

# LA MUSIQUE DANS LE SYSTEME CONCENTRATIONNAIRE NAZI

Manuel pédagogique pour les enseignants

Amaury du Closel



# LA MUSIQUE DANS LE SYSTEME CONCENTRATIONNAIRE NAZI

Manuel pédagogique pour les enseignants  
présenté par Amaury du Closel

Préface de Frédéric Siard

Documentation : Bastian Geiken

Les vues exprimées dans cet ouvrage sont de la responsabilité des  
auteurs et ne reflètent pas nécessairement la ligne officielle du  
Conseil de l'Europe.

Le présent manuel pédagogique reprend les panneaux d'une exposition documentaire réalisée par le Forum Voix Etouffées-CEMUT dans le cadre du colloque organisé au Conseil de l'Europe à Strasbourg les 7 et 8 novembre 2013 en partenariat avec le programme Mémoire de l'Holocauste du Conseil de l'Europe. Ce colloque portait sur le thème «Musique et camps de concentration».

Ces fiches sont accompagnées d'un CD présentant des œuvres écrites pendant l'Holocauste, notamment dans le ghetto de Theresienstadt. Leurs compositeurs furent pour la plupart assassinés à Auschwitz en octobre 1944. Seul Szymon Laks survécut. Nous remercions les interprètes de ces œuvres et leurs éditeurs de nous avoir autorisés à utiliser leurs enregistrements.

*Viktor Ullmann : Quatuor à cordes op.48 n°3 (1943)*

1. Allegro moderato
2. Presto
3. Largo
4. Allegro vivace e ritmico (Rondo-Finale)

Quatuor Manfred : Marie Béreau et Luigi Vecchioni, violons, Vinciane Béranger, alto, Christian Wolff, violoncelle

*Viktor Ullmann : Lieder*

5. Herbst, pour voix et trio à cordes (1943)
6. Lieder der Tröstung, pour voix et quatuor à cordes (1942)

*Hans Krása : Tri písne pour baryton, clarinette, alto et violoncelle (1943)*

7. Quatrain
8. Sensation
9. Les Amis

Pierre-Yves Pruvot, baryton, Florent Héau, clarinette

Membres du Quatuor Manfred

Courtoisie : Label Musiques en Voûtes 2003

*Szymon Laks : Huit chants populaires juifs (1946)*

10. Ich bin a balagole (Chant du cocher)
11. Wigenlid (Berceuse)
12. Die Gilderne pawe (Le paon doré)
13. Unser rebeniu (Notre rabbin)
14. In droïsn is a triber tog (Amour gâché)
15. Gwaldze Brider (Le bain sacré)
16. Di alte Kashe (L'éternel problème)
17. Fraïtik far nacht (Avant le grand sabbat)

Valérie Suty, Soprano

Vladimir Stoupel, Piano

Courtoisie : Label EDA 30

*Chants des ghettos*

18. Tsi darf es azoy zayn? (Est-ce que ce doit être comme cela?)

Ghetto de Vilnius. Textes : Kasriel Broydo (1907-45)

Adaptation du chanson d'avant-guerre de Dovid Beigelman.

19. Der tango fun Oshvientshim (Le tango d'Auschwitz)

Texte écrit originellement en polonais dans le camp de concentration

d'Auschwitz 'Niewolnicze tango' ('Tango slave'), traduits en yiddish par P.M. et Shmerke Kaczerginsky (1908-1954) / Musique d'un tango d'avant-guerre.  
20. Friling (Printemps). Ghetto de Vilnius. Texte de Shmerke Kaczerginsky (1908-54), musique d'Abraham Brudno (?-1944)  
21. Dos lid fun Bialystoker geto (Chanson du ghetto de Bialystok), auteur inconnu.

Lloica Czackis, voix, Juan Lucas Aisemberg, alto, Gustavo Beytelmann, piano et récréation musicale/ Du CD "Tangele: The Pulse of Yiddish Tango"  
Courtoisie : Label Tzadik (2008)

22. *Pavel Haas : Etude pour cordes*

Westfälische Kammerphilharmonie, direction : Frieder Obstfeld  
Courtoisie : Label EDA 009-2



## UNE APPROCHE PÉDAGOGIQUE DE LA MUSIQUE DANS LE SYSTÈME CONCENTRATIONNAIRE NAZI.

Quel peut être le sens d'un travail sur la musique dans le système concentrationnaire nazi pour un enseignant et pour des élèves ou des étudiants ? A l'heure où les derniers témoins directs de cette époque disparaissent, il s'agit d'évaluer, grâce à l'étude de la musique pratiquée et produite dans ce contexte, les conséquences dramatiques de cette dictature : de la répression politique et de la censure à la déportation et à la Shoah. L'enseignement dispensé dépasse ici la seule transmission d'informations et de connaissances pour prendre une dimension mémorielle, visant à sensibiliser les élèves à la nécessité de « ne pas oublier » et de devenir eux-mêmes des relais de l'Histoire.

On joue de la musique dans les camps, il arrive même qu'on en compose. Mais il s'agit la plupart du temps d'une musique asservie, détournée de son humanité. Dans le système concentrationnaire, elle revêt autant de formes qu'il y a de modes d'internement : divertissement pour des Nazis amateurs de l'art allemand par excellence, outil de propagande, de torture et d'humiliation, mais également moyen de résistance, à travers la création d'œuvres musicales composées par les prisonniers.

Aussi est-il nécessaire de replacer ces pratiques musicales dans leur contexte et d'opérer des mises au point avec les élèves ou les étudiants : on ne compose pas à Sachsenhausen comme on compose à Theresienstadt, on ne chante pas les mêmes chansons à Buchenwald ou dans le ghetto de Vilnius. Les fiches pédagogiques de ce manuel, organisées en chapitres, donnent aux enseignants le matériel, les documents et les informations nécessaires pour bâtir un cours ou organiser des séances d'étude et des ateliers. Cette démarche suppose de puiser dans de nombreuses sources pour construire un dispositif d'enseignement et dispenser un savoir, dans sa seule discipline ou en coordination avec d'autres enseignants afin d'enrichir les angles d'approche. A ce point de vue, le sujet est d'une telle richesse qu'il dépasse largement le cadre du seul enseignement musical pour entrer en résonance avec d'autres disciplines telles que l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, la philosophie, les sciences politiques, la littérature, etc..., et mériterait d'être abordé simultanément par plusieurs professeurs dans le même établissement. Il peut aussi être présenté à des élèves de tous âges, la présence d'enfants dans la vie musicale de Theresienstadt (Terezín) et l'existence d'un opéra qui leur fut alors consacré permettant son étude dès le collège.

Ce travail de transmission se double d'une autre dimension, véritablement vivante, propre à un authentique travail de mémoire fondé sur l'exactitude de l'approche historique et rejetant les généralisations hâtives : la vérité est dans le détail, et ce détail a pour but de mettre un nom sur les visages et les actes. Nommer l'œuvre et son auteur, les faire entendre l'une et l'autre, permettent ici de redonner une dimension humaine à une transmission de la mémoire qui tend à devenir toujours plus statistique au fur et à mesure que les événements s'éloignent de nous.

Cette double approche, factuelle et sensorielle, veut renforcer la prise de conscience des auditeurs, enseignants et élèves, dans un hommage à ces Voix Etouffées du III<sup>e</sup> Reich, également constitutif d'un devoir de mémoire plus global, dû aux victimes du régime nazi. Ce faisant, elle contribuera à faire de ces acteurs les nouveaux témoins de cette époque.

Frédéric Siard  
Professeur d'Histoire de l'Art, ENSAAMA



Trois états d'Alma Rosé  
(1906-1944) :

violiniste à succès (1)  
à la tête de son  
orchestre , les Wiener  
Walzermädln, dans les  
années trente (2)  
dirigeant l'orchestre  
du camp des femmes  
d'Auschwitz-Birkenau  
lors du retour d'un  
kommando de travail  
- dessin de Mieczysław  
Koscielniak - (3)







## INTRODUCTION

C'est dans le Block 12 - puis plus tard dans le Block 7 - du camp des femmes d'Auschwitz-Birkenau que vécut et répéta l'orchestre de femmes constitué de façon non-officielle en octobre 1942 par la chef de camp SS (*Lagerführerin*) Maria Mandl, et placé entre 1943 et 1944 sous la direction de la violoniste Alma Rosé. Phénomène aujourd'hui largement connu, l'existence et la place de la musique dans les camps nazis ne furent admises comme réalité qu'à partir des années 1980, tant la relation entre l'art et le contexte particulier de son exercice semblait auparavant dépasser les limites de l'entendement. La multiplication des témoignages - dont certains parurent dès 1946 -, notamment de plusieurs musiciennes ayant appartenu à cet orchestre, permit d'en confirmer la réalité.

Le système concentrationnaire nazi est constitué des divers centres de détention (camps de concentration, ghettos, prisons) créés par le Troisième Reich à partir de 1933 et jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, pour interner et faire disparaître des opposants politiques, exploiter la force de travail de résidents des pays conquis et de certains prisonniers de guerre non protégés par la Convention de Genève, et à partir de 1941, d'exterminer des groupes ethniques ou religieux spécifiques.

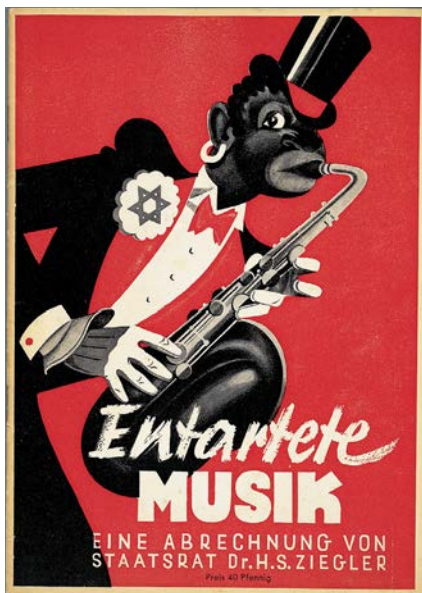
Il se distingue des camps de prisonniers inhérents à l'état de guerre, et soumis à l'époque à la Convention de Genève de 1929 qui en organisait le fonctionnement et donnait des garanties aux prisonniers. On ne trouvera donc rien dans ce manuel se rapportant par exemple à Olivier Messiaen ou à d'autres de ses confrères qui composèrent ou pratiquèrent la musique dans les stalags ou les oflags.

La dimension particulière que confère au système concentrationnaire nazi son rôle dans la Shoah, et dans le Porajmos des Roms et des Sintis, ajoute une dimension nouvelle au phénomène. Parce qu'elle accompagne la mort programmée de peuples entiers, la musique prend dans ce contexte une place symbolique que vient renforcer l'accent mis sur son rôle dans le camp-ghetto de Theresienstadt par la propagande nazie. Sa présence dans les camps nazis n'est cependant pas liée uniquement au génocide commis contre les Juifs d'Europe. On la retrouve ainsi dans les camps d'extermination comme dans les autres camps de concentration. Les présentes fiches y préciseront son rôle et les formes qu'elle y prit.

Elle n'est pas non plus propre au système concentrationnaire puisqu'on la retrouve dans les camps mis en place par tous les régimes totalitaires. Mais le développement exceptionnel de la vie musicale, le rôle personnel qu'y jouèrent les bourreaux pris à titre individuel, et non comme représentants du pouvoir, sont symptomatiques d'une culture dans laquelle la musique joue un rôle central.

Celle-ci fut, comme tous les autres aspects de la culture allemande dont elle est l'expression supérieure, placée sous haute surveillance par le Troisième Reich. Politisée à la fin des années vingt à des fins de propagande – agit-prop et musique de combat du côté communiste, condamnation absolue des compositeurs juifs, du « bolchevisme de la musique » (*Musikbolschewismus*) ou de la « musique de nègres » (jazz) comme antinationales, du côté national-socialiste –, la musique est instrumentalisée au profit de la vision du monde du nouveau régime, comme le montrera l'exposition *Entartete Musik* (Musique dégénérée) de Düsseldorf en 1938.

*Couverture du programme de l'exposition Entartete Musik de Düsseldorf (1938). Le sous-titre Eine Abrechnung - un règlement de comptes - fait référence à Mein Kampf de Hitler (4).*



Avant même de trouver sa place dans la vie des camps de concentration, son usage pouvait y conduire s'il était en contravention avec les règles esthétiques, les législations raciales ou les interdits édictés par les organes chargés de la contrôler – du Ministère de la Propagande et de l'Éducation populaire de Goebbels, au plus petit Gauleiter en Allemagne, puis jusqu'aux confins des territoires conquis par le Reich, en passant par la Chambre de Culture du Reich créée en novembre 1933.

# 2

## LE SYSTÈME CONCENTRATIONNAIRE NAZI : UN BREF APERÇU



### LES PREMIERS CAMPS DE CONCENTRATION

Les premiers camps de concentration allemands furent ouverts dès mars 1933 dans la vague de représailles engagées contre les communistes par le régime nazi à la suite de l'incendie du Reichstag : Oranienburg le 20 mars et Dachau le 22. Rapidement se développent d'autres camps sur le territoire allemand : Esterwegen, Börgermoor, Sonnenburg, Sachsenburg, Brandenburg, Kemna, Papenburg, Kislau, où étaient internés en *Schutzhaft* (détention dite « de protection ») ou en détention préventive et pour une durée indéterminée des opposants politiques, syndicalistes, intellectuels ou artistes mettant en péril la sécurité de l'Etat, auxquels s'ajoutent des minorités rejetées par le pouvoir : Témoins de Jehovah, homosexuels, « asociaux ». Ces camps sont dirigés en général par les SA ou la police locale, à l'exception du camp de Dachau, géré par les SS sous le commandement de Theodor Eicke. Celui-ci jette les bases du système concentrationnaire nazi. Sur le plan de la gestion des camps, il institue l'obéissance aveugle des gardiens aux ordres et le système de surveillance, de discipline et de châtiement des détenus, dont le but est de les briser psychologiquement, moralement et physiquement. Remarqué par Himmler et Heydrich, il est nommé en 1934 inspecteur des camps de concentration et en propose en 1936 la restructuration, plaidant pour leur agrandissement, la construction de nouveaux centres de détention

et l'usage des prisonniers comme main d'œuvre forcée.

La réorganisation proposée par Eicke se déroule de 1936 à 1939, années qui voient la fermeture des premiers camps et, en 1937, le regroupement des prisonniers dans quatre camps principaux : Dachau, Sachsenhausen, Buchenwald et – pour les femmes – Lichtenberg. Parallèlement s'ouvrent de nouveaux camps : en 1938, Flossenbürg - en préparation du démantèlement de la Tchécoslovaquie -, Mauthausen près de Linz en Autriche immédiatement après l'Anschluss, Neuengamme, puis en 1939 le camp de femmes de Ravensbrück. Après l'invasion de la Pologne, les SS y ouvrent le camp de Stutthof ainsi que sept autres camps. La création d'Auschwitz est décidée quelques mois plus tard. D'autres camps s'ouvrent au fur et à mesure des annexions, comme celui de Natzweiler-Struthof en Alsace (1941).

## LES CAMPS DANS L'ÉCONOMIE DE GUERRE

Depuis 1938, le travail était obligatoire dans les camps de concentration : assèchement des marais, construction d'autoroutes, de voies ferrées et des autres camps, terrassement. A partir de 1939, les prisonniers affluent de tous les pays annexés pour servir l'économie de guerre allemande et la gestion économique des camps passe sous contrôle de la Direction de l'Administration et de l'Économie dirigée par le SS Oswald Pohl. Avec l'ouverture du front de l'est en 1941, le rôle de cette main d'œuvre forcée devient vitale. En 1942, Pohl propose à Himmler de réorienter la fonction des camps : *«La guerre a apporté des changements structurels visibles dans les camps de concentration, et a radicalement modifié leurs tâches, en ce qui concerne l'utilisation des détenus. La détention pour seuls motifs de sécurité, éducatifs ou préventifs, n'est plus prioritaire. Le centre de gravité s'est déplacé vers le côté économique. La mobilisation de toute la main-d'œuvre des détenus pour des tâches militaires (augmentation de la production de guerre), et pour la reconstruction ultérieure en temps de paix, passe de plus en plus au premier plan.»*

## LES CAMPS D'EXTERMINATION

Parallèlement à ces exigences économiques, le gouvernement du Reich met en place à partir de la fin juillet 1941 la Solution finale à la question juive. Chelmno est le premier centre d'extermination créé en Pologne dans lequel les Juifs et les Tziganes sont massivement exécutés. Suivent les camps de l'*Aktion Reinhard* - ainsi dénommée en hommage à Reinhard Heydrich, Protecteur de Bohême-Moravie exécuté par la résistance tchécoslovaque en mai 1942 -, Belzec, Sobibor et Treblinka. Birkenau est simultanément construit pour devenir le plus grand des camps d'extermination. Le camp de Majdanek est le témoin en 1943 de l'*Aktion Erntefest (Fête des Moissons)* pendant laquelle 43 000 Juifs sont exécutés. Dans l'attente de leur déportation dans les camps d'extermination, les Juifs d'Europe sont parqués dans des camps de transit (Westerbork en Hollande, Drancy en France) et environ un millier de ghettos, principalement en Europe centrale et orientale.



## MUSIQUE SOUS CONTRAINTE

La musique est omniprésente dès la mise en place des premiers camps de concentration nazis. Il ne se passe pas une journée dans la vie du prisonnier sans que ce dernier ne la subisse. Si elle est parfois initiée par les prisonniers eux-mêmes, souvent clandestinement, pour se distraire de la dureté de la vie quotidienne, elle est avant tout issue de la volonté des autorités nazies, qui ont recours à elle comme outil de soumission et d'humiliation des détenus dans le but de leur rééducation : dans cette optique, la musique est instrumentalisée sous trois formes : le chant, la musique diffusée par hauts-parleurs, et les orchestres des camps.

### LE CHANT

La forme la plus simple de l'emploi de la musique comme outil de domination est le chant. Les autorités SS y recourent en faisant chanter les prisonniers dans de multiples contextes : en chœur sur la place d'appel pendant des heures, en marchant pour aller au travail ou en revenir, pendant l'appel, en les contraignant à chanter individuellement pour les humilier. Cet ensemble de brimades a pour seul objectif de soumettre totalement les prisonniers à la volonté des gardiens, et toute incartade est sévèrement réprimée.

Le chant forcé avait aussi une fonction de propagande : à Sachsenhausen, le commandant du camp s'aperçut que le chœur des prisonniers pouvait être entendu des villages avoisinants lorsqu'il chantait sur la place d'appel le dimanche, montrant ainsi que la vie ne pouvait pas être si dure dans le camp, contrairement aux affirmations des opposants au régime.

Cette propagande avait aussi pour but de rééduquer les prisonniers en leur faisant chanter les airs officiels du régime. A Börgermoor, un prisonnier communiste reçut l'ordre de chanter *L'Internationale*. Après s'être exécuté, il fut roué de coups et contraint à chanter l'hymne nazi, le *Horst Wessel Lied*.

Karl Röder, ancien prisonnier à Dachau et Flossenbürg, raconte : « *Je ne sais pas combien d'heures j'ai pu chanter dans le camp. Certainement plusieurs milliers. Nous chantions quand nous sortions du camp pour aller au travail, nous chantions au retour. Nous chantions pendant des heures sur la place d'appel, pour noyer les cris de ceux qu'on rossait, mais nous chantions aussi selon le caprice du commandant. Nous chantions par petits groupes, ou un block devait chanter, ou encore plusieurs milliers de prisonniers tous ensemble. Dans ce cas, l'un d'entre nous devait diriger, sinon il aurait été impossible de garder la cadence. Ils insistaient beaucoup sur le rythme. Nous devons chanter de manière militaire et rapide, et surtout à voix forte. Après plusieurs heures de chant, nous ne pouvions plus produire un son. Ils savaient que nous considérions ces formes de chant comme une punition, et pour cette raison, ils nous faisaient toujours chanter lors des exercices disciplinaires.* »

Les exercices disciplinaires pouvaient prendre des formes particulièrement

inhumaines, mais toujours en chantant. A Ravensbrück, les gardiennes font marcher les prisonnières pieds nus ou en sabots sur le mâchefer dégageant des nuages de poussière au rythme des mélodies allemandes. La destruction de l'individu par le chant se poursuivait lorsqu'un détenu était contraint à chanter individuellement - méthode employée pour terroriser les plus faibles -, ou lorsque certains groupes de détenus devaient chanter des chansons qui les ridiculisaient et les humiliaient. C'était par exemple le cas des Juifs. A Buchenwald, le commandant du camp les convoquait lors de visites d'officiels allemands pour un cabaret antisémite, où ils devaient ainsi répéter sans fin cette *Chanson juive* :

*Pendant des siècles, nous avons dupé le peuple,  
Aucune escroquerie ne fut jamais trop grande.  
Nous avons trafiqué, menti et trompé,  
Soit avec le couronne, soit avec le mark.*

*Voilà nos nez crochus de Juifs bien affligés  
Bien en vain, nous avons semé la haine et la discorde,  
Finis pour nous le vol, la noce et la bombance,  
C'est bien fini, c'est fini, à jamais.*

## LES HYMNES DES CAMPS

La plupart des camps disposèrent progressivement de leur hymne propre. Si certains naquirent dans la clandestinité, et devinrent des symboles de résistance (voir panneau 9) d'autres furent commandés par les commandants des camps eux-mêmes.



(6) Le Chant du Camp de Buchenwald d'Hermann Leopoldi et Fritz Löhner-Beda (1938)

Fin décembre 1938, le commandant du camp de Buchenwald Arthur Rödl exigea des prisonniers la composition d'un hymne sous trois jours, sous peine d'une punition collective. Deux détenus se proposèrent pour cette tâche : l'ancien vice-président de l'Union des Ecrivains autrichiens, Fritz Löhner-Beda - qui avait écrit les livrets de nombreuses opérettes à succès, notamment pour Leo et Richard Fall, Paul Abraham et Franz Lehár -, pour les paroles, et le chansonnier Hermann Leopoldi pour la musique. Les Nazis ne remarquèrent jamais le double sens des couplets et *La chanson du camp de Buchenwald* en devint l'hymne officiel.

Parmi les autres hymnes officiels, on peut citer celui du camp de Sachsenhausen, ou le *Fester Tritt* de Treblinka, composé par Artur Gold sur la demande du commandant du camp, Kurt Franz.

## MUSIQUE DIFFUSÉE PAR HAUTS-PARLEURS

La diffusion permanente de musique par hauts-parleurs était utilisée dans certains camps, comme celui de Dachau, pour rééduquer les prisonniers. La musique était diffusée à un très fort niveau sonore entre les ordres et

les menaces du commandant du camp. Le répertoire diffusé comportait les principaux chants nazis (*Horst Wessel Lied*, *Deutschland erwache*, *Juda verrecke*), des discours de propagande antibolchevique, des œuvres des principaux compositeurs considérés comme des modèles aryens (Wagner, Beethoven, Bach). Le principal haut-parleur carré de Dachau était surnommé *Blechmaul* (gueule de tôle).

Dans d'autres camps, comme le rappelle Jorge Semprun à propos de Buchenwald, la musique diffusée faisait appel à des chansons connotées idéologiquement comme celles de Zarah Leander. A Ravensbrück, les prisonnières devaient subir l'incessant harcèlement de musiques militaires. Cette musique subie avait pour objectif de saper tout esprit de résistance de la part des détenus, déjà affaiblis par le travail, les privations et les brimades.

Dans d'autres camps, les hauts-parleurs eurent une plus macabre fonction, celle de couvrir le bruit des exécutions. C'est notamment le cas à Majdanek lorsque le 3 novembre 1943, 500 SS abattirent 17 000 Juifs au son de valse de Strauss dans le cadre de l'opération *Erntefest* (Fête des moissons). A Sachsenhausen, la diffusion de marches militaires était également monnaie courante lors de l'exécution de prisonniers.

# 4

## LES ORCHESTRES DES CAMPS (1)

Qu'il s'agisse des camps de concentration d'origine (Auschwitz, Auschwitz-Monowitz, Dachau, Mittelbau-Dora, Gross-Rosen, Mauthausen, Natzweiler, Neuengamme, Janowska), des détachements extérieurs (Blechhammer, Ebensee, Falkensee, Fürstengrube, Gleiwitz I, Golleschau, Gusen, Jawischowitz, Trawniki), ou des camps d'extermination (Auschwitz-Birkenau, Belzec, Majdanek, Sobibor ou Treblinka), le grand nombre d'orchestres créés dans le système concentrationnaire nazi, avec l'assentiment ou sur l'ordre des commandants des camps, illustre la réalité et l'intensité de la vie musicale de ces derniers. Bien qu'il existât déjà des orchestres (*Lagerkappelle*) dans certains d'entre eux, c'est une ordonnance du Bureau central de la sécurité du Reich d'août 1942 qui en institua officiellement la création dans les principaux camps. Celui de Buchenwald avait été créé dès 1938, celui de Flossenbürg en 1940, le principal orchestre de Dachau au début de l'année 1941. L'ordonnance d'août 1942 améliora la situation des ensembles existants et déclencha la création de nombreuses autres formations, comme celle de Mauthausen.

### INSTRUMENTS

Généralement forts d'une trentaine de musiciens recrutés exclusivement parmi les prisonniers, ces orchestres disposaient d'instruments, parfois construits des mains mêmes de ces derniers, mais provenant plus souvent des pillages nazis. Il n'était cependant pas rare qu'au moment de leur recrutement, des prisonniers reçoivent l'autorisation de faire venir de chez eux leur propre instrument. Josef Kramer, commandant du camp du Struthof, autorisa ainsi un détenu à faire venir de chez lui une cithare. Les plus professionnels des musiciens composant ces orchestres réalisaient, souvent de mémoire, les arrangements nécessaires à ces formations hétéroclites, comme le racontent Herbert Zipper ou Szymon Laks, respectivement déportés à Dachau et Auschwitz. Dans un certain nombre de cas, les instruments furent commandés directement par les autorités SS auprès de facteurs allemands.



*Guitare fabriquée dans une boîte à cigare par un prisonnier de Buchenwald. Musée Juif de Bâle (7)*

La raison sous-jacente à ce soudain intérêt de la Gestapo pour la vie culturelle des camps est consécutive à l'évolution du rôle de ces derniers dans l'économie de guerre allemande. Face à l'accroissement de l'envoi de troupes sur le front de l'Est, la fonction des camps évolua en 1941-42 de la simple terreur organisée à la fourniture de main d'œuvre de substitution. Sans doute pensait-on à Berlin



qu'une amélioration marginale des conditions de vie des détenus, ne fût-ce qu'avec un peu de musique, permettrait d'en améliorer aussi le rendement.



L'ensemble de cuivres de l'orchestre de Buchenwald (8)

## BUCHENWALD

Ouvert en 1937, le camp de Buchenwald reçut tout d'abord des prisonniers politiques et des «asociaux» comme les Tziganes auxquels s'ajoutèrent environ 10 000 Juifs - dont les compositeurs Max Kowalski, Hermann Leopoldi et l'homme de théâtre Fritz Löhner-Beda. Peu de temps après la création du camp, les SS

forment un petit orchestre de musiciens tziganes, d'un niveau très médiocre, aucun de ses membres n'ayant de formation musicale et instrumentale. Avec l'élargissement du camp et l'arrivée de prisonniers des territoires conquis, les SS décidèrent d'agrandir l'orchestre et d'en développer le rôle pour maintenir le moral des prisonniers. C'est l'achat de nouveaux instruments début 1941 - principalement des cuivres - et l'arrivée du tchèque Vlastimil Louda,

A b s c h r i f t

24

A. Hermann Müller, Halle (Scale) Gr. Märkerstr. 3 (am Markt)  
Musikinstrumentenbau und Handlung

Den 20. Febr. 1941

Rechnung für die Kommandatur Buchenwald b / Weimar

Sandte auf Ihre Rechnung und Gefahr pers. abgeholt:

|  |                     |
|--|---------------------|
| ein B Tuba 4 ventilig mit Kranz                    | 400,00              |
| ein B Tuba - 3 ventilig mit Beas. Kranz            | 325,00              |
| ein B Bariton 4 ventilig 4/4. Mund                 | 185,00              |
| ein B Tenorhorn eiförmig Ausführung B Halldr.      | 135,00              |
| ein B dto. dto. Ausführung A                       | 115,00              |
| eine B Tenor Zugsposaune mit Schlinge              | 78,00               |
| ein Althorn F mit Es-Zug                           | 78,00               |
| ein B Flügelhorn Ausführung B Halldr.              | 80,00               |
| ein B Flügelhorn dto. Ausführung A                 | 65,00               |
| ein B Trompete auf Draht gearbeitet                | 90,00               |
| eine B Trompete Ausf. B Halldr.                    | 65,00               |
| zwei B Trompeten Ausführung A                      | 60,-                |
| eine Concertflöte mit Reforzkopf & Stui            | 120,00              |
| eine B Klarinette mit Stui, Doppelbrille, Rollen   | 72,00               |
| ein Tambourmajestab verchromt 135 cm lg. sch.-weiß | 85,00               |
| zwei Marschtrommeln mit Ebenholzstöcke             | 23,00               |
| zwei Trommeladler mit Gelaenk Nr. 400              | 49,00               |
| ein paar Marschbecken (Deutsches Comp. Metall)     | 1,50                |
| zwei Becken  | 40,00               |
| zehn Satz Violineisen                              | 1,00                |
| eine große Marschtrommel 70cm Ø a/Schlingel        | 18,00               |
| eine Es-Klarinette mit Stui, Doppelbrille, H-Cis   | 55,00               |
| eine Posaune Lichtschall B. Klappel                | 81,50               |
| ein B-Tenoraxaphoa vers. mit Koffer Spl.           | 23,50               |
| ein Stck. Pos. Dämpfer                             | 765,00              |
| ein dto. Trom.                                     | 5,50                |
| ein dto. Trom.                                     | 3,75                |
| zwei Stck. Castagnetten mit Stiel                  | 1,75                |
| 5 Dosen Globus Putzpaste                           | 3,50                |
| 5 Dosen Posaunenfett, Colais                       | -50                 |
| 2 Dosen Bernadell Cellokoloret                     | 1,50                |
| 1 Dose dto. Violine                                | 2,40                |
| 2 Beutel Hill Colofon                              | 1,50                |
| 2 Stck. Cello C a/2, 2 dto. G a/2, 30              | 3,00                |
| 2 Stck. dto. D a/2, 25 2 dto. A a/1, 70            | 10,20               |
| 5 Stck. Viola G Silber Platin                      | 7,90                |
| 5 Stck. dto. D-Alum a/1 - 5 a a/1, 50              | 7,00                |
| 1 Dutz. Violin E Saiten Goldbrakt                  | 7,50                |
| 2 Stck Taektierstöcke                              | 1,50                |
|  | -1,-                |
|  | <b>Sa.: 2693,85</b> |

Betrag durch Scheck  
zahl. Staatsbank Weimar Nr. 038195  
erhalten  
Halle-S., den 20.2.41  
(Unterschrift u. Stempel)

1941 Buchenwald  
von der Kommandatur  
abgeholt

Facture d'une commande d'instruments de musique pour l'orchestre datée du 20 février 1942 (9)

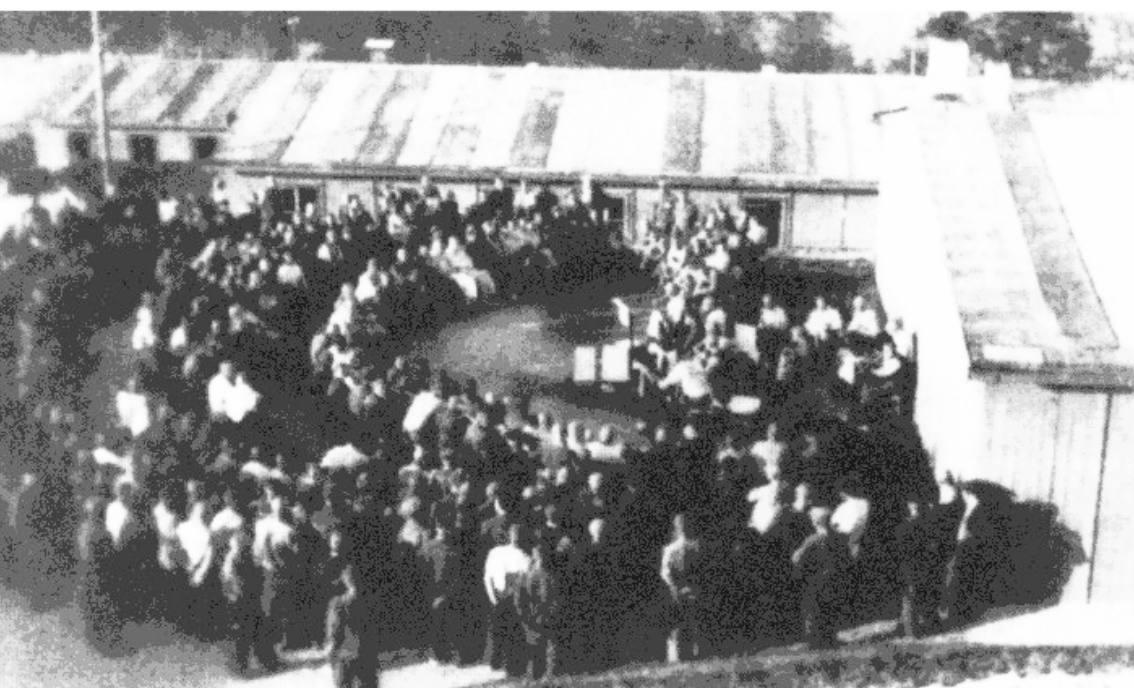
arrêté pour faits de résistance, comme chef de l'orchestre qui marquèrent la restructuration de ce dernier au début de 1942. Ses 32 membres portaient un uniforme spécial. En 1945, l'orchestre comptait environ 120 musiciens (dont 32 vents et 84 cordes) pouvant se diviser en divers sous-groupes, dont un ensemble de cuivres.

## DACHAU

Au camp de Dachau, ouvert dès 1933, le premier ensemble musical fut formé par Herbert Zipper en 1938, d'abord clandestinement, puis toléré par les autorités du camp. En 1940 un groupe de détenus tchèques obtinrent l'autorisation de constituer un orchestre de salon, qui donnait des concerts de musique légère pour divertir les kapos et les SS. Au début de 1941, le commandant du camp décida la création d'un véritable orchestre, dont le répertoire intégra rapidement quelques classiques favoris comme la deuxième *Rhapsodie hongroise* de Liszt, les ouvertures d'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach, de *La Pie voleuse* de Rossini, ou de *Poète et Paysan* de Suppé. Les arrangements étaient réalisés par le clarinettiste Josef Ulc. Fut également créé à l'automne 1941 un ensemble de cuivres. Parallèlement à ces formations protégées par le commandant du camp, existait un orchestre à cordes dirigé par Piet van den Hurk - chef de l'orchestre de la Radio chrétienne hollandaise - au programme duquel figuraient des œuvres de Giordani, Haendel, Mozart, Beethoven et Grieg, et qui donna également le *Concerto pour violon* de Mendelssohn sous un faux nom de compositeur pour éviter la censure des autorités du camp.

## NATZWEILER-STRUTHOF

C'est en 1942 que fut constitué le kommando de musique sur l'ordre du commandant du camp Josef Kramer, probablement sur le modèle de l'orchestre du camp d'Auschwitz, où ce dernier avait servi en 1941, et dont il deviendra le commandant en 1944. L'orchestre incorpora dans ses rangs des musiciens issus de la fanfare de Dachau. Celle-ci avait été créée sur les ordres du chef SS de ce camp en 1941, Egon Zill, et dissoute lorsque ce dernier fut nommé un peu plus tard commandant du camp de Natzweiler-Struthof. Zill fit alors transférer à Natzweiler ses musiciens, dont le détenu Franz Kozlik, qui prit la tête du kommando de musique, et le trompettiste Jaap van Mesdag. L'orchestre joua régulièrement de 1942 à 1944 pour la SS et les détenus. Kramer semble s'être particulièrement intéressé au fonctionnement de l'orchestre, commandant notamment un trombone et des sourdines pour les trompettes de ses musiciens.



Concert de l'orchestre de Natzweiler-Struthof (10)

# 5

## LES ORCHESTRES DES CAMPS (2)

### MAUTHAUSEN

La vie musicale de Mauthausen commença autour d'un groupe de musiciens tziganes sous la direction de l'accordéoniste Wilhelm Heckmann, interné comme homosexuel. Cet ensemble jouait notamment pour les petites fêtes des « Prominente » (prisonniers privilégiés) et des SS à la maison close du camp. L'orchestre lui-même se développa à partir de l'ordonnance d'août 1942 déjà mentionnée et à la faveur de la livraison de nombreux instruments dans les semaines qui suivirent. Il comptait une trentaine d'instrumentistes en 1943, et environ le double un an plus tard, avec l'arrivée d'une vingtaine de membres de la Philharmonie de Varsovie. Avec l'établissement du grand orchestre, les musiciens tziganes perdirent leurs protections et leurs privilèges : ils disparurent dans un camp d'extermination.



*Contrebasse fabriquée par des prisonniers de Mauthausen (11)*

### FLOSSENBÜRG

La « Lagerkapelle » de Flossenbürg comportait en 1944 de quarante à cinquante musiciens. Il avait été créé dès mai 1940 par des musiciens tchèques, et s'étant étoffé par l'arrivée de musiciens polonais, abordait un répertoire comprenant certaines *Danses slaves* de Dvorak, des ouvertures de Franz von Suppé ou Otto Nicolai. Il donnait des concerts le dimanche en été.

### NEUENGAMME

Le premier orchestre de Neuengamme fut constitué à la fin de 1940 sur ordre du commandant du camp Martin Weiss, très impressionné par sa visite à Auschwitz où la SS venait de créer un premier orchestre. Celui de Neuengamme comprenait environ 25 musiciens originaires de France, Italie, Danemark, Pologne, Belgique, Tchécoslovaquie et Allemagne. De 1942 à 1944, un second orchestre fut formé. Plus important que le précédent - il comptait de 60 à 80 musiciens -, il eut plusieurs chefs dont le compositeur et homme de théâtre tchèque Emil Burian (1904-1959). Ce dernier animait par ailleurs des spectacles de cabaret clandestins dans les baraquements.

### WESTERBORK

Le camp de Westerbork avait été à l'origine établi en 1939 par les autorités hollandaises pour accueillir les réfugiés juifs fuyant le régime nazi. Sous la domination nazie, le camp se transforma en 1942 en camp de transit pour ceux qui s'y trouvaient déjà ainsi que pour les Juifs hollandais. Administré par

un Conseil juif, Westerbork connu une vie culturelle très développée qui se poursuit quand les SS prirent le contrôle du camp en 1942. Le Conseil juif créa un orchestre à cordes d'une trentaine de musiciens de très haut niveau.



*L'orchestre à cordes de Westerbork (12)*

Mais c'est sous la férule du SS Alfred Konrad Gemmeker, commandant de Westerbork de 1942 à 1945, que la vie musicale du camp atteignit son apogée, principalement dans le domaine du cabaret. Plusieurs grandes figures de la scène berlinoise, tels Max Ehrlich, Kurt Geron, Willy Rosen, Camilla Spira ou Erich Ziegler, obtinrent l'autorisation de monter des spectacles de cabaret d'une grande exigence professionnelle.



*L'orchestre de cabaret de Westerbork dans la fosse (13)*



*La troupe de Max Ehrlich dans la revue «Humour et mélodie» en septembre 1943 (14)*



*Programme du spectacle «Totalemnt fou» de Willy Rosen en 1944 (15)*



*Camilla Spira dans la Revue 1943 (16)*

Comme Anne Frank, toute une génération de brillants compositeurs juifs transitèrent par Westerbork avant de partir sans retour pour l'Est : Leo Smit (1900-1943 à Sobibor), Dick Kattenburg (1919-1944 à Auschwitz), Bob Hanf (1894-1944 à Auschwitz), Daniël Belinfante (1893-1945 à Fürstengrube), Franz Weisz (1893-1944 à Auschwitz)...

Parallèlement à Westerbork existaient en Hollande plusieurs autres camps de transit, dont le camp de Vught. L'un de ses commandants créa un orchestre qui fut dissout au bout de quelques mois. Les prisonniers continuèrent cependant à organiser des concerts de musique de chambre.



*Ci-contre (17), musique de chambre dans un baroquement à Vught.  
Ci-dessous (18), L'Orchestre symphonique juif du ghetto d'Amsterdam.*



*Schoenberg 1841*

## Het Joodsche Symphonie-Orkest

Dirigent: **ALBERT VAN RAALTE**

**ZONDAG 30 NOVEMBER** des voormiddags 10.30 uur  
in den

**JOODSCHEN SCHOUWBURG**  
PLANTAGE MIDDENLAAN 24

## VOLKSCONCERT

**GOLDMARK:**  
Symphonie „Eine laendliche Hochzeit“

**MAHLER:**  
Adagietto uit de Vijfde Symphonie

**MAHLER:**  
Lieder eines fahrenden Gesellen  
Solist: **HERRMANN SCHEV**

**DUKAS:**  
L'apprenti sorcier

---

TOEGANGSKAARTEN van f 1.— tot f 0.50, alle rechten inbegrepen, dagelijks verkrijgbaar van 10 tot 3 uur aan de kas van den Joodschen Schouwburg, telefoon 51594, waar plaatsen eveneens besproken kunnen worden.

TOEGANG UITSLUITEND VOOR JOODSCH PUBLIEK

**JOODSCHE SCHOUWBURG**  
PLANT. MIDDENLAAN 24 — TELEFOON 51594

## Het Joodsche Symphonie-Orkest

Dirigent: **ALBERT VAN RAALTE**

**DONDERDAG 5 FEBRUARI 1942**, des namiddags 2.30 u.  
**EERSTE ABONNEMENTSCONCERT**  
(Februari-serie)

**Solist: LOUIS SCHUYER**

Ouverture zum Märchen der schönen Melusine  
MENDELSSOHN  
Cello-Concert  
DAVIDOFF  
Eerste Symphonie  
MAHLER

Plaatsen van f 2.50 tot f 0.75, alle rechten inbegrepen, vanaf Dinsdag 3 Februari dagelijks van 10 tot 3 uur verkrijgbaar aan de kas van den Joodschen Schouwburg, Telefoon 51594.

**ZONDAG 8 FEBRUARI 1942**  
des voormiddags precies 10.30 uur

## Volkscconcert

**Soliste: MARJO TAL**

Concert-Ouverture „Im Frühling“ GOLDMARK  
Piano-concert in g. kl. t. MENDELSSOHN  
Serenade LEO WEINER  
Twée „Danze Piemontesi“ SINGAGLIA

Plaatsen van f 1.— tot f 0.50, alle rechten inbegrepen, vanaf Donderdag 5 Februari dagelijks van 10 tot 3 uur verkrijgbaar aan de kas van den Joodschen Schouwburg, Telefoon 51594. 1793

**DONDERDAG 12 FEBRUARI 1942** des namiddags 2.30 u.  
**VIERDE ABONNEMENTSCONCERT**  
(Januari-serie)  
(UITGETELD CONCERT VAN 29 JANUARI jl.)

**Solist: RAPHAEL LANES**

Verklärte Nacht SCHONBERG  
Cello-concert à 4. t. SAINT SAENS  
Symphonie PAUL DUKAS

Toegang uitsluitend voor Joodsch publiek

*Deux programmes de concerts de l'Orchestre symphonique juif du ghetto d'Amsterdam (19 et 20). On remarquera que ne sont joués que des compositeurs juifs : Karl Goldmark, Gustav Mahler, Paul Abraham Dukas, Felix Mendelssohn, Carl Davidoff, Leo Weiner, Leone Sinigaglia, Arnold Schoenberg et Camille Saint-Saëns, qui était à cette époque considéré comme Juif.*

Le ghetto d'Amsterdam, institué en 1941 par les autorités nazies, était l'antichambre de ces camps dans le processus de déportation des Juifs des Pays-

Bas. L'ensemble des 140 000 Juifs du pays y fut progressivement installé avant d'alimenter les camps de transit. Le dernier Juif fut ainsi déporté en septembre 1943. Le ghetto comporta un orchestre symphonique qui donnait ses concerts au Joodsche Schouwburg (Théâtre Juif, ancien Théâtre Hollandais) sous la direction d'Albert Van Raalte.

## AUSCHWITZ

Auschwitz comptait deux orchestres d'hommes, l'un créé à Auschwitz I en 1942, l'autre à Auschwitz-Birkenau à la fin de la même année. Le camp des femmes d'Auschwitz disposait également de son orchestre dirigé par la violoniste Alma Rosé. Elle était la fille d'Arnold Rosé (1860-1941), violon solo de la Philharmonie de Vienne, fondateur de l'un des plus célèbres quatuors à cordes de l'époque qui portait son nom, et par ailleurs beau-frère de Gustav Mahler. Il y avait également des ensembles dans le camp tzigane et celui des familles de Theresienstadt de Birkenau, ainsi qu'au sous-camp de Buna-Monowitz (Auschwitz III).



*Orchestre du camp des hommes d'Auschwitz en concert (21)*

## TREBLINKA

Dès les premiers jours du camp en juillet 1942, les SS avaient formé un trio pour accompagner leurs repas et leurs soirées. Un véritable orchestre ne fut cependant constitué qu'à l'arrivée du violoniste Artur Gold, chef d'un célèbre orchestre de jazz du ghetto de Varsovie. Remarqué par le commandant du camp Kurt Franz, il fut contraint de réunir un ensemble d'une dizaine de musiciens, qui jouait à ses débuts à proximité des chambres à gaz pour couvrir les cris des victimes, puis sur la place d'appel, avec un répertoire de marches, et de chansons populaires polonaises et yiddish. L'orchestre intervint plus tard au cours de combats de boxe, de saynètes théâtrales et pour le divertissement des SS. Gold et ses musiciens furent assassinés en 1943 au cours du démantèlement du camp consécutif au soulèvement d'une partie des détenus.

# 6

## LES ORCHESTRES DES CAMPS : FONCTIONS

Les fonctions des orchestres des camps étaient les suivantes :

1. Rythmer la journée de travail
2. Jouer pendant les punitions et les exécutions
3. Donner des concerts pour les SS et les prisonniers
4. Jouer pour les divertissements privés des SS
5. Jouer pendant les cérémonies officielles
6. Dissimuler la réalité de la vie des camps
7. Accompagner le processus de sélection dans les camps d'extermination

### 1. RYTHMER LA JOURNÉE DE TRAVAIL



Dessins de Mieczysław Koscielniak (1912-1993) montrant le départ d'un kommando de travail et son retour. A l'arrière-plan du premier dessin, on aperçoit le chef de l'orchestre. Sur le second, les prisonniers portent les morts. Déporté à Auschwitz en 1941, Koscielniak y dessina la vie quotidienne du camp. Les dessins ci-dessus furent réalisés en 1950 (22 et 23)

Leur première mission était d'accompagner par des marches la sortie des commandos de travail le matin et leur retour au camp le soir. Cela permettait de compter plus rapidement le nombre de prisonniers, en rang par cinq, et le cas échéant, celui des morts rapportés le soir par leurs compagnons. Cette fonction de l'orchestre était quotidienne et ne souffrait que de rares exceptions en cas de très mauvais temps. Encore s'agissait-il plus de protéger les instruments du froid ou de la pluie que les musiciens eux-mêmes, selon le témoignage de Szymon Laks, compositeur et directeur de l'orchestre du camp des hommes d'Auschwitz en 1944.

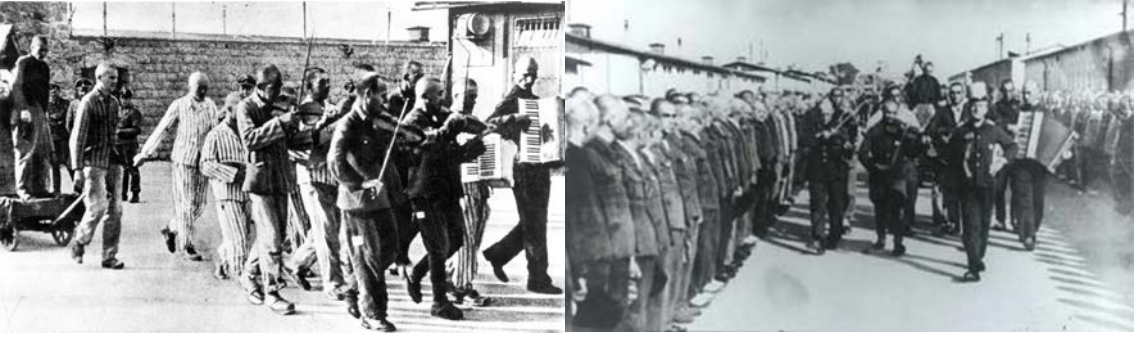
A ces fonctions quotidiennes s'ajoutaient dans la plupart des camps celle de jouer pendant l'appel des prisonniers.

### 2. LES PUNITIONS ET EXÉCUTIONS DE DÉTENUS

Le 30 juillet 1942 au camp de Mauthausen, Hans Bonarewitz fut repris après une tentative d'évasion, et conduit à son exécution précédé par l'orchestre du camp.

Bernard Duval, déporté à Neuengamme, témoigne : « Rassemblés sur la place d'appel, les détenus formaient un vaste carré, où nous vîmes, dans son milieu, une potence rudimentaire, de laquelle pendait une corde, juste au-dessus d'un tabouret.

*Figés au garde-à-vous, nous vîmes arriver un orchestre, conduit par des déportés, précédant deux détenus les mains liées dans le dos. Nous ne pouvions croire que nous allions assister à leur exécution. Et pourtant... »*



*L'exécution de Hans Bonarewitz au son de l'orchestre de Mauthausen en 1942 (24 et 25)*

Exemple de participation des orchestres des camps aux punitions : le 1<sup>er</sup> janvier 1939, tard dans la journée, le commandant-adjoint de Buchenwald Arthur Rödl donna l'ordre de faire aligner les prisonniers, en choisit cinq qu'il fit fouetter toute la nuit accompagné par l'orchestre du camp.



*Une exécution à Neuengamme. Dessin du prisonnier Jens-Peter Sørensen (26)*

### 3. LES CONCERTS

Ils ont lieu souvent le dimanche - puisque c'est le seul jour de repos de la semaine des détenus et des gardiens -, et réunissent en plein air sur la place d'appel (*Appellplatz*) ou dans les baraquements les SS et les détenus, qu'ils soient «Prominente» ou non. Cette fonction est évoquée dès les premiers camps.



*Concert de l'orchestre du camp d'Auschwitz I (27)*

Le compositeur du *Dachaulied* (*Hymne de Dachau*), Herbert Zipper, interné à Dachau d'août 1938 à 1939, décrit ainsi les concerts du dimanche dans le camp : « Concert est une expression exagérée. Nous n'avions pas de vrais instruments, mais des guitares et des instruments à cordes fabriqués par les prisonniers. Nous jouions tous les dimanches devant quelques centaines de prisonniers un programme de dix à quinze minutes comportant toutes sortes de musiques que j'avais écrites pendant la semaine [...] Il ne s'agissait pas toujours de musique



*dont j'étais l'auteur. De nombreux prisonniers voulaient également entendre des pièces du genre de la Habanera de Carmen et d'autres musiques appartenant au bien commun de l'humanité. »*

L'orchestre du camp des hommes d'Auschwitz joua tous les dimanches de 1942 à 1944, tout comme celui du camp de Natzweiler-Struthof. C'était également le cas de l'orchestre du camp des femmes de Birkenau. Les concerts étaient alors donnés – suivant les conditions météorologiques – devant ou dans le « Sauna ». La pratique était courante dans la plupart des camps disposant d'un orchestre.

#### **4. LES DIVERTISSEMENTS PRIVÉS DES SS**

Les témoignages sont nombreux pour dire que la musique jouait un rôle important dans le divertissement des SS, et que certains d'entre eux en étaient grands amateurs. Le Rottenführer Pery Broad, qui était chargé à Auschwitz du processus de sélection pour les chambres à gaz, était lui-même un accordéoniste virtuose qui fréquentait régulièrement le Block de l'orchestre à Auschwitz. Les orchestres et divers ensembles constitués étaient à la disposition permanente et privée des SS qui pouvaient à tout moment demander à un musicien de jouer pour eux. Toujours à Birkenau, le Dr SS Josef Mengele ou le commandant du camp Kramer venaient régulièrement écouter l'orchestre du camp des femmes après une sélection.

#### **5. L'ACCOMPAGNEMENT DES CÉRÉMONIES OFFICIELLES**

Les orchestres jouaient également pendant les cérémonies officielles, qu'il s'agisse de l'anniversaire du Führer, lors d'inspections ou de la visite d'officiels de la SS. Certains commandants de camps fiers de leur orchestre, n'hésitaient pas à l'exhiber lors de visites rendues dans d'autres camps. Szymon Laks rapporte avoir dû composer en toute hâte un hymne pour l'anniversaire du Lagerführer Sturmbannführer Schwarzhuber à Auschwitz, où Heinrich Himmler fut accueilli une fois au son des trompettes d'*Aïda*. A Dachau en 1941, c'est une polka ironique qui le salua.

#### **6. PROPAGANDE ET DISSIMULATION**

Les orchestres et de façon plus générale la musique étaient également utilisés dans le but de dissimuler aux observateurs extérieurs la réalité des camps de concentration. Cette propagande visait à tromper l'opinion internationale, ou les populations habitant à proximité des camps : l'orchestre du camp d'Esterwegen – où fut interné le pacifiste et opposant au nazisme Carl von Ossietzky (1889-1938), Prix Nobel de la Paix en 1936 – fut ainsi mis à contribution pour une visite de la Croix-Rouge Internationale.

#### **7. L'ACCOMPAGNEMENT DU PROCESSUS DE SÉLECTION DANS LES CAMPS D'EXTERMINATION**

Cette fonction fait l'objet de controverses consécutives à des témoignages contradictoires. Le processus de sélection consistait pour les SS à déterminer à l'arrivée de chaque nouveau convoi les déportés qui seraient envoyés directement à la chambre à gaz et ceux que l'on conserverait pour exploiter leur force de travail. A Birkenau particulièrement, certains témoins attestent de la présence d'un orchestre pour accompagner cette macabre besogne, alors que d'autres la démentent catégoriquement.

Helena Dunicz-Niwinska, qui était violoniste dans l'orchestre des femmes raconte ainsi : « *Les Allemands ont aussi utilisé l'orchestre pour leurrer les Juifs qui étaient déportés. Ils pouvaient ainsi imaginer qu'ils avaient été amenés à Auschwitz pour travailler et que, si un orchestre jouait, c'est que on ne devait y être pas si mal.* » Erika Rotschild, déportée à Birkenau, fait un récit similaire : « *Ceux qui arrivaient à Birkenau étaient extraits des wagons à bestiaux et mis en rangs [...] L'orchestre accompagnait (le processus) : il était constitué des meilleurs musiciens parmi les prisonniers; selon l'origine des transports, ils jouaient de la musique populaire polonaise, tchèque ou hongroise. L'orchestre jouait, les SS distribuaient les coups, et vous n'aviez pas le temps de réfléchir... certains étaient poussés dans le camp, les autres vers les crématoires.* » Louis Bannet et Shmuel Gogol, respectivement trompettiste et joueur d'harmonica dans l'orchestre des hommes, évoquent des scènes semblables.

Szymon Laks dément en revanche toute implication de l'orchestre qu'il dirigeait dans le processus de sélection : « *En ce qui concerne Birkenau, je dois le démentir catégoriquement. L'orchestre ne participait pas à de tels spectacles. Je ne disculpe pas l'orchestre, je disculpe les Allemands qui aiment trop la musique pour l'utiliser dans des buts aussi prosaïques. Il nous arriva bien de jouer quelquefois sur notre podium au moment où des colonnes de condamnés marchaient, de l'autre côté des barbelés, vers les chambres à gaz, mais c'était purement fortuit, une simple coïncidence.* » Anita Lasker-Wallfisch et la Française Fania Fénelon, membres de l'orchestre des femmes, contestèrent également une telle participation.

Le récit d'Helena Dunicz-Niwinska apporte probablement la réponse à ces contradictions. Elle poursuit : « *Durant les concerts du dimanche, nous jouions dehors, entre les baraquements. Nous interprétions des ouvertures, des marches, des airs d'opéras ou d'opérettes. Les gens descendant des wagons, avant d'être sélectionnés, puis dirigés vers les fours crématoires, entendaient évidemment notre musique, tout comme nous pouvions les voir, et avons été les témoins conscients de ce qui se passait.* » Le Block de l'orchestre était situé à proximité immédiate de la rampe, et lors des concerts du dimanche en plein air, programmés sans rapport avec l'arrivée des transports, il est plus que probable que les déportés entendaient le son de l'orchestre. Les historiens pensent aujourd'hui que le processus de sélection, tout comme l'assassinat des prisonniers, n'étaient pas accompagnés – sauf exception – par de la musique. En revanche, les musiciens avaient conscience d'être entendus, et ce souvenir eut pour les survivants un impact psychologique intense.

Notons par ailleurs que pendant les derniers jours de Bergen-Belsen, les prisonniers furent forcés de porter dans les fosses communes plus de 2 000 cadavres au son de deux orchestres tziganes qui se relayaient en jouant des airs de danse.



## LES ORCHESTRES DES CAMPS : PERCEPTION

### 1. LES ORCHESTRES VUS PAR LES PRISONNIERS...

Les musiciens avaient eux-mêmes un statut ambivalent : membres d'orchestre voulus par les SS, ils étaient en général soumis à un régime de travail allégé leur permettant d'une part de répéter, d'autre part d'être relativement protégés des brimades et mauvais traitements exercés par leurs gardiens. Ils bénéficiaient globalement de conditions de vie meilleures que celles des autres détenus, travaillant au chaud et recevant proportionnellement plus de nourriture.

Par rapport à la main d'œuvre abondante des camps, qui était exploitée jusqu'à la mort pour l'industrie de guerre allemande, les bons musiciens étaient protégés par leur rareté. Aussi étaient-ils fréquemment la cible de la jalousie des autres prisonniers. Fania Fénelon raconte ainsi : « *La plupart des femmes étaient très méchantes, car nous étions privilégiées – pas à cause de la nourriture, mais nous avions un baraquement, un poêle, il ne faisait pas froid, nous étions bien habillées, alors que les autres femmes courraient pieds nus en hiver. Nous pouvions nous doucher tous les jours* ». En tout état de cause, l'incorporation dans l'orchestre d'un camp signifiait une plus grande probabilité de survie, ainsi qu'en atteste Anita Lasker-Wallfisch dans son livre *La Vérité en Héritage*. Comme le rappelle Helena Dunicz-Niwinska : « *Les prisonniers réagissaient de façon très contrastée. Certains d'entre eux étaient heureux de pouvoir oublier les duretés quotidiennes des réalités du camp en écoutant de la musique. D'autres prisonniers étaient scandalisés lorsque nous jouions alors que s'embrasaient les cheminées des fours crématoires. Pour eux, c'était incompréhensible. Nous aussi les musiciennes, nous vivions cette expérience de façon très différente. Certaines d'entre nous étaient effondrées de donner des concerts dans de telles conditions.* »

### 2. ET PAR LES BOURREAUX

Laissons parler Helena Dunicz-Niwinska : « *Les Allemands voulaient que l'on joue le dimanche. Je ne peux pas dire que nous jouions seulement pour eux. Il s'agissait de « concerts du dimanche » pour les prisonniers, mais les Allemands venaient aussi écouter. Les SS du bureau du commandant venaient aussi assister à nos répétitions, pas dans leur totalité, mais pour un petit moment. Par exemple, le commandant du camp des femmes, Hoessler, Maria Mandl [...] Même le Docteur Mengele rendit visite à notre Block. Les concerts du dimanche durant l'été étaient donnés soit au carrefour des chemins du camp des femmes, soit entre les Blocks de l'hôpital. En hiver nous jouions dans un des Blocks de l'hôpital. Alma Rosé faisait tout pour que notre niveau soit le meilleur possible. Elle travaillait énormément. Nous avons conscience que nous aidions les Allemands non seulement en rendant plus facile la marche des kommandos de travail, mais aussi par le fait qu'à l'époque où Alma Rosé dirigeait l'orchestre, le niveau était tellement élevé, que les Allemands étaient tout simplement*

*heureux d'avoir un tel orchestre dans le camp des femmes. Cela n'arriva jamais ailleurs. Ils en étaient fiers, et s'en vantaient. On nous exhibait aux personnes extérieures qui venaient contrôler le fonctionnement du camp.»* En donnant pour quelques heures aux SS le sentiment d'une vie « normale », les concerts et les orchestres qui les donnaient contribuaient involontairement à l'effort de guerre nazi.



## MUSIQUE À L'INITIATIVE DES PRISONNIERS : PRATIQUES MUSICALES

### 1. LE CHANT.

Comme dans le cas de la musique imposée, c'est d'abord autour du chant, forme d'expression la plus simple et la plus immédiate, que se sont organisées dès l'ouverture des premiers camps des pratiques musicales ne répondant plus seulement aux exigences des Nazis, mais issues de l'initiative propre des prisonniers.

Il pouvait s'agir de chansons entonnées spontanément par un prisonnier pendant un Kommando, et reprises en chœur par ses codétenus : airs d'opérettes comme ceux chantés à Majdanek par un chanteur du Théâtre d'opérette de Vilnius, mélodies identitaires comme l'hymne national tchèque ou le chant hébraïque *Hatikvah* chantés par certains prisonniers marchant vers les chambres à gaz à Birkenau, ou comme le chant partisan des ghettos *Zog nisht keyn Mol*. Associés à des valeurs de liberté et de résistance, ces chants renforçaient chez les individus le sentiment d'appartenance à un groupe.

Ces chants spontanés pouvaient également résonner dans le cadre du Block, avec l'autorisation de la SS ou du chef de Block, ou parfois plus clandestinement à la fin de la journée lorsque l'administration SS se retirait du camp. De nombreuses chorales se formèrent ainsi dans les camps. Un groupe d'étudiants tchèques, arrêtés lors d'une manifestation contre l'occupation nazie en octobre 1939, fonda en 1941 à Sachsenhausen où ils avaient été internés, un ensemble vocal, les « Sing-Sing-Boys ». Il existait en 1943 un chœur tchèque à Mauthausen. On comptait trois chœurs, allemand, yougoslave et tchèque à Dachau. Les religieux internés dans ce même camp fondèrent un chœur consacré à la musique spirituelle, sous la direction d'un curé du diocèse de Linz. A Auschwitz, les Tziganes formèrent leur propre ensemble choral. A l'automne 1943 s'était constitué à Buchenwald le chœur « Bohema », au répertoire essentiellement satirique et antifasciste. La même année, interdiction fut faite aux chœurs tchèques de chanter dans leur langue maternelle par les autorités nazies qui avaient pris conscience du contenu politique de leurs chansons.



*Chorale à Sachsenhausen (28)*

### 2. MUSIQUE DE CHAMBRE.

A Auschwitz, c'est l'arrivée d'un violoncelle qui permet la fondation d'un quatuor à cordes par Szymon Laks. Ce dernier reconstitua de mémoire une de ses propres œuvres afin de pallier le manque de partitions disponibles pour cet effectif dans le camp. Interrompu au cours d'une répétition par un SS qui

voulait en connaître l'auteur, Laks n'osa pas en revendiquer la paternité et l'attribua à Ditterdsdorf, ce qui lui valut le commentaire suivant : « *Très joli quatuor. On reconnaît tout de suite la musique allemande* ». Formations souvent éphémères et plus rares que les orchestres encouragés par l'administration des camps ou les chorales, des quatuors à cordes se constituèrent ainsi au gré des instruments disponibles et de musiciens suffisamment doués pour les jouer. A Sachsenhausen, un quatuor s'était formé dans la clandestinité avant d'être officiellement accepté par les autorités. Deux quatuors, l'un français, l'autre tchèque, coexistaient à Buchenwald, dont celui formé par le violoniste français Maurice Hewitt (1884-1971). Celui-ci organisait des petits concerts pendant les moments de temps libre, « Les loisirs français ». Toujours à Buchenwald, un quatuor de musiciens juifs fut sévèrement puni pour avoir joué des extraits de la *Petite musique de Nuit* de Mozart, compositeur dont l'interprétation était interdite aux Juifs.

### 3. JAZZ.

La présence du jazz, paradigme de la musique « dégénérée » dans l'idéologie nazie, ne constitue pas un des moindres paradoxes de la vie musicale des camps, alors même qu'à la fin de 1941, les autorités nazies durcissaient les sanctions infligées aux groupes de jeunes (*Swing-Jugend*) qui pratiquaient et écoutaient souvent du jazz en signe de protestation contre le pouvoir : outre une sévère correction, le contrevenant risquait de deux à trois ans d'emprisonnement, voire la déportation en camp de concentration, et la confiscation de ses biens. L'existence de formations de jazz à Auschwitz, Buchenwald, Mauthausen, Theresienstadt, constituées avec l'approbation plus ou moins officielle des SS et de l'administration de chacun des camps en question, en dit long sur la dégradation du principe même de pureté raciale au nom duquel ces autorités étaient censées agir. Le groupe de jazz d'Auschwitz semble même n'avoir fonctionné qu'au profit des orgies des SS. A Buchenwald, le Big Band « Rythmus » fut créé à l'été 1943 sans autorisation, à une période où la gestion même de la vie du camp avait été laissée par les SS aux représentants des prisonniers. Son répertoire comportait des pièces de Duke Ellington, Cole Porter, Glenn Miller, W. C. Handy, Irving Berlin, Louis Armstrong, Artie Shaw ou Fats Waller. Lorsque les SS apprirent l'existence de « Rythmus », ils en autorisèrent les apparitions publiques devant les autres prisonniers et l'exhibèrent à plusieurs reprises dans d'autres camps. Mauthausen possédait également une petite formation de jazz, créée elle aussi sans autorisation, qui joua à partir de l'été 1944 pour les prisonniers. Après l'avoir entendue, les SS exigèrent que le groupe vînt animer les soirées du bordel local. Pour ne pas avoir à satisfaire cette obligation, le groupe préféra se dissoudre.



## MUSIQUE À L'INITIATIVE DES PRISONNIERS : CRÉATION ET CLANDESTINITÉ

### 1. HYMNES.

Si certains hymnes résultaient de commandes de l'administration des camps (le commandant, un kapo), d'autres naquirent en revanche dans la clandestinité. Les auteurs du *Chant de Dachau*, le compositeur viennois juif et communiste Herbert Zipper et l'écrivain Jura Soyfer, composèrent ce chant de marche antifasciste en août 1938 dans le camp où ils avaient été déportés. Risquant la peine de mort en cas de découverte, les deux auteurs ne pouvaient le coucher sur le papier. Sa transmission aux autres détenus se fit donc de bouche à oreille. Zipper ne put le noter qu'en 1939, après sa libération de Buchenwald, où il avait été transféré, et son émigration à Paris. Grâce à des prisonniers libérés, le *Chant de Dachau* fut également transcrit à Marseille par le compositeur viennois Marcel Rubin, lui-même sur le chemin de l'exil. Jura Soyfer mourut du typhus à Buchenwald en février 1939.

Le *Moorsoldatenlied* (*Chant des Soldats du marécage*), chanté dès l'été 1933 par les détenus politiques du camp de Börgermoor en Basse-Saxe, est l'exemple le plus connu de ces chants voulant rendre compte de la réalité de la vie des camps. Les paroles sont de Johann Esser, mineur, et de l'acteur et metteur en scène Wolfgang Langhoff, la musique de Rudi Goguel. Bien qu'interdit à plusieurs reprises par les SA, cet hymne se répandit dans les autres camps au fur et à mesure des transferts de prisonniers. La libération de certains déportés et leur exil permirent de le faire connaître en Grande-Bretagne. En 1937, il fit l'objet d'une adaptation de Hanns Eisler et Bertolt Brecht pour le chanteur Ernst Busch.



Partition du *Moorsoldatenlied* (29)

Si le répertoire chanté dans les camps est rarement original, mais se caractérise plutôt par la reprise de mélodies connues par les détenus avec un changement de paroles, il n'en demeure pas moins vrai que les circonstances de leur internement poussèrent certains déportés à composer eux-mêmes leur propre musique. Le violoniste polonais Jozef Kropinski (1913-1970) laissa ainsi plusieurs centaines de pièces, tangos, chansons, écrites à Auschwitz et Buchenwald. Le réconfort vint pour certains de la religion : dans le camp roumain de Targoviste, Zdenko Karol Rund composa une messe pour les détenus catholiques. Arrêté en 1943 par la Gestapo, le Père bénédictin Gregor Schwake (1892-1967), fervent critique du nazisme, fut déporté à Dachau. Il y composa en 1944 la *Messe de Dachau* qui fut exécutée pour la première fois dans le Block

KZ26 (Block des prêtres) dont il tenait l'orgue de la chapelle. Josef Pinkhof écrivit à Bergen-Belsen des chants religieux hébraïques.



Alexander Kulisiewicz après la guerre (30)

Soucieux de soutenir le moral de leurs camarades, plusieurs compositeurs furent particulièrement prolifiques pour entretenir en chanson un esprit de résistance. L'un des plus symptomatiques, Alexander Kulisiewicz (1918-1982), interné à Sachsenhausen, fut non seulement compositeur de centaines de chansons, sur ses propres textes ou sur ceux d'autres détenus, mais

également parolier. « Dans le camp, dira-t-il, j'essayais en toute circonstance de créer des vers qui serviraient de reportage poétique direct. J'utilisais ma mémoire comme des archives vivantes. Des amis venaient à moi et me dictaient leurs chansons. » Après la guerre, Kulisiewicz dicta 374 chansons qu'il avait mémorisées, puis entama à partir des années soixante un monumental travail encyclopédique sur la vie culturelle des camps.

### 3. L'EXEMPLE DU VERFÜGBAR AUX ENFERS À RAVENSBRÜCK.

*Le Verfügbar aux enfers*, est une « opérette-revue » écrite par Germaine Tillion (1907-2008) au camp de Ravensbrück. Arrêtée en 1942, cette ethnologue et résistante y avait été déportée en 1943 dans un convoi *Nacht und Nebel* (Nuit et Brouillard), destinée ainsi à disparaître sans laisser de traces. A partir de 1944, Germaine Tillion, cachée dans une caisse d'emballage, écrivit une satire sur les conditions de vie dans le camp, lisant tous les soirs à ses codétenues les scènes hilarantes racontant comment le *Verfügbar* - détenu sans affectation de travail et donc disponible à tout moment pour prêter main forte à un Kommando ou participer à des corvées – cherche par tous les moyens à échapper à ces dernières. Germaine Tillion poursuivait dans cet ouvrage un double but : soulager ses camarades de déportation et dresser un tableau de la société qu'avaient fabriquée les Nazis dans le camp. *Le Verfügbar aux Enfers* est un livret. Pour la musique, Tillion fait appel, outre à *l'Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach, à de nombreuses chansons et airs à la mode connus par les déportées.



Dessin de France Audoul, figurant dans le carnet de Germaine Tillion (31)

On retrouve pêle-mêle *Au clair de la lune*, *Les bateliers de la Volga*, *La Fille de Madame Angot*, *Mon légionnaire*, des airs de Reynaldo Hahn, Norbert Glanzberg, Bruno Coquatrix... L'œuvre ne fut jamais présentée à Ravensbrück. A la libération du camp, le livret fut sauvé par une codétenue de Germaine Tillion et rendu à sa créatrice.



## GHETTOS : VIE MUSICALE

Peu après l'invasion de la Pologne en 1939, les autorités nazies concentrèrent les populations juives polonaises dans des quartiers spécifiques de certaines grandes villes, appelés ghettos. Le premier fut installé dès le 8 octobre 1939 à Piotków Trybunalski, suivi par celui de Tuliszkow en décembre, celui de Łódź en avril 1940, et celui de Varsovie en octobre de la même année. De nombreux ghettos furent ainsi ouverts pour atteindre le chiffre d'environ un millier en 1941 dans les zones annexées ou occupées par l'Allemagne en Pologne et en Union Soviétique. La plupart étaient clôturés par des murs ou des barbelés, et tout Juif surpris à traverser leur enceinte pouvait être abattu sur le champ. Certains ne duraient que quelques semaines, le temps d'y faire arriver les populations et de les exécuter.

## LE GHETTO DE VARSOVIE

Si le ghetto « modèle » de Theresienstadt occupe dans l'histoire de la Shoah et de la musique une place particulière présentée plus loin dans ce manuel, c'est dans celui de Varsovie - par ailleurs le plus important de l'Europe occupée avec ses 400 000 habitants vivant dans des conditions de plus en plus précaires - que se développa la vie culturelle et musicale la plus active. Le ghetto comptait cinq théâtres yiddish et polonais, de nombreux clubs et cabarets, chœurs, ensembles de chambre et un orchestre symphonique.



*Affiche du concert de l'Orchestre symphonique juif de Varsovie du samedi 2 septembre 1941, sous la direction de Marian Neuteich (1890 - assassiné au camp de Trawniki en 1943) - (32)*



*Le chœur d'enfants du ghetto de Varsovie et son chef, le compositeur Jakob Glatstein (né à Lublin en 1895 - assassiné à Treblinka avec son fils en 1942) - (33)*

L'Orchestre symphonique juif comportait 80 membres issus de la Philharmonie nationale, de l'Orchestre de la Radio polonaise et de celui du Grand théâtre, complétés par des musiciens originaires de Berlin, Vienne et Prague déportés au ghetto. Créé en novembre 1940, il eut jusqu'à 1942 quatre chefs d'orchestre : Marian Neuteich, Adam Furmanski, Szymon Pullman, et Israel Hamerman. Le programme du premier concert comportait des œuvres de Beethoven et Grieg.

Parmi les personnalités musicales du ghetto figurait Władisław Szpilman (1911-2000), pianiste et compositeur rendu célèbre par le film de Roman



Władysław Szpilman (34)

Polanski « Le Pianiste » tiré de son livre de souvenirs et relatant la manière dont il échappa à la déportation vers Treblinka où disparut sa famille. Elève de Franz Schreker, Szpilman s'était fait remarquer par sa suite pour piano *La vie des machines* (1933), un *Concertino pour piano* (1940) et de nombreuses chansons populaires.

La scène musicale du ghetto était riche de nombreux cabarets et clubs où étaient programmés aussi bien des revues que de la musique de film ou des « musicals ». La rue Leszno, où se concentrait un grand nombre de ces établissements, était surnommée « le Broadway du ghetto de Varsovie ». On comptait parmi les orchestres

en vogue celui du violoniste et compositeur Artur Gold (1897-1943), compositeur célèbre pour ses fox-trots et ses tangos, déporté en 1942 à Treblinka où il dirigea l'orchestre créé par le commandant du camp, avant d'y être assassiné. Sur la rue Leszno était également installé le Théâtre Femina où s'illustrèrent des chanteuses de chansons populaires yiddish et d'opéra comme Marysia Ayznshtat (1921-1942), surnommée « le rossignol du ghetto », Helena Ostrowska et Diana Blumenfeld (1906-1961).



Artur Gold (35)

## AUTRES GHETTOS

La vie musicale était aussi développée dans beaucoup d'autres ghettos. Le ghetto de Łódź, qui, outre 250 000 Juifs, accueillait 5 000 Roms, comportait un orchestre symphonique dirigé par Theodor Ryder (1881-1944 à Auschwitz). Avant d'être déporté au ghetto, ce dernier avait fait une carrière internationale, notamment à l'opéra de Lyon, puis était devenu chef d'orchestre à la Philharmonie de Łódź en 1919. De nombreux chœurs, dont celui de la Société Hazamir, des chœurs d'enfants, un théâtre de revue faisaient de Łódź un ghetto particulièrement actif sur le plan musical. La Maison de la Culture où se produisaient ces formations organisa plus de 80 concerts entre 1940 et 1941, accueillant plus de 70 000 personnes.



Orchestre symphonique du ghetto de Łódź (36)



Chœur Hazamir sous la direction de Theodor Ryder (37)

Pendant l'été 1941, l'armée allemande envahit la Lituanie. Elle institua des ghettos comme ceux de Vilnius (Vilno) et Kaunas (Kovno). A Vilnius se développa une activité culturelle fortement influencée par l'idéologie sioniste du « Bund », premier mouvement socialiste juif qui y avait été fondé en 1897

et par le mouvement de résistance clandestin qui œuvrait au sein du ghetto. Un petit orchestre avait été fondé en décembre 1941 par Wolf Dumashkin, chef d'orchestre venant de Varsovie. L'orchestre donna 35 concerts pendant son existence, avec un répertoire comprenant aussi des œuvres de compositeurs « aryens ». Son premier concert, dirigé par Yaakov Gershteyn, eut lieu le 18 janvier 1942 en mémoire des Juifs assassinés. Gershteyn avait par ailleurs reconstitué son chœur d'étudiants. Un chœur hébraïque vit le jour, ainsi qu'un chœur plus petit pour la musique liturgique, et un chœur yiddish chantant essentiellement de la musique populaire et des chansons hassidiques avec un orchestre.



*L'orchestre symphonique du ghetto de Kaunas(38)*

## MUSIQUE ET YIDDISH

Dans certains camps et ghettos, c'est justement par le tango que se cristallisa l'expression des épreuves vécues par les détenus. Souvent écrites en yiddish, mais aussi en hébreu, roumain, russe, polonais, français, voire en allemand, ces pièces spécifiques apparurent ainsi dans les ghettos de Vilnius, Kovno, Łódz, Bialystok, ainsi qu'à Auschwitz ou Dachau. Shmerke Kaczerginsky, qui s'échappa du ghetto de Vilnius pour rejoindre la résistance, recueillit pendant la guerre de nombreux manuscrits qu'il publia à New York en 1948 sous le titre *Lider fun getos und lagern* (Chants des ghettos et des camps).

Dans tous les ghettos, des chanteurs de cabarets, voire de rue, évoquaient en yiddish la dureté des temps, telle Paulina Braun (morte en 1943 à Majdanek) qui, à Varsovie, composait de célèbres chansons racontant les conditions de vie du ghetto. A Łódz, ce rôle échut à Yankele Hershkovitsh (1910-1971), qui chantait dans les rues et les cours, évoquant les événements du ghetto de façon satirique ou humoristique. Sa faconde en fit un véritable héros populaire. Dovid Beyglman, qui s'était fait remarquer avant-guerre comme chef d'orchestre et compositeur de revues satiriques, ainsi que pour ses arrangements d'opérettes d'Abraham Goldfaden, créa - également dans le ghetto de Łódz - un théâtre yiddish pour lequel il composa de nombreuses chansons, dont certaines figurent dans l'anthologie de Kaczerginsky. Le plus célèbre chant yiddish du ghetto de Vilnius est probablement *Zog nit keynmol az du geyst dem letstn veg* (*Ne dis jamais que tu prends ce chemin pour la dernière fois*) du partisan Hirsh Glik.

## THERESIENSTADT : LE GHETTO MODÈLE

C'est cependant au ghetto de Theresienstadt que revient le triste privilège d'avoir été le cadre le plus emblématique de la vie musicale et culturelle de l'univers concentrationnaire nazi. Fondée initialement en 1780 par l'empereur Joseph II en l'honneur de sa mère Marie-Thérèse, Theresienstadt était à l'origine une petite ville de garnison située près de Prague. Elle pouvait accueillir 6 000 soldats. Sur la suggestion de Reinhard Heydrich, Theresienstadt fut transformée en ghetto-modèle servant de camp de transit avant le transfert de ses occupants vers les camps d'extermination. Les premiers déportés juifs arrivèrent le 24 novembre 1941. La population de la ville est alors progressivement évacuée, pour ne plus être occupée que par les Juifs que l'on y déportait. Dans le courant du mois de juillet, les autorités



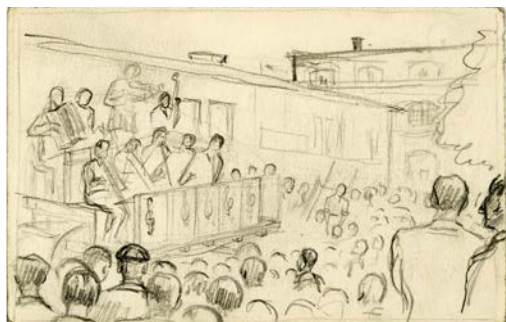
Violoncelliste, Otto Ungar, Theresienstadt, 1942-1944 (39)



"Sattler et Mayer", Leo Haas, Theresienstadt, 1942-1944 (40)

nazies transférèrent l'administration du ghetto au Conseil des Anciens, organe dirigeant de l'administration juive, pour ne plus se consacrer qu'à l'organisation des « transports ». Sur plus de 140 000 personnes internées entre novembre 1941 et avril 1945, près de 90 000 furent envoyées à la mort vers Auschwitz-Birkenau et d'autres camps. 33 000 autres moururent dans le ghetto lui-même. Seules survécurent 16 000 personnes, dont une centaine d'enfants sur les 15 000 qui y furent déportés. Plusieurs facteurs différencient Theresienstadt des autres camps nazis. Le premier a trait à la fonction même du ghetto, qui ne jouait qu'un rôle secondaire dans l'économie de guerre allemande. L'absence d'enjeu économique se traduisait par des conditions de vie relativement plus clémentes que dans les autres camps, où les détenus étaient littéralement tués au travail. Le régime des sanctions y était par ailleurs globalement plus léger : les actes considérés comme fautifs par les SS, et qui auraient été punis de mort dans les autres camps, l'étaient en général par l'incarcération à la « petite forteresse » du ghetto. Si les Juifs de Theresienstadt avaient une conscience aiguë de la précarité de leur sort, ils ignoraient le génocide auquel ils étaient destinés. Encore ce statut particulier des détenus de Theresienstadt

doit-il être relativisé : les conditions de vie y restaient épouvantables, l'hygiène déplorable favorisant le développement de maladies dont étaient avant tout victimes les plus âgés et les plus faibles. Tous les habitants devaient travailler de dix à douze heures par jour, dans des conditions de sous-alimentation chronique. Dès 1942, la population du ghetto atteignait 60 000 personnes. Malgré ces conditions, une vie culturelle particulièrement active se développa à Theresienstadt. Comme le rappelle une survivante, Zuzana Justman, il serait cependant illusoire de penser que, dans un tel contexte, *«les habitants de Theresienstadt se pressaient d'un concert ou d'un spectacle à un autre. Beaucoup n'allaient jamais au concert. Ils étaient trop fatigués, trop malades, ou avaient d'autres problèmes. Et il était très difficile d'avoir des billets»*.



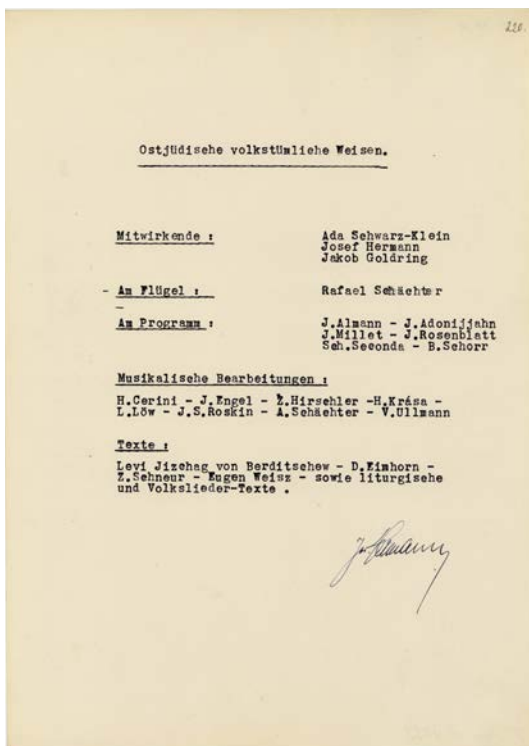
« Spectacle musical au ghetto », Arnost Klein, Theresienstadt, 1942-1944 (41)



Ticket pour un concert de jazz à Theresienstadt, 1945 (42)

## LA FREIZEITGESTALTUNG (ORGANISATION DU TEMPS LIBRE)

Un facteur explicatif de cette vie culturelle de Theresienstadt réside dans la sociologie de sa population - originaire tout d'abord de Tchécoslovaquie, puis provenant ensuite d'Allemagne, d'Autriche, de Hollande et du Danemark - au sein de laquelle figurait non seulement une proportion élevée d'artistes capables d'entretenir des activités culturelles de haut niveau, mais également de professions intellectuelles, médecins, avocats, écrivains ou universitaires. Ils constituaient un public particulièrement attentif. Le Conseil des Anciens apporta donc tout son soutien aux initiatives culturelles dont il attendait une amélioration du moral des détenus. Sous l'impulsion du rabbin Erich Weiner et avec l'assentiment des SS, fut créée à la fin de 1942 la *Freizeitgestaltung* (Organisation du temps libre), dont l'objet était d'organiser et de coordonner les différentes manifestations culturelles, artistiques et sportives du camp. Une vie musicale avait vu le jour dans la clandestinité dès l'arrivée des premiers déportés, qui se déroulait à l'écart des oreilles des SS, dans les greniers ou les caves. L'interdiction de posséder un instrument de musique fut transgressée dès l'établissement du ghetto par un certain nombre de musiciens professionnels déportés, qui prirent le risque



Concert de chansons populaires juives à Theresienstadt (43)

d'apporter dans leurs bagages leur propre instrument.

Dès le 28 décembre 1941, les autorités du camp autorisèrent les *Kameradschaftsabende* (soirées d'amitié) au cours desquelles les chansons et le chant choral tenaient une place prépondérante, sous l'impulsion notamment du compositeur Karel Švenk (1907-1945) et du chef d'orchestre Rafael Schächter (1905-1944). Fin 1942, l'administration juive du ghetto obtint l'autorisation de disposer des instruments qui faisaient jusqu'alors défaut, et notamment des instruments à cordes. Les artistes et intellectuels employés par la *Freizeitgestaltung*, dispensés de tout travail manuel, purent en quelque sorte poursuivre leur carrière, voire, dans le cas des plus jeunes, en entamer une.

Début 1943, les activités musicales de la *Freizeitgestaltung* étaient gérées par Hans Krása. Viktor Ullmann y était employé comme critique musical.

| Freizeitgestaltung |      |
|--------------------|------|
| K/10               | K/40 |
| K/10               | K/41 |
| K/11               | K/42 |
| K/12               | K/43 |
| K/15               | K/44 |
| K/15               | K/50 |
| K/15               | K/52 |
| K/15               | K/51 |
| K/20               | K/53 |
| K/21               | K/54 |
| K/20               | K/55 |
| K/22               | K/56 |
| K/23               | K/50 |
| K/30               | K/60 |
| K/31               | K/71 |
| K/32               | K/72 |
| K/34               | K/73 |
| K/35               | K/74 |

Inscriptions pour des activités de la Freizeitgestaltung,  
K/10 (direction administrative) :  
rabbin Erich Weiner  
K/30 (théâtre) : Kamill Hoffmann  
K/32 (théâtre tchèque) :  
Gustav Schorsch  
K/40 (section de musique) :  
Johann Krása  
K/41 (musique d'opéra et vocale) :  
Rafael Schächter  
K/55 (échecs) : Maximilian Adler  
K/56 (paroles de femmes) : Hanne Steiner  
(44)

## LA PETITE FORTERESSE

A proximité du ghetto se dresse la petite forteresse de Theresienstadt. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle servit de prison à la Gestapo de Prague. Le compositeur Rudolf Karel fut brièvement interné à partir de février 1945 après une incarcération de trois ans pour faits de résistance à St Pankrác, autre prison pragoise de la Gestapo. Il y avait composé sur du papier toilette qu'il confiait tous les soirs à un gardien complice deux opéras et un *Nonette* pour instruments à vents. Après son arrivée à la petite forteresse, il continua à composer, notamment l'ouverture d'un de ces opéras, dont le manuscrit, toujours noté sur papier toilette, a disparu. Karel, au seuil de ses 65 ans, affaibli par les privations, contracta la dysenterie, et mourut peu après des mauvais traitements qu'il subit.



Manuscrit de Rudolf Karel composé à la petite forteresse de Theresienstadt (45)

## THERESIENSTADT - VIE MUSICALE

## RÉPERTOIRE ET CONCERTS



Affiche d'une représentation du Requiem de Verdi sous la direction de Rafael Schächter (46)

Il n'est guère de répertoire, hormis le symphonique - faute de disposer d'un orchestre adéquat - qui n'ait été abordé à Theresienstadt. Parmi les concerts les plus spectaculaires figure sans nul doute celui du *Requiem* de Giuseppe Verdi, donné par quatre célèbres solistes sous la direction de Rafael Schächter. La partie d'orchestre était jouée au piano par Gideon Klein. Cet ambitieux projet, qui mobilisait un chœur de 150 personnes, connu de nombreuses vicissitudes. Mis en chantier en 1943, le projet fut donné une première fois, mais ne put être rejoué, un transport vers l'Est ayant anéanti la quasi totalité du chœur. Une deuxième tentative fut interrompue pour la même raison. Schächter forma un troisième chœur, et donna avec la distribution d'origine une quinzaine de représentations du chef d'œuvre de Verdi. L'œuvre fut reprise en 1944, notamment à l'occasion d'un concert de gala donné lors de la visite de représentants du Comité international de la Croix-Rouge, et en présence d'Adolf Eichmann.

Dans le domaine de l'oratorio, le chef d'orchestre Karl Fischer présenta dans le courant de l'année 1944 *La Création* de Haydn, et *Elias* de Mendelssohn. L'opéra était également très présent à Theresienstadt sous la direction de Schächter, qui monta avec un grand succès la *Fiancée vendue* de Bedrich Smetana, *Les Noces de Figaro* et *La Flûte enchantée* de Mozart. Franz Eugen Klein, qui avait été peu avant chef d'orchestre à l'opéra de Vienne, monta de son côté *Rigoletto* de Verdi, *Tosca* de Puccini et *Carmen* de Bizet.



Concert dans la salle polyvalente Franz Peter Kien, Theresienstadt, 1944 (47)

Le ghetto ne comptait pas moins de six pianistes de haut niveau, dont il faut particulièrement citer Gideon Klein, Edith Kraus (1913-2013), et Alice Herz-Sommer (1903-2014).

La musique légère n'était pas en reste. Arrivé du camp de transit de Westerbork (Pays-Bas) en février 1944, Kurt Gerron (1897-1944), célèbre artiste de cabaret allemand qui avait participé à la première de *l'Opéra de Quat'sous* de Brecht et Weill, monte immédiatement avec le pianiste Martin Roman et une somptueuse distribution un spectacle en langue allemande intitulé *Karussell*. C'est à lui

que les autorités nazies confieront le tournage du film de propagande sur le ghetto évoqué plus haut. Le pragois Karel Švenk (1907-1945), homme de théâtre, metteur en scène et compositeur, fut l'un des initiateurs des premières «soirées de fraternité» de Theresienstadt. Avec Rafael Schächter, il présenta début 1942 le premier spectacle de cabaret du ghetto *La carte d'alimentation perdue*. Le spectacle se terminait par la *Marche de Terezin*.



Affiches pour *Karussell* (48) et *Brundibár* (49) à Theresienstadt

## L'ÉDUCATION PAR LA MUSIQUE : BRUNDIBÁR



Le chef d'orchestre Rafael Schächter (50)

Environ 15 000 enfants et adolescents furent déportés à Theresienstadt. L'administration SS leur interdisait de recevoir quelque éducation que ce soit, mais tolérait qu'ils soient occupés. C'est ce prétexte de leur «occupation» dans le cadre de la *Jugendfürsorge* qu'utilisèrent de nombreux adultes - risquant de sévères sanctions - pour leur transmettre divers savoirs en recourant aux jeux ou aux arts. La musique joue ici un rôle certain qu'illustre la production de l'opéra pour enfants *Brundibár* de Hans Krása et Adolf Hoffmeister dans le camp, et dont l'histoire remonte en réalité à 1938. Hans Krása remportait alors un concours de composition d'opéras pour enfants organisé par le ministère de l'Éducation tchécoslovaque. Explicitement écrit dans l'esprit des pièces didactiques de Brecht, *Brundibár* veut démontrer en termes simples les mécanismes de la domination et de la révolte. A Theresienstadt quelques années plus tard, le propos prenait une dimension particulièrement forte.

En 1939, l'application des lois anti-juives au Protectorat de Bohême et de Moravie avait rendu impossible la création de l'opéra, et c'est seulement en 1941 que, sous l'impulsion du chef d'orchestre Rafael Schächter, les enfants d'un orphelinat juif de Prague commencèrent à répéter *Brundibár* en vue de le représenter. Les spectacles eurent lieu pendant l'hiver 1942-43. Après la deuxième représentation pragoise, les enfants de l'orphelinat prirent à leur tour le chemin de Terezin, où Schächter, déporté quelques mois auparavant,





*Une représentation de Brundibár (51)*

avait décidé de monter l'ouvrage pour distraire les enfants du camp.

La première de *Brundibár* eut lieu le 23 septembre 1943 ; elle sera suivie de cinquante-quatre autres représentations, rendues toujours plus difficiles par la déportation périodique de petits participants.

Parmi les autres musiciens acteurs de ce système éducatif parallèle figurent le pianiste et compositeur Gideon Klein et la poétesse et compositrice Ilse Weber (1903-1944). Employée comme infirmière en chef à Terezin et responsable du quartier des enfants, elle transcrivit sous forme de poèmes en tchèque ou en allemand la misère et les angoisses de ses jeunes protégés. Elle mit en chanson avec un accompagnement rudimentaire quelques-uns de ces poèmes, tel celui intitulé *Ich wandre durch Theresienstadt* (*Je me promène à travers Theresienstadt*) :



*La famille Weber avant-guerre. Ilse Weber préféra suivre son mari et son fils lorsqu'ils furent déportés à Auschwitz. Seul son mari survécut (52).*

*Je me promène dans Theresienstadt,  
Le cœur lourd comme un bloc de plomb.  
La route s'arrête tout à coup,  
Là où se dresse la forteresse.*

*Sur le pont, je m'arrête et regarde  
Au-delà de la vallée, en bas.  
Je voudrais tant y marcher,  
Et rentrer, maintenant, à la maison.*

*« A la maison », quel joli mot,  
Mon cœur crie tout haut.  
Ils l'ont prise ma maison,  
Et à présent, je ne l'ai plus.*

*Je m'en retourne, désorientée, fatiguée,  
Mon cœur est déchiré par la peine.  
Theresienstadt, Theresienstadt,  
Quand les souffrances finiront-elles ?  
Et quand serons-nous libres à nouveau ?*

## THERESIENSTADT : ORCHESTRES

### ORCHESTRES ET FORMATIONS INSTRUMENTALES OU CHORALES



*Carlo Taube au piano, par Margita Kleiner-Fröhlich (53)*

Le premier orchestre de Theresienstadt fut celui monté en mai 1942 par le compositeur et pianiste Carlo Taube (1897-1944), élève de Ferruccio Busoni, pour interpréter la symphonie *Terezin* qu'il avait composée. Elle reflétait son expérience de l'occupation et de la déportation, et son manuscrit est aujourd'hui perdu. Taube, qui avait été avant-guerre pianiste dans les bars et night-clubs de Brno pour nourrir sa famille, forma plus tard un orchestre de musique légère à Theresienstadt. Il partageait avec l'« orchestre municipal » dirigé par le danois Peter Deutsch le kiosque à musique installé sur la place principale du ghetto. Créé en 1943 et fonctionnant comme un orchestre de ville

d'eau, la « Stadtkapelle » donnait des concerts quotidiens avec un répertoire de classiques favoris, et d'airs d'opéras et d'opérettes. Ses musiciens et son chef furent déportés le 28 septembre 1944 à Auschwitz-Birkenau, où les SS leur ordonnèrent de former un nouvel orchestre.

Mais la formation la plus ambitieuse fut incontestablement l'orchestre formé par le chef d'orchestre et élève de Vaclav Talich, Karel Ancerl, qui avait été assistant de Hermann Scherchen à l'Opéra de Munich. L'ensemble comptait environ quarante cordes, et jouait un répertoire classique avec un très haut niveau d'exécution. Il existait également un orchestre de chambre fondé par le violoncelliste Luzian Horwitz, et composé exclusivement de musiciens allemands, à l'exception de son violon solo Karel Fröhlich. Fröhlich avait d'ailleurs une telle réputation qu'il était violon solo de la plupart des formations instrumentales du ghetto.



*Karel Ancerl dirige l'orchestre du ghetto (54)*

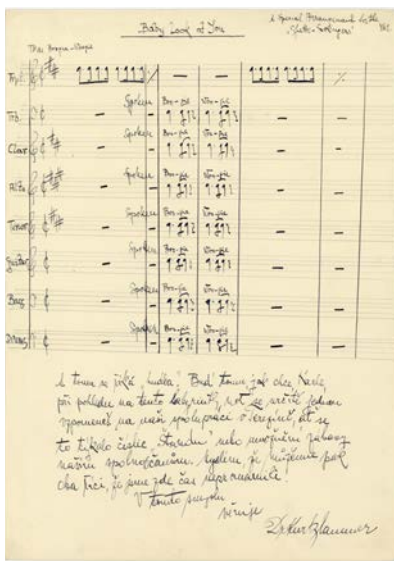


*Le Quatuor des médecins (55)*

Le violoniste Egon Ledec est à l'origine du premier quatuor à cordes formé dès le début de 1942 à Theresienstadt, et qui fut rapidement baptisé le «Quatuor des médecins». En 1944, Ledec formera son propre groupe qui sera actif jusqu'à sa déportation à Auschwitz quelques mois plus tard. Karel Fröhlich fonda de son côté avec

trois jeunes musiciens de Prague le Quatuor de Theresienstadt. L'ensemble avait à son répertoire deux œuvres composées dans le ghetto : le *Prélude et fugue* de Gideon Klein et les *Variations sur un thème original* de Hans Krása.

On n'aurait garde d'oublier la contribution de Viktor Ullmann, qui, employé par la Freizeitgestaltung comme critique musical, fonda le « Studio für neue Musik » (Studio pour la Musique nouvelle) où il présentait les fleurons des compositeurs « dégénérés ». Il reste peu de documents sur la programmation de cette série de concerts, mais l'un des affiches parvenues jusqu'à nous montre que le quatrième concert comportait des œuvres de Reger, Zemlinsky, Mahler, Schoenberg, Alois Hába et Bruno Walter, tandis qu'un autre, avec des œuvres de Gideon Klein, Heinz Alt, Sigmund Schul et Karel Berman, rendait hommage, sous le titre « Junge Autoren in Theresienstadt (Jeunes Auteurs à Theresienstadt) », à la jeune génération des compositeurs du ghetto. Ullmann se consacrait également à un ensemble consacré à la musique ancienne, le « Collegium Musicum », et organisait concerts et conférences sur ce thème.



Arrangement de Baby look at you pour les Ghetto-Swingers (56)

Le jazz était également très présent à Theresienstadt, où, dès le 6 décembre 1941, soit deux semaines à peine après l'arrivée des premiers déportés, eut lieu un concert donné par le groupe du clarinettiste de jazz pragois Bedrich Weiss qui, outre son instrument, avait emporté dans ses bagages toute une série d'arrangements. Weiss, qui jouera dans l'orchestre de l'opéra de Hans Krása, Brundibár, joué devant les enfants du ghetto, forma à partir de 1942 un nouvel ensemble, le quintette portant son nom. Cet ensemble donna des concerts jusqu'en août 1944, lorsque Weiss décida d'accompagner son père à Auschwitz, où il disparut le 4 octobre suivant.

Le 8 janvier 1943, le trompettiste amateur Erich Vogel annonça au commandant du ghetto la création d'un Big Band, les « Ghetto-Swingers », auxquels se joignit le guitariste et batteur Heinz « Coco » Schumann en 1943, et pour lequel Weiss et le pianiste hollandais Martin Roman écrivirent une trentaine d'arrangements. Parmi les plus célèbres figuraient le *I got rhythm* de Gershwin, et des mélodies du *Brundibár*, qui jouissaient dans le camp d'une notoriété exceptionnelle. Les « Ghetto-Swingers » constituèrent l'une des principales attractions de la visite de la Croix-Rouge internationale en 1943, et du film de propagande de Kurt Gerron « Theresienstadt. Un film documentaire sur la colonie juive », après le tournage duquel ils furent immédiatement déportés.



Les Ghetto-Swingers sous la direction de Martin Roman (57)

## THERESIENSTADT : COMPOSITEURS

## VIKTOR ULLMANN (1898-1944)

Né le 1er janvier 1898 dans la ville de Teschen, aux confins de la Silésie autrichienne, Viktor Ullmann, dont le père était officier supérieur de l'armée autrichienne, est un pur produit de l'assimilation des Juifs par la fonction publique dans l'empire de François-Joseph. A Vienne, Ullmann étudie avec Arnold Schoenberg et Eduard Steuermann, et est fortement influencé par Franz Schreker. Sur la recommandation de Schoenberg, il est engagé en 1920 au Nouveau théâtre allemand de Prague par son directeur, Alexander von Zemlinsky, comme assistant et chef d'orchestre. Il prend en 1927 la direction de l'opéra d'Usti nad Labem, puis rejoint comme chef d'orchestre le théâtre de Zurich en 1929.



Viktor Ullmann (58)

A partir de 1931, il gère à Stuttgart une librairie du mouvement anthroposophique dont il avait été séduit par les idées. Il revient définitivement à Prague en 1933.

Ses œuvres sont régulièrement données dès 1923 : *Sept Lieder pour soprano et piano*, *Variations sur un thème d'Arnold Schönberg* (1929), les opéras *La chute de l'Antéchrist* (1935) et *La cruche brisée* (1941), un *Concerto pour piano* (1940), ainsi que de nombreux lieder. Après l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes nazies en 1939, il tente sans succès d'émigrer avec sa famille. Il réussit cependant à faire partir deux de ses enfants par un « transport d'enfants » vers l'Angleterre. Il est arrêté et déporté avec sa femme à Theresienstadt le 8 octobre 1942.

De tous les compositeurs du ghetto, c'est sans nul doute Ullmann qui se montra le plus prolifique pendant ses années d'internement. La première œuvre qu'il y acheva le 23 janvier 1943 fut son *Troisième Quatuor à cordes* en un mouvement, créé par le Quatuor de Theresienstadt de Karel Fröhlich. Il composa également trois sonates pour piano. Les *Sonates n°5 et 7* comportent des indications d'orchestration, comme dans le cas de l'ouverture *Don Quichotte danse le Fandango* et *Le Dit d'amour et de mort du Cornette Christoph Rilke* d'après Rainer Maria Rilke. Ecrites pour piano, elles comportent également des indications d'instrumentation qui montrent que le compositeur les destinait à l'orchestre. Il exprimera son rejet de la dictature dans son œuvre maîtresse, *Der Kaiser von Atlantis (L'Empereur d'Atlantide)*, sur un livret de Petr Kien (1919-1944), interné avec lui, qui constituera une des formes les plus abouties et les plus émouvantes de la résistance à la terreur nazie. Plusieurs œuvres chorales pour chœurs sur des mélodies hébraïques, hassidiques et yiddish, composées entre 1942 et 1944, ainsi que *Trois Mélodies yiddish op. 54* (1944) traduisent la prise de conscience par le compositeur d'un judaïsme auquel ni son éducation catholique – qu'il avait reniée –, ni ses convictions anthroposophiques ne l'avaient préparé.

Viktor Ullmann fut déporté à Auschwitz le 16 octobre 1944 et assassiné peu après. Peu avant d'y partir, il avait confié ses manuscrits à des amis qui survécurent après les avoir cachés, leur permettant ainsi d'arriver jusqu'à nous.

## HANS KRÁSA (1899-1944)



Hans Krása (59)

Hans Krása, né le 30 novembre 1899, était le fils d'un avocat pragois, et évolua très jeune dans les milieux intellectuels de la capitale bohémienne. Elève d'Alexander von Zemlinsky qui dirige en 1921 sa première œuvre – les *Chansons de l'échafaud* sur des poèmes de Christian Morgenstern –, Krása reçoit par ailleurs une formation musicale cosmopolite, puisqu'il part en France en 1923 étudier avec Albert Roussel. C'est à Paris qu'il écrit sa *Symphonie pour petit orchestre*, partiellement créée le 24 avril 1923 au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Walter Straram, avant d'être donnée dans son intégralité à Boston par Serge Koussevitzky en 1926. C'est à Paris également que fut créé le 12 mai 1923 dans un concert de la Revue Musicale son *Quatuor à cordes*.

En 1927, Krása accompagne Zemlinsky à l'opéra Kroll de Berlin dont les productions modernistes déchainaient l'ire des nazis. Ils en obtinrent la fermeture en 1931. Rentré à Prague, Krása y développe un nouveau style d'écriture, qui se traduit notamment par l'opéra *Fiançailles en rêve* (1932). Il compose en 1938 l'opéra pour enfants *Brundibár*, sur un livret d'Adolf Hoffmeister, œuvre emblématique de la vie musicale de Theresienstadt.

Le 10 avril 1942, Hans Krása est déporté au ghetto. Les *Trois Lieder pour baryton, clarinette, alto et violoncelle* constituent probablement la première œuvre qu'il y écrit au début de l'année 1943, alors qu'il était directeur du département de musique de la Freizeitgestaltung. Avec ces Lieder n'ont survécu de cette période qu'une *Ouverture pour piano concertant et dix instruments* (1943-44), une *Danse* (1943) et une *Passacaille et fugue* (1944) pour trio à cordes.

Hans Krása est déporté à Auschwitz le 16 septembre 1944. Il y est assassiné probablement le lendemain.

## PAVEL HAAS (1899-1944)

C'est dans sa Moravie natale ainsi que dans la musique religieuse juive que Pavel Haas trouva à ses débuts ses sources d'inspiration. Il naquit le 21 juin 1899, et recevra une éducation bilingue en tchèque et en allemand. Pavel Haas, élève de Janacek en 1920, est profondément ancré dans la culture tchèque : à partir de cette date, c'est dans la musique populaire et la poésie en langue tchèque qu'il cherchera son inspiration. C'est au hasard de concerts programmés à Brno que Haas trouva dans la musique du Groupe des Six une nouvelle source d'inspiration au milieu



Pavel Haas (60)

des années vingt, comme le montre par exemple l'influence de *Pacific 231* d'Arthur Honegger sur le second mouvement de son *Deuxième Quatuor à Cordes*.

A la fin des années vingt, les efforts de Pavel Haas pour se faire reconnaître comme compositeur commencent à porter leurs fruits. Son frère Hugo, qui tenait une place importante dans un cinéma tchèque alors à son apogée, lui avait notamment commandé la musique de trois films tournés à Prague dont il avait écrit le scénario et dans lesquels il jouait un des rôles principaux. Son opéra *Charlatan* et ses *Deuxième* et *Troisième quatuors à cordes* établissent à la même époque solidement sa réputation.

Haas est déporté à Theresienstadt en décembre 1941, après avoir divorcé de sa femme pour la protéger. Elle échappera ainsi avec sa fille à la déportation. Cette dernière fut pour Haas un choc qu'il ne put surmonter que grâce à l'aide de Gideon Klein. Celui-ci l'obligea à composer pour sortir de la dépression. La première œuvre qui en résulta fut le chœur d'hommes *Al S'fod*, suivi en 1943 d'une *Etude pour orchestre à cordes* (voir la fiche Theresienstadt - Propagande), et de *Quatre Lieder sur des poèmes chinois* traduits en tchèque, composés en 1944 pour le chanteur Karel Berman. Ces œuvres sont parvenues jusqu'à nous, alors que plusieurs autres ont disparu dans la tourmente.

Pavel Haas est déporté à Auschwitz le 16 septembre 1944. Il y est assassiné dès son arrivée selon le témoignage de Karel Ancerl.

## GIDEON KLEIN (1919-1944)

Né en Moravie en 1919 dans une famille juive traditionnelle, Gideon Klein commença à composer à l'âge de 15 ans. Il avait entamé des études auprès d'Alois Hába en 1939, interrompues en 1940 par l'application des lois de Nuremberg dans le Protectorat de Bohême-Moravie. Envoyé le 4 décembre 1941 à Terezín, il y donne des récitals comme pianiste, travaille comme chef de chant pour des productions d'opéra et chorales, dont le *Requiem* de Verdi. Il se consacre également à l'éducation des orphelins du ghetto. Il y compose plusieurs pièces, dont une *Sonate pour piano*, très inspirée par la deuxième Ecole de Vienne, une *Fantaisie et fugue* pour quatuor à cordes, le cycle vocal aujourd'hui disparu *La Peste*, les *Madrigaux sur des textes de François Villon* (1942) et les *Madrigaux sur des textes de Friedrich Hölderlin* (1943). Sa dernière œuvre, un *Trio à cordes*, fut achevée neuf jours avant sa déportation le 1er octobre 1944 à Auschwitz. Il fut ensuite transféré au camp de Fürstengrube en Silésie, où il mourut en janvier 1945.



Gideon Klein (61)

## THERESIENSTADT : PROPAGANDE

Pour faire de Theresienstadt un outil de propagande permettant de démontrer au monde qu'elles étaient avant tout préoccupées de trouver des solutions humaines à la question juive, les autorités nazies avaient besoin du concours, si involontaire soit-il, des artistes, et plus spécifiquement des musiciens.

Ces opérations de propagande se déroulèrent en deux phases en 1944 :

- . L'ouverture du camp au Comité international de la Croix-Rouge;
- . Le tournage d'un film «documentaire».

Les musiciens de Theresienstadt furent étroitement associés à ces événements.

### LA VISITE DE LA CROIX-ROUGE

Bien qu'elle eût été informée de la déportation massive des Juifs d'Europe, le Comité international de la Croix-Rouge (CICR) s'était refusé à intervenir auprès des autorités nazies à son propos, sous prétexte de ne pas mettre en danger plus avant les populations juives. L'arrivée de Juifs du Danemark à Theresienstadt le 5 octobre 1943 provoqua l'inquiétude des antennes danoise et suédoise de la Croix-Rouge sur le sort des déportés. Pour faire taire les bruits grandissants sur l'extermination des juifs, les autorités allemandes décidèrent d'ouvrir le camp à une visite de la Croix-Rouge internationale le 23 juin 1944. Le commandant du camp, le colonel SS Karl Rahm, transforma alors le ghetto en véritable «village Potemkine», nettoyant de fond en comble et fleurissant la ville, aménageant des logements modèles. Le problème de la surpopulation fut résolu par l'envoi de sept mille cinq cents personnes à Auschwitz.



*Répétition du Requiem de Verdi pendant la visite de la Croix-Rouge à Theresienstadt le 23 juin 1944 (source : Comité international de la Croix-Rouge) - (62)*

On construisit un kiosque pour accueillir l'orchestre de Karel Ancerl et les Ghetto-Swingers, et on proposa même à la délégation de la Croix-Rouge un spectacle au cours duquel fut donné le *Requiem* de Verdi sous la direction de Rafael Schächter. La commission de la Croix-Rouge rendit un rapport favorable sur le ghetto. Dans les semaines qui suivirent, des familles entières furent déportées massivement vers Auschwitz-Birkenau.

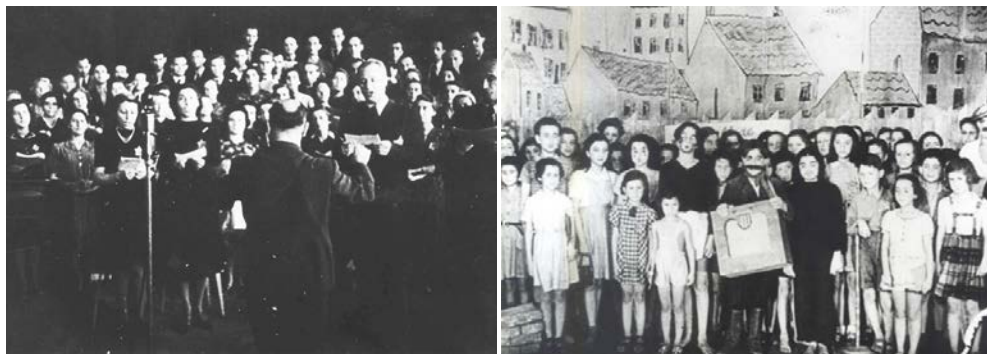
#### « UN FILM DOCUMENTAIRE SUR LA COLONIE JUIVE »

Quelques semaines plus tard, en août 1944, l'administration SS fit tourner un film de propagande sous la direction du célèbre acteur Kurt Geron, arrivé dans le camp en provenance de Westerbork en janvier 1944. Son titre légendaire, *Le Führer offre une ville aux Juifs*, est apocryphe, il s'intitulait plus prosaïquement *Theresienstadt*. *Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (Un film documentaire sur la colonie juive).



Membres des Ghetto-Swingers lors du tournage (63)

Le tournage dura jusqu'à la mi-septembre 1944 et fut assuré par l'entreprise pragoise Aktualia, dont les cinq collaborateurs furent soumis à une surveillance rigoureuse et s'obligèrent à garder un silence absolu sur tout ce qu'ils seraient amenés à voir ou à entendre au ghetto. Prirent part à la mascarade de ce « faux » documentaire le quintette de jazz de Bedrich Weiss – les fameux Ghetto-Swingers –, les enfants de *Brundibár*, le chœur de Karl Fischer, chantant *Elias* de Felix Mendelssohn, et l'orchestre de Karel Ancerl.



Arrêts sur image : Le chœur de Karl Fischer chantant *Elias* de Mendelssohn, et une représentation de *Brundibár*, photos extraites du documentaire de Kurt Geron (64 et 65).

Karel Ancerl avait parfaitement conscience d'être un jouet aux mains des nazis: « On m'ordonna de présenter à un invisible public enthousiaste le compositeur Pavel Haas après la création de son œuvre (Etude pour orchestre à cordes). Cette farce fut filmée pour montrer au monde extérieur les conditions idéales de notre vie au ghetto. »

Une des vertus du film de Geron fut de laisser à la postérité les derniers portraits photographiques d'une partie des protagonistes de la vie musicale de Theresienstadt. Peu après la fin du tournage, une partie des musiciens fut déportée à Auschwitz. Les autres suivirent pour la plupart le même chemin le 16 octobre 1944. Très peu en revinrent, dont Karel Ancerl, Coco Schumann, Martin Roman, Karel Berman... Kurt Geron ne survécut pas.





*Karel Ancerl fait saluer Pavel Haas après l'exécution de son Etude pour cordes (66).*



*Hans Krása pendant le « concert » (67).*



*Vue du « public ». On remarquera qu'aucun détail n'est épargné pour déguiser la réalité : vêtements, femmes aux cheveux bien coiffés (68).*



*Karel Ancerl dirigeant ses musiciens pour les caméras (69).*

La production du film de propagande ne fut définitivement achevée qu'en mars 1945, peu avant la fin de la guerre. Il n'en reste aujourd'hui que des fragments.



## PETITE BIBLIOGRAPHIE :

Livres sur la musique sous le Troisième Reich et dans le système concentrationnaire nazi :

Amaury du CLOSEL : *Les Voix étouffées du Troisième Reich - Entartete Musik*, Actes Sud, Arles 2005

Amaury du CLOSEL/Philippe OLIVIER : *Déracinevements. Exil et déportation des musiciens sous le troisième Reich*, Editions Hermann, Paris 2009

Bruno GINER : *De Weimar à Terezín, 1933-45, l'épuration musicale*, Van de Velde, Paris 2006

Bruno GINER : *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Berg International Editions, Paris 2011

JACQUET Violette, PINGUILLY Yves et TRUONG Marcelino, *Les sanglots longs des violons de la mort. Avoir 18 ans à Auschwitz*, collection Cadet éditée par Oskar Jeunesse, Paris 2009

Joza KARAS : *La Musique à Terezin 1941-1945*, Editions Gallimard, Paris 1993

Simon LAKS : *Mélodies d'Auschwitz*, Cerf, Paris 1991

Anita LASKER-WALLFISCH : *La Vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz*, Albin Michel, Paris 1998

Frans C. LEMAIRE : *Le Destin Juif et la Musique*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2001

Germaine TILLION : *Ravensbrück, Le Seuil*, Paris 1973/1988

Germaine TILLION : *Une opérette à Ravensbrück, Points*, Paris 2007

On lira également :

Georges BENSOUSSAN : *Auschwitz en héritage. Du bon usage de la mémoire, Mille-et-une Nuits*, Paris 1998

## DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE :

Outre le CD figurant dans ce livret, on peut conseiller l'écoute des enregistrements suivants :

Compositeurs de Theresienstadt :

Hans KRÁSA : *Brundibár*, Naxos Réf. 8570119

Viktor ULLMANN : *Der Kaiser von Atlantide (L'Empereur d'Atlantide)*, Gewandhaus Leipzig, Lothar Zagrosek, DECCA Entartete Musik

Rudolf KAREL : *Nonette*, Ensemble Aventure, Christian Hommel, Ars Musici

Autres compositeurs déportés :

Simon LAKS : *Divertimento* - Józef KOFFLER : *Cantate*, EDA 37 Poland Abroad

Erwin SCHULHOFF : *Concertos alla Jazz*, Andrea Delfs, Deutsche Kammerphilharmonie, DECCA Entartete Musik

Alfred TOKAYER : *Œuvres complètes*, Orchestre de Chambre de la Radio Roumaine, Amaury du Closel, Anima Records

Ilse WEBER : *Spiritual Resistance - Music From Theresienstadt*, BRIDGE 9280

Sans oublier l'imposante collection de 24 CD consacrée à la musique concentrationnaire par Francesco Lotoro, Enciclopedia KZ MUSIK, chez l'éditeur italien Musikstrasse.

## SOURCES ICONOGRAPHIQUES :

- 1, 2 : Anita Lasker-Wallfisch : *La Vie en héritage*  
3 : *Musik in Konzentrationslagern* – catalogue d'exposition (Fribourg-en-Brisgau, octobre 1991)  
5 : Dennis Nilsson  
8 : Mémorial de Buchenwald  
9 : *Musik in Konzentrationslagern*  
10 : Mémorial du KL-Natzweiler  
12 : United States Holocaust Memorial Museum, Washington  
13, 18, 19, 20 : Joods Historisch Museum (Musée d'histoire juive), Amsterdam  
14, 15, 16 : <http://westerborkserenade.com>  
21: Musée d'Auschwitz-Birkenau  
23: *Bilder von Auschwitz*, catalogue accompagnant l'exposition au Dominikanerkloster de Francfort, 1982  
24, 25 : Archives fédérales allemandes : Sammlung KZ Mauthausen  
28, 31, 32, 37 : Yad Vashem, Jérusalem  
38 : Joods Historisch Museum (Musée d'histoire juive), Amsterdam  
39, 40, 41 : Mémorial de Terezín  
42 : Joods Historisch Museum (Musée d'histoire juive), Amsterdam  
43, 44, 47, 48, 49 : Mémorial de Terezín  
51 : *Musik in Konzentrationslagern*  
52, 53 : Mémorial de Terezín  
54, 57 : United States Holocaust Memorial Museum, Washington  
56 : Mémorial de Terezín  
62 : Croix-Rouge Internationale  
64, 66 : Yad Vashem, Jérusalem  
63, 65, 67, 68, 69 : United States Holocaust Memorial Museum, Washington

## SOMMAIRE :

|   |    |
|---|----|
| Préface .....   | 7  |
| 1. Introduction .....   | 9  |
| 2. Le système concentrationnaire nazi : un bref aperçu .....                | 11 |
| 3. Musique sous contrainte .....  | 13 |
| 4. Les orchestres des camps (1) .....                                       | 16 |
| 5. Les orchestres des camps (2) .....                                       | 19 |
| 6. Les orchestres des camps : fonctions .....                               | 23 |
| 7. Les orchestres des camps : perception .....                              | 27 |
| 8. Musique à l'initiative des prisonniers : pratiques musicales .....       | 29 |
| 9. Musique à l'initiative des prisonniers : création et clandestinité ..... | 31 |
| 10. Ghettos : vie musicale .....  | 33 |
| 11. Theresienstadt : le ghetto modèle .....                                 | 36 |
| 12. Theresienstadt : vie musicale .....                                     | 39 |
| 13. Theresienstadt : orchestres .....                                       | 42 |
| 14. Theresienstadt : compositeurs .....                                     | 44 |
| 15. Theresienstadt : propagande .....                                       | 47 |
| <br>  |    |
| Bibliographie - discographie .....  | 51 |
| <br>  |    |
| Sources iconographiques .....   | 52 |
| <br>  |    |
| Sommaire .....  | 53 |



FORUM VOIX ETOUFFEES-CEMUT

182, route du Polygone

67100 Strasbourg

Tél : 09 73 19 33 41

[info@voixetouffees.org](mailto:info@voixetouffees.org)

[www.voixetouffees.org](http://www.voixetouffees.org)

