

LES PARADOXES DE LA MUSIQUE DANS LES GHETTOS, CONTRAINDRE, RÉSISTER, RESTER EN VIE, De la manière dont on produit et on joue de la musique dans les ghettos
Par Jean-Sébastien Noël, Maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université de La Rochelle, spécialiste de l'histoire de la musique et de l'histoire de l'Atlantique. Angers
– 16 janvier 2018

Résumé

La musique dans les ghettos a été de la fin de la Seconde Guerre mondiale aux années 1960 une non-question. Cet intérêt ressurgit aux Etats-Unis principalement et la musique des ghettos est réorchestrée. Il faut remonter au processus de collecte dans l'immédiat après-guerre et se replonger dans le contexte des ghettos pour redécouvrir les sociabilités musicales juives et leur complexité.

INTRODUCTION

Dans l'enseignement de l'histoire, très souvent la musique est utilisée à des fins illustratives. Or un document source ne doit jamais être seulement illustratif.

Des questions se posent pour travailler sur les sources musicales : Quel est le statut de la musique ? Quel est celui des lieux où on joue cette musique ? Comment recueillir et traiter les sources musicales ? Certaines musiques n'ont par exemple laissé aucune trace ou bien des traces lacunaires. Pour espérer faire une histoire musicale, il faut de la méthode. Il ne faut pas décontextualiser ce qui se passe dans l'après-guerre et ce qui se passe dans les années 1920-1930 (1925 : invention du microphone qui fait exploser l'industrie micrographique). Cette histoire n'a de sens que si l'on s'intéresse à l'histoire de l'enregistrement, des inventions technologiques, des sorties musicologiques, des courants musicaux pendant la période 1933-1950.

Traiter de la musique pendant la Shoah relève d'une très grande complexité.

- Au niveau du temps : les sources musicales qui témoignent du génocide ont été collectées dans l'immédiat après-guerre, puis retrouvées à partir des années 1960. Entre les deux, on observe un quasi silence historique sur la question. Aux Etats-Unis, l'intérêt pour la musique est par exemple retrouvé lors du procès Eichmann et la publication du journal d'Anne Frank.
- Au niveau des lieux : la mémoire musicale de la seconde guerre mondiale a été conçue pour partie en Europe, mais a majoritairement été américaine.
- Au niveau des représentations : que sait-on des musiciens juifs pendant la seconde guerre mondiale ? Quand on n'est pas spécialiste de la question, on a des stéréotypes sonores parmi lesquels deux personnalités s'imposent : Wladyslaw SZPILMAN (1911-2000) (Le pianiste) issu d'une grande dynastie de musiciens juifs itinérants d'Europe centrale et orientale ; Alma ROSÉ (1906-1944), à la tête l'orchestre de Birkenau. Or, ce sont des arbres qui cachent la forêt.

L'historiographie en France reste pauvre. Les deux grands champs sont en langue anglaise ou allemande.

- Shirli GILBERT, Américaine qui a écrit *Music in the Holocaust* ;
- Le grand chercheur est l'Allemand Guildo FACKLER, *Le chant des camps* ou *Des Lagers stimme* (cf. son très bon site internet *Music and the Holocaust*).
- Le cas particulier de F. LETTORO, musicologue, qui s'est lancé dans l'entreprise de collecter toutes les traces matérielles des camps de concentration : fragments de bois de lit sur lesquels une mélodie aurait été gravée, papier toilette avec quelques notes.... Son objectif : en faire un thésaurus (pour le moment 12 volumes) et créer un centre de recherche. F. LETTORO, à partir du fragment, recrée une œuvre. Souvent ce qui est donné à écouter est une orchestration ; il termine des œuvres. L'historien doit se positionner avec prudence face à cette archéologie musicale où le travail d'analyse reste à faire.

A - UNE CHRONOLOGIE ET UNE GEOGRAPHIE COMPLEXES

Pour travailler les sources musicales de la Shoah, il faut articuler deux chronologies :

- La chronologie propre au processus de ségrégation et d'extermination ;
- La chronologie du développement de la culture du divertissement et de l'histoire technique de la musique. Dans le ghetto, il y a peu d'instruments : comment créer et jouer de la musique dans ces conditions ?

Typologie des lieux de création et de performance musicales

- Septembre 1933 : évolution de la législation nazie visant à exclure de la culture nazie les non-aryens. L'objectif est la « déjudaïsation » et « l'aryanisation » de la vie musicale allemande (licenciement des musiciens juifs). Il s'agit pour les nazis de structurer la vie culturelle tout en la mettant sous l'autorité de GOEBBELS.
- 1933-1941 : un « ghetto sans les murs » soutenu par GOERING - le cas du *jüdische Kulturbund*, association culturelle juive créée à Berlin. Dans le contexte de ségrégation légale des compositeurs, l'objectif est de donner aux musiciens la possibilité de continuer leur art dans une sorte de ghetto, avec des publics ciblés, des labels spécifiques, pour gagner du temps et éviter toute perturbation sociale jusqu'en 1941.
- 1939-1944 : Maintien ou recréation de vies musicales dans les principaux ghettos jusqu'à leur liquidation, par les conseils juifs installés par les nazis. Ces conseils juifs ont eu une influence considérable (voir plus loin).
- 1945-1948 : « *Zarmlern* » (*trad : collecter*), processus de collecte des témoignages musicaux. Les premiers collecteurs sont mandatés par la Commission historique juive fondée en 1945 et dissoute en 1948 dont le rôle est de recueillir les témoignages des rescapés dans les camps de déplacés. Cette phase de collecte des chants ou de conservation des partitions se déroule donc d'abord dans les camps de DP's (camp de déplacés), mais également outre-atlantique. La musique nous est donc connue par ricochet. On note les paroles, on enregistre... ces bandes sonores circuleront aux Etats-Unis.

Le processus de collecte des témoignages musicaux : entre science et amateurisme

On a très longtemps confondu l'objet collecté et la source originelle. Or, ce sont deux choses différentes. Un des exemples de chant collecté est un chant d'un compositeur aujourd'hui oublié, Mordechaj GEBIRTIG, le « Gershwin de Cracovie », qui en 1938 a écrit une mélodie commémorant un pogrom, *S'Brent* (Source : United States Holocaust Memorial Museum, Washington). Or, ce qui a été collecté en 1946 n'est pas du tout vendable (médiocre qualité) mais ce répertoire sera redécouvert dans les années 1960. Sarah GORBY enregistre en 1966, *Les Inoubliables chants du ghetto* qui reprend la chanson *S' Brent*. Or, dans cette reprise, il s'agit d'un « ghetto hors-sol » qui cherche à rassembler tous les ghettos, mais qui dans les faits n'a jamais existé. Cette musique, avec ses arrangements, est une réinvention complète, avec des instruments de musique très contemporains. Dans ces années 1960, ces musiques sont donc totalement réinventées sans tenir compte des réalités historiques. L'historien a maintenant à déconstruire pour reconstruire la vérité historique.

La tradition de la collecte est d'ailleurs ancienne dans la culture juive et remonte au XIX^e siècle, dans la zone de la Baltique à la mer Noire (zone de résidence en dehors de laquelle les Juifs de l'empire russe n'étaient pas autorisés à s'établir) où un certain nombre de folkloristes collectent les morceaux. La même méthode est reproduite dans les camps, à travers un processus de folklorisation dans le sens strict du terme. Shmerke KACZERGINSKI (1908-1954), poète et journaliste qui animait la vie culturelle de Vilnius, première ville du judaïsme européen, reprend cette méthode scientifique du folklore : il se rend dans les camps jusqu'en 1948 et fait témoigner les survivants, sans enregistrement : il note la partition avec uniquement la mélodie, le texte, l'auteur, le compositeur et des éléments de contexte éventuellement collectés.

A partir de 1948, la vie culturelle commence à se scléroser dans les camps de personnes déplacées car beaucoup d'intellectuels ont migré aux Etats-Unis. La collecte se déplace donc outre-Atlantique. Dans l'hôtel *Marseille* (2869 Broadway) logent de nombreux rescapés. La méthode de collecte s'y poursuit d'une autre façon, par le biais de l'enregistrement électromagnétique. Ben STONEHILL passe par exemple tout l'été à enregistrer les témoignages des rescapés dont celui de Diana Blumenfeld qui était une vedette bien avant le ghetto, et Shmerke KACZERGINSKI.

B - LA VARIÉTÉ DES SOCIABILITÉS MUSICALES DANS LES GHETTOS

L'action culturelle des groupes de musiciens juifs du Yung Vilne

L'exemple du ghetto de Vilnius est emblématique car c'est un ghetto où on crée de la musique alors qu'à Varsovie, par exemple, on capitalise sur ce qui existait avant. Elle émane d'acteurs contrastés comme Shmerke KACZERGINSKI qui faisait partie d'une association bundiste. D'autres sont sionistes de gauche. L'objectif est d'opérer une résistance à la fois armée, mais également culturelle. S. KACZERGINSKI, qui prendra les armes, résiste aussi en collectant les traces de cette civilisation. Il lance même un concours de chansons. Le président du Conseil juif voit d'un très mauvais œil la résistance armée qui risque de conduire les nazis à durcir leur politique. A ce titre, il va d'ailleurs livrer un certain nombre de résistants et interdire le concours proposé par S. KACZERGINSKI. Le concours est gagné par un poème mis en musique par Hirsch GLIK (1922-1944), sur une mélodie qui existait déjà, datant des années 1930. Ce chant patriotique « *Zog nit Keynmol* », parfois appelé « *Le chant des partisans juifs* » (« *Partizaner Lied* »), est devenu après-guerre l'un des principaux

morceaux interprétés lors des cérémonies de commémoration. Il s'agit à l'origine d'une musique militaire soviétique, et non de musique yiddish. Cela montre que ces résistants attendent l'arrivée de l'armée rouge, non seulement la libération mais également l'avènement d'un nouveau temps (celui de la révolution communiste). Après -guerre, l'aspect révolutionnaire a été totalement oublié.

Le Ghetto de Lodz : une vie musicale stratifiée

Dans le ghetto de Lodz, la vie culturelle est rendue difficile par Chaim RUMKOWSKI, figure la plus autoritaire des présidents de Conseils juifs. Il a souvent été considéré comme un collaborateur des nazis corrompu et comme celui qui a tué la liberté de création. Néanmoins, une vie musicale s'est développée dans le ghetto : orchestre symphonique, chœurs religieux, chœurs bundistes, communistes. La grande figure du ghetto est David BEYGELMAN qui prend la tête de la Revue du théâtre qui porte son nom. Les numéros de la Revue reflètent la diversité musicale subsistant dans les ghettos. Dans un premier temps, Chaim RUMKOWSKI tolère qu'une vie musicale se développe ; mais il considère très rapidement que cette diversité culturelle pourrait déboucher sur la contestation de son propre pouvoir et un renforcement de l'oppression nazie. Il ferme les différentes scènes les unes après les autres. On assiste alors à un transfert de ces scènes dans la rue. Le plus célèbre de ces musiciens de rue est le troubadour Yankele HERSHKOVITZ (1910-1972) célèbre pour sa chanson « Yeke ». La chanson se moque avec un humour noir des « yekes » (nom ironique donné aux juifs allemands) qui arrivent dans les ghettos de Pologne à partir de 1939 et meurent au bout de quelques jours, faute de moyens de subsistance.

C - UNE EXCEPTION OU UN MYTHE : TEREZIN

Theresienstadt, ancienne forteresse, a été transformée dans une organisation proche d'un ghetto et constitue une exception du point de vue musical. On y transfère une population sélectionnée, choisie, notamment des musiciens, chefs d'orchestre, dont Karel ANCERL.

C'est Karel ANCERL qui dirige l'orchestre dans le film documentaire (1944) créé par Kurt GERRON, animateur de cabaret, sous la contrainte de l'appareil de propagande nazie. Ce film sert la propagande nazie au moment de la visite de la Croix rouge internationale dans le ghetto.

Viktor ULLMANN (1898-1944) était considéré dans les années 1930 comme une des figures montantes de la scène musicale autrichienne. La musique qu'il crée à Terezin ne rend pas compte de la nature du camp, mais reste fidèle à la musique moderniste qu'il composait dans les années 1930. Il continue à y écrire de la musique savante du XX^e siècle, comme sa 7^{ème} sonate pour piano (22 août 1944).

Autre exemple : Gideon KLEIN (1919-1945), portrait par Charlotte Buresova.

A Terezin est également monté un opéra pour enfant, « Brundibar », créé par Hans KRASA avant-guerre (1938) sur un livret d'Adolf HOFFMEISTER. Il s'agit d'une histoire traditionnelle de folklore sur un joueur d'orgue de barbarie qui terrorisait les enfants. Il donne lieu à quelques représentations seulement, avec un chœur composé d'enfants. Tous les enfants ont systématiquement été transportés ensuite dans des convois vers Auschwitz. La seule trace de cet opéra pour enfants est le film de K. GERRON.

Enfin, à Terezin, il y avait aussi un ensemble de jazz, les « Ghetto swingers », composé d'authentiques grands musiciens de jazz, filmés dans le documentaire interprétant le

répertoire de Marlène DIETRICH. Ce transfert culturel, né à Broadway, est devenu un emblème de la musique à Terezin. Cf *Therensienstadt ein dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, 1944. Source : Coco Schumann, *the Ghetto Swinger : a berlin Jazz-legend Remember*, traduit de l'allemand par John Howard.

La question des instruments

A Terezin, les gardiens extérieurs du camp ont joué un rôle de facilitateurs, notamment dans l'importation de produits... mais à Lodz, dès lors qu'ils sont interdits, les instruments ne sont plus réaccordés. On passe alors d'un instrument à un autre : du piano au violon, à l'accordéon, puis on chante. Le dernier instrument n'est même plus la voix, mais le fait de se souvenir des mélodies sans les chanter.

Compte-rendu de la conférence réalisé par Céline Berardo, lycée Aimé Césaire, Clisson et Anne Gasnier, lycée Marguerite Yourcenar, Le Mans

Remerciements à Alban Perrin pour sa relecture.

Dernière mise à jour : 02/10/2018 16:28:16