

# Le Block 15

A partir de 12 ans

© IMF

Documentation réalisée par le service pédagogique des JMF :  
France Duhamel et Sylvie Berthod, avec la participation des artistes.  
Direction artistique : Jacqueline Colombo et Raïssa Xiberras  
Conception réalisation : Raïssa Xiberras  
Toute reproduction totale ou partielle de cette documentation  
est interdite en dehors de la préparation aux concerts et spectacles.

# Le Spectacle

## Le Block 15, ou la musique en résistance

Jean Piat : mise en scène

Emmanuelle Bertrand : violoncelle - Pascal Amoyel : piano

### Axe pédagogique

Evocation d'une page sombre de l'histoire où la musique a parfois sauvé des vies.

### Programme musical

- **F. Kreisler** Liebesfreude (extrait), violoncelle et piano
- **F. Liszt** Danse Macabre (extrait), piano
- **J.S. Bach** Gigue de la Première Suite pour violoncelle solo
- **O. Greif** Sonate de Guerre (extrait), piano
- **P. Amoyel** Itinérance, violoncelle solo
- **S. Laks** Sonate (2<sup>e</sup> mouvement), violoncelle et piano
- **E. Bloch** Chanson juive, violoncelle et piano
- **F. Chopin** Nocturne en ut dièse mineur (Op. posthume)
- **O. Messiaen** Quatuor pour la Fin du Temps "Louange à l'Eternité de Jésus", violoncelle et piano
- **F. Kreisler** Liebesfreude, violoncelle et piano

Programme sous réserve de modifications

## Outils pédagogiques

Lire, écouter, découvrir,

### Quelques références littéraires

- *Le III<sup>e</sup> Reich et la musique*, aux éditions Fayard - Cité de la musique, Paris, 2004
- *La musique à Terezin 1941-1945* de Joza Karas, aux éditions Gallimard - Le messager, Paris, 1993
- *Si c'est un homme* de Primo Levi, aux éditions Pocket, 2004
- *L'écriture ou la vie* de Semprun, aux éditions Folio, 1996
- *Le pianiste* de Wladyslaw Szpilman, aux éditions Pocket, 2004
- *Une vie bouleversée* d'Etty Hillesum, Journal 1941-1943, au Seuil, 1985
- *Romans et nouvelles* de Stephan Zweig, La pochothèque, Livre de poche, Paris, 2000
- *L'art nazi* d'Aguyot et P. Restellini, édition Complexe, 1996

### Quelques références audio

- *Beethoven, Sinfonie nr 7, Prometheus*, par le Philharmonia Orchestra, dirigé par Otto Klemperer, chez EMI
- *Bruckner, Symphonie n°4 en Mi bémol Majeur "Romantique" et Psaume 150 pour soprano, chœur et orchestre*, ed. PolyGram, Classical Collection, "La gran musica"
- *Wagner, Siegfried*, Opéra Collection, Teldec, Romantique

- *Mendelssohn, Songe d'une nuit d'été et Concerto pour violon n°2 en mi mineur op.64*, Les incontournables du classique chez Erato
- *Messiaen, Quatuor pour la fin du Temps*, Erato, XX<sup>e</sup> siècle, vol.4, 1995
- *Ravel, Kaddish des mélodies Hébraïques, Tzigane*, chez CBS, vol. 5, 1989
- *Comedian Harmonists*, ed. Soldore, 2003
- *Jazz vocal*, EMI, Blue note, RTL Jazz La collection, 2004
- *Mélodies populaires juives*, par Itzhak Perlman et l'Israel Philharmonic Orchestra, chez EMI digital
- *Musiques tziganes*, par Nemeth Yoska, vol.1 chez Time Plus, Musidisc 1991
- *Klezmer Yiddish Swing Music*, ed. Soldore, 2002
- *The complete Etudes* de Franz Liszt jouées par Claudio Arrau et Nikita Magaloff, 2 CD ASIN
- *Concertos pour piano* de Frédéric Chopin joués par Claudio Arrau et Christian Zimerman, D.G.
- *Kreisler plays Kreisler* Label CDO 2007

### Quelques références cinématographiques

- *Nuit et Brouillard*, film d'Alain Resnais, 1955
- *Auschwitz, l'album, la mémoire*, film d'Alain Jaubert, 1984
- *Drancy Avenir*, film d'Arnaud des Pallières, 1997
- *Sobibor*, 14 octobre 1943, 16 heures, film de Claude Lanzmann, 2001
- *La vie est belle*, film de Roberto Benigni, 1999

# Les artistes

## Emmanuelle Bertrand : violoncelliste

Emmanuelle Bertrand est considérée comme une figure emblématique du violoncelle européen, elle se produit en tant que soliste ou chambriste dans les salles les plus prestigieuses. En 2022, elle a été élue « Soliste instrumentale de l'année » aux Victoires de la Musique en France.

Formée aux Conservatoires Supérieurs de Lyon et Paris, lauréate de nombreuses distinctions et concours internationaux, élue « artiste de l'année » par le magazine Diapason et les auditeurs de France Musique en 2011, elle avait été révélée au grand public en recevant une première Victoire de la Musique en 2002.

A 25 ans elle rencontre le compositeur Henri Dutilleux qui parle d'elle comme d'une « véritable révélation ». Elle est depuis dédicataire de nombreuses œuvres et a également donné en première mondiale *Chanson pour Pierre Boulez* de Luciano Berio.

C'est à cette période également qu'elle constitue un duo avec le pianiste Pascal Amoyel, son partenaire à la ville comme à la scène, avec lequel elle défend avec ferveur autant d'œuvres oubliées que de grand répertoire.

Elle est directrice artistique du Festival de violoncelle de Beauvais depuis 2012.

Professeure de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris depuis 2008, elle est également nommée professeure de violoncelle en 2022, devenant la première femme nommée professeure de violoncelle dans l'histoire de l'établissement fondé en 1795

## Pascal Amoyel : pianiste

Victoire de la Musique en 2005 dans la catégorie "Révélation Soliste Instrumental de l'année", Pascal Amoyel est récompensé en 2010 par un Grand Prix du Disque à Varsovie par la prestigieuse Société Chopin pour son intégrale des Nocturnes de Chopin aux côtés de Martha Argerich et de Nelson Freire. Il s'est produit sur les grandes scènes internationales: Philharmonie de Berlin, Muziekgebouw d'Amsterdam, Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, Cité de la Musique, Etats-Unis, Russie, Chine, Corée... Ses enregistrements seul ou avec la violoncelliste Emmanuelle Bertrand ont obtenu les plus hautes récompenses: Cannes Classical Awards, Gramophone, ffff de Télérama, Diapason d'Or de l'année, «Choc» du monde de la Musique, Grand Prix annuel de la critique allemand, meilleur enregistrement de la chaîne Arte.

Compositeur, Pascal Amoyel est Lauréat de la Fondation Banque Populaire.

Il s'investit aussi dans la création de nouvelles formes de concert: ses spectacles seuls en scène *Le pianiste aux 50 doigts*, *Le jour où j'ai rencontré Franz Liszt* et *Looking for Beethoven* ont été joués à guichet fermé au festival d'Avignon et durant plusieurs mois au Théâtre Le Ranelagh à Paris. Il a créé récemment *l'étrange concert de Pascal Amoyel* (musique et mentalisme).

Il dirige le festival Notes d'automne au Perreux sur Marne, et est le commanditaire d'une soixantaine de créations musico-littéraires.

Premier Grand Prix Arts-Deux Magots récompensant "un musicien aux qualités d'ouverture et de générosité", Prix Jean-Pierre Bloch de la Licra pour "le rapport aux droits de l'homme dans son oeuvre", il a été élevé aux grades de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et de Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques.

# Le piano

**Le piano appartient à la famille des cordes frappées.**  
**Le piano droit (à cordes verticales) est un piano d'études.**  
**Le piano à queue (à cordes horizontales) est un piano de concert.**

## Description

Le clavier unique comprend 88 touches (les sons aigus sont à droite du clavier).

Le mécanisme se met en action quand on appuie sur la touche : il met en mouvement un marteau à tête de feutre qui frappe la corde et libère l'étouffoir (de feutre) posé sur la corde. Ainsi la corde peut vibrer.

Les chevilles fixées sur un cadre métallique supportent une tension de 15 à 20 tonnes !

Les deux pédales permettent des effets différents : à droite prolongation de la résonance, à gauche diminution de l'intensité sonore.

## Un peu d'histoire

Quelques instruments à cordes anciens comme le psaltérion ont sans doute inspiré B. Cristofori qui construisit le premier piano-forte (en 1698) qui permettait de faire des nuances (piano et forte) selon le toucher de l'instrumentiste.

Au XIXème siècle, le français Erard perfectionne le mécanisme à double échappement : ainsi, le marteau peut revenir très vite pour frapper à nouveau la corde et permet une plus grande rapidité d'exécution.

De grands facteurs ont laissé leurs noms à des pianos célèbres : Pleyel, Steinway, Bosendorfer, Gaveau.



# Le violoncelle

**Le violoncelle appartient avec le violon, l'alto et la contrebasse à la famille des cordes frottées par un archet.**

## Description

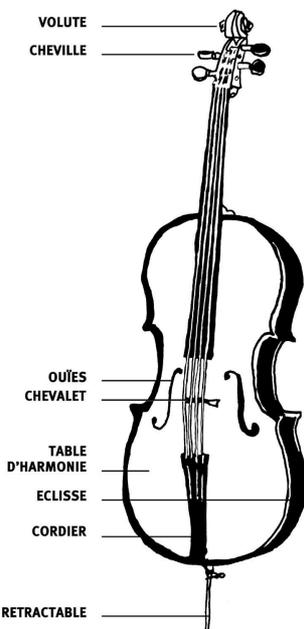
L'instrument mesure 1,30 m. Ses cordes à vide sont accordées de quinte en quinte à l'octave grave de celles de l'alto (du grave à l'aigu do, sol, ré, la).

On joue du violoncelle assis ; l'instrument (posé sur une pique) se tient entre les genoux.

Par sa taille, sa sonorité est plus puissante, plus grave, plus chaleureuse que celle du violon et de l'alto.

Soliste, le violoncelle rappelle, par son expression chaude et noble, la voix humaine.

Accompagnateur, il joue le rôle de basse : sa présence assure l'équilibre orchestral.



## Un peu d'histoire

Né à la fin du XVIIème siècle, le violoncelle (famille des violons) côtoie la viole de gambe (famille des violes) avec laquelle il coexiste pendant un siècle.

D'abord dévolu au rôle d'accompagnateur, le violoncelle s'impose comme soliste du début du XVIIIème siècle jusqu'à nos jours. Quant à la viole de gambe, elle reste en usage dans le répertoire baroque.

# Histoire de la musique

Parce qu'on ne peut rester indifférent aux atrocités qui ont eu lieu sous le régime national socialiste d'Adolf Hitler, il est de notre devoir d'enseignants d'informer, voire d'avertir, les jeunes générations de l'importance de l'histoire, du "Devoir de Mémoire". Il n'en demeure pas moins qu'aborder un tel sujet suppose une grande prudence, car tout glissement verbal, quand bien même il serait innocent, pourrait alors être mal interprété. Aussi le propos qui nous anime dans ce dossier pédagogique tentera de montrer comment le régime Nazi a défini un univers musical en relation avec son "idéal" politique.

Au lendemain de la défaite de 1918, les milieux nationaux allemands s'opposent avec violence aux défenseurs de la démocratie de Weimar. Il s'agit pour eux de retrouver l'honneur perdu de la nation allemande humiliée par le Traité de Versailles. Cependant, dans cette première moitié du XXème siècle, la musique apparaît comme un élément fondateur des critères du régime nazi, elle est pour ainsi dire récupérée à des fins de propagande du régime. Mais dans quels cadres évolue-t-elle ? Sans exagération, on peut affirmer que, depuis des siècles, la musique en Allemagne apparaît à tous les échelons de la société. On sait par ailleurs que la musique s'inscrit dans la vie quotidienne des Allemands comme facteur d'épanouissement de l'individu. Le chant choral a joué un rôle déterminant dans l'établissement du protestantisme et dans l'unification du peuple. Qu'elle soit sous forme communautaire ou religieuse : "Gemeinschaftsmusik", utilitaire : "Gebrauchsmusik" ou encore pratiquée à la maison : "Hausmusik", on la retrouve partout. Une véritable dynamique dans la pratique musicale de la jeunesse allemande est mise en œuvre par le pouvoir. Des milliers de chorales parsèment l'Allemagne, mobilisant une large part de la population. Une "dictature du chant" entre les années 1920 et 1940 voit le jour par l'intégration progressive de chants nazis aux répertoires religieux et populaire précédents. Or dès 1905 se succèdent des mouvements artistiques dont le contenu et l'expression se dressent contre la pression sociale et le contrôle idéologique véhiculés par le pouvoir politique. À Vienne, Berlin, Dresde, Munich, ces créations artistiques semblent contribuer à saper l'ordre établi, à défaut d'attaquer ouvertement le pouvoir. La modernité artistique incarne un certain mécontentement et le manifeste en s'immisçant dans la lutte sociale. Le mouvement Expressionniste est un exemple frappant, en ce sens qu'il fait "rayonner la puissance de la vision

intérieure en réaction à la vacuité du monde réel". Il s'agit, bien entendu, d'art abstrait ou en d'autres termes, de créations, dont les significations, loin d'être immédiatement perçues, supposent une interrogation, conduisent donc à penser. Par conséquent, une telle création artistique s'avère extrêmement gênante pour l'édification d'un Reich qui se veut millénaire et dont l'enrégimentement des esprits précisément est la préoccupation première.

Au nom d'un art accessible immédiatement et conforme aux schèmes de perception depuis longtemps imposés dans l'imagerie populaire, le nazisme considère l'art abstrait comme un "art dégénéré". Mais, plus loin encore dans sa démarche politique, le régime nazi conçoit l'art dit "dégénéré" comme un art "étranger" et réprime tout art qui n'aurait un contenu facilement reconnaissable, rassurant.

S'impose alors un art "aryen" dont les thèmes obligent à l'obéissance des valeurs établies et au respect de la force. L'organisation culturelle nazie se révèle dans son slogan de "La force par la joie" : "Kraft durch Freude". Ainsi tout ce qui est d'origine étrangère est suspect, dégénéré, dangereux. Toute rupture avec la tradition esthétique se devait donc d'être écartée. Le visage totalitaire du nazisme dans l'art oppose le beau au laid, le national au non-allemand, le sain au dégénéré. Dans cet ordre d'idée, l'esthétique nazie s'associe au beau dans le sens de néo-classicisme teinté d'inspiration antique et de réalisme populaire célébrant les valeurs du "sang et du sol", "Blut und Boden".

L'art réduit aux canons de l'idéologie officielle oblige à mettre l'accent sur les théories centrées sur la question "musique et race" et souligne le caractère "laid, non-allemand, dégénéré" de la musique et de ceux qui la composent.

Ainsi de telles démarches conduisent-elles à la mise sous tutelle de la création et du patrimoine. L'artiste devient un sujet fonctionnel dont l'intégrité n'existe pas face au pouvoir. Il est totalement muselé. S'il refuse de se soumettre, il est taxé de réactionnaire, et les "ennemis intérieurs" sont jugés indésirables et poursuivis. Une haine de tout anti-conformisme s'empare de l'Allemagne musicienne.

De violentes attaques antisémites contre la modernité viennoise et contre l'avant-garde de Weimar contraignent le compositeur juif Arnold Schönberg (1874-1951) et le dramaturge et écrivain juif Kurt Weill (1900-1950) à l'exil. Cette haine démesurée pour les juifs vise l'intégrité des êtres. Les slogans raciaux font appels à des notions neurologiques touchant aux concepts de décadence, d'impuissance, de décomposition, de

folie, de déraillement... Comment faire face à de telles attaques quand le symbole même de la dégénérescence biologique est cristallisé sur le «juif» qui «aurait du sang nègre dans les veines» et qui tenterait ainsi de contaminer le «corps sain germanique» !

### **Les musiciens idolâtrés et les musiciens «ennemis»**

Le régime nazi rejette donc ce qu'il a appelé «musique dégénérée» et opte pour une musique officielle. En 1933, lorsque Hitler s'impose comme unificateur d'une nation qui a terrassé ses «ennemis intérieurs», il se présente comme mécène dont les références se concentrent autour de trois musiciens : Beethoven (1770-1827), Wagner (1813-1883) et Bruckner (1824-1896).

Le programme culturel, en effet, est fondé sur la reconquête du Grand Reich, combat politique s'appuyant sur les icônes qui font la fierté du pays. Beethoven, Wagner et Bruckner sont les figures romantiques les plus instrumentalisées par le régime. Le tableau de Josef Jurutka (1880-1945) «Nature morte au masque beethovénien» présenté en 1939 à la Maison de l'art allemand, témoigne de l'admiration du Führer pour ce grand musicien. Hitler pensait que la musique de Beethoven illustre le Grand œuvre de son régime. De plus, lors des cérémonies d'ouverture des congrès du Parti nazi, était joué un hymne officiel : l'Ouverture «Rienzi» de Richard Wagner. En outre, la représentation des «Maîtres chanteurs de Nuremberg» à l'opéra allemand de Berlin en 1935 devint l'opéra officiel du IIIe Reich. Avec ce dernier, Anton Bruckner constitue la grande icône du régime nazi. En juin 1937, le buste du compositeur fut solennellement installé dans les environs de Regensburg, au Walhalla, temple d'inspiration néo-grecque édifié au début du XIXe siècle et dédié aux grandes figures de l'histoire allemande. Temps fort de la politique musicale et culturelle du régime nazi.

Le dictateur a la certitude d'une conscience musicale innée et supérieure chez l'être germanique. C'est pourquoi il n'hésite pas à présenter l'Allemagne, comme «pays de la musique». L'affiche sur papier glacé de Lothar Heinemann (1911-1966) «L'Allemagne, pays de la musique» réalisée en six langues est adressée aux principaux pays européens comme message esthétique-politique : l'aigle figurant l'état allemand place l'orgue - instrument roi - sous son aile protectrice.

En 1936, à Nuremberg, un orgue monumental destiné à accompagner les manifestations de Parti nazi révèle, par le gigantisme de sa facture, la puissance des principes du Führer. Ce grand orgue possède 220 registres, 16000 tuyaux dont le plus haut est de 12 mètres. Ainsi l'art et la nation sont-ils désormais indissociables. Joseph Goebbels affirme que le peuple allemand est «le

premier peuple musicien de la Terre». Les musiciens considérés comme «ennemis» sont effacés des mémoires par le régime nazi. Cette volonté d'anéantir une culture musicale qui avait été florissante dans la période précédente commence, dans la nuit du 9 au 10 novembre 1936. Le monument édifié en 1892 en l'honneur du musicien d'origine juive Félix Mendelssohn, devant le Gewandhaus de Leipzig, fut démantelé. De même, la «rue Mendelssohn» fut rebaptisée «rue Anton Bruckner». Dans le même ordre d'idée de sape des musiques composées par des juifs, un «Songe d'une nuit d'été» aryen fut officiellement commandé par les nazis pour remplacer l'œuvre ô combien mythique de Félix Mendelssohn !

Selon Karl Blessinger (1888-1962), auteur du «Dictionnaire des Juifs dans la Musique» datant de 1940, l'influence «nocive» du judaïsme remonterait au XIXe siècle. Trois figures emblématiques de la musique allemande y sont calomniées : Mendelssohn (1809-1847) bien sûr, mais aussi Meyerbeer (1791-1864) et Mahler (1860-1911). Ce livre fut réédité en 1944 avec un titre plus précis : «Judaïsme et musique». Cette volonté marquée d'antisémitisme dans la musique empêche donc de faire connaître les œuvres de ces pourtant illustres compositeurs. Le régime censure tout spectacle ayant un rapport avec la cause juive.

On sait que «L'opéra de quat'sous» de Kurt Weill fut interdit, ou que des ouvrages musicaux pédagogiques tels que «Harmonielehre» de Schönberg ou «Unterweisung im Tonsatz» d'Hindemith furent stigmatisés.

### **Un art de la propagande**

On comprend ainsi que la musique était devenue une arme formidable du régime nazi. Elle était à la fois outil et mécanisme de la propagande. Contrôlée par J. Goebbels, la musique imprègne tous les secteurs de la vie publique à travers la radio, le cinéma, les actualités hebdomadaires... Avec la radio, dont la production industrielle de «récepteurs du peuple» (25% de foyers détenteurs en 1933, 65% en 1941), des messages politiques et autres programmes de divertissement, soigneusement choisis par la censure, permettaient une couverture efficace.

Ce recours massif à la radio devait contribuer à mettre en pratique l'idée politique de communauté du peuple. Mais, bridés sur les ondes moyennes, ces appareils ne permettaient pas de capter les stations étrangères. Eugen Hadamovsky, directeur de la radio du Reich, concrétise les objectifs idéologiques édictés en 1934 par Hitler lui-même : «Toute propagande doit être populaire et doit adapter son niveau intellectuel aux capacités réceptives des personnes les plus limitées parmi celles à laquelle elle pense s'adresser [...] Quand il s'agit de tenir bon en temps de guerre [...], on ne

saurait jamais éviter avec assez de prudence des présupposés intellectuels élevés [...] La réceptivité des masses est petite, grande est leur capacité à oublier.”

On assiste donc à une véritable politisation de l'esthétique par une mécanique sordide d'embrigadement. Fin 1942, dans une période où le moral de la population allemande se détériore, le Ministère de la Propagande organise un concours de “Chansons optimistes”. Peu de temps auparavant, la chanteuse et comédienne Zarah Leander interprète deux grands succès cinématographiques : “La habanera” et “Le grand amour”. Les chansons “Je sais qu'il arrivera un miracle un jour” et “Ce n'est pas la fin du monde” issues de ce dernier film furent des succès radiophoniques, étant compris comme un appel à tenir bon.

L'art est donc totalement réduit aux desiderata de l'idéologie officielle. On récupère, à cette fin même, la musique de jazz et la musique légère. Divertir et soutenir le moral en musique devient le mot d'ordre. Il faut une musique “facile, distrayante, séduisante, qui n'engage à rien et pendant laquelle ce n'est pas un sacrilège si quelqu'un raconte une blague ou si on tape le carton” affirme Goebbels en 1941. Cette musique de divertissement n'est qu'en apparence apolitique puisqu'elle rend les auditeurs de fait plus réceptifs aux messages nationaux-socialistes. Le jazz a confronté le ministère de l'Education du peuple et de la Propagande à un véritable dilemme.

Sur le plan idéologique, le jazz était mal considéré, et cependant il incarnait la jeunesse et la modernité. Pour pallier les interdictions frappant le jazz et les artistes juifs, le ministère de la Propagande encouragea le développement de formations de musique légère allemande, composées de musiciens aryens. Fondé en 1934, l'ensemble “Sept en or” (Die Goldene Sieben) tend à faire oublier les “Comedian Harmonists”. Créé en 1928, ce formidable sextuor vocal est un fait musical social marquant de la République de Weimar. Malgré leurs interprétations “jazzifiantes” très en vogue, doublées d'un subtil humour littéraire, l'ensemble fut contraint de cesser ses activités en 1935 à la suite de la politique raciale des nazis, trois membres du groupe étant juifs. N'oublions pas que tout individu identifié comme juif avait par principe perdu le droit de vivre et devait donc fuir une situation où l'existence était menacée. Il faut ajouter que, bien qu'officiellement proscrit depuis cette même année 1935 comme “musique nègre”, le jazz continua d'être joué et écouté dans les grandes villes, mais la danse “swing” fut proscrite. La répression était tellement forte que même écouter la BBC pendant la guerre pouvait mener en camp de concentration.

## **Les camps de concentration et la musique**

Nombreux furent les juifs, et les musiciens de plus est, qui furent contraints de partir pour les camps de concentration, la politique nazie visant à l'extermination totale de ce peuple. Élimination, déportation, expulsion, fuite, accueil en terre d'asile étaient autant de persécutions endurées par les musiciens juifs sous le troisième Reich. Toute profession en rapport avec la musique est fustigée : les pédagogues, les thérapeutes, les musicologues, les critiques musicaux, les rédacteurs de textes sur la musique, les éditeurs de musique et leurs employés, les directeurs de théâtre, les journalistes musicaux, les interprètes...

Étant exposés sans nuances aux projets de la “solution finale” des nazis, vieillards et enfants, pauvres et riches, célèbres et anonymes, furent déportés dans des camps de concentration, des camps d'extermination.

Lorsqu'ils étaient musiciens, ils devaient participer à l'orchestre du camp. À Auschwitz, un “bataillon musical d'Auschwitz” appelé “Orchestre du camp de Birkenau” se produisait au milieu de ce camp de la mort.

Le violoniste Henry Meyer, déporté à Auschwitz mais évadé, témoigne : “N'oubliez pas que nous jouions sur fond de crématoires ! Il nous est même arrivé plusieurs fois de jouer à l'intérieur de l'un de ces fours où se consumait de la chair humaine ! Pourquoi fallait-il que là, en un lieu si terrible, on fasse de la musique ? Un orchestre qui joue des marches en enfer ?”

La claveciniste Zuzana Ruzickova, déportée au camp de concentration de Terezin et aux camps d'extermination d'Auschwitz et de Bergen-Belsen, déclare en se remémorant sa libération en 1945 : “A vrai dire, j'avais le sentiment que, sans la musique, ma vie était dépourvue de sens.» Elle semble attribuer à la musique par la pratique de son instrument, une sorte de fonction thérapeutique qui lui permet d'oublier son atroce condition existentielle.

Quoi qu'il en soit, des familles entières de musiciens furent décimées par cette politique. L'exemple le plus connu est celui de l'une des familles de musiciens les plus importants du XIXe et du XXe siècle : la famille juive Rosenblum. À la fondation du quatuor, le violoniste Arnold Rosenblum et son frère Eduard, violoncelliste, changèrent leur nom pour “Rosé”. Le quatuor Rosé, apparenté à Gustav Mahler, était très demandé à Vienne. Johannes Brahms lui confia en 1890 la création de son “Deuxième quintette à cordes”. Ils ont créé encore les “Premiers et deuxième quatuors” de Schönberg ainsi que les “Cinq mouvements opus 5” de Webern. Malgré leurs compétences, tous les membres de cette famille Rosé furent victimes de la terreur nazie.

La musique faisait partie intégrante du système concentrationnaire nazi. Aujourd'hui encore, on a

envie d'oublier cette politique d'extermination accompagnée de musique, d'autant que la musique, comme nous l'avons déjà expliqué avant, était considérée par les nazis comme un art majeur purement allemand permettant l'épanouissement des individus. On a tendance à éluder le fait qu'elle ait pu accompagner la terreur et l'holocauste. Les témoignages sur la musique dans les camps nous sont parvenus avec parcimonie, car les rescapés ne voulaient pas laisser penser que la présence de la musique pouvait atténuer leurs conditions de vie épouvantables. On constate que la plupart des œuvres musicales qui nous sont parvenues, furent écrites au camp de concentration de Terezin. C'est là que la créativité artistique et musicale des déportés a pu s'exprimer, tolérée et même encouragée par les nazis.

### **Qu'est-ce que cette forteresse de Terezin ?**

L'histoire remonte à 1780, lorsque l'empereur d'Autriche-Hongrie, Joseph II, sentit la nécessité de protéger son territoire par une place forte, pour prévenir une probable expansion germanique venant du nord. Il fonda une ville de garnison à proximité d'une forteresse et la baptisa Theresienstadt, "ville de Thérèse", du nom de sa mère, l'impératrice Marie-Thérèse. La ville est située au confluent de l'Elbe et de l'Eger, et la chaîne montagneuse de Bohême centrale se profile en arrière-plan. Durant l'occupation nazie, Terezin devint l'un des plus terribles camps de concentration pour les détenus politiques, et un rouage important du projet de "solution finale du problème juif". En réalité, le camp de Terezin était une vitrine culturelle mise sur pied par le régime nazi pour détourner l'attention des pays voisins sur les atrocités qu'il perpétrait. En isolant les compositeurs dans la ville-forteresse, Hitler faisait croire à une chance donnée à ce peuple, alors qu'il ne considérait ce camp que comme une antichambre des camps d'extermination de l'est. Certes, les déportés ont pu ainsi créer en marge de leurs tâches officielles, tout en témoignant sous forme dissidente jusqu'au bout de leur force, au péril de nouvelles répressions, avant d'embarquer dans les convois de la mort. Parqués à Terezin où le pouvoir donnait l'apparence d'une existence décente, les juifs n'étaient que des marionnettes fantomatiques, prisonniers de la logique d'extermination dont la dernière station était Auschwitz. Le héros de "L'opéra de quat'sous", l'acteur Kurt Gerron, arrêté à Amsterdam, fut placé comme "animateur des loisirs" de Terezin. On lui demande de réaliser un film de propagande, un documentaire "Therienstadt, ein dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet", répandu après coup sous le titre : "Le Führer fait don d'une ville aux juifs". Le documentaire flatte la grandeur et la générosité de Hitler bien sûr, cependant, avec la même

logique implacable, le tournage achevé, le réalisateur est embarqué sans ambages dans un convoi de la mort.

Il apparaît donc clairement que ce camp n'est qu'un leurre destiné aux visiteurs ou spectateurs extérieurs, voire aux diplomates.

### **L'organisation musicale dans les camps ou Lager**

Le chant était une obligation. Pour le détenu, chanter n'était pas un plaisir. Il fallait impérativement chanter dans le travail, dans tous les déplacements. Entonner des chants populaires apparemment anodins lors des interminables appels, lors de longues marches, chanter de grands airs d'opéra par le détenu pendant que celui-ci même était fouetté voire battu à mort, sont des sévices instrumentalisés par les SS. La haine du détenu intensifiait ses brimades pernicieuses et sadiques. L'auteur Primo Levi écrit à propos de ces "chansons populaires chères aux cœurs allemands" : "Elles sont gravées dans notre esprit et seront la dernière chose du Lager que nous oublierons ; car elles sont la voix du Lager, l'expression sensible de sa folie géométrique, de la détermination avec laquelle des hommes entreprirent de nous anéantir, de nous détruire en tant qu'hommes avant de nous faire mourir lentement".

Pour les SS, la musique était non seulement un moyen de ridiculiser et de tourmenter les détenus, mais s'affirmait comme instrument de torture défiant l'entendement. Les orchestres aussi durent accompagner, malgré leur souffrance, les rituels quotidiens du camp par des "chansonnettes gaies" ou de "joyeuses marches". L'orchestre était contraint de jouer aussi lorsqu'un détenu était battu publiquement ou exécuté. On sait encore que des concours d'hymne de camps avaient été organisés par les nazis. On retrouve ces hymnes officiels à Lichtenburg, Esterwegen, Mauthausen-Gusen, Buchenwald...

De plus, peut-être grâce aux orchestres dans les camps, certains musiciens ont pu survivre à la déportation ou parfois échapper à l'holocauste. Leurs aptitudes musicales les auraient sauvés. L'attrait primordial d'un orchestre de déportés était sans doute pour les SS la possibilité de l'exploiter pour leur propre agrément, à toute heure du jour et de la nuit, dans toute sorte de répertoire. Cette corvée d'esclave était susceptible d'augmenter les chances de survie des détenus. Leur situation au sein du camp leur offrait certes un toit, les exposait à des conditions de travail un peu moins inhumaines, même si la faim les tenaillait, l'hygiène manquait et que les menaces de mort pesaient malgré tout sur chacun.

Les camps d'extermination avaient leur orchestre : à Treblinka, Belzec, Sobibor,

Auschwitz. Esther Bejanaro, membre par intermittence de l'orchestre féminin d'Auschwitz-Birkenau raconte : "Nous devions jouer quand les trains arrivaient et que les gens étaient immédiatement poussés dans la chambre à gaz. Les déportés nous saluaient joyeusement, pensant que là où il y a de la musique, on ne doit pas être si mal que ça. Cela faisait partie de la tactique des SS." L'orchestre féminin d'Auschwitz-Birkenau dont Alma Rosé était le chef d'orchestre montre bien que jouer dans l'orchestre ne suffit malheureusement pas pour rester vivant. Alma Rosé n'a d'ailleurs pas survécu à la déportation.

Les déportés ont entrepris de leur propre chef, malgré des conditions d'encadrement extrêmement restrictives, d'organiser des activités musicales. En dépit de la douloureuse réalité concentrationnaire, des ensembles de musique de chambre, des quatuors à cordes, des chorales, des formations de jazz... voient le jour. À Terezin, on a compté quatre orchestres de musique classique légère ou populaire, un orchestre municipal. On y a représenté des opéras du répertoire dans leur intégralité, donné d'innombrables concerts de solistes et de musique de chambre, rédigé des critiques musicales, établi un "studio de musiques nouvelles", composé des œuvres, assisté à des premières, dispensé des cours et des conférences. La vie artistique et musicale intense qui régna à Terezin témoigne de l'incroyable force de résistance de l'esprit humain. Chaque jour, le besoin de nourriture spirituelle se manifestait davantage chez les détenus alors que les nazis pensaient : "Laissons-les se distraire, demain ils ne seront plus de ce monde...". Les musiciens ne manquaient pas une occasion d'apporter un peu de beauté, de distraction, et même de rire, aux détenus pour leur faire oublier un court instant leur terrible réalité.

Comment ces mêmes hommes, qui aspiraient à un art supérieur, symbole d'humanité, ont-ils pu paradoxalement exterminer leurs "alter ego" ? Comment pouvaient-ils être à la fois sensibles à la musique et insensibles aux crimes qu'ils commettaient ? En tout cas, la rencontre de l'art et la barbarie a causé un traumatisme dont nombre d'intellectuels ont refusé de vivre la réalité. Les suicides des écrivains Einstein, Tucholsky, Zweig... signifiaient le refus de continuer à exister dans un monde dont les valeurs étaient anéanties à tout jamais. Il fallut pour d'autres subir la terreur jusqu'aux tréfonds de leur chair. Mais l'enfermement des juifs allemands dans une Alliance Culturelle, auto-administrée par les juifs et sous censure nazie n'était-il pas déjà un signe avant-coureur de la "solution finale" ?

### **Une production musicale de Terezin :**

L'opéra pour enfants, "Brundibàr", exprime l'esprit de résistance et la foi inébranlable en la justice. Les origines de cet opéra pour enfants remontent aux années qui précèdent le déclenchement de la guerre. "Brundibàr" est un ouvrage du compositeur Hans Krása sur un livret d'Hoffmeister, écrit pour un concours prévu en 1938 et organisé par le ministère de l'Education et de la Culture de Tchécoslovaquie. Le concours n'eut jamais lieu en raison de l'évolution politique du pays. La partition originale ayant été perdue, seule subsistait au moment de l'occupation allemande, sa réduction pour piano. Le directeur de l'orphelinat juif Belgicka Ulice : Rudolf Freudenfeld, mélomane passionné et chanteur amateur, encouragea les activités musicales de ses pupilles. En 1941, l'opéra de Krása, pas encore représenté, fut travaillé sous la direction de Schächter à Prague.

Une telle activité était interdite par les nazis et Schächter partit en novembre 1941 avec le premier convoi à destination de Terezin. Le fils de Freudenfeld dirigea avec succès la première en 1942-1943, avec des décors de Zelenka dans la salle à manger de l'orphelinat dans la plus grande discrétion. Fin juillet 1943, tous étaient déportés à Terezin. C'est alors que des répétitions eurent lieu dans le grenier du bloc L 417. La première de "Brundibàr" eut lieu en septembre 43 dans les bâtiments "Magdebourg". On donna 55 représentations à Terezin, mais avec une distribution parfois changeante du fait des perpétuels convois en partance pour Auschwitz. De plus, les mémoires des déportés demeurent parfois contradictoires sur l'accompagnement de cet opéra : certains se souvenant d'un orchestre, d'autres d'un vieil harmonium. Dans tous les cas, Hans Krása avait écrit une nouvelle version orchestrée, composée sur mesure pour les virtuoses présents au ghetto. L'orchestration nécessitait treize instruments : une flûte, une clarinette, une trompette, une guitare, un accordéon, un piano, une percussion, quatre violons, un violoncelle et une contrebasse. Le chœur était constitué de 40 choristes. En réalité, il s'agissait d'une sorte d'opéra contemporain de dimension réduite. Ce conte moral était l'attraction majeure de Terezin et, voir et entendre Brundibàr, était symbole du statut social des déportés du camp. Dans cette représentation, les enfants jouent le rôle de l'avenir, des lendemains qui finiraient bien par chanter, tandis que l'argument lui-même avait pris peu à peu une tournure politique.

### **L'argument :**

Deux jeunes enfants, Pepicek et Aninka, se font du souci pour leur mère malade. Le docteur ayant prescrit à la malade de boire du lait, les enfants se mettent en quête de l'argent nécessaire.

Ayant remarqué un vieil homme du nom de Brundibàr et joueur d'orgue de Barbarie, ils commencent à chanter, au grand dam des passants et de Brundibàr qui les chasse. Trois animaux, le Chien, le Chat et la Fauvette, leur viennent en aide. Avec le concours des enfants du quartier, ils chantent tous les cinq une charmante berceuse et les gens leur donnent un peu d'argent. Profitant d'un moment d'inattention, le vieux musicien mendiant les vole. Tous les enfants et les animaux le chassent et récupèrent l'argent. L'opéra s'achève sur un chant victorieux général, célébrant la déconfiture de l'organiste

malfaisant. Bien entendu, le misérable Brundibàr personnifiait le mal. Lorsque les enfants entamaient le chœur final, "Brundibar est vaincu, nous l'avons eu...", aucun doute ne se manifestait dans l'esprit du public : les enfants parlaient bel et bien d'Hitler. Quoiqu'il en soit, à la fin du mois de septembre 1944, Hans Kràsa, qui avait été déporté depuis avril 42 et pourtant membre de l'Administration des loisirs du ghetto, n'était plus d'aucune utilité à Terezin. Aussi fut-il gazé en octobre 44 à Auschwitz.

**Le Block 15, ou la musique en résistance** est soutenu par



La **Ligue Internationale Contre le Racisme et l'Antisémitisme** est une association dotée du statut consultatif auprès des Nations Unies et du Conseil de l'Europe. La Licra, se plaçant en dehors de tous partis politiques et de toutes organisations philosophiques et confessionnelles, a pour objet de combattre le racisme, l'antisémitisme, la xénophobie et les discriminations et défendre leurs victimes individuelles ou collectives ; de promouvoir les droits de la personne humaine et prévenir, par une action éducative et positive, toute atteinte qui pourrait leur être portée ; de combattre la négation et l'apologie des génocides et des crimes contre l'humanité, et défendre l'honneur et la mémoire de leurs victimes.



Le **Cercle de la Licra-Réfléchir les Droits de l'Homme**, est le premier Think Tank français consacré aux droits de l'homme. Il entend promouvoir des concepts novateurs en matière de droits de l'homme et faire émerger des solutions alternatives et des bonnes pratiques.