-cd d'Hélios Azoulay et Pierre-Emmanuel Dauzat

Daniel Weyssow

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/5095>

DOI : 10.4000/temoigner.5095

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 34-39

ISBN : 987 2-9600926-4-6

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Daniel Weyssow, « Hélios Azoulay et Pierre-Emmanuel Dauzat. *L'enfer aussi a son orchestre* », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2021, consulté le 04 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/5095> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.5095>

L'ENFER AUSSI A SON ORCHESTRE

SUIVI D'UN CONCERT DE L'ENSEMBLE DE MUSIQUE INCIDENTALE

PRÉSENTATION AU REID HALL (PARIS)
DU LIVRE-CD D'HÉLIOS AZOULAY ET
PIERRE-EMMANUEL DAUZAT

DIVERS Compositeur, clarinettiste, écrivain, Hélios Azoulay fut aussi professeur d'histoire de l'art et de la musique à l'université. Dadaïste dans l'âme, comme le démontrent sans ambages ses essais *Scandales ! Scandales ! Scandales !* (JC Lattès, 2008) et *Tout est Musique* (Vuibert, 2012) foisonnant d'intéressantes histoires et anecdotes. La découverte, en archives, de la musique des camps le propulse également « musicien-archéologue ».

Comment faire pour entrer en résonance avec la musique interprétée ou créée dans les conditions extrêmes et inhumaines des camps nazis ? Comment en imaginer la poignante prégnance et la force ? Cet univers, a priori infiniment lointain et impossible à appréhender, ne l'est pourtant pas tant que cela. Car ce n'est pas d'un autre monde qu'il s'est agi, mais bien du nôtre. Question de distance à l'événement. Il faudra faire le voyage. En musique. Hélios Azoulay nous y invite, nous y engage. D'autant plus qu'il émet les mots justes pour en établir le contexte. Bien sûr la réalité dépasse l'entendement, mais tout l'enjeu, pour nous qui lisons, voyons et entendons avec une certaine sérénité, se trouve justement là, dans le dépassement de notre confort et de nos limites.

Aussi curieux que cela puisse paraître, la musique occupait une place importante dans les ghettos et

les camps nazis. À des degrés divers, certes, suivant les lieux de déportation. Mais les nazis n'en étaient pas intrinsèquement mélomanes pour autant. Loin de là. La musique leur servait en fait principalement de paravent pour camoufler leurs sinistres activités. Peut-on dès lors considérer qu'elle a été détournée de sa fonction première qui est d'exprimer, sous toutes ses formes et le plus justement possible, le sentiment humain ? A-t-elle, dans les camps, été viciée dans son principe même ? La musique, jusque-là, n'avait jamais été confrontée à l'univers concentrationnaire. Elle a surtout servi aux SS, en ce sens avec un art consommé, à masquer la vérité de la situation au Comité international de la Croix rouge et partout au monde – rappelons-nous la mission de Maurice Rossel⁽¹⁾ à Theresienstadt puis à Auschwitz. Quant aux orchestres, ils offriront

(1) *Un Vivant qui passe* de Claude Lanzmann, Les films Aleph, France, 1997, 65 min.

un cadre de protection aux déportés qui y trouveront abri, réconfort, courage, supplément de nourriture et volonté de résistance. Ils ont été mis sur pied dans les camps de concentration pour rythmer les périodes de travail des *Kommandos* et accompagner les événements de la « vie » du camp, comme par exemple les exécutions, et devaient être à même d'interpréter de nombreux morceaux issus du répertoire classique germanique. Comment la musique de Mozart ou de Beethoven a-t-elle pu être ressentie et vécue dans de tels cadres, au milieu d'une telle violence ? Comment les nazis ont-ils pu la mettre à profit alors qu'ils en inversaient la nature et les fondements, gages d'éducation, de beauté et de culture ? Ce sont là les questions qui traversent de part en part le livre *L'Enfer aussi a son orchestre*.

Pierre-Emmanuel Dauzat a commenté l'origine du titre lors de la présentation du livre au Reid Hall (Columbia University), à Paris (Montparnasse) le 3 octobre 2015. Celui-ci provient, a-t-il expliqué, « d'un des grands réformateurs du Talmud aux États-Unis, Jacob Neusner. Le pape et le père de toute la musique moderne, qui dans un livre, *La mélodie du Talmud*, considère que Dieu ne parle aux hommes que par la musique. Il résume tout ceci d'une phrase admirable : « toute musique ne vient pas du ciel, l'enfer aussi a son orchestre », ce qui ne veut pas dire que la musique ne monte pas au ciel. » Adéquatement choisi, ce titre convient en effet parfaitement dans ce contexte. Outre le répertoire classique joué sur commande des SS par les orchestres pour masquer la nature réelle des ghettos et camps nazis, des musiciens déportés y ont généré des milliers de créations musicales. De très nombreuses partitions ont été répertoriées, mais restent à déchiffrer. Hélios Azoulay explore, comme il la nomme, cette musique d'« outre-tombe », depuis quelques années. Afin de rendre vie à ces compositions et les partager, il a créé, en 2005, l'Ensemble de Musique Incidentale, composé des musiciens Laurent Wagschal, Jonathan Bénichou, Teona Kharadze, Marielle Rubens, Giorgi Kharadze, Pablo Schatzman, Maud Lovett, Patrick Dussart, Baptiste Vay, et Maja Bogdanovic. Ils ont depuis offert de très nombreux concerts.

Leur premier CD, sorti en 2014, intitulé « ... même à Auschwitz », fait son chemin. Il est à présent, en parfait complément, joint au livre. Si les mots ne peuvent rendre compte que de manière approximative et dis-

— Affiche du concert du 3 octobre 2015

tanciée du phénomène concentrationnaire (sa principale raison d'être, au-delà de l'esclavage industriel, étant l'extermination des Juifs), ils permettent tout de même d'éclairer les contextes dans lesquels ces compositions ont été créées. Emile Goué (1904-1946), Germaine Tillion (1907-2008), Hans Krasa (1899-1944), Ilse Weber (1903-1944), Robert Dauber (1922-1945), Karel Berman (1919-1995), Gideon Klein (1919-1945) et Viktor Ullmann (1898-1944) sont les compositeurs que l'on peut découvrir sur le disque. À ceux-ci se rajoutent des œuvres d'anonymes, ainsi qu'une composition d'Hélios Azoulay.

La plupart des histoires rapportées dans l'ouvrage – et lors des concerts – ont été délivrées par des témoins. Les archives aussi livrent peu à peu leurs secrets aux historiens musicologues. Chacune des « histoires » que raconte Hélios Azoulay constitue une ode à la vie, hélas toujours offerte en prélude à une inexorable disparition. ●●●

●●● Elles sont, sans exception, tristes, mais dénotent toujours de la grandeur d'âmes et du courage des victimes.

Le livre se compose de 19 chapitres. Hélios Azoulay d'abord, puis Pierre-Emmanuel Dauzat, s'en sont emparés pour les développer chacun de leur côté, les dédoublant d'une manière résolument accorte. Si le premier les développe par ses connaissances en musicologie et ses talents de musicien et de conteur d'une manière plutôt lyrique, le second y fait la preuve de ses connaissances encyclopédiques. Complémentaire, ils rendent tous deux compte de l'horreur absolue des camps tout en formulant un ensemble de données permettant de rendre cet univers perceptible. La somme des informations livrées dans ce livre est considérable. Si l'on souhaitait prendre le temps d'écouter l'ensemble des morceaux qui y sont cités, plusieurs journées devraient y être consacrées. C'est donc une approche historiographique complète de la musique dans les camps qui est proposée au lecteur d'une manière à la fois vivante, symbolique, philosophique, et riche en enseignements.

Voici quelques exemples d'histoires traitées par Hélios Azoulay dans la première partie du livre. Il y a celle de ce luthier de Tel Aviv qui, en restaurant un violon, découvre en son sein, là où l'on situe l'« âme » de l'instrument, l'inscription « Heil Hitler 1936 » inscrite au crayon. Réaction inverse, il y a ce « film de propagande tourné à Terezín où l'on voit des enfants qui chantent dans un décor d'opéra. [...] C'est le final du fameux opéra *Brundibar* de Krása. Les enfants ont gagné, Brundibar est vaincu. Tout le monde est heureux. [...] Personne n'a jamais parlé d'un petit garçon, le deuxième sur la gauche au premier rang. Il n'applaudit pas. [...] il fixe du regard la caméra [...] et nous tire la langue. » À Auschwitz, Alma Rosé (la nièce de Gustav Mahler) dirige, après Zofia Tchaïkowska, l'orchestre des femmes. Elles joueront, comme on le lit dans le chapitre « Noël 43 », pour les malades qui se trouvaient alors au *Revier*, l'« hôpital » du camp. La confrontation se révélera insupportable. Cet orchestre que l'on retrouve plus loin dans l'ouvrage, disposé sur une estrade de l'allée centrale du camp, jouant un Concerto pour violon de Brahms sous un soleil de plomb. Emmerich Acs, qui avait formé le petit chœur du bloc des enfants à Auschwitz, répétait dans le lieu qui lui semblait offrir la meilleure acoustique, à savoir « les chiottes ». À Birkenau, Simon Laks, violoniste polonais,

trouve dans la boue les partitions de *Trois polonaises varsoviennes du XVIII^e siècle*. La musique polonaise y était pourtant interdite aussi bien que la musique juive. Au camp de Gleiwitz, un déporté joue en sourdine du violon sur une « colline » de cadavres. À Sachsenhausen, un enfant sort, à l'appel d'un tambour, des rangs où il se tenait caché près de son père sur la place d'appel. À Mauthausen, les pendants avaient lieu en musique. À Treblinka, des Juifs étaient déguisés en clowns pour accueillir les déportés à l'arrivée des trains de la mort, les haut-parleurs crépitant à fond. Ce ne sont là que les amorces d'innombrables faits rapportés.

Pierre-Emmanuel Dauzat, reprend les dix-neuf chapitres déjà traités par Hélios Azoulay, mais en inversant leur ordre d'apparition. Ainsi le dernier chapitre de la première partie se retrouve en tête de la seconde partie du livre. Et la dernière à être traitée dans la seconde partie, la première de la première partie. Les premiers et derniers chapitres sont de la sorte liés par une sorte d'enchaînement sans fin. Telle une boucle destinée à circonscrire le territoire de l'enfer musical, qui va de la terre au ciel et inversement, en une ronde infinie. Faut-il, dans cette démarche, établir un parallèle avec les escaliers de Maurits Cornelis Escher ? Ou à Möbius et son ruban, sachant que l'on circule dans un espace à la fois fermé et ouvert sur l'infini dont on ne peut se soustraire ? Une troisième image paraît plus plausible, un indice nous en étant donné à la page 131, au chapitre « Pastorale », celle du « candélabre ». On y apprend qu'Hilberg écoutait *La Symphonie héroïque* n°3 de Beethoven pour écrire.

À un moment, j'ai réalisé que j'avais douze chapitres et que le thème du premier chapitre revenait dans le douzième, celui du deuxième dans le onzième, du troisième dans le dixième... Je me suis dit : mais c'est comme un candélabre. Ça me tracassait mais c'était comme ça. Je suis allé à la bibliothèque, et j'ai trouvé un livre de Lewis Lockwood, un musicologue, qui analysait le quatrième mouvement de *La Symphonie héroïque* comme une structure en candélabre. [...] pour Clément d'Alexandrie, la Menorah était le symbole de la croix du Christ – dont celui-ci, suivant le romancier yiddish Shalom Asch, descendit pour suivre les Juifs persécutés sur le chemin des chambres à gaz.

Ce livre se présenterait ainsi comme un hommage à Raul Hilberg, auteur de *La destruction des Juifs d'Europe*.

Que propose Pierre-Emmanuel Dauzat ? Une avalanche d'œuvres. Du *Docteur Faustus* de Thomas Mann (un chant de la damnation établissant un lien entre folie, dodécaphonisme et démenace nazie) à Ernst Wiechert qui, dans son livre *Missa sina nomine*, cherche une issue pour la musique après le cataclysme traversé. Ce sera via Mozart. Dauzat évoque bien entendu à son tour la plupart des compositeurs avancés dans la première partie du livre, à l'exemple de Simon Laks, mais en citant ici son livre *Musique d'un autre monde*, ainsi que René Coudy pour *Berliner Luft* que devait jouer l'orchestre des hommes à Auschwitz. Darius Milhaud est convoqué au travers de ses poèmes et de celui du résistant Jean Cassou composant *Le château de feu*. Sa cantate *Ani maamin*, qui présente une séparation stricte entre les mots et la musique, met en valeur un texte d'Elie Wiesel qui sépare Dieu des crématoires, car jamais la musique ne doit recouvrir le texte et inversement. « Si la musique doit dire quelque chose, qu'elle le dise par ses moyens propres : ses mesures doivent suffire à évoquer le rythme des convois de la mort. [...] Dieu regarde et se tait. [...] Le lien entre l'homme et Dieu passe par la musique. La musique est au cœur de l'homme, son expérience, une partition musicale. Le Sage, un troubadour de la Torah. Israël est celui qui essaie de chanter à la place des anges. » Arnold Schönberg, dans son « *Survivant de Varsovie*, oubliera sa langue maternelle, parce que « la mort est un maître d'Allemagne » [...] et terminera son « tombeau » par un *Shema Israël* » en hébreu. Le chant est gage de résurrection des morts. La musique est la quintessence de la Rédemption, elle attire Dieu dans le temps, elle fait Dieu. [...] Avec elle Dieu se glisse dans la nuit des chambres à gaz. » « Parce que les hommes ne savent plus apprécier la musique et le chant de la création, ils souffrent et n'ont plus pour horizon que la mort. » « Quant aux nazis, [...] les seules portes qu'ils ont ouvertes sont celles de l'enfer. » Arrive le *quatuor pour la fin des temps* que Messiaen composa en 1940 à Görlitz « sans rien savoir de la Shoah. » Et une allusion à Ilse Weber et à sa berceuse *Wiegala*, ainsi qu'à Shalom Katz, le chantre qui chantait pour les morts. Il n'y aurait plus alors, mais ce n'était là qu'une vue de l'esprit, de musique après Auschwitz... « Et pourtant je prie » seront les « derniers mots », les « dernières notes » d'Arnold Schonberg avant de mourir.

Cet aperçu donné des apports de Pierre-Emmanuel Dauzat, déjà dans ce seul premier chapitre intitulé

« Lamento de la musique et de la mort », donnera une idée de ce qui s'ensuit. D'autres chapitres sont plus courts, parfois même réduits à presque rien. Ainsi « tous ces visages » n'a pour seul contenu que le mot « tacet ». Un terme signifiant au musicien la nécessité de rester silencieux. On ne sait, mais c'est très probable, s'il est fait référence au morceau de John Cage « 4'33" » développé dans cette optique (le silence, mais incluant les sons provenant de l'environnement). Il fallait aussi apprendre à mourir en chantant : « Les membres du *Sonderkommando* étaient tenus de chanter des heures durant des airs d'opérette », dixit Vassili Grossman dans l'*Enfer de Treblinka*.

Une troisième partie compose le livre : *Le 30 mai 1943*. Il s'agit d'un opéra que Viktor Ullmann a composé à Theresienstadt, juste avant d'être déporté et assassiné à Auschwitz. De la forme musicale il ne reste qu'un fragment, une double page, mais le livret² a été retrouvé complet. Il est intégralement repris dans le livre (p. 147-187). De manière à encadrer le récit, les deux auteurs du livre relatent la genèse du projet, décrivent la signification du mythe de Jeanne d'Arc, ainsi que son adaptation dans la culture juive. En quelques mots, brûlée vive le 30 mai 1943 à Rouen, elle sera reconnue Sainte. Elle est morte en sauvant la France, comme le Christ est mort sur la Croix pour sauver l'humanité. « Rien de plus chrétien que cette Jeanne-là, la petite fiancée de dieu, qui va pourtant devenir un symbole éminemment juif au cours de la Seconde Guerre mondiale. » On comprend pourquoi. L'attraction d'Hélios Azoulay pour cette œuvre est si forte qu'il a décidé de s'atteler à sa création à partir des quelques dispositions musicales rédigées par Ullman.

La présentation du livre-CD au Reid Hall, le 3 octobre 2015, a été suivie d'un concert donné par Hélios Azoulay et l'Ensemble de Musique Incidentale alors composé de Teona Kharadze, Marielle Rubens, Jonathan Benichou, Patrick Dussart, Dimitri Maslennikov et Pablo Schatzman.

(2) *Le 30 mai 1943*. Traduction de Henri Prusak & Hélios Azoulay avec l'aimable concours de Marielle Rubens. Postface Pierre-Emmanuel Dauzat. Avant-propos de Viktor Ullmann, 16 mai 1944 à Theresienstadt. Reproduction des deux pages retrouvées : copyright Viktor Ullmann, esquisse pour « der 30. Mai » (1943) dans la particelle de « don quixote tanz fandango » (1944). Fondation Paul Sacher, Bâle. Opéra en deux actes (6 scènes), p. 147 à 187.

... Avec élégance et savoir-faire, chaque morceau a été introduit par Hélios Azoulay vêtu du costume que son grand-père portait, on le croit volontiers, en 1944. Bien davantage que des mises en train coiffées d'anecdotes épiques ou tragiques, il évoque ou retrace pour chacun d'entre eux, à l'image du livre, les conditions d'interprétation ou de création de ceux joués sur scène. Une bonne moitié des œuvres interprétées se trouvent sur le CD « ... même à Auschwitz »³ inséré dans le livre.

Le concert a débuté en douceur, par une berceuse dont le titre traduit signifie « Raisins aux amandes », en hommage à la langue yiddish. Elle fut suivie d'une pièce d'un résistant polonais, Jozef Kropinski, qui composa à Buchenwald quelque 170 chansons, opérettes et quatuors à cordes. Ensuite, trois chansonnettes, incluant *Le Chant des marais*, précédèrent une autre berceuse attribuée à Aaron Libeskind qui la chanta dans les conditions inimaginables décrites dans le livre, à Treblinka. Deux pièces d'Émile Goué suivirent, avant une autre berceuse, polonaise, entendue à Majdanek, une mélodie d'Ilse Weber, puis un morceau d'Hans Krása, tous deux composés à Theresienstadt. Vint une sérénade de Robert Dauber, puis les *Trois Polonaises* que Simon Laks, le chef de l'orchestre d'Auschwitz, interpréta en sourdine, la musique polonaise, comme la juive, étant, on l'a dit, interdite dans les camps. Trois magnifiques chansons à capella ensuite, enchantées par la voix de Marielle Rubens, avant le développement d'une interprétation de Jonathan Bénichou au piano, de la seule double page existante de l'opéra déjà évoqué de Viktor Ullman, *Le 30 mai 1431*. Hélios

(3) Anonyme, *Byla sobie raz Elzunia* ; Émile Goué (1904-1946), *Trois pièces faciles* ; Germaine Tillion (1907-2008), *Notre sex-appeal* ; Hans Krása (1899-1944), *Danse* ; Ilse Weber (1903-1944), *Wiegala* ; Robert Dauber (1922-1945), *Sérénade* ; Ilse Weber (1903-1944), *Ukolébavka* ; Anonyme, *Trois Polonaises varsoviennes du XVIII^e siècle* ; Karel Berman (1919-1995), *Terezin, suite pour piano* ; Gidéon Klein (1919-1945), *Trio pour violon, alto et violoncelle* ; Ilse Weber (1903-1944), *Wiegenlied (für Hanicka)* ; Hélios Azoulay, n°78707 pour quatuor à cordes et récitant ; Viktor Ullmann (1898-1944), *Le 30 mai 1431*, esquisse.

© Daniel Weyssow – Fondation Auschwitz

– Hélios Azoulay et l'Orchestre de Musique Incidentale

Azoulay a lu sur scène l'extrait du livret suivant, qui situe en effet diablement bien les enjeux qu'expose cette œuvre. L'histoire débute au moment où Jeanne d'Arc est en passe d'être exécutée. Elle déclame alors le poème suivant :

Le lilas fleurit sur l'arête recouverte de verdure,
Le nuage s'élève, le bourgeon juteux éclate,
Déjà les oiseaux gazouillent et jubilent en chœur,
Les douces collines brillent dans un brouillard de fleurs,
Comme l'âme, dans la douleur toute entière emprisonnée,
Se répand maintenant dans un monde de printemps.

Je suis seule, le monde est mort,
La bannière des Antéchrist flamboie,
Et Dieu est loin
Sur son étoile.
Nous sommes Tous Un. Le monde vit.
La bannière d'or de Saint-Michel flotte
Et Dieu est proche,
Là dans mon cœur ! (p. 177 du livre)

Le propos d'Hélios est sans ambiguïté, entier, tel qu'on le connaît lui-même : « ... c'est magnifique. Ça va en emmerder plus d'un que Jeanne d'Arc puisse être un petit peu juive. »

Le concert s'est achevé par une composition de ce dernier intitulée *La Rêverie de Mengele*, dédiée à Violette Jacquet-Silberstein (décédée récemment, en 2014), qui était violoniste dans l'orchestre des femmes à Auschwitz que dirigeait Alma Rosé. Un jour Mengele est arrivé dans le bloc où elles répétaient. Il souhaitait entendre *La Rêverie* de Robert Schuman...

La question fondamentale qui traverse cette musique d'« outre-tombe » reste celle de sa raison d'être et de la possibilité même de la musique dans les camps. Cette confusion des genres, ce mélange des existences, cette métamorphose de la vie à la mort, pouvaient-ils donner une place à la musique ? Le livre-CD, comme chacun des morceaux interprétés durant cet admirable concert qui s'acheva à l'unisson avec le public, fournit un certain nombre de réponses possibles. ■

Daniel Weyssow

→ Plus d'infos

♦ **Le livre** : Hélios Azoulay et Pierre-Emmanuel Dauzat, *L'Enfer aussi a son orchestre. La musique dans les camps*, Paris, Vuibert, 2015.⁴

♦ **Le cd** : « ... même à Auschwitz », d'Hélios Azoulay (direction musicale, clarinette) et de l'Ensemble de Musique Incidentale, avec Marielle Rubens (chant), Pablo Schatzman (violin), Laurent Wagschal (piano), Maud Lovett (violin), Patrick Dussart (alto), Maja Bogdanovic (violoncelle) et Florient Azoulay (récitant), 2014.

♦ **Le concert** : Hélios Azoulay et l'Ensemble de Musique Incidentale, donné au Reid Hall, Columbia University, à Paris (Montparnasse) le 3 octobre 2015.

(4) Hélios Azoulay est également l'auteur de *Tout est musique*, Paris, Vuibert, 2012.

Pierre-Emmanuel Dauzat est essayiste et traducteur. Il est notamment l'auteur de *Holocauste ordinaire*, Paris, Bayard, 2007.