Présentation. La musique dans les camps

Presentation. Music in the camps

Klaas Coulembier

Traducteur : Carine Chauran

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/5730>

DOI : [10.4000/temoigner.5730](https://doi.org/10.4000/temoigner.5730)

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

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

Édition imprimée

Date de publication : 2 avril 2017

Pagination : 52-59

ISBN : 978-2-930953-00-7

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Klaas Coulembier, « Présentation. La musique dans les camps », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 124 | 2017, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 01 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/5730> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.5730>

LA MUSIQUE DANS LES CAMP

MUSIC IN THE CAMP

La musique a fait partie intégrante de l'univers concentrationnaire, nazi et autre. Quel genre de musique était composée et exécutée, et quel en était le rôle exact dans les camps ? Facteur de survie et de résistance pour les détenus, une façon pour eux d'exprimer leur espérance et leur humanité – ou, au contraire, instrument d'oppression exploité par les bourreaux ? Quelle est la fonction de la musique dans le travail de mémoire suivant l'expérience de violence et de souffrance extrêmes ? Ce dossier propose de parcourir ces problématiques.

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. (Deleuze & Guattari 1980, 382)

A child in the dark, gripped with fear, comforts himself by singing under his breath. He walks and halts to his song. Lost, he takes shelter, or orients himself with his little song as best he can. The song is like a rough sketch of a calming and stabilizing, calm and stable, center in the heart of chaos. (Deleuze & Guattari 1987, 311)

Cet extrait du célèbre ouvrage philosophique *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari introduit l'une des nombreuses fonctions de la musique. Dans les moments difficiles, quand nous avons peur, nous avons souvent recours, de façon consciente ou non, à la musique comme moyen de réconfort ou comme élément auquel nous raccrocher. Deleuze et Guattari dépeignent la musique comme une force interne contre toute crainte de l'extérieur. Dans l'angoisse, l'ignorance ou la peur, les personnes se tournent souvent vers la musique comme remède, peut-être même comme moyen de survie.

La musique a eu plusieurs fonctions dans les camps de concentration et les ghettos durant la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui l'ont

précédée. En fait, l'essence de la création musicale semble tellement éloignée de l'horreur quotidienne des camps que toute musique dans un tel contexte constitue un élément révélateur. Une musique peut surgir de différentes façons, depuis le plus intime et réconfortant fredonnement du prisonnier face à une mort certaine, jusqu'aux chants utilisés par l'éhontée propagande nazie. Le premier exemple trouve un écho dans la citation de Deleuze ci-dessus. Pour le deuxième, le plus flagrant est celui du ghetto de Theresienstadt – où furent regroupés de nombreux intellectuels et artistes – qui a vu le développement d'une vie culturelle florissante, façade censée « rassurer » la Croix-Rouge et donc le grand public. Entre ces deux extrêmes, la musique pouvait être utilisée comme divertissement, diversion, punition, torture, endoctrinement, etc.

La musique constitue l'un des nombreux fils par lesquels chacun peut raconter l'histoire de la Shoah et de la Seconde Guerre mondiale, et cette histoire trace une perspective bien plus large que celle des seuls camps de concentration. Les contributions à ce dossier sont surtout axées sur la présence de la musique dans les camps,

mais il est également intéressant d'observer le rôle qu'elle a joué dans l'idéologie nazie.

La bonne musique et la mauvaise musique

L'un des mécanismes de base du processus, long et complexe, qui a permis les cruautés commises lors de la Shoah consiste en la distinction sans ambiguïté du bien et du mal, et l'exclusion de certains groupes de populations. Les Juifs n'ont pas été les seules victimes de cette idéologie : les Tsiganes, les handicapés physiques ou les personnes souffrant de troubles mentaux en ont également subi les conséquences. Dans la société idéale aryenne, il ne pouvait y avoir de place que pour les productions artistiques qui illustraient, voire stimulaient, la culture pure et élevée du peuple allemand. Richard Wagner (1813-1883) était souvent cité comme exemple et ses textes antisémites (bien qu'écrits dans un contexte politique différent de celui des années 1930) ont été adoptés avec ferveur afin de souligner la longue tradition de la suprématie culturelle allemande. Les compositions ou autres produits artistiques considérés comme inappropriés étaient qualifiés de « dégénérés » (*entartet*). En 1937, plus de

600 œuvres ont été retirées des musées allemands car qualifiées comme telles. Plutôt que de détruire immédiatement ces peintures et ces sculptures, les autorités les ont réunies dans une exposition intitulée « *Entartete Kunst* », présentée dans les principales villes d'Allemagne et d'Autriche (Schuster, 1988). Cette exposition visait à montrer comment certains artistes avaient choisi le mauvais chemin. Selon les termes de l'historien d'art Benjamin Buchloh : « La rhétorique de l'exposition nazie était incitative et prohibitive ; elle prétendait avoir rétabli le critère normatif selon lequel les productions artistiques devraient désormais être conçues, produites et présentées. » (Buchloh, 2014, p. 55)

Ce type de censure étatique n'a pas seulement visé les arts visuels. Une plus petite exposition de « *Entartete Musik* » a rapidement suivi, mentionnant des compositeurs juifs ou des compositeurs ayant développé un style plus moderne et avant-gardiste dans leurs travaux. Dans le même état d'esprit, le jazz (qui a ses origines dans la musique des esclaves noirs) et la musique folklorique de l'Europe de l'Est étaient également considérés comme *non grata*, car étroitement liés à des identités particulières non germaniques et pouvaient par conséquent évoquer des sentiments nationalistes contre la suprématie allemande. De nombreux compositeurs, tels Arnold Schönberg, Kurt Weill ou Erich Wolfgang Korngold ont fui le pays pour s'installer aux États-Unis. D'autres ont décidé de rester, souvent avec des conséquences tragiques, comme cela fut le cas pour le compositeur Pavel Haas. Celui-ci fut en effet déporté à Theresienstadt en 1941, dernière étape avant Auschwitz, où il mourut dans les chambres à gaz en 1944.

Theresienstadt, une ville modèle en Bohême

Le lieu le plus important pour la musique et la culture parmi les nombreux camps et ghettos en Europe fut Theresienstadt (nom allemand pour Terezín). C'est l'un des lieux abordés par Amaury du Closel dans son article. De nombreux vieillards et intellectuels juifs y furent emprisonnés, dont un grand nombre de musiciens et de compositeurs. Il existe quantité de récits de survivants, qui nous permettent d'avoir un aperçu de la double nature de cet endroit unique. Certaines personnes semblent ne pas avoir eu connaissance de ce qui se passait à l'extérieur, passant leurs journées en compagnie de la musique, malgré de rudes conditions de vie. D'autres ont probablement su ce qui les attendait, mais se raccrochaient dans une sorte d'espoir ultime aux événements culturels de la ville. Pendant une courte période, Theresienstadt est presque devenue le lieu idyllique que les Allemands prétendaient. Pour répondre aux rumeurs et aux critiques internationales concernant la destruction massive du peuple juif, la Croix-Rouge internationale fut invitée à s'y rendre pour inspecter le « ghetto modèle ». La ville fut alors nettoyée, les bâtiments repeints et les habitants correctement habillés. Une

représentation du célèbre opéra populaire *Brundibár*, créé à Theresienstadt par le compositeur juif tchèque Hans Krása, fut utilisée pour montrer la joie et le bonheur des musiciens et des spectateurs. Cet événement constitue l'un des exemples de propagande nazie les plus frappants, y compris pour l'usage délibéré de la musique. Un film fut tourné, dans le même but, et distribué sous le titre *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. Le film était également connu sous le titre *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. En réalité, Theresienstadt était un lieu épouvantable, comme les nombreux autres camps ou ghettos. Près de 34 000 personnes y sont mortes, et 88 000 personnes furent déportées vers des camps d'extermination, principalement à Auschwitz.

Parmi ces déportés se trouvait Viktor Ullmann, fils d'un officier juif autrichien. Ullmann avait fait ses études avec Arnold Schönberg, compositeur (juif) dont la musique était clairement *entartet* en raison de son langage atonal et moderne. Ensemble, ils ont fondé la « Verein für Musikalische Privataufführungen », une société qui a permis et promu les performances de compositions modernes au début des années 1920. Lorsque le parti national-socialiste s'est emparé du pouvoir en Allemagne, Ullmann vivait à Stuttgart, qu'il a immédiatement quittée pour Prague. Le 8 septembre 1942, il fut déporté à Terezín, où son talent musical fut reconnu. Il y joua un rôle important dans la vie musicale, mais le 16 octobre 1944, il fut déporté à Auschwitz où il mourut deux jours plus tard dans une chambre à gaz. Il n'assistera donc jamais à la première de son opéra *Der Kaiser von Atlantis*. Il n'y aura même aucune représen-

tation jusqu'en 1975. Nombre de ses autres compositions créées à Terezín ont survécu, l'une d'elles étant la pièce maîtresse du dernier disque d'Hélios Azoulay et *l'Ensemble de Musique Incidentale*. Avant d'être transféré à Auschwitz, Ullmann travaillait sur un autre opéra racontant l'histoire de Jeanne d'Arc. Le livret a été préservé dans sa totalité (et est offert dans ce dossier, ainsi que le disque), mais il ne subsiste que deux pages de musique. Hélios Azoulay et les musiciens ont pris ce fragment comme point de départ d'une nouvelle aventure musicale. L'entretien réalisé par Daniel Weyssow de la Fondation Auschwitz montre que même aujourd'hui, la créativité trouve son origine dans ces événements historiques.

La musique dans les camps de la mort

Le dernier endroit où l'on s'attendrait à entendre de la musique est un centre d'extermination. Dans sa contribution au présent dossier, Bruno Giner met l'accent sur les pratiques dans les camps de l'*Aktion Reinhardt*, opération expéditive du régime nazi pour « résoudre » la question juive. Il décrit les premiers exemples de propagande musicale et donne un aperçu détaillé des situations spécifiques de

Bełżec, Sobibór et Treblinka. La vie schizophrénique, incluant cérémonies de mariage et massacres dans les mêmes camps, est illustrée par l'ajout de plusieurs chants de camp typiques. Ces paroles ont dû résonner maintes fois dans l'enceinte des barbelés, chantées par des détenus jeunes ou vieux. Pour conclure, Bruno Giner se demande si l'usage trompeur de la musique dans cet environnement devrait nous inciter à la haine. Si la musique peut servir des objectifs bien au-delà de la dignité humaine, pouvons-nous continuer à la chérir en tant que l'une des formes d'art les plus élevées ?

Dans son étude sur la musique dans les camps de concentration entre 1933 et 1945, Guido Fackler s'intéresse à la façon dont la musique faisait partie du quotidien des détenus, à Dachau, à Auschwitz, à Mauthausen, et dans de nombreux autres camps. Sa recherche se base sur l'étude d'archives (notamment des récits de souvenirs et un large corpus de littérature secondaire) et, dans une large mesure, sur des entretiens avec des survivants. Guido Fackler effectue une distinction entre la musique jouée ou créée par ordre des SS et celle qui émane de l'initiative des prisonniers. La première catégorie couvre plusieurs situations de routine : chants collectifs lors de déplacements, chants humiliants lors d'exécutions ou durant le travail. La musique provenait également de haut-parleurs, initialement pour rééduquer les détenus. Associée à la diffusion des actualités relatives aux victoires d'Hitler, la musique de marches militaires allemandes qui était jouée a dû avoir un énorme effet démoralisant.

Outre l'usage disciplinaire de la musique, Fackler souligne les repré-

sentations des détenus pendant des fêtes privées ou officielles, ou lors de rassemblements d'officiers SS. Dans un tel contexte, la musique populaire qui aurait été considérée comme *entartet* par le régime officiel était également jouée, et selon Fackler, les membres SS se joignaient même occasionnellement aux prisonniers pour contribuer au spectacle. Cela démontre qu'à l'intérieur même des limites des camps, des sociétés miniatures se sont développées, dans lesquelles les hiérarchies et les règles pouvaient parfois déroger à la politique nazie.

L'aspect le plus remarquable de la musique dans les camps est peut-être l'existence de tant d'ensembles musicaux organisés, allant de petits groupes de deux ou trois personnes jusqu'à de grands orchestres symphoniques et des chœurs. Fackler fournit un aperçu général des aspects les plus importants de ce phénomène particulier, qui fait l'objet d'un examen et d'un développement approfondis dans la contribution d'Amaury du Closel.

Identité

De nombreux camps comportaient un système selon lequel une autorité était accordée à certains prisonniers pour l'exercer sur d'autres,

aboutissant à une forme très restreinte d'autonomie gouvernementale. De ce fait, les performances musicales pouvaient aussi provenir d'initiatives spontanées, destinées à réconforter les détenus ou à leur rappeler leur vie d'avant. Dans un monde où chaque type d'identité est ôté en rasant la tête des personnes et en tatouant un numéro sur leur corps dénudé, la musique, et plus particulièrement la musique ayant un caractère folklorique, peut être un outil puissant pour établir un sentiment de communauté. Cette notion d'identité est centrale dans le texte de Minako Waseda sur le rôle de la musique dans les camps de Japonais-Américains installés après l'attaque de Pearl Harbor par le Japon. Plus de 120 000 descendants de Japonais, la plupart nés aux États-Unis, se sont vus dépouillés de tout et envoyés dans des camps improvisés basés dans des zones éloignées. Contrairement aux camps allemands, ils n'étaient pas destinés à exterminer la population japonaise des États-Unis. L'objectif principal était d'écarter de la société toute personne ayant du sang japonais pour éviter des émeutes anti-américaines en cas d'invasion nippone. La politique officielle de la *War Relocation Authority* (autorité de relogement par temps de guerre) était de les « américaniser ». Minako Waseda décrit comment la vie dans ces camps était, d'une certaine façon, culturellement riche, en raison de la concentration importante de maîtres dans les arts traditionnels japonais et de l'abondance de temps de loisirs accordés par les autorités pour maintenir une paix et une tranquillité relatives. Cet épisode particulier de l'histoire américaine est longtemps resté sous-exposé, jusqu'à la diffusion du film documentaire *Hidden Legacy* (2014), qui l'a révélé dans toute sa complexité et a (re)formé la mémoire collective.

© Droits réservés

— Photo de propagande prise par les nazis lors d'une représentation de *Brundibár* à Theresienstadt.

Ce dossier montre à quel point la musique était un aspect important de la vie dans les camps et les ghettos des années 1930 et 1940, à la fois en Europe et aux États-Unis. Elle était utilisée pour la propagande, le divertissement, à des fins militaires, et parfois comme réconfort. C'était un moyen de resserrer les liens avec les autres détenus et de recouvrer une identité perdue. Dans certains cas, la musique était une bouée de sauvetage. Dans le film documentaire *The Lady in Number 6: Music Saved My Life* (2013), Anita Lasker-Wallfish, violoncelliste et survivante de la Shoah, se rappelle le conseil de son père : « Mets tout ce que tu peux dans ta tête, car c'est quelque chose que personne ne peut t'enlever. » ■

Klaas Coulembier
KU Leuven

Traduit de l'anglais par Carine Chauran

OUVRAGES CITÉS

- Buchloh, Benjamin (2015) : 'The Dialectics of Design and Destruction: The Degenerate Art Exhibition (1937) and the Exhibition internationale du Surréalisme (1938)', *October* 150, 49-62.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1980) : *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- ---, *A Thousand Plateaus*, traduit du français par Brian Masumi, London, Continuum, 1987.
- Schuster, Peter-Klaus (dir.) (1988) : *Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'. Die 'Kunststadt' München 1937*, München, Prestel-Verlag.