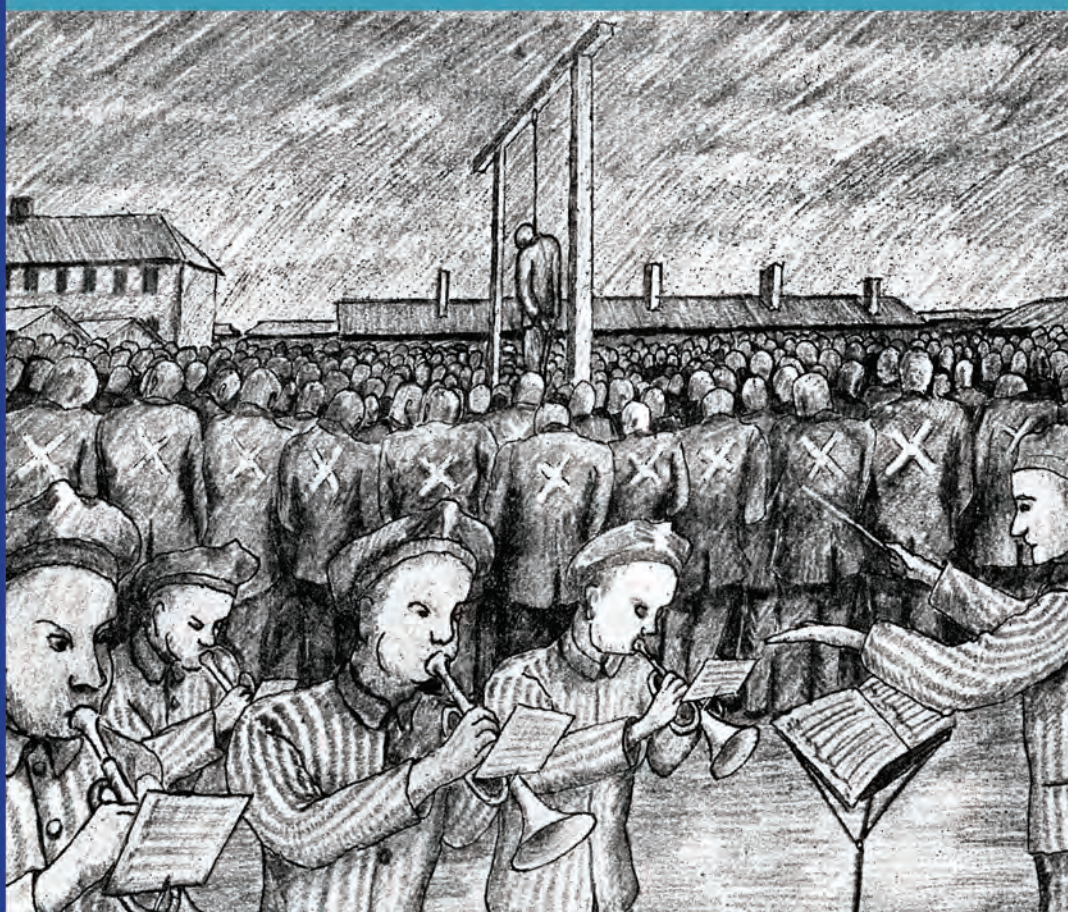


Nov 2019
N°56

COLLECTION

Les études du Crif



DES USAGES DESTRUCTEURS DE LA MUSIQUE DANS LE SYSTÈME CONCENTRATIONNAIRE NAZI

Crif

DES USAGES
DESTRUCTEURS
DE LA MUSIQUE
DANS LE SYSTÈME
CONCENTRATIONNAIRE
NAZI

Élise PETIT



Pierre-André Taguieff
Néo-pacifisme, nouvelle
judéophobie et mythe du complot
N°1 > Juillet 2003 • 36 pages

Marc Knobel
La capipo : une association
pro-palestinienne très engagée ?
N° 2 > Septembre 2003
• 36 pages

Père Patrick Desbois et Levana Frenk
Opération 1005. Des techniques
et des hommes au service de
l'effacement des traces de la Shoah
N° 3 > Décembre 2003
• 44 pages

Joël Kotek
La Belgique et ses juifs : de
l'antijudaïsme comme code culturel
à l'antisionisme comme religion
civique
N° 4 > Juin 2004 • 44 pages

Jean-Yves Camus
Le Front national :
état des forces en perspective
N° 5 > Novembre 2004
• 36 pages

Georges Bensoussan
Sionismes : Passions d'Europe
N° 6 > Décembre 2004
• 40 pages

Monseigneur Jean-Marie Lustiger
Monseigneur Jean-Pierre Ricard
Monseigneur Philippe Barbarin
L'Église et l'antisémitisme
N° 7 > Décembre 2004
• 24 pages

Ilan Greilsammer
Les négociations de paix
israélo-palestiniennes : de Camp
David au retrait de Gaza
N° 8 > Mai 2005
• 44 pages

Didier Lapeyronnie
La demande d'antisémitisme :
antisémitisme, racisme et exclusion
sociale
N° 9 > Septembre 2005
• 44 pages

Gilles Bernheim
Des mots sur l'innommable...
Réflexions sur la Shoah
N°10 > Mars 2006 • 36 pages

André Grjebine et Florence Taubmann
Les fondements religieux et
symboliques de l'antisémitisme
N°11 > Mars 2007 • 36 pages

Iannis Roder
L'école, témoin de toutes les
fractures
N°12 > Novembre 2006
• 44 pages

Laurent Duguet
La haine raciste et antisémite tisse
sa toile en toute quiétude sur le Net
N°13 > Novembre 2007
• 32 pages

**Dov Maimon, Franck Bonneteau
& Dina Lahlou**
Les détours du rapprochement
Judéo-Arabe et Judéo-Musulman
à travers le Monde
N°14 > Mai 2008 • 52 pages

Raphaël Draï
Les Avenirs du Peuple Juif
N°15 > Mars 2009 • 44 pages

Gaston Kelman
Juifs et Noirs dans l'histoire récente
Convergences et dissonances
N°16 > Mai 2009 • 40 pages

Jean-Philippe Moinet
Interculturalité et Citoyenneté :
ambiguïtés et devoirs d'initiatives
N°17 > Février 2010
• 28 pages

Françoise S. Ouzan
Manifestations et mutations du
sentiment Anti-juif aux États-Unis :
Entre mythes et représentations
N°18 > Décembre 2010
• 60 pages

Michaël Ghnassia
Le Boycott d'Israël :
Que dit le droit ?
N°19 > Janvier 2011
• 32 pages

Pierre-André Taguieff
Aux origines du slogan « Sionistes,
assassins ! » Le mythe du
« meurtre rituel »
et le stéréotype du Juif sanguinaire
N°20 > Mars 2011
• 66 pages

Dr Richard Rossin
Soudan, Darfour ; les scandales...
N°21 > Novembre 2011
• 32 pages

Gérard Fellous
ONU, la diplomatie
multilatérale : entre gesticulation
et compromis feutrés...
N°22 > Janvier 2012
• 52 pages

Michaël de Saint Cheron
Les écrivains français du XX^e siècle
et le destin juif...
N°23 > Juin 2012
• 56 pages

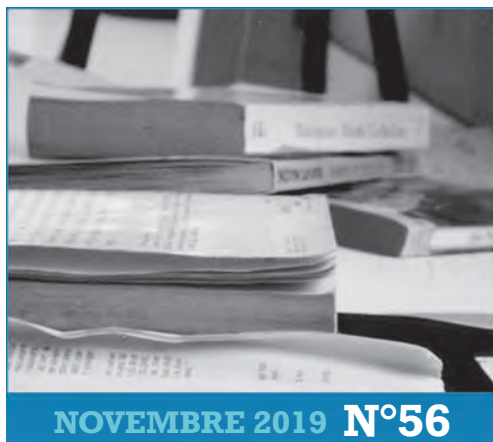
Eric Keslassy et Yonathan Arfi
Un regard juif sur la
discrimination positive
N°24 > mai 2013
• 64 pages

**Michel Goldberg
& Georges-Elia Sarfati**
Une pièce de théâtre antisémite
à la Rochelle
N°25 > octobre 2013
• 60 pages

Mireille Hadas-Lebel
Le Peuple Juif et l'Etat d'Israël
ont-ils été inventés ?
N°26 > novembre 2013
• 16 pages

Georges-Elia Sarfati
Lorsque l'Union Européenne nous
éclaire sur sa « face sombre » :
quelques enjeux du projet de
Loi-cadre contre la circoncision
assimilée à une mutilation sexuelle.
N°27 > décembre 2013
• 40 pages
70 ans du Crif
1944-2014 : Recueil de textes
Hors-série > janvier 2014
• 116 pages

Suite en page 40



DES USAGES DESTRUCTEURS DE LA MUSIQUE DANS LE SYSTÈME CONCENTRATIONNAIRE NAZI

UNE ÉTUDE DE

ÉLISE PETIT

*Maîtresse de conférences à l'université de Musicologie de Grenoble
Spécialiste de la musique sous le III^e Reich*

Crif

**Les textes publiés dans la collection des *Études du Crif*
n'engagent pas la responsabilité du CRIF.**

La rédaction n'est pas responsable des documents adressés.

BIOGRAPHIE



Élise PETIT

Docteure en Histoire de la Musique, agrégée de Musique, Élise Petit est Maîtresse de conférences à l'université de Musicologie de Grenoble et membre du laboratoire de recherches LUHCIE. Elle est également chercheuse associée au laboratoire Sorbonne-Identités, relations internationales et civilisations de l'Europe, de l'université Paris I-Sorbonne et au Laboratoire d'Excellence Écrire une Histoire nouvelle de l'Europe.

Elle a consacré sa thèse de doctorat en Histoire de la Musique à l'étude des politiques musicales en Allemagne, sous le III^e Reich et durant l'occupation alliée jusqu'en 1949. Ce travail constitue la première analyse comparée des politiques de création artistique et

des usages de la musique par des régimes antagonistes, de 1933 à 1949. Il mène à questionner la notion de « table rase » en musique après 1945 et, surtout, à repenser la création musicale du second xx^e siècle à l'aune d'enjeux politiques liés à la guerre froide.

Élise Petit est l'auteure des ouvrages « *Entartete Musik* ». *Musiques interdites sous le III^e Reich* (co-écrit avec Bruno Giner, Paris, Bleu Nuit, 2015) et *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide* (Paris, PUPS, 2018). Elle a consacré de nombreux articles à l'étude de la présence de musique dans les divers lieux d'internement et de déportation du régime nazi, mais aussi aux politiques d'enrôlement par la musique au sein de la Jeunesse hitlérienne. Intéressée par les enjeux politiques de la création musicale durant la guerre froide, elle a dirigé l'ouvrage scientifique *La Création artistique en Allemagne occupée 1945-1949 : Enjeux esthétiques et politiques* (Paris, Delatour, 2015). Elle a également publié des articles sur le sujet ainsi que des études sur les musiques savantes et populaires de part et d'autre du Mur de Berlin.

Parallèlement à ses activités d'enseignante à l'université de Grenoble, elle poursuit un projet d'analyse détaillée des usages de la musique dans les camps de concentration et dans les centres de mise à mort.

Cette publication a pu voir le jour grâce à des bourses de recherche octroyées par le United States Holocaust Memorial Museum de Washington DC et par la Fondation pour la Mémoire de la Shoah de Paris.

SOMMAIRE

BIOGRAPHIE /		02
INTRODUCTION /		04
CHAPITRE 1 /	Le système concentrationnaire : brève chronologie	07
CHAPITRE 2 /	Des lieux de destruction	09
CHAPITRE 3 /	Des orchestres dans les camps	11
CHAPITRE 4 /	Musique et traumatisme	14
CHAPITRE 5 /	Musique de coordination	16
CHAPITRE 6 /	Musique punitive	17
CHAPITRE 7 /	Musique de duperie	20
CHAPITRE 8 /	Musique intrusive	23
CHAPITRE 9 /	Musique et divertissement contraint	25
CHAPITRE 10 /	Musique et torture	26
CHAPITRE 11 /	Le texte effractionnaire	29
CHAPITRE 12 /	Compromission et traumatisme	32
CONCLUSION /		35
BIBLIOGRAPHIE /		36

INTRODUCTION

Les nombreux témoignages publiés au lendemain de la guerre ou dans les décennies qui ont suivi, ainsi que des études plus récentes, ont permis, ces dernières années, de mettre en évidence la présence de musique dans quasiment tous les camps et ghettos, ainsi que dans la plupart des centres de mise à mort. Utilisée par les SS dans les camps, elle a pris part, à de multiples reprises, au processus nazi d'annihilation des détenus. Lire que la musique a résonné dans de telles circonstances suscite tout d'abord l'incrédulité : comment cet « art avec lequel les Allemands entretiennent le rapport le plus sentimental et le plus respectueux¹ » pourrait en effet s'associer à un univers de l'horreur calculée ?

Lorsque l'on s'intéresse à la présence de la musique dans les camps de concentration nazis, il ressort que deux usages en ont été faits, dans des circonstances et avec des fonctions bien distinctes. Le premier usage, qui revient le plus souvent dans les témoignages des survivants, est celui fait par les détenus, sans que l'ordre provienne des gardiens ni de l'administration nazie, à des occasions diverses : soirées de Noël accompagnées de musique ou de chants populaires, commémorations d'événements politiques en chantant à voix basse un hymne national,

« concerts » le dimanche, compositions de chansons sur le quotidien des camps... Tolérée par les chefs de blocs ou parfois totalement clandestine, cette musique a été un outil à part entière des stratégies de survie psychologique et de résistance spirituelle et intellectuelle au système concentrationnaire². On mentionnera ici l'exemple du premier hymne concentrationnaire, le « B rgermoorlied », connu dans sa version française comme « Le Chant des marais », mais aussi l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers*, composée par Germaine Tillion à Ravensbrück, ou encore l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* composé par Viktor Ullmann dans le camp-ghetto de Terezín. Ces quelques œuvres emblématiques attestent d'un usage de la musique par les détenus pour dénoncer leurs conditions d'incarcération, créer des espaces de solidarité et conserver un espoir en une libération future. Après la guerre, des collectes de chansons écrites dans les camps ont été entreprises par des survivants, notamment Aleksander Kulisiewicz et Shmerke Kaczerginski, et ont donné lieu à de nombreuses publications portant sur les stratégies de résistance permises par la musique³.

Le deuxième usage, beaucoup moins connu, est celui fait par les autorités ou

1. Klaus MANN, *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010, p. 47.

2. On pourra à ce sujet lire des témoignages d'acteurs de la vie musicale des camps : Wolfgang LANGHOFF, *Les Soldats du Marais. Sous la schlague des nazis*, trad. fr. Armand Pierhal, Paris, 1935 ; Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948 ; Anita LASKER-WALLFISCH, *La vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz*, trad. fr. Jacqueline Lahana, Paris, Albin Michel, 1998 ; Jacques STROUMSA, *Tu choisiras la vie. Violoniste   Auschwitz*, Paris, Cerf, 1998 ; Ruth KL GER, *Refus de témoigner. Une jeunesse*, trad. fr. Jeanne  tor , Mayenne, Viviane Hamy, 1997.

parfois par les gardiens des camps : il s'agit alors de musique « contrainte », c'est-à-dire commandée ou subie, que jouent principalement les orchestres « officiels » ou *Lagerkapellen* sur ordre, et qui constituera un vecteur à part entière des processus d'annihilation. C'est cet aspect destructeur que cette brève étude analysera.

Pourquoi une telle présence musicale dans des espaces où les libertés les plus fondamentales étaient bafouées ? Rappelons tout d'abord que sous le III^e Reich, des politiques musicales très actives ont été mises en place, pour s'assurer l'inféodation des artistes et la création d'œuvres propagandistes au service de la construction d'une « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) fondée sur la prétendue « race aryenne »⁴. Réceptacle des politiques extrêmes d'« épuration » du régime, le système concentrationnaire accorde donc lui aussi une importance notable à la musique. L'absence de textes officiels ou de directives précises à ce sujet – Joseph Goebbels n'en fait par exemple jamais mention dans ses journaux – montre néanmoins que les usages de la musique dans les camps de concentration servaient avant tout un objectif disciplinaire. Les fonctions destructrices que l'exécution de musique pourra être amenée à exercer sont donc liées à la violence et la terrorisation, sans toutefois émaner d'une véritable volonté politique.

La raison de la présence de musique au

service des commandants ou gardiens SA et SS dans les camps découlerait donc plutôt du succès de l'entreprise nationale-socialiste d'enrégimentement : lorsque l'on étudie la place et le rôle de la musique au sein de la Jeunesse hitlérienne et des diverses organisations de type militaire ou paramilitaire du Reich, son omniprésence est saisissante⁵. Les futurs gardiens et responsables des camps ayant été eux-mêmes formés aux valeurs nazies, notamment celle de la « camaraderie », sur un fond musical constant, c'est donc spontanément qu'ils transposent le système militaire aux lieux d'internement dont ils ont la charge. L'utilisation de la musique dans les camps témoigne ainsi du succès de la politique menée par le régime : celle de dissolution de toute individualité au sein d'une masse dévouée à Hitler. Par ailleurs, l'application du système de délégation induit par le modèle de gouvernance selon le *Führerprinzip* (« principe du chef ») explique que les décisions concernant la présence de musique aient relevé en premier lieu de l'initiative de chaque commandant ; d'où des évolutions diverses au gré de circonstances stratégiques et historiques, mais aussi personnelles. S'il n'existe en définitive pas de « politique musicale concentrationnaire » uniforme, il est néanmoins possible d'évoquer une somme d'usages propres à chaque camp et d'en identifier des lignes directrices.

La présente étude aborde la présence de musique dans les camps de concentration

3. Citons ici quelques exemples seulement : Shirli GILBERT, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press, 2005 ; Philippe DESPOIX, Marie-Hélène BENOIT-OTIS, Djemaa MAAZOUZI et Cécile QUESNEY (dir.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil, 2017 ; Joža KARAS, *La musique à Terezín : 1941-1945*, trad. fr. Georges Schneider, Mayenne, Le Messager, Gallimard, 1993. Le musicien italien Francesco Lotoro poursuit aujourd'hui le travail de collecte mené par Kulisiewicz jusqu'à sa mort en 1982.

4. Élise PETIT, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*, Paris, PUPS, 2018.

uniquement, avec de brèves évocations de son usage dans des centres de mise à mort. Outre ces lieux, la musique a résonné en de fréquentes occasions dans les ghettos, mais aussi dans les camps d'internement, les camps de transit ou encore dans les camps de prisonniers de guerre. Ces derniers étaient en partie régis en fonction des Conventions de Genève qui stipulaient que les prisonniers devaient avoir accès à des activités culturelles. C'est ce qui explique qu'une relative liberté artistique ait existé et que le compositeur Olivier Messiaen, emprisonné à Görlitz, ait eu accès à du papier à musique sur lequel il composera son célèbre *Quatuor pour la fin du Temps*, donné dans le camp en janvier 1941. Concernant les ghettos, ils étaient administrés pour la plupart par un « Conseil des Anciens » ou une « Administration autonome juive », sous contrôle SS. Dans nombre d'entre eux, les activités culturelles étaient autorisées. Dans le célèbre camp-ghetto de Terezín, elles furent même encouragées par les nazis ; alors que l'annihilation programmée des populations juives d'Europe était décidée sous l'expression de « Solution finale », il s'agissait pour Himmler de préserver un espace de liberté apparente en prévision de visites

de délégations du Comité International de la Croix-Rouge. Le cas des centres de mise à mort est spécifique. Comme le rappelle Wolfgang Sofsky :

« Les “usines de mort”, Chelmno, Belzec, Sobibór et Treblinka, tout comme les “centres d’euthanasie” installés dans les territoires du Reich, n’étaient pas des camps de concentration. Administrativement, ils formaient une institution séparée. Leur seule fonction était l’extermination des Juifs. La SS n’y laissait en vie, pour une brève période, que le nombre de personnes strictement nécessaire au bon fonctionnement du système de mise à mort. Tous les autres étaient abattus immédiatement après leur arrivée, à côté des charniers, ou attirés dans les chambres à gaz. On ne trouvait pas dans ces camps une société de prisonniers relativement durable⁶ ».

La présence éventuelle d'orchestres y sera, elle aussi, liée au « fonctionnement » de la machine de mort nazie.

5. Élise PETIT, « Musique et dissolution de l'individu dans les chants pour la jeunesse en Allemagne nazie », *Filigrane*, 2009, n°10, « Sur le rythme », p. 101-114.

6. Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terreur. Les camps de concentration*, trad. fr. Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 22.

CHAPITRE

LE SYSTÈME CONCENTRATIONNAIRE : BRÈVE CHRONOLOGIE

Le 8 mars 1933, le ministre de l'Intérieur du Reich Wilhelm Frick annonce l'ouverture des premiers camps de concentration, parfois également désignés comme des « camps de rééducation » (*Erziehungslager*) ou de « détention préventive » (*Schutzhaftlager*), sous l'égide de la SA ou de la SS. Le premier camp inauguré officiellement est celui de Dachau, près de Munich, le 22 mars ; les détenus, arrêtés pour la plupart à la suite de l'incendie du Reichstag le 27 février, y sont transférés dès le lendemain. À l'été 1933, la population des multiples camps parmi lesquels Oranienburg, Papenburg, Esterwegen, Breslau-Dürrgoy, Kemna, Sonnenburg et Sachsenburg avoisine 26 000 individus⁷. Ces camps renferment majoritairement des opposants accusés de communisme ou de marxisme, mais aussi de nombreux autres « ennemis du peuple » : socialistes, libéraux, royalistes, syndicalistes et même des journalistes ou des industriels hostiles à Hitler, parmi lesquels certains sont juifs. Des opposants religieux y sont également incarcérés, notamment des témoins de Jéhovah et des anthroposophes, ainsi que des membres du clergé catholique et protestant. Certains détenus écotent de peines de quelques semaines ou de quelques mois à l'issue desquels ils sont libérés, d'autres de peines plus lourdes à durée indéterminée – l'inconnu et l'incertitude constituant une

forme de torture d'ordre psychologique.

Dès 1936 se profile une « épuration sociale » contre ceux désignés comme « asociaux » : mendiants, vagabonds et marginaux, criminels, drogués et alcooliques, proxénètes et prostituées, les homosexuels ainsi que les Tsiganes, les nomades et les sans-abris. À partir de 1938, l'« épuration » politique et sociale cède le pas à l'« épuration raciale », principalement à l'encontre des Juifs. Le pogrom de novembre 1938 entraîne l'arrestation de près de 30 000 Juifs allemands répartis principalement entre Dachau, Buchenwald et Sachsenhausen. La plupart seront libérés quelques semaines plus tard⁸. Le décret pour la « lutte contre le fléau tsigane » (« *Bekämpfung der Zigeunerplage* ») promulgué par Himmler le 8 décembre 1938 officialise quant à lui la teneur raciale de la persécution des Tsiganes⁹. La population concentrationnaire en Allemagne atteint 60 000 individus à la fin de l'année 1938. L'afflux massif de tous ces détenus et les perspectives économiques de la main-d'œuvre ainsi fournie mènent à l'édification de nouveaux camps à la superficie gigantesque, dont ceux de Neuengamme près de Hambourg, d'abord rattaché à Sachsenhausen, ou de Ravensbrück, à quatre-vingts kilomètres de Berlin.

7. Nous empruntons ici les chiffres et la périodisation établis par Ulrich Herbert, Karin Orth et Christoph Dieckmann, « Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung », dans Ulrich HERBERT, Karin ORTH, Christoph DIECKMANN (dir.), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, t. 1, p. 25-32.

Le système concentrationnaire connaît une dernière expansion massive et tentaculaire après l'entrée en guerre de l'Allemagne et l'invasion de la Pologne en septembre 1939, « premières étapes des génocides en série¹⁰ ». Nombre de commissaires politiques et de Juifs sont massacrés sur place par des équipes mobiles de tuerie (*Einsatzgruppen*, littéralement « groupements d'intervention »). Les conquêtes territoriales nazies en Europe s'accompagnent systématiquement de la création de camps de concentration ou de transit dans lesquels sont regroupées les victimes de l'épuration politique et raciale menée dans chaque pays occupé : au total, plus de 15 000 camps et sous-camps seront édifiés en Autriche, Belgique, Estonie, Finlande, France, Italie, Lettonie,

Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Russie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie, ainsi qu'au Maroc et en Algérie à l'initiative du maréchal Pétain, et même en territoire anglais¹¹. Auschwitz I ouvre en juin 1940. La phase ultime constituant l'« entreprise d'anéantissement » à grande échelle et menant au génocide juif est amorcée après l'invasion de l'Union soviétique par l'« Opération Barbarossa » en juin 1941. L'avancée des troupes en Union soviétique entraîne la prise de contrôle sur la population juive, que le régime nazi estime à près de 5 millions de personnes. L'industrialisation de la mort, dont les noms, Belzec, Sobibór, Treblinka¹², Maidanek et Auschwitz-Birkenau sont devenus synonymes, portera le bilan total des victimes à près de dix millions de personnes¹³.

8. C'est leur expulsion du Reich qui est alors visée. À l'issue de quelques mois de détention dans des conditions déjà inhumaines entraînant un fort taux de mortalité, près de 19 000 Juifs pouvant monnayer une autorisation de quitter le territoire seront progressivement libérés et quitteront l'Allemagne en contrepartie de l'abandon de tous leurs biens. La population juive d'Allemagne, estimée à près de 350 000 personnes en septembre 1937, diminue de moitié jusqu'à l'entrée en guerre qui signe son emprisonnement définitif à l'intérieur du pays. (*Ibid.*, p. 160-162.)
9. Heinrich Himmler, « Runderlaß des Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei im Ministerium des Innern, betr. Bekämpfung der Zigeunerplage », cité par Sybil MILTON, « "Gypsies" as Social Outsiders in Nazi Germany », dans Robert GELLATELY, Nathan STOLTZFUS (dir.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 223. La destruction massive des Tsiganes est aujourd'hui connue sous le terme *porajmos* (signifiant littéralement « dévorement », « destruction ») forgé par l'historien linguiste rom Ian Hancock dans les années 1990.
10. Robert GELLATELY, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer*, trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003, p. 110.
11. En janvier 1942, l'île anglo-normande d'Aurigny à la pointe du Cotentin est occupée par les Allemands qui y établissent quatre camps : Helgoland, Norderney, Borkum et Sylt. Ils disposent ainsi d'une main-d'œuvre en esclavage pour édifier des fortifications tout autour de l'île.
12. Ces trois centres de mise à mort situés en Pologne sont également connus par le nom de code de l'opération « *Aktion Reinhardt* » officialisant l'assassinat systématique des populations juives polonaises. Entre juillet 1942 et octobre 1943, il est estimé que près de deux millions de Juifs et cinquante mille Tsiganes y ont péri dans des chambres à gaz dès leur arrivée.
13. Les différents travaux tendant à établir des chiffres concernant les victimes du régime meurtrier nazi dans son ensemble divergent parfois fortement. Ils font état, selon les sources, de cinq à six millions de Juifs, plus de trois millions de prisonniers de guerre soviétiques, quatre-vingt-dix à cent cent mille Tsiganes, près de cent cinquante mille handicapés, cinq à quinze mille homosexuels, dix à trente mille noirs et près de cinq cent mille victimes « non-raciales ».

CHAPITRE

DES LIEUX DE DESTRUCTION

Le système nazi dans son ensemble est intrinsèquement paradoxal. S'il regroupe massivement tous les « impurs » dans des camps, créant tout d'abord une sorte de quasi-communauté artificielle, il s'attache dans le même temps à détruire systématiquement toute idée de collectivité et toute chance de solidarité dans ces lieux : l'individu y devient un numéro et n'est plus un citoyen. La considération des détenus comme des « sous-hommes » ainsi que la programmation de l'anéantissement de chacun par une anonymisation puis une destruction physique qui ne doivent laisser aucune chance de survie, physique ou spirituelle, met en échec la notion même de peuple. L'idéal nazi, bâti sur la *Volksgemeinschaft*, « communauté du peuple », se construit un pendant négatif que l'on pourrait alors décrire comme un « non-peuple » concentrationnaire. Bien que fédéré sur un territoire parfois gigantesque et néanmoins soumis à un certain nombre de lois communes et spécifiques, aussi injustes et partiales qu'elles s'avèrent être, transnational, il n'est ni peuple-classe ni communauté regroupée autour d'idéaux choisis. Il représente pour ses gardiens une masse d'indésirables qu'il faut asservir, anonymiser puis éliminer tout en le privant de toute chance de communauté. La musique épouse ce paradoxe : utili-

sée pour ses capacités fédératrices, elle devrait renforcer implicitement le sentiment de communauté. Mais son asservissement et son détournement lui font prendre une part active aux processus de destruction.

La doctrine hitlérienne construit une société où un peuple seigneurial, les « Aryens », s'oppose au reste de l'humanité et le conquiert peu à peu. Le camp de concentration est le lieu où l'écart paroxystique entre l'homme conforme à l'idéal hitlérien de pureté, personnifié par le SS, et l'individu indigne de vivre est véritablement institué. S'ensuit l'instauration d'un fonctionnement négatif au sens premier du terme, renversant les valeurs humaines les plus fondamentales, comme l'écrit le compositeur Simon Laks, chef de l'orchestre des hommes d'Auschwitz-Birkenau :

« Auschwitz était en quelque sorte le “négatif” du monde que nous avons quitté. Nos dignités les plus essentielles y étaient regardées comme des vices, notre sens de la logique y était interprété comme un symptôme de démence tandis que nos instincts les plus vils, réprimés

par l'éducation que nous avions reçue, étaient devenus des vertus indéniables et l'une des conditions de notre survivance. [...] Ainsi, l'aristocratie du camp comprenait généralement les bandits, les condamnés de droit commun, les assassins professionnels, tandis que les intellectuels, les savants et les prêtres formaient les bas-fonds de cette nouvelle société¹⁴ ».

La collectivité forcée constituée artificiellement dans les camps de concentration doit être caractérisée par sa soumission, son incapacité à agir d'elle-même, son uniformité et même son anonymat total d'où l'instauration, dans la grande majorité des camps, de la tonte des cheveux et du port d'uniformes¹⁵ comportant un numéro en remplacement de l'état civil, ainsi que de la généralisation de la pratique du

tatouage à Auschwitz à partir de février 1943. À cela s'ajoute un autre outil de destruction de l'individualité des détenus : la privation de toute intimité et l'instauration d'une vie du tout-collectif humiliante et déstructurante, y compris pour le soulagement des besoins corporels. Même la langue allemande est mise à contribution de cette entreprise. De nouveaux termes sont imposés aux détenus et participent de leur déshumanisation : les mots « mort » ou « victime » sont proscrits et l'usage est de parler de *Stücke* (« unités », « pièces ») ou de *Figuren* (« personnages », « mannequins »).

Le camp constitue ainsi un espace dans lequel les gardiens remodelent véritablement leurs victimes pour les rendre conformes à l'image qu'ils s'en font, validant par là la conception du monde inculquée par la propagande nazie.

¹⁴. Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 12.

¹⁵. Introduit dans la plupart des camps en 1938-1939, l'uniforme rayé s'épuise pendant la guerre, en raison du manque de matière première et du trop grand nombre de prisonniers.

CHAPITRE

3

DES ORCHESTRES DANS LES CAMPS

Dès l'ouverture des camps en 1933, les premiers « orchestres de camp » (*Lagerkapelle*) composés de détenus voient le jour, sur ordre plus ou moins formel des commandants. Ce que l'on appelle alors « orchestre » n'est le plus souvent qu'un groupe de trois ou quatre instruments. Les membres sont pour la majeure partie des musiciens amateurs ayant reçu une formation instrumentale avant leur incarcération. Le niveau musical et l'effectif des orchestres varient considérablement d'un lieu à l'autre au gré des déportations, en fonction de la présence et de la qualification de musiciens mais également des partitions et instruments à disposition, et surtout selon les exigences du commandant. Les petits ensembles des premiers camps s'étoffent à partir de 1938 pour devenir parfois de véritables orchestres symphoniques, à l'image de celui d'Auschwitz I, constitué en décembre 1940 quelques mois après l'ouverture du camp, qui compte 120 musiciens en 1944. Une fanfare presque aussi conséquente verra également le jour¹⁶. Dans le camp de femmes d'Auschwitz-Birkenau, un orchestre d'une trentaine de musiciennes est créé en avril 1943. D'abord dirigé par Zofia Czajkowska, il est confié à la nièce de Gustav Mahler, Alma Rosé, après l'arrivée de celle-ci dans le camp en

août de la même année : c'est le seul cas de formation « officielle » instrumentale exclusivement féminine. Toujours à Birkenau mais dans le camp des hommes, l'ensemble atteindra une quarantaine de musiciens sous la direction du compositeur Simon Laks. Au-delà du besoin en musiciens pour enrichir les pupitres et créer des œuvres pour grand effectif, le nombre relativement conséquent d'instrumentistes révèle surtout l'entreprise de sauvetage mise en place par les différents chefs d'orchestre dans les camps, certains réussissant par ailleurs à obtenir que les exécutants soient dispensés de tout autre travail que celui requis par les activités musicales. En dehors des ensembles « officiels », de multiples formations clandestines ou autorisées, dont des chœurs, des groupes de jazz ou des quatuors à cordes, se constituent spontanément.

Jusqu'à 1938, les Juifs sont officiellement exclus des orchestres « officiels » des camps. Les premières déportations massives qui suivent le pogrom dit de la « Nuit de Cristal » changent la donne, et des instrumentistes juifs intègrent progressivement les ensembles, comme à Dachau suite à l'arrivée de membres de la Philharmonie de Munich. Avec les conquêtes territoriales ultérieures et l'afflux de déportés dans les camps, les

¹⁶ Shirli GILBERT, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, op. cit., p. 178-179.

effectifs croissent et certains atteignent un niveau musical de grande qualité, au vu des conditions d'exercice et de conservation des instruments. Progressivement, une véritable concurrence s'installe entre certains commandants SS, qui créent des orchestres à l'issue de leur visite dans d'autres camps. À Buchenwald, le commandant-adjoint (*Schutzhaftlagerführer*) Hermann Florstedt commande des instruments neufs et fait doter les musiciens de l'orchestre de costumes de la Garde royale yougoslave, pillés après l'invasion d'avril 1941. Cette même année, le chef de la section de détention de Dachau équipe sa fanfare de détenus de pantalons de costumes de soldats de la Garde Royale belge. Les membres de l'orchestre d'Auschwitz I sont dotés de costumes blancs tandis que les femmes de l'orchestre d'Auschwitz-Birkenau héritent d'une jupe plissée bleu marine, d'un corsage blanc et d'un fichu blanc, issus de l'entrepôt de vêtements. Ces uniformes sont revêtus essentiellement pour l'exécution de musique en présence d'invités ou d'officiels extérieurs au camp.

L'organisation des répétitions ainsi que le statut des musiciens relèvent d'une grande disparité selon les camps et l'importance que le *Lagerführer* leur accorde, mais surtout selon les circonstances géopolitiques : dans les premières années de mise en place du système concentrationnaire, les musiciens cumulent leur charge à celle qui incombe

aux autres dans divers *kommandos*, sans bénéficier véritablement de privilèges. Après 1939, l'accent est mis sur l'effort et la production de guerre : les détenus devant fournir un rendement maximum, la préservation des orchestres, indispensables à l'organisation de la vie dans le camp, devient parfois une priorité et les musiciens se voient allouer dans certains cas un emploi du temps aménagé pour se consacrer uniquement à la mise en place des pièces musicales, ainsi que de moins maigres rations alimentaires, et parfois même des « primes » ; surtout, ils peuvent être protégés provisoirement des transports vers l'Est et de l'assassinat dans les chambres à gaz. Enfin, à partir de février 1945, devant l'avancée des troupes russes et dans la perspective d'une défaite allemande, l'anéantissement de tous les détenus sans distinction entraîne une raréfaction des effectifs, voire une disparition de certains orchestres et un abandon des quelques avantages vitaux mentionnés précédemment.

L'approvisionnement en instruments de musique et en partitions dans les camps de concentration dépend lui aussi de multiples facteurs. Dans les premiers camps destinés aux détenus politiques, les prisonniers arrivent avec très peu d'effets personnels, et il est très rare que ceux qui exerçaient une activité musicale apportent avec eux leur instrument. Par conséquent, certains seront autorisés à écrire à leur famille pour que celui-ci leur soit envoyé. Dans les cas où des musiciens viennent avec leur instrument,

celui-ci est confisqué à leur arrivée avec leurs effets personnels et stocké dans des baraquements ; il peut ensuite leur être restitué, ou être attribué à d'autres musiciens, sur ordre du commandant. À d'autres occasions enfin, les instruments déjà présents dans les villages évacués avant l'édification d'un camp ont été saisis. Il arrive même à de très rares occasions que le commandant du camp passe commande d'instruments. Ainsi à Buchenwald où Hermann Florstedt fait acheter en février 1941, aux frais des prisonniers, vingt-trois instruments à vent pour la constitution de la fanfare officielle. Concernant le papier à musique,

les orchestres officiels en bénéficient sporadiquement pour les copistes (*Notenschreiber*), chargés de recopier les arrangements effectués le plus souvent par le chef, et à ce titre dispensés de travail dans d'autres *kommandos*. Des partitions, issues généralement du pillage des effets personnels laissés par les déportés à leur arrivée, sont en outre fournies dans certains camps. Mais l'extrême rareté du papier dans la plupart des camps, le camp-ghetto de Theresienstadt pourvu en papier à musique faisant exception, explique le choix de répertoires le plus souvent populaires et bien connus des musiciens.

CHAPITRE

4

MUSIQUE ET TRAUMATISME

On a généralement pour habitude d'étudier la production et l'interprétation musicales dans les camps sous l'angle du réconfort, de la résistance et même de la survie : exécuter ou écouter de la musique permettait aux déportés de s'affirmer tout d'abord comme des êtres pensants, doués de goût, et non plus comme de simples numéros dénués de toute humanité, constituant dès lors une forme de résistance au système nazi. Sur un plan matériel ensuite, la pratique d'une activité musicale assurait des avantages vitaux, pouvant aller de rations alimentaires plus importantes à certaines dispenses de travail. Cet aspect bénéfique de la musique, moyen échappatoire, « onguent » du traumatisme et même véritable outil de résistance, est celui qui revient dans de très nombreux témoignages de survivants ; il concerne avant tout la musique jouée clandestinement ou tout au moins *à l'initiative* des détenus. Mais si la musique a pu effectivement, dans ces circonstances, représenter pour les victimes un vecteur de solidarité, de résistance culturelle et intellectuelle et de survie psychique et artistique, elle a été largement utilisée, détournée et abusée pour devenir avant tout instrument d'humiliation, de discipline et de terreur. Il ne faut donc pas occulter la part prépondérante et active

que la musique a pu prendre, lorsque jouée *sous la contrainte*, au processus de destruction systématique des individus et de déconstruction de leur identité par le traumatisme. Si l'on définit très brièvement le traumatisme, on peut dire qu'il désigne une expérience de violence hors norme au cours de laquelle l'intégrité physique et psychique d'un individu ou d'un groupe est menacée ; il est, selon l'expression du psychanalyste Jacques Marblé, une « effraction de l'enveloppe corporelle¹⁷ ». L'événement traumatique représente une menace pour l'intégrité de la personne, dépassant ses possibilités de réaction, et s'accompagne d'un sentiment de terreur, de détresse, d'effroi, de solitude, d'abandon. Des années après son expérience concentrationnaire, Primo Levi écrivait ainsi des musiques du camp : « Elles sont gravées dans notre esprit et seront bien la dernière chose du *Lager* que nous oublierons ; car elles sont la voix du *Lager*¹⁸ ».

Les fonctions de la musique contrainte

De la même façon qu'elle prend une part active dans l'embrigadement de la Jeunesse Hitlérienne ou des recrues SS, la musique contrainte, jouée sur ordre des gardiens ou des autorités des camps,

17. Jacques MARBLÉ, « Le traumatisme : violence passée, violence présente », in *Association de Psychanalyse Jacques Lacan*, <<https://www.apjl.org/contribution/le-traumatisme-violence-passee-violence-presente/>>, 2008.

18. Primo LEVI, *Si c'est un homme*, [1947], trad. fr. Martine Schruoffenegger, Paris, Presses Pocket, 1988, p. 53.

résonne à toute heure de la journée dans divers endroits : à l'entrée, à l'intérieur ou à l'extérieur des camps, sur la place d'appel ou même dans les baraquements SS. Le corpus joué par les multiples ensembles ne fait l'objet d'aucune ordonnance ni recommandation et le choix en est laissé principalement au commandant ; s'ensuit une programmation hétéroclite

selon les camps, les goûts des dirigeants, les partitions disponibles, les moments de la journée, les circonstances et surtout les fonctions que cette musique contrainte est appelée à remplir. Ces fonctions nous mènent ici à l'établissement d'une typologie nouvelle, basée sur des qualificatifs décrivant au mieux leur véritable objectif.

CHAPITRE

5

MUSIQUE DE COORDINATION

La première fonction de la musique imposée aux détenus est une fonction de coordination : elle vise la synchronisation parfaite de leurs pas et de leurs mouvements. Jouée ou chantée lors des départs quotidiens pour le travail et des retours au camp, elle favorise leur comptage lorsqu'ils passent la porte du camp dans leurs divers *kommandos*. L'influence militaire y est prégnante. Par ses pulsations martelées, elle impose un pas unique à tout le groupe, comme elle le fait pour les déplacements de soldats.

Le répertoire de la *musique de coordination* est constitué presque exclusivement de *Volkslieder*, des chansons populaires folkloriques datant du XIX^e siècle ou composées sous le III^e Reich. Prédominant ici les *Marschlieder* (« chants de marche ») tels que *Ich hatt' einen Kameraden* (« J'avais un camarade »), *Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren* (« Quand les soldats traversent la ville »), mais aussi des *Kampflieder* (« chants de combat ») : *Denn wir fahren gegen Engelland* (« Nous partons en guerre contre l'Angleterre »), *Alte Kameraden* (« Les vieux camarades »), etc. Dans certains camps disposant de partitions, des marches militaires du répertoire savant se font entendre, notamment

celle de Franz Schubert. L'orchestre officiel du camp est en charge de leur interprétation, ainsi qu'en témoignera Simon Laks à Auschwitz-Birkenau :

« Un garde SS crie : "Allez ! musique !" Et nous attaquons notre première marche, cette fois d'après les partitions étalées sur nos pupitres. Aussitôt, les colonnes de détenus commencent à défiler au pas cadencé devant nous, sortant ainsi du camp, l'une après l'autre. Et nous jouons nos marches, inlassablement, sous de véritables averses¹⁹ ».

L'enjeu de ce répertoire, pourtant réservé en principe aux « Aryens » à l'intérieur du Reich, est de refléter l'objectif du nazisme : constituer une unité « militaire », une masse parfaitement uniforme, reposant sur l'ordre et l'obéissance, où la liberté d'expression de l'individualité est exclue. Par cette discipline militaire transparaît également, dans les premiers mois de mise en place du système concentrationnaire, la volonté de « rééducation » des opposants politiques incarcérés.

19. Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 47-48.

CHAPITRE

MUSIQUE PUNITIVE

La deuxième musique qui résonne principalement dans les camps est la *musique punitive*, associée à des moments collectifs, en premier lieu pendant les interminables « appels ». Moments quotidiens où le *Rapportführer* (« chef du rapport ») dresse la liste des présents, des malades et de ceux qui sont décédés pour contrôler qu'aucun ne se soit évadé, – et qui ne se termine que lorsque tous les chiffres concordent –, il rassemble parfois des dizaines de milliers de détenus et peut durer plusieurs heures. Outre qu'il entérine l'aspect extrêmement « bureaucratique » du système concentrationnaire, ce rituel permet surtout l'affirmation de la toute puissance d'un petit groupe face à une « masse forcée » réduite à la soumission. Le choix du répertoire imposé à cette occasion semble d'autant plus paradoxal, puisqu'il consiste principalement là encore en *Volkslieder* allemands, emblématiques de la *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») nazie. S'y ajoute dans certains cas une nouvelle catégorie propre au système concentrationnaire : les *Lagerlieder* (« chants des camps »). Citons ici, parmi tant d'autres, *Börgermoorlied*, *Lied von Sachsenburg*, *Esterwegenlied*, *Lichtenburger Lagerlied*, *Neuengammerlied*, *Sachsenhausenlied*. Certains ont été composés et chantés tout d'abord clandestinement

en signe de résistance puis récupérés par les commandants qui en apprécient l'esthétique apparentée aux *Volkslieder*. Progressivement, une véritable émulation se met en place, qui conduit les dirigeants de chaque camp à se doter d'un chant propre, à l'exemple de Buchenwald :

« [Fin décembre 1938] Le commandant du camp, qui s'appelait Rödl, se mit dans la tête qu'il fallait à Buchenwald, comme dans les autres camps, notre chant propre, à exécuter collectivement. L'ordre fut ainsi donné par les haut-parleurs : "Écoutez tous. Nous avons besoin d'un chant, un *Lagerlied*, les autres camps en ont tous un depuis longtemps ! Celui qui le composera recevra dix marks. Mais il doit être prêt d'ici trois jours, ou l'ensemble du camp n'aura plus rien à bouffer"²⁰ ».

En trois jours, les détenus juifs autrichiens Fritz Löhner-Beda, librettiste de Franz Lehár et le chansonnier Hermann Leopoldi composent le *Buchenwaldlied*. Précurseurs de ce qui pourrait s'avérer une « chance de communauté » l'espace d'un instant musical, certains *Lagerlieder* ont été détournés jusqu'à assumer à leur

²⁰. Kurt ESCHKE, « Wie das Buchenwald-Lied entstand », *Patrioten*, septembre 1975, vol. 1, p. 63.

tour un véritable rôle punitif, à l'exemple de ce *Buchenwaldlied* :

« Le 16 novembre 1940 au matin, le camp tout entier dut se mettre en rang une heure plus tôt qu'à l'habitude pour l'appel du matin : une "heure matinale de chant" avait été fixée en guise de punition. À l'aube d'une jolie matinée de cette fin d'automne, le chef d'orchestre du camp était juché sur le tas de graviers devant la porte. Avec une lampe de poche, il donna la mesure des chants que nous chantâmes avec des voix fatiguées, interrompues par les hurlements du SS de garde qui n'avait pas assez dormi. Nous chantâmes le *Buchenwaldlied* encore et encore²¹ ».

Le rituel de l'appel donne souvent lieu à des punitions collectives pour des prétextes quelconques : mauvais alignement d'une rangée, détenu qui tarde à répondre, etc. Les détenus doivent alors courir ou marcher au pas, parfois durant plusieurs heures, en cadence et le plus souvent en chantant.

Ainsi que le rappelle Wolfgang Sofsky, le mécanisme de la punition collective, outre qu'il achève le processus de destruction physique de certains, « transposait la terreur dans l'espace intérieur du groupe et augmentait ainsi la pression sur chaque individu²² », constituant un élément supplémentaire

au service de la déconstruction de toute chance de communauté. Dans le cadre de ces punitions, que les gardiens surnomment « sport », le répertoire de la *musique de coordination* est utilisé, la musique acquérant une double-fonction. Enfin, toujours à l'occasion de l'appel, des punitions ou des exécutions publiques ont fréquemment lieu sur la place d'appel, pourvue d'un pilori ou d'un échafaud. Les prétextes sont là aussi nombreux : désobéissance, tentative d'évasion ou de résistance, manque de respect face à un supérieur, etc. Si ces peines sont individuelles, elles n'ont cependant de raison d'être qu'infligées devant la collectivité :

« La punition en public était une représentation du pouvoir absolu. Des milliers de détenus devaient voir leur camarade d'abord rendu totalement impuissant puis corrigé dans une position humiliante. Le désarroi de la victime symbolisait l'impuissance de toute la société²³ ».

Dans les premiers camps, elles servent également à l'éducation des jeunes recrues SS à la dureté. Lorsque la musique intervient à cette occasion, elle est jouée par des détenus pour souligner la toute-puissance de la machine SS et renforcer l'humiliation infligée à la victime : les pièces choisies à cette occasion appartiennent le plus souvent au répertoire cher aux gardiens – extraits d'opérettes, chansons sentimentales –

21. Témoignage de Leonhard Steinwender, cité par Sonja SEIDEL, « Kultur und Kunst im antifaschistischen Widerstandskampf im Konzentrationslager Buchenwald », *Buchenwaldheft*, 1983, n°18, p. 11.

22. Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terreur*, op. cit., p. 273.

23. *Ibid*, p. 274.

et soulignent par la légèreté de leur ton l'horreur de la situation.

La *musique punitive* participe également à l'humiliation des détenus et à leur terrorisation. Dès 1933, dans le cadre de la « rééducation » des opposants politiques, cela se traduit fréquemment par l'obligation de chanter, sous les coups, l'hymne du parti nazi (*Horst Wessel Lied*) tandis qu'ils entrent au pas dans le camp. Le répertoire politique leur est également réservé lors d'exécutions ; ainsi à Sonnenburg, où des dirigeants communistes durent chanter *L'Internationale* en creusant leur propre tombe²⁴. De la même manière, des cas ont été rapportés de Juifs religieux forcés à chanter des psaumes et des chants liturgiques dans

des situations dégradantes, parfois même en étant battus. Ici, le répertoire choisi s'apparente à une abjuration forcée (chants nazis ou antisémites) ou à la véritable « martyrisation » des détenus (chants exprimant leurs convictions politique ou religieuse).

Enfin, la *musique punitive* peut être utilisée comme un supplice supplémentaire au service de la destruction physique de certaines catégories de déportés particulièrement persécutés, en premier lieu les Juifs ; c'est le cas du commando de travail surnommé les « Chevaux chantants » (*Singenden Pferde*) à Buchenwald, dans lequel des détenus juifs étaient contraints à tirer une lourde charrette remplie de pierres tout en chantant.

²⁴. Guido FACKLER, „Des Lagers Stimme“, *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen, Temmen, 2000, p. 136.

CHAPITRE

MUSIQUE DE DUPERIE

Troisième fonction de la musique : celle de *duperie*. Est concernée toute musique qui contribue à minimiser volontairement ou masquer l'horreur du système concentrationnaire pour éviter des mouvements de panique de la part des victimes ou l'inquiétude de l'opinion internationale, ou tout simplement donner une impression de normalité. Le tout premier exemple de cette *musique de duperie* est observable dès les premières semaines d'existence du système concentrationnaire, dans le camp d'Oranienburg ouvert le 21 mars 1933, soit un jour après Dachau, et fermé début 1935. Les détenus sont des opposants politiques du parti communiste mais également des sociaux-démocrates ainsi que des personnalités artistiques de la République de Weimar, soumis à des conditions de vie très dures et au travail forcé visant leur anéantissement. Suite à l'évasion d'un prisonnier et à la parution d'ouvrages témoignant dès 1933 de l'inhumanité avec laquelle les opposants sont traités, le commandant SA du camp Werner Schäfer publie à son tour un livre, pour rassurer l'opinion publique allemande²⁵. Surtout, il invite régulièrement des journalistes à visiter le camp, proche de Berlin, pour constater par eux-mêmes le bon traitement dont les détenus font l'objet. Un film

sera même tourné en avril 1933 : *Die neuesten Aufnahmen aus dem Konzentrationslager Oranienburg* (« Les toutes dernières images du camp de concentration d'Oranienburg ») y montre des détenus lavant leur linge, creusant la terre pour des travaux de jardinage, faisant des exercices de sport avec le commandant. Le premier plan de ce qui est présenté comme un « reportage » s'ouvre par une séquence où un musicien joue pour ses camarades assis autour de lui. De la même façon, le camp de Dachau fera régulièrement l'objet d'articles de presse à visée propagandiste, le décrivant comme un « camp-modèle » (*Musterlager*). Des délégations de visiteurs y seront régulièrement reçues jusqu'en 1938.

Certaines arrivées, principalement des personnalités politiques de la République de Weimar victimes des premières déportations liées à l'« épuration politique », font l'objet de véritables mises en scène faisant appel à la musique. Citons parmi d'autres exemples l'organisation d'une parodie de « cérémonie d'accueil » par les commandants du camp de Breslau-Dürrgoy en août 1933 pour le social-démocrate Paul Löbe, ancien président du *Reichstag*, dont il témoignera :

25. Gerhard SEGER, *Oranienburg. Erster authentischer Bericht eines aus dem Konzentrationslager Geflüchteten*, Karlsbad, Graphia, 1934 ; Weltkomitee für die Opfer des Hitler-Faschismus, *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitlerterror*, Paris, Éditions du Carrefour, 1933 ; Werner SCHÄFER, *Konzentrationslager Oranienburg. Das Anti-Braunbuch über das erste deutsche Konzentrationslager*, Berlin, Buch- und Tiefdruck-Gesellschaft, 1934.

« Lorsque la porte s'ouvrit, les quelque six cents prisonniers étaient disposés en bon ordre des deux côtés de la rue du camp. Au milieu de ce passage, la voiture avançait en roues libres. Sur les toits des baraques étaient postés des photographes, prêts à immortaliser la scène. Arriva d'un autre endroit un orchestre de *schalmeien*²⁶ jouées par des détenus communistes et derrière lui le maire Mache, avec un bouquet d'orties et de feuilles de pommes de terre, le député Schubert avec un drapeau à trois flèches et entre eux [l'ancien chef de l'administration provinciale] Lüdemann, pour le "discours de bienvenue". Il se dirigea vers la voiture et, se tenant droit, prononça un discours si courageux que j'oubliai, l'espace d'un moment, où nous nous trouvions. Mais un moment seulement²⁷ ».

Dès les prémices de l'organisation du système concentrationnaire, la musique est donc détournée au profit de l'entreprise propagandiste nazie pour affirmer qu'où la musique résonne, il ne peut y avoir de torture.

La *musique de duperie* est également utilisée dans certains centres de mise à mort. Ainsi à Treblinka ou à Belzec par exemple, où les petits ensembles musicaux furent postés parfois

quotidiennement à l'arrivée des trains transportant des Juifs et sommés de jouer des musiques légères pour éviter toute perte de contrôle de la masse des nouveaux arrivants²⁸. Outre son effet apaisant, elle contribue dans ce cas à masquer la réalité de la déportation et son objectif réel : la mise à mort immédiate de ceux qui ne sont pas choisis pour l'anéantissement par le travail. De nombreux déportés témoigneront que la présence d'orchestres les avait effectivement apaisés dans un premier temps, au sortir d'un voyage long, épuisant et traumatisant. Moyen de divertissement de la réalité, la musique permet également de s'assurer une meilleure coopération des nouveaux détenus. Le répertoire consiste essentiellement en des airs familiers évoquant la vie qu'ils vont bientôt devoir oublier : extraits d'opérettes de Lehár, valse du *Beau Danube bleu* de Johann Strauss, chansons légères en vogue dans leur pays d'origine. Alors que ces nouveaux arrivants suspectent parfois l'issue fatale qui leur est réservée, un message propagandiste trompeur leur est adressé : là où la musique résonne, il ne peut y avoir de chambres à gaz.

L'exemple le plus caractéristique de cette utilisation de la musique dans un objectif propagandiste visant à duper non plus les victimes mais l'opinion publique internationale est le camp-ghetto de Theresienstadt, antichambre d'Auschwitz-Birkenau. Conçu pour pouvoir servir la propagande du régime

²⁶. Associé au Parti communiste, l'instrument à vent *schalmei*, également connu en France sous le nom de trompette-klaxon, avait été interdit dès 1933 par les nazis. Il sera remis à l'honneur en Allemagne de l'Est après 1949.

²⁷. Paul LÖBE, *Der Weg war lang. Lebenserinnerungen von Paul Löbe. Ehemals Präsident des Deutschen Reichstages und Alterspräsident des 1. Deutschen Bundestages*, Berlin, Arani Verlag, 1954, p. 223.

et masquer la « Solution finale », ce camp-ghetto au statut très particulier, et au sujet duquel nombre d'articles ou d'ouvrages ont été publiés²⁹, est visité par diverses délégations, dont celle du Comité international de la Croix-Rouge

en juin 1944. À cette occasion, des concerts sont organisés pour convaincre les visiteurs de la liberté artistique et culturelle dont jouissent les détenus. Le film de propagande qui y sera tourné peu après poursuit le même objectif.

28. La présence de musique dans le camp d'Auschwitz-Birkenau a également été évoquée dans certains témoignages de prisonniers. Il semble cependant que l'orchestre n'ait pas été posté à l'arrivée des convois sur la rampe, sauf en de très rares occasions, mais plutôt que les nouveaux arrivants l'aient entendu répéter dans son baraquement, tout proche.

29. Notamment Joža KARAS, *La musique à Terezín : 1941-1945*, trad. fr. Georges Schneider, Mayenne, Le Messager, Gallimard, 1993, ou le catalogue d'exposition de Sabine ZEITOUN et Dominique FOUCHER (dir.), *Le masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt, 1941-1945*, Lyon, éd. de la Ville de Lyon, 1998. La vie musicale extrêmement riche qui a été possible à Theresienstadt en raison de ce statut particulier a servi avant tout des stratégies de résistance intellectuelle et artistique pour les détenus ; c'est pourquoi nous n'aborderons pas davantage Theresienstadt dans cette étude.

CHAPITRE

8

MUSIQUE INTRUSIVE

Quatrième fonction, celle *intrusive* observée dans de nombreux cas et qui concerne la musique diffusée par des haut-parleurs dans l'ensemble du camp : elle peut survenir à toute heure de la journée et son mode de diffusion ne permet à aucun détenu de s'y soustraire. Dachau est le premier camp équipé en 1933, sur ordre de Theodor Eicke. La grande majorité des camps dispose de haut-parleurs situés sur la place d'appel, parfois à l'entrée des blocs et dans certains cas à l'intérieur des baraques elles-mêmes. Le premier usage qu'en font les gardiens SS est celui de la diffusion d'ordres à toute la collectivité considérée une fois de plus comme une masse indistincte. Utilisée dès les premières années, la musique qu'ils diffusent participe tout d'abord de l'entreprise de « rééducation » des victimes de l'« épuration politique » et vise à les convertir à l'idéologie nationale-socialiste. Entendue dans tout le camp à haut volume, la *musique intrusive* force l'écoute, que ce soit des chants de combat ou des annonces radiophoniques de victoires de l'armée allemande sur les différents fronts.

Le journaliste et écrivain Julius Zerfaß témoigne en 1936, sous le pseudonyme de Walter Hornung, d'une séance radiophonique à l'occasion du congrès

du parti national-socialiste en 1933, pour laquelle le travail fut arrêté et le discours de Hitler diffusé :

« En fin d'après-midi, les hors-d'œuvre musicaux furent apportés ! Des marches militaires et de la musique nationaliste de Wagner. Ce fut avec la plus grande difficulté que nous digérâmes les discours ampoulés du "Führer"³⁰ ».

Zerfaß évoque également l'utilisation de cette *musique intrusive* en tant que moyen supplémentaire d'affaiblissement, à l'occasion de diffusions nocturnes entraînant une privation de sommeil :

« Lorsque les premiers sons sortirent des haut-parleurs, nous sûmes que le peu de temps de repos et de silence que le soir devait normalement nous apporter était révolu. Après quelques grésillements, la bête commença à jouer des marches : la marche des fascistes italiens et la *Badenweiler Marsch*. Ce vomissement musical dura un petit moment. [...] Ce traitement visant à susciter un sentiment national par des

30. Walter HORNUNG [Julius ZERFAß], *Dachau. Eine Chronik*, Zürich, Europa, 1936, p. 137.

chants allemands s'étala sur une bonne partie de la nuit. Il se termina avec l'hymne allemand et le *Horst Wessel Lied*³¹ ».

Le répertoire et le rôle de la *musique intrusive* évoluent avec la fonction des camps et varient en fonction du commandant et des gardiens. À Buchenwald, Jorge Semprun évoque l'omniprésence de « la voix mordorée³² » de l'actrice suédoise et extrêmement populaire Zarah Leander, particulièrement appréciée par les SS et diffusée de manière quasi-obsessionnelle. Loin des velléités de « rééducation », cette diffusion servant avant tout leur propre divertissement révèle une fois encore l'inscription des gardiens dans un fonctionnement du « tout-musical ».

Avec la généralisation des massacres, la *musique intrusive* acquiert un nouveau rôle ; ainsi à Maidanek où, le 3 novembre 1943, des valse de Johann Strauss et des

musiques militaires diffusées en continu servent à couvrir les cris des quelque 18 000 Juifs du camp qui sont assassinés en une journée³³ tout en contribuant à détourner l'attention des SS de l'horreur de la tâche qu'ils accomplissent :

« De la levée du jour jusqu'au crépuscule, les exécutants criminels SS mitraillèrent. Les condamnés à mort devaient s'allonger nus, face contre terre, dans des fosses creusées dans le crématorium. Les salves des fusils-mitrailleurs leur enlevaient la vie. Les victimes suivantes devaient s'étendre sur le tas de cadavres, jusqu'à ce que la fosse soit remplie. Pour couvrir les cris des victimes, les SS avaient placé des véhicules spéciaux équipés de haut-parleurs desquels une musique incessante retentissait³⁴ ».

31. *Ibid.*, p. 178.

32. Jorge SEMPRUN, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 73.

33. Baptisée *Erntefest* (« Fête des Moissons »), cette opération visant à exécuter tous les Juifs du district de Lublin et ordonnée par Himmler se déroule conjointement dans les camps de Trawniki et Poniatowa et fait, en l'espace de deux jours, 43 000 victimes.

34. Harald FOCKE, Uwe REIMER, *Alltag der Entrechteten. Wie die Nazis mit ihren Gegnern umgingen*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch, 1980, p. 187.

CHAPITRE 9 MUSIQUE ET DIVERTISSEMENT CONTRAIT

Enfin, la cinquième fonction de la musique jouée sur ordre est celle de *divertissement contraint* : il s'agit non plus d'afficher l'obéissance de la masse des détenus à l'ordre nazi mais d'offrir divertissement et délassement aux SS ou à tout supérieur détenteur de pouvoir, lors de célébrations de victoires, d'anniversaires, ou de soirées informelles ainsi que le rappelle Simon Laks :

« Un tout autre sort est réservé aux meilleurs éléments de l'orchestre, et notamment à ceux qui possèdent le don de divertir le public. [...] Ils se rendent dans les chambres privées des Kapos et des chefs de baraque pour les distraire. Ils y vont deux ou trois fois par semaine, le soir après l'appel, et en reviennent toujours avec des paquets contenant des denrées et des cigarettes³⁵ ».

Dans ces occasions, le répertoire populaire traditionnel s'efface au profit de musiques plus légères tels des airs d'opérette d'Offenbach, des musiques de films de Zarah Leander ou même de la musique tzigane et du jazz, interdit au même moment en Allemagne. Ce répertoire reflète non plus les impératifs d'idéal militaire imposé par le système mais véritablement les goûts personnels des SS ; il révèle la perception

de ces derniers du répertoire des *Volkslieder* comme « utilitaire ». S'y mêlent, pour les officiers principalement, des compositions de Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Strauss, Franz Schubert ou Gioacchino Rossini.

Dans l'orchestre des femmes d'Auschwitz-Birkenau, qui répète toute la journée dans le baraquement qui lui est assigné, un répertoire manuscrit est à disposition, qui mentionne entre autres des œuvres de Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms ou Antonín Dvořák, des valse de Johann Strauss, des airs d'opéras de Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi, Georges Bizet ou encore des extraits d'opérettes de Franz Lehár et de la musique tzigane³⁶. Les officiers, parmi lesquels Josef Mengele, s'y arrêtent de temps à autre et peuvent demander à tout moment l'exécution d'une œuvre de leur choix.

Appartient également à cette catégorie la musique donnée lors de visite d'officiels et des soirées ou dîners qui leur sont offerts ; à cette occasion retentissent également les *Lagerlieder*, véritable fierté du commandant du camp. C'est l'un des principaux cas de musique contrainte pour laquelle les musiciens reçoivent des contreparties, essentiellement de la nourriture et des cigarettes³⁷.

³⁵. Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 72.

³⁶. Anita LASKER-WALLFISCH, *La vérité en héritage*, op. cit., p. 113.

³⁷. D'autres cas de rémunération, notamment à l'occasion d'exécutions publiques, ont été rapportés.

CHAPITRE

MUSIQUE ET TORTURE

La définition de la torture adoptée par les Nations unies le 10 décembre 1975 est la suivante :

« 1. Le terme torture désigne tout acte par lequel une douleur ou des souffrances aiguës, physiques ou mentales, sont délibérément infligées à une personne par des agents de la fonction publique ou à leur instigation, aux fins notamment d'obtenir d'elle ou d'un tiers des renseignements ou des aveux, de la punir d'un acte qu'elle a commis ou qu'elle est soupçonnée d'avoir commis, ou de l'intimider ou d'intimider d'autres personnes.

2. La torture constitue une forme aggravée ou délibérée de peines ou de traitements cruels, inhumains ou dégradants³⁸ ».

Le psychologue Peter Suedfeld a défini les quatre principales caractéristiques de la torture (« 4 D » en anglais) : « faiblesse » (*Debility*), « dépendance » (*Dependency*), « épouvante, terreur » (*Dread*), « désorientation » (*Disorientation*)³⁹.

Le fonctionnement du système concentrationnaire dès sa conception

relève entièrement de ces procédés qui ont été fortement traumatisants. La musicologue Gabriele Knapp analyse ainsi le rôle de la musique dans le camp d'Auschwitz-Birkenau :

« La musique était un élément fort du laboratoire d'Auschwitz. Elle n'était pas un luxe futile pour quelques SS isolés ou un élément superflu du quotidien du camp, mais un moyen indispensable pour les SS de terroriser et d'anéantir les personnes. La musique était un instrument pour exercer une violence physique, une violence acoustique à laquelle des centaines de milliers d'hommes et de femmes sans défense ont été livrés⁴⁰ ».

De même que les valeurs humaines ont été systématiquement niées et détruites, l'utilisation de la musique dans les camps a principalement servi l'exercice d'une violence supplémentaire, que l'on pourrait qualifier de « violence acoustique ». Elle a permis de légitimer et de personnifier l'écart paroxystique voulu entre les détenus et la société SS. Dans le processus, évoqué précédemment, de reproduction du

38. « Déclaration sur la protection de toutes les personnes contre la torture et autres peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants », résolution 3452 (XXX), 9 décembre 1975, Annexe, 30 U.N. GAOR Supp. (No 34) à 91, U.N. Doc. A/10034 (1975) citée in *Haut-Commissariat des Nations unies aux droits de l'homme*, <<http://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/DeclarationTorture.aspx>>.

39. Peter SUEDFELD, « Torture: A Brief Overview », in Peter SUEDFELD (dir.), *Psychology and Torture*, New York, Hemisphere Publishing Corporation, 1990, p. 3.

modèle militaire inculqué aux SS lors de leur initiation, la musique occupe un véritable rôle répressif et même tortionnaire. L'humiliation systématique des détenus n'a pas été mise au point spécialement par les SS. Au contraire et plus cyniquement, c'est ce qu'ils ont eux-mêmes connu lors de leur *Arbeitsdienst* ou de leur formation militaire. Ils ne font donc que transposer les méthodes par lesquelles le système les a formatés. Mais ce qu'ils minimisent par l'expression de « chicaneries » est en réalité l'infliction de souffrances physiques et psychologiques extrêmes ; la *musique de coordination* et la *musique punitive* y participent directement.

Si elle n'est pas tortionnaire en elle-même, la *musique de coordination* se fait néanmoins aggravatrice des souffrances infligées : en accompagnant l'exécution de tâches pénibles imposées, ainsi que l'a montré l'exemple des *Singende Pferde* (« chevaux chantants ») et d'autres commandos, elle engourdit la conscience et instaure un rythme scandé, permettant l'automatisation des gestes et la dépersonnalisation des individus appartenant au groupe concerné. La cadence qu'elle impose, sans opportunité de relâchement, épuise les détenus et sa domination acoustique empêche toute communication entre eux. La *musique punitive* quant à elle se fait véritablement perpétratrice de la violence et du traumatisme : c'est son exécution même qui représente la punition. Les exemples les plus

nombreux à ce sujet concernent les détenus juifs, particulièrement exposés à la violence des SS. Ainsi à Buchenwald :

« Un dimanche, l'appel eut lieu à quatre heures de l'après-midi. Après l'appel, l'orchestre resta près de la porte et joua de la belle musique viennoise. [...] L'orchestre reçut alors l'ordre de jouer une valse de Strauss pour les Juifs viennois. Ils devaient, au rythme de cette musique, tourner individuellement sur eux-mêmes, jusqu'à ce qu'ils soient pris de vertiges et chutent. On les releva pour que, toujours au rythme de cette valse et accroupis, ils sautillent en ronde telles des grenouilles⁴¹ ».

L'utilisation de musique pour les exercices punitifs n'a pas dans ce cas précis pour objectif la coordination des mouvements, mais plutôt la création de situations absurdes et ridicules que les gardiens considèrent comiques et, partant, distrayantes. Dans cette même idée, l'ordre est souvent donné aux victimes de chanter à tue-tête pendant l'exécution des exercices forcés et autres punitions. Enfin, en instaurant un son unique, la musique prévient là encore la communication entre les détenus et la verbalisation de leur volonté de résister.

Un autre exemple de violence acoustique est donné avec l'apprentissage de certains des *Lagerlieder* évoqués précédemment,

⁴⁰. Gabriele KNAPP, *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*, Hamburg, Von Bockel Verlag, 1996, p. 138.

⁴¹. Témoignage de Julius Freund, cité par Sonja STAAR, « Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation », *Buchenwaldheft*, n°27, 1987, p. 11.

particulièrement le *Buchenwaldlied*, destiné notamment à impressionner les visiteurs et officiers de la SS. Afin que le chant soit entonné parfaitement par le chœur des dizaines de milliers d'individus, d'innombrables séances de travail et de répétition sont mises

en place sur ordre du commandant du camp après l'appel du soir. Outre qu'elles privent les détenus de précieuses heures de sommeil, elles contribuent à leur épuisement physique et psychologique et s'apparentent donc à une forme de persécution.

CHAPITRE

LE TEXTE EFFRACTIONNAIRE

Au-delà de l'effet physique dévastateur de la *musique punitive*, il est encore un élément véritablement effractionnaire et générateur de traumatismes et de souffrance psychologique : il s'agit des textes des chansons utilisées à cette occasion. L'ethnopsychiatre Françoise Sironi insiste sur l'importance des paroles prononcées par les tortionnaires ou diffusées pendant des actes de torture :

« Ces paroles déposées dans les personnes torturées ont pour effet de les isoler des autres. Elles sont totalement “branchées”, à l'écoute d'un mécanisme de destruction logé au fond d'elles-mêmes, dont elles perçoivent les bruits, mais qu'elles n'arrivent pas à faire taire⁴² ».

C'est donc plus encore le texte contenu dans la chanson que le fait musical en lui-même qui détruit les victimes par anticipation : le recours à la musique, au lieu de leur redonner espoir, souligne le caractère désespéré de leur condition. Le cas du célèbre *Judenlied* (« Chant des Juifs ») est emblématique : chant antisémite composé par un prisonnier de Buchenwald afin de s'attirer les faveurs SS, son exécution est imposée

par le commandant-adjoint Hermann Florstedt aux détenus juifs lors de visites d'officiels :

« Lorsqu'une visite extérieure avait lieu durant l'appel du soir, Florstedt faisait ensuite exécuter le chant aux visiteurs par “ses” Juifs ; il était particulièrement fier de montrer que le camp de Buchenwald avait son propre *Judenlied*⁴³ ».

Les paroles ordurières peuvent être ici considérées comme ce que le philosophe Patrice Meyer-Bisch a qualifié de « parole mutilante », « que l'on cherche à faire entrer dans tout le corps, par un martelage incessant, répétitif et obsédant. Cette langue ne vient donc pas du corps, elle ne l'exprime pas mais au contraire l'enferme, le réduit en le normalisant pour qu'il appartienne au système abstrait et autosuffisant⁴⁴ ».

Si les détenus juifs sont les victimes principales de cette forme de torture morale, elle s'applique également aux opposants politiques. Rappelons ici le cas, évoqué précédemment, du camp de Sonnenburg où des communistes durent chanter *L'Internationale* tout en creusant leurs propres tombes. Autre exemple,

42. Françoise SIRONI, *Boureaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 66.

43. Témoignage de Manfred Langer, in David A. HACKETT (dir.), *Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar*, Munich, Beck'sche Reihe, 2002, p. 205.

44. Patrice MEYER-BISCH, « La torture défait le corps de sa parole », dans Luis VÉLEZ-SERRANO, Patrice MEYER-BISCH (dirs), *La Torture. Le corps et la parole*, Actes du III^e Colloque Interuniversitaire, Fribourg, éd. universitaires de Fribourg, 1985, p. 18-19.

ayant donné lieu à une préparation minutieuse de la part des autorités : celui du transfert de l'ancien ministre du SPD Adam Remmele de Karlsruhe au camp de concentration de Kißlau avec d'autres personnalités politiques de la République de Weimar haïes par les nazis, en mai 1933. À cette occasion, un feuillet de chanson est remis à la population de la ville, tenue de l'entonner au passage de la voiture exhibant les prisonniers. Remmele ayant auparavant exercé le métier de meunier, le chef du camp Theodor Zahn choisit pour la circonstance un *Volkslied* de Schubert, *Das Wandern ist des Müllers Lust* (« La randonnée fait la joie du meunier »). Tandis que les paroles bucoliques font subitement écho à la sordide réalité concentrationnaire en la soulignant, la mélodie que tous connaissent depuis l'enfance s'ancre durablement dans les esprits des victimes, dans un nouveau rôle destructeur. Un exemple similaire du pouvoir effractionnaire du texte est le très populaire et célèbre *Volkslied* pour enfants *Alle Vögel sind schon da* (« Tous les oiseaux sont déjà là »), qui sera également régulièrement chanté lors de l'arrivée de nouveaux détenus dans de nombreux camps.

Les chansons sont également mises à contribution dans certains cas d'exécutions publiques. Ainsi lorsqu'en juin 1942, le détenu Hans Bonarewitz s'échappe de Mauthausen pour finalement être capturé au mois de juillet. Afin de terroriser ses codétenus

et de les dissuader de pareilles tentatives d'évasion, le commandant Franz Ziereis planifie une véritable mise en scène de son exécution, que relate l'ancien détenu Juan de Diego-Herranz :

« Ce jour-là, les préparatifs laissent présager un événement extraordinaire. Après la lecture de rapport, nous restâmes plantés au garde-à-vous sous la garde vigilante des SS. Peu de temps après, la porte principale du camp s'ouvrit en grand et sur le seuil parut un groupe de gitans qui jouaient de divers instruments ; derrière eux, deux hommes tiraient une charrette, celle qui servait d'habitude à transporter les morts au crématoire. Sur cette charrette, à l'avant, gardant difficilement l'équilibre, se tenait un prisonnier et derrière lui deux panneaux portant des inscriptions insultantes. [...] L'orchestre et la charrette s'introduisirent entre les files de déportés et pendant une heure on promena ainsi le malheureux⁴⁵ ».

Debout sur le chariot destiné aux cadavres, et décoré pour l'occasion, devant la caisse ayant servi à son évasion, Bonarewitz est tout d'abord accompagné par la chanson « J'attendrai » de Dino Olivieri (traduite par *Komm zurück, ich warte auf Dich*) :

45. Témoignage de Juan de Diego-Herranz, cité dans « Les Nazis s'en prennent aux documents photographiques », *Bulletin intérieur de l'Amicale des déportés et familles de Mauthausen*, n° 194, janvier 1979, p. 6.

Komm zurück / J'attendrai

Paroles allemandes : Ralph Maria Siegel

Komm zurück, ich warte auf Dich,
denn du bist für mich all mein Glück !
Komm zurück, ruft mein Herz immerzu,
nun erfülle Du mein Geschick !
Ist der Weg auch weit, führt er Dich
und auch mich in die Seligkeit.
Komm zurück, komm zurück !

Traduction de la version allemande

Reviens, je t'attends
car tu es tout pour moi !
Reviens, ne cesse de me demander mon
cœur,
exauce maintenant mon vœu !
Le chemin est encore long, qui nous
mène toi et moi au bonheur
Reviens, reviens !

Enfin, le cas de l'apprentissage des
hymnes « officiels » dans certains camps,

particulièrement le *Buchenwaldlied*,
relève du même traumatisme. Bien que
n'émanant pas toujours d'une volonté
punitrice de la part des gardiens, leur
exigence quant à la justesse du chant
mène à des répétitions de plusieurs heures
dans des conditions météorologiques
extrêmes. Cette pratique musicale
participe d'un affaiblissement des
détenus et est ressentie par ces derniers
comme une « violence acoustique ». Bien
que la dernière phrase du refrain
de ce *Buchenwaldlied* répétée trois fois
évoque la libération : « *Denn einmal
kommt der Tag, da sind wir frei* » (« car
le jour viendra où nous serons libres »),
l'apprentissage de cet hymne à lui seul a
anéanti nombre d'entre eux. Emblèmes
musicaux de ce qui aurait pu constituer
une « communauté » d'individus,
les hymnes des camps ont parfois, et
paradoxalement, consacré davantage la
destruction du collectif.

CHAPITRE

COMPROMISSION ET TRAUMATISME

Le système concentrationnaire instrumentalise et détourne la musique au service de son objectif destructeur. Au-delà de l'anéantissement psychologique immédiat des victimes, la musique a favorisé l'instauration d'un traumatisme durable, en particulier parmi les musiciens des camps. Même s'il ne s'agit en aucun cas de minimiser l'atrocité des conditions de vie qu'ont connues ces derniers, la musique a permis à certains de survivre à la déportation, leur offrant parfois un statut de « privilégiés » au regard des détenus ordinaires. Malgré cela, aucun n'est revenu indemne et, surtout, chacun d'eux a été marqué par la culpabilité. Tout d'abord celle d'avoir, par les privilèges, indirectement contribué à la mort de ses codétenus ou tout simplement de leur avoir survécu, en étant par exemple à l'abri des transports vers les centres de mise à mort ou des exécutions arbitraires, ainsi que le formulera Halina Opielka :

« Même si nous essayions de nous concentrer sur notre jeu, il était impossible de ne pas voir ces scènes : les cadavres de ceux qui avaient été tués au travail. Les coups, les coups de pieds ou de pistolet dans les files. L'exécution de musique pendant

que le commando préposé aux cadavres ramassait les dépouilles maigres jusqu'à l'os, qui devaient ensuite être jetées et brûlées dans les fours crématoires⁴⁶ ».

Culpabilité ensuite de s'être rendu complice de la déchéance et de la destruction d'êtres humains. Une survivante raconte un souvenir obsessionnel : « Nous jouons tandis que les colonnes se mettent en marche. Combien sont tombés là-bas, combien sont restés sur le bord du chemin ? Jouez ! Jouez !⁴⁷ » Si elle a pu apaiser momentanément les nouveaux arrivants, la *musique de duperie* a durablement marqué ses exécutants après leur libération des camps.

De la même manière, la musique de *divertissement contraint* a été perçue, après la période concentrationnaire, comme une forme manifeste de collaboration avec les SS. Formés pour exercer la violence dans un fonctionnement arbitraire, les commandants des camps exigeaient toutefois des SS qu'ils agissent en être supérieurs et civilisés. D'où l'instauration de « soirées de camaraderie » visant leur cohésion et la constitution d'une véritable communauté. Ainsi que le formulait Vladimir Jankélévitch :

46. Témoignage de Halina Opielka cité par Gabriele KNAPP, *Das Frauenorchester in Auschwitz*, op. cit., p. 291.

47. Témoignage de Karla Wagenbach, cité par Guido FACKLER, *„Des Lagers Stimme“*, op. cit., p. 467.

« La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguer sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit : douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion⁴⁸ ».

En participant à l'élimination du stress et des tensions, la musique de *divertissement contraint* permettait aux SS une forme de régénération psychologique tout en les confortant dans leur rôle dominateur et dans leur écart avec les détenus. Elle ravivait par ailleurs l'espoir d'une issue favorable chez les musiciens, témoins de la véritable « métamorphose » de leurs gardiens par la musique :

« Lorsque l'Allemand se trouve sous l'effet de la musique, de "sa" musique, il commence à ressembler à tout être humain, tel qu'on se l'imagine d'ordinaire. Il ne hurle pas, sa voix n'est pas gutturale, ses manières sont douces, il vient gracieusement à vous avec un petit tapotement sur l'épaule. Parfois, lorsque l'air évoque en lui un souvenir lointain, il semble penser à sa mère, à sa fiancée et ses yeux s'embuent d'une humidité qui ressemble étrangement à des larmes humaines. C'est à

de pareils moments que nous ne pouvons nous empêcher d'espérer que tout n'est pas perdu pour l'humanité, même si les Allemands gagnaient la guerre. Des hommes qui aiment tant la musique, des hommes qui pleurent en l'écoutant, sont-ils capables de faire tant de mal, de faire du mal tout court ? Hélas ! Le charme se dissipe en même temps que la musique cesse. Et l'homme redevient ce qu'il est réellement : un boche, un monstre⁴⁹ ».

Après 1945, certains abandonneront leur activité en raison d'une réminiscence traumatique de l'exécution de musique, à l'image de Karla Wagenbach :

« Je ne touche désormais plus à aucun instrument de musique. [...] J'aime bien la musique classique et auparavant j'allais de temps à autre au concert, mais désormais cela me dérange, et à chaque fois une image m'apparaît : nous sommes devant la porte [du camp] ou bien directement à la porte sur des chaises et nous jouons⁵⁰ ».

Pour d'autres, le simple contact avec leur instrument sera parfois générateur de syndromes post-traumatiques, par exemple pour la musicienne de l'orchestre des femmes d'Auschwitz-Birkenau, Zocha Nowak, prise de crises

48. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.

49. Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 158-159.

50. Karla Wagenbach, citée par Guido FACKLER, „Des Lagers Stimme“, op. cit., p. 467.

de panique dès lors qu'elle approchait de son violon. En-dehors de ces cas, et malgré la souffrance que leur démarche engendre, d'autres artistes, compositeurs ou musiciens, choisissent pour leur part d'utiliser leur talent pour témoigner et nourrir un devoir de mémoire après la guerre. Parmi eux, citons le chansonnier polonais Aleksander Kulisiewicz qui justifiait ainsi sa démarche :

« Quand je chante mes chants des camps de concentration nazis, je demande au public de ne pas applaudir. Ce sont des chants d'un autre monde : complètement dégénéré, un produit du pandémonium créé par l'État SS. [...] Tout chanteur ressent de la satisfaction durant son spectacle, et cherche à montrer sa voix bien formée. Je ne peux pas bien chanter. À chaque fois que je chante, je me retrouve dans cet abominable camp de concentration. Je ne dois pas seulement reproduire par le son toute l'horreur que décrivent les chants, mais je dois en plus ressentir à nouveau

comment c'était d'exister dans un camp de concentration⁵¹ ».

La torture qu'ont constituée les conditions de détention et de survie dans le système concentrationnaire a, à l'aide de la musique, durablement bouleversé et même détruit, tant psychologiquement que physiquement, ceux qui y ont survécu. Parmi les séquelles psychologiques figurent tristesse et pessimisme, avec parfois des signes dépressifs, des changements dans la personnalité ou l'humeur (colère, agressivité, crises de panique, difficilement contrôlables par le sujet), et même suicide de nombre d'entre eux. L'absence de civilisation, mais aussi de cérémonies et de rituels d'enterrement dans le système concentrationnaire a obligé les déportés à régresser au niveau des pulsions narcissiques primaires afin de tenter de survivre, entraînant une forte culpabilité après la guerre : « Ce sentiment de culpabilité de n'avoir pas eu de réactions de deuil aiguës est lié à la conscience nette d'avoir été dégradé dans les camps au point de ne plus avoir eu d'émotions humaines élémentaires vis-à-vis de la mort d'autrui⁵² ».

51. Aleksander Kulisiewicz, cité par David H. HIRSCH, « Camp Music and Camp Songs : Szymon Laks and Aleksander Kulisiewicz », in G. Jan COLIJN, Marcia Sachs LITTELL (dir.), *Confronting the Holocaust. A Mandate for the 21st Century*, Lanham, University Press of America, coll. « Studies in the Shoah », vol. XIX, 1997, p. 161-162.

52. Willy SZAFRAN, Yannis THANNASSEKOS, « Le deuil chez des rescapés d'Auschwitz : un processus interminable », *Parole sans frontière*, <<http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article124>>, 1993-1994.

CONCLUSION

Le système concentrationnaire représente l'aboutissement ultime des politiques raciales visant la constitution d'un peuple « aryen » caractérisé par la « pureté » de son sang, et du combat mené contre tous les opposants au fonctionnement de la machine totalitaire, qu'ils soient intellectuels, politiques ou religieux. En édifiant les camps et en leur assignant implicitement la fonction de « réceptacles de l'impureté », le régime hitlérien s'est simultanément attaché à désagréger moralement, physiquement et psychologiquement la collectivité forcée que formaient ses victimes, ce « non-peuple » concentrationnaire,

pendant extrême de la *Volksgemeinschaft*. Au sein de la machine de mort, la musique a joué un rôle à part entière, découlant certes d'une volonté politique, mais à considérer avant tout comme émanation mortifère d'une véritable « dictature chantante ». Si elle a parfois contribué à mettre en échec certains aspects du système et a permis, même furtivement, la constitution de communautés dans une humanité retrouvée, la musique a largement été mise à contribution de l'entreprise meurtrière nazie, devenant un élément traumatique durable pour nombre de survivants.

BIBLIOGRAPHIE

FACKLER, Guido, „*Des Lagers Stimme*“, *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen, Temmen, 2000.

FELSTEIN, Jean-Jacques, *Dans l'orchestre d'Auschwitz. Le secret de ma mère*, Paris, Imago, 2010.

GILBERT, Shirli, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

KNAPP, Gabriele, *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*, Hamburg, Von Bockel Verlag, 1996.

KUNA, Milan, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, [1990], trad. all. Eliška Nováková, Frankfurt a.M., Zweitausendeins, 1993.

LAKS, Simon, *Mélodies d'Auschwitz et autres écrits sur les camps*, Paris, Cerf, 2018.

LASKER-WALLFISCH, Anita, *La vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz*, trad. fr. Jacqueline Lahana, Paris, Albin Michel, 1998.

NIEDHART, Gottfried et BRODERICK, George (dir.), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Berlin, Peter Lang, 1999.

PETIT, Élise, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*, Paris, PUPS, 2018.

PETIT, Élise, GINER, Bruno, « *Entartete Musik* ». *Musiques interdites sous le III^e Reich*, Paris, Bleu Nuit, 2015.

WULF, Joseph, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, [1963], Hamburg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1

NOTES DU LECTEUR

NOTES DU LECTEUR

Gérard Fellous

La Laïcité française :
l'attachement du judaïsme
N°28 > mars 2014
• 40 pages

Nathalie Szerman

Le Printemps arabe à l'épreuve
de l'antisémitisme : y a-t-il un avant
et un après ?
N°29 > mai 2014
• 36 pages

Jacques Tarnéro

Antisémitisme / Antisionisme
Mots, masques, sens, stratégie,
acteurs, histoire
N°30 > juin 2014
• 48 pages

Sandrine Szwarc

Intellectuels juifs et chrétiens en
dialogue
N°31 > octobre 2014
• 32 pages

Gérard Fellous

L'État Islamique (DAECH),
cancer d'un monde arabo-
musulman en recomposition
N°32 > novembre 2014
• 52 pages

Michaël de Saint-Cheron

Le Messianisme comme réponse à
l'antisémitisme
N°33 > décembre 2014
• 40 pages

Valérie Igounet

Le négationnisme : histoire d'une
idéologie antisémite (1945 - 2014)
N° 34 > février 2015
• 32 pages

Maxime Perez

L'opération « Bordure protectrice » à
Gaza : Journal d'une guerre de
100 jours
N° 35 > mai 2015
• 44 pages

Anne Quinchon-Caudal

Vers une Internationale blonde
Le racisme supra-national en
Europe et aux États-Unis dans la
première moitié du XX^e siècle
N° 36 > juillet 2015
• 40 pages

Pierre-André Taguieff

La vague complotiste
contemporaine : un défi majeur
N° 37 > septembre 2015
• 40 pages

Johann Chapoutot

Le « Droit » nazi, une arme contre
les Juifs
N° 38 > octobre 2015
• 52 pages

Valérie Igounet & Stéphane Wahnich

FN : une duperie politique
N° 39 > novembre 2015
• 56 pages

Jacques Tarnéro

Migrations contemporaines du récit
sur le « signe juif »
Entre fascination, admiration,
comédiation. Une question
irrecevable
N° 40 > mars 2016
• 56 pages

Sandrine Szwarc

La culture (juive)
a-t-elle un avenir en France ?
N° 41 > juin 2016
• 64 pages

Eric Kessler

Comprendre
la guerre des mémoires
N° 42 > octobre 2016
• 46 pages

Jean-Philippe Moinet

L'identité nationale,
c'est la république !
Les cinq piliers républicains
qui font le socle, à consolider,
de l'identité française.
N° 43 > janvier 2017
• 48 pages

Nathalie Szerman

Retour sur les principes guerriers
fondamentaux du Hamas et leur
transmission par le biais de la
chaîne télévisée Al-Aqsa
N° 44 > mars 2017
• 44 pages

Michaël de Saint-Cheron

Le dialogue de malraux avec le
peuple juif, « parrain de l'Europe »
N° 45 > juillet 2017
• 44 pages

Salomon Malka et Victor Malka

« L'exception marocaine ? »
N° 46 > octobre 2017
• 52 pages

Anne Le Diberder

À la conquête de la modernité
les peintres juifs à Paris
N° 47 > janvier 2018
• 40 pages

**Annick Durauffour
et Pierre-André Taguieff**

Céline contre les juifs ou l'école de la
haine
N° 48 > mars 2018
• 60 pages

Georges-Elia Sarfati

Les nouveaux défis
de la République Française :
Sur quelques enjeux du discours du
Président Emmanuel Macron lors de la
Commémoration de la Rafle du
Vel' d'Hiv (17 Juillet 2017).
N°49 > juillet 2018
• 36 pages

Johann Chapoutot

Le sang et la science
L'organisation ahnenherbe
(« héritage des ancêtres »),
les « germains » et les juifs (1935-1945)
N°50 > Novembre 2018
• 40 pages

Anastasio Karababas

Sur les traces des juifs
de grèce
N°51 > décembre 2018
• 52 pages

Laurent Joly

Vichy, les nazis et
La persécution des juifs
N°52 > février 2019
• 58 pages

Iannis Roder

La fin d'une illusion
pour une approche renouvelée
de l'enseignement de l'histoire de la
shoah
N°53 > mars 2019
• 36 pages

Marc Knobel

40 Ans d'histoire
d'une propagande de haine
et d'antisémitisme
N°54 > juin 2019
• 84 pages

Sandrine Szwarc

La naissance de l'intellectuel
juif d'expression française
N°55 > Septembre 2019
• 48 pages

LES ÉTUDES DU CRIF

Imprimé en Novembre 2019 / ISSN 1762-360 X

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Marc Knobel

COMITÉ ÉDITORIAL

Jean-Pierre Allali

Yonathan Arfi

Georges Bensoussan

Yves Chevalier

Roger Cukierman

Patrick Desbois

Robert Ejnes

Antoine Guggenheim

Mireille Hadas-Lebel

Francis Kalifat

Serge Klarsfeld

Joël Kotek

Éric Marty

Jean-Philippe Moinet

Richard Prasquier

Dominique Reynié

Michaël de Saint-Chéron

Georges-Elia Sarfati

Pierre-André Taguieff

Jacques Tarnéro

Yves Ternon

CONCEPTION & ICONOGRAPHIE

Yelloweb

CONSEILLER JURIDIQUE

Maître Pascal Markowicz

COORDINATION

Yoar Level

CORRECTRICE

Myriam Ruzsniewski

IMPRESSION

FG Print

CRÉDIT PHOTO

Illustration de Hans Peter Sorensen, L'orchestre de Neuengamme joue pour une exécution, dessin de 1947.

EN PARTENARIAT AVEC

Le Collège des Bernardins

Fondation pour l'Innovation Politique - Fondapol

Le Cercle de la Licra - Réfléchir les droits de l'Homme

La Revue Civique

«Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism» de l'Université hébraïque de Jérusalem

ET AVEC LE SOUTIEN DE

• *La Fondation pour la Mémoire de la Shoah*

Crif

Conseil représentatif
des institutions juives de France

POUR TOUTE CORRESPONDANCE

39 rue Broca 75005 Paris

tél : 01 42 17 11 11

site web : www.crif.org

email : infocrif@crif.org

Novembre 2019

Prix : 10 €