

TRACES DE MÉMOIRE

61



PB-PP | B 19464
BELGIE(N) - BELGIQUE

PÉDAGOGIE ET TRANSMISSION

UNE PUBLICATION TRIMESTRIELLE DE
L'ASBL MÉMOIRE D'AUSCHWITZ

JUILLET - AOÛT - SEPTEMBRE 2026



Préface (p. 2)

Actualité (p. 3)

LES ZAZOUS
LA MUSIQUE ET LA MODE POUR
RÉSISTER AU RÉGIME DE VICHY

Lieux (p. 6)

THERESIENSTADT
VIVIER TRAGIQUE
DE LA MUSIQUE

No Comment (p. 10)

Biblio (p. 11)

Approfondissement (p. 12)
CHANTER L'INDICIBLE
LA SHOAH DANS LA
CHANSON FRANÇAISE

Interrogation (p. 17)
ORGANISATIONS BELGES
CHANTS NAZIS

Fiche pédagogique (p. 19)

Il y a un siècle (p. 20)

Réflexion (p. 22)
MUSIQUE, LIBERTÉ
ET ESPRIT CRITIQUE

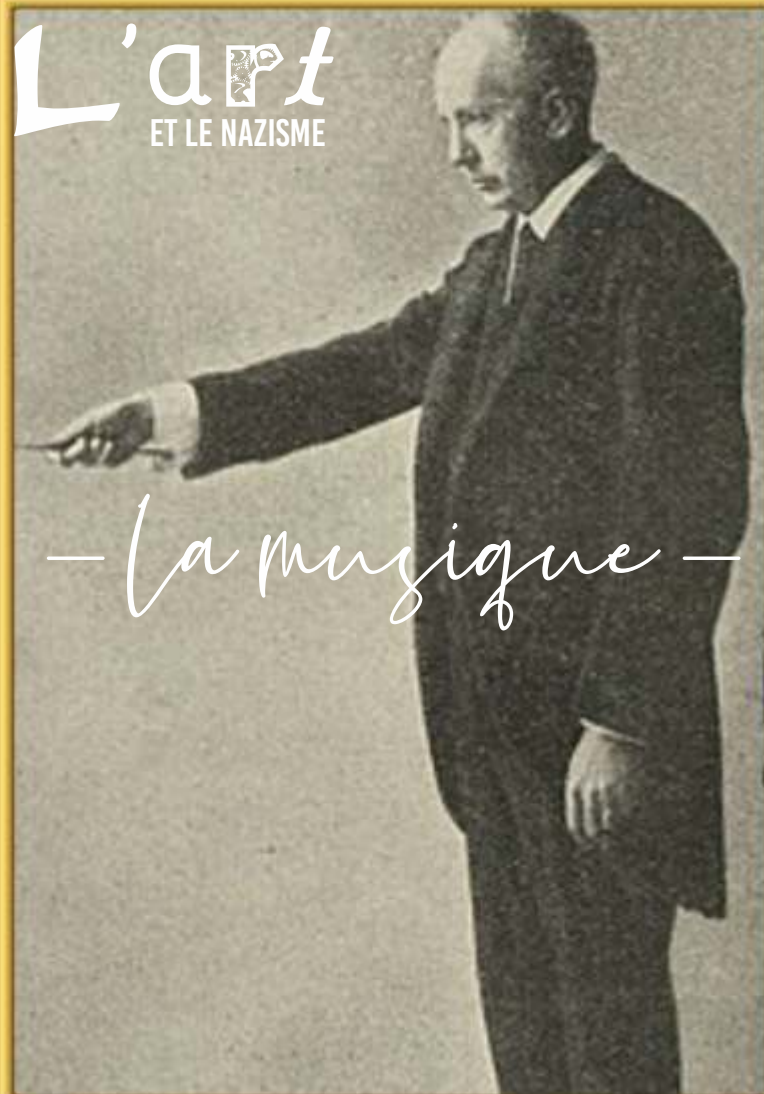
Le saviez-vous ? (p. 24)
LA MUSIQUE ET LES ORCHESTRES
DANS LES CAMPS DE
CONCENTRATION ET LES CENTRES
DE MISES À MORT NAZIS
UNE RÉALITÉ
PARADOXALE

Varia (p. 27)

APRÈS LECTURE, MERCI DE
ME DONNER À VOS COLLÈGUES

L'art
ET LE NAZISME

— La musique —



Chère lectrice, cher lecteur

L'art ne ment pas, mais il peut induire en erreur. Ce même pinceau, cet instrument, cet appareil photo peuvent exalter ou humilier un être humain, commémorer ou effacer une communauté. Cette ambiguïté est précisément ce qui confère à l'art son rôle de fenêtre particulièrement puissante sur l'histoire de la persécution, de l'oppression et de la mémoire. C'est pourquoi nous nous concentrerons sur ce thème. Au fil des quatre numéros de cette année scolaire 2026-2027, nous explorerons l'art sous ses formes les plus diverses, en nous interrogeant à chaque fois sur la manière dont il a été utilisé : comme propagande, comme acte de résistance, comme témoignage ou comme lieu de mémoire.

Nous ouvrons le numéro 61 en mettant l'accent sur la *musique*, probablement la forme d'art la plus paradoxale dans ce contexte : ce même moyen d'expression qui tentait de déshumaniser dans les camps et les centres de mise à mort offrait également aux détenus un dernier lambeau de dignité et de solidarité. Du chant de lutte à la partition qui a perduré là où des êtres humains n'ont pas survécu, la musique continue de résonner encore aujourd'hui. Ensuite, dans le numéro 62, nous nous intéresserons à l'*architecture* : des bâtiments et des espaces destinés à rayonner de pouvoir ou, au contraire, à intimider, mais aussi des lieux qui font aujourd'hui office de sites de commémoration. L'architecture illustre comment l'idéologie peut littéralement se matérialiser dans la pierre.

Le troisième numéro (63) se concentrera sur les *arts plastiques* en explorant des thèmes allant des chefs-d'œuvre spoliés et de leur restitution souvent complexe, aux images et symboles qui marquent encore aujourd'hui le paysage des anciens camps. Nous nous pencherons ici sur la question de savoir qui est à l'origine de la création artistique, qui la possède et qui a le droit d'en disposer.

Enfin, dans le numéro 64, nous aborderons le *cinéma*, ce média qui, jusqu'à aujourd'hui, contribue à façonner les images de la libération, des coupables et des victimes, et qui, à l'instar des autres formes d'art, a été utilisé aussi bien à des fins de propagande qu'en tant que moyen de témoignage.

Ce qui relie ces quatre sous-thèmes, ce n'est pas seulement la question esthétique « est-ce beau ? », mais surtout la question pédagogique que nous ne cessons d'examiner, tant pour nous-mêmes que pour nos lecteurs : quel effet cette image, ce bâtiment, cette chanson, ce film produisent-ils sur ceux qui les regardent ou les écoutent ? Qui s'est exprimé, qui a été réduit au silence, et comment cette voix – ou justement ce silence – continue-t-elle de résonner aujourd'hui dans la salle de classe ?

Nous vous souhaitons beaucoup de plaisir et d'inspiration dans la découverte de ce thème annuel, et nous nous réjouissons de vous accompagner, au fil des prochains numéros, à travers la musique, l'architecture, les arts plastiques et le cinéma. ■

Frédéric Crahay
ASBL Mémoire d'Auschwitz

Les Zazous

LA MUSIQUE ET LA MODE POUR RÉSISTER AU RÉGIME DE VICHY

▲ Le jazz et le swing dans les caves de Paris, une contre-culture pour résister

La mémoire collective nous rappelle régulièrement, à travers des films, des programmes télévisés et de la musique, qu'en France occupée, la résistance était une affaire sérieuse. Dans les années 1940, de nombreux patriotes essayaient courageusement de mettre des bâtons dans les roues de l'occupant. Mais tous les résistants ne couraient pas les rues de Paris avec des armes interdites au poing ; certains pratiquaient une résistance passive en développant une contre-culture qui défiait le régime de Vichy.

Les zazous : une contre-culture née en France dans les années 1930

Le nom apparaît pour la première fois en 1938 dans la chanson de Johnny Hess *Je suis swing*, dont le refrain répète « Je suis swing, je suis swing, zazou, zazou, zazou zazou dé ». La partie « zazou » provenait à son tour du morceau de jazz américain *Zah Zuh Zah*, enregistré en 1933 par Cab Calloway. La chanson de Johnny Hess fut le plus grand succès de l'année 1940 (avec *Mademoiselle*

Swing, chanson d'Irène de Trébert) et suscita un vif engouement auprès d'une certaine jeunesse, souvent issue de la bourgeoisie parisienne. Ces jeunes « bons à rien » furent rapidement pris pour cible par d'autres jeunes : les groupes de jeunes collaborateurs qui étaient clairement actifs à cette époque. Jugés « décadents », les zazous furent traqués et arrêtés, leurs cheveux mi-longs, rasés. Certains furent même déportés. Cette répression incita de nombreux zazous à rejoindre la

Résistance active.

Résistance culturelle face au régime de Vichy et à l'occupant

Avec leur look excentrique, leur jazz américain (un style décrété décadent par l'occupant) et leurs postes de radio réglés sur Radio London, les zazous ne passaient pas inaperçus. Ils dégageaient une joie de vivre brutale teintée de je-m'en-foutisme et avaient par conséquent le don d'exaspérer l'occupant allemand et les suivants conservateurs français. Malgré les couvre-feux, ils organi-

saient dans le Quartier Latin et dans les caves du Dupont-Latin et du Capoulade, des concours de danse de style swing. Disposant de moyens financiers importants en raison de leur milieu familial, ils aimaient les tenues chères et élégantes : pantalons larges, vestons longs et cintrés, chemises à col dur et montant, cravates et chaussures en cuir à grosses semelles. Par provocation, ils portaient des vêtements trop longs à une période où le tissu était rationné. Enfin, pour montrer qu'ils ne voulaient rien prendre au sérieux, ils mettaient un point d'honneur à être toujours équipés d'un parapluie qu'ils n'ouvraient jamais. Ils étaient facilement reconnaissables aux longues vestes à carreaux et aux cravates voyantes des garçons, et au maquillage appuyé et aux jupes courtes des filles. Les premiers portaient leurs cheveux mi-longs et gominés, par opposition aux coiffures militaires courtes, et les secondes relevaient leurs cheveux au-dessus de leur front en haute coque. Ils furent rétrospective-

ment présentés comme des « esprits libres » revendiquant une vie artistique active malgré la période de récession due à la guerre, avec des goûts culturels en contradiction avec la morale de Vichy.

Provocation et engagement

Les zazous étaient contemporains de l'existentialisme. Boris Vian, qui les admirait sans pour autant en être un, les décrivit comme suit : « Le mâle portait une tignasse frisée et un complet bleu ciel dont la veste lui tombait aux mollets. La femelle avait aussi une veste dont dépassait d'un millimètre au moins une ample jupe plissée en tarlatane de l'île Maurice. Les zazous portaient le costume anglais de l'époque, qui rappelle celui qu'ont plus tard porté les mods : la veste longue, les deux poches, un peu évasée, cintrée, le pantalon un peu court, mais pas trop, découvrant des chaussettes de laine blanche ; les filles, des jupes courtes s'arrêtant au genou, en général écossaises, ou alors volantes, des chaussures compensées, des petits pull-overs, de n'im-

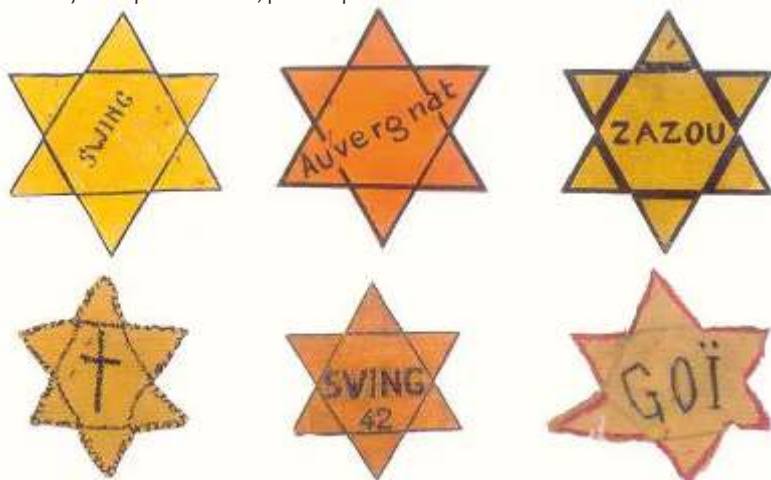
▼ La garde-robe typique du zazou



© Droits réservés

porte quelle couleur, la coiffure en nid de pie avec les cheveux en arrière, ou alors des résilles. Les garçons avaient la toute petite cravate, en nœud d'épingle, et les cheveux en arrière, avec la queue de canard. » Les zazous se sentirent vite attirés par ce qui devint par la suite l'existentialisme (Sartre, de Beauvoir et Camus après la Seconde Guerre mondiale), à savoir la liberté individuelle et le devoir absolu de donner soi-même un sens à une existence en soi vaine et absurde. Ils passaient leurs nuits dans des caves où ils pouvaient écouter leur musique favorite, et où descendaient aussi les futurs grands noms de la littérature. Leurs lieux de prédilection étaient les cafés du Quartier Latin où ils passaient leurs soirées à se moquer des questions politiques du moment, le boulevard Saint-Michel, et, pour les plus âgés, la terrasse du Pam-Pam sur les Champs-Élysées et les promenades à bicyclette au bois de Boulogne. En février 1944, lorsqu'il se produisit sur la scène du Moulin Rouge, Yves Montand

Les étoiles jaunes provocatrices, portées par les zazous ▼



© Droits réservés



Mise-en-scène récente de la pièce
Zazous, des lendemains qui chantent au Théâtre Le Public

Au Théâtre Le Public, *Zazous, des lendemains qui chantent* met en lumière une page oubliée de l'histoire pendant la Seconde Guerre mondiale : les zazous, ce mouvement de jeunes qui défiait par la provocation les interdits sous l'Occupation. Un spectacle joyeux inspiré de faits réels qui a été prolongé jusqu'au 5 septembre 2026.

était encore fortement imprégné de l'univers zazou. De par son répertoire et son style vestimentaire, il fut parfois considéré comme l'un des derniers représentants de cette jeunesse parisienne qui cherchait une échappatoire dans la musique américaine. Lorsque les lois raciales des nazis obligèrent les Juifs à porter l'étoile jaune, un certain nombre de zazous, par défi, s'affichèrent avec une étoile jaune marquée « Zazou », « Swing » ou encore « Goy ». Plusieurs d'entre eux furent arrêtés et conduits au camp de Drancy avant d'être relâchés. D'autres s'employaient à graver des Croix de Lorraine sur les murs et à perturber les projections des actualités cinématographiques nazies.

Ennemis de Vichy

Très préoccupé par l'éducation, la fibre morale et la productivité de la jeunesse française, le régime de Vichy créa un ministère de la Jeunesse en 1940. Les zazous, qui considéraient les chantiers de jeunesse comme une tentative d'endoctrinement de la jeunesse française, furent rapide-

ment pris en grippe par le régime de l'époque. Entre 1940 et 1943, la presse publia plus de 130 articles anti-zazous pour mettre la population en garde contre la turpitude morale et la décadence des zazous, présentés comme des tire-au-flanc égoïstes et judéo-gaullistes. À partir de 1942, le régime de Vichy s'est rendu compte que la renaissance nationale ne serait pas réalisée, notamment en raison d'un rejet généralisé de l'éthique du travail, du désintéressement, de l'austérité et de la masculinité exigés. Les zazous devinrent l'ennemi numéro un de l'organisation de la jeunesse fasciste des Jeunesses populaires françaises (JPF). « Scalpez les zazous ! » devint leur slogan, et des escouades de jeunes fascistes de la JPF, armés de tondeuses, les attaquèrent. Des rafles commencèrent à avoir lieu, et des zazous se firent tabasser dans les rues. Beaucoup furent arrêtés et envoyés sans autre forme de procès à la campagne pour travailler aux champs. Les jeunes zazous étaient une véritable offense à la

jeune Française bien élevée : leurs yeux maquillés à outrance, leurs lèvres rouges et leurs vieilles fourrures poussiéreuses étaient à l'opposé du modèle féminin de Vichy.

Le 21 avril 1944, lors d'une réunion politique contre le bolchevisme organisée au Vél' d'Hiv', Jacques Doriot déclara : « Avoir 20 ans, vivre à l'époque la plus grandiose de l'histoire humaine et faire le "zazou" physiquement, moralement... Quelle décrépitude, quelle déchéance ! »

Le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) définit le zazou comme un « adolescent manifestant une passion immodérée pour la musique de jazz américaine et qui se faisait remarquer par une tenue vestimentaire excentrique », puis, par extension plus tardive, comme un « personnage un peu farfelu ».

Georges Boschloos

Source : Amandine Venot –
National Geographic

THERESIENSTADT

VIVIER TRAGIQUE DE LA MUSIQUE

Le camp de Theresienstadt (Terezín) était un « ghetto modèle » que les nazis utilisaient comme moyen de propagande pour dissimuler les réalités de la Shoah. Un lieu où les autorités nazies autorisaient une vie culturelle très riche, et où la musique s'est développée de manière étonnante, singulière et tragique. Dispensés de travail pour pouvoir se consacrer pleinement à leur art, des compositeurs de renom ont créé de nombreuses œuvres au sein du camp. Parmi les plus célèbres figurent l'opéra *L'Empereur d'Atlantis* de Viktor Ullmann et l'opéra pour enfants *Brundibár* de Hans Krása.

Un lieu pour les artistes

Le 10 octobre 1941, la forteresse tchécoslovaque de Terezín, qui se trouvait à la frontière du Reich, fut transformée en camp de rassemblement et de transit pour les Juifs de Bohême-Moravie. Les premiers déportés, pour la plupart des « notables » (artistes, scientifiques, vétérans de la Première Guerre mondiale décorés ou invalides) y furent enfermés à partir de novembre 1941. La population de Theresienstadt se distinguait de celles des autres camps en ce qu'elle ne comptait ni résistants, ni homosexuels, ni Roms ou Sintés. Parmi les 50 000 détenus que pouvait accueillir le camp, une petite centaine de privilégiés furent dispensés de travail forcé en vertu d'un statut d'artiste introduit par les nazis pour graisser les rouages de la machine de propagande. Une vie musicale avait en effet rapidement éclo au sein du camp, avec un premier concert dès le 6 décembre 1941, soit deux semaines après le premier transport.

Les SS y virent une occasion de faire de Theresienstadt un camp « modèle » pour montrer au monde extérieur – vaste propagande aidant – qu'une belle vie y attendait les Juifs. Au départ, des orchestres improvisés jouaient sans partition sur des instruments que les détenus avaient démontrés et cachés dans leurs bagages. Les SS décidèrent de ne pas s'opposer à ces concerts, car ils les aidaient à maintenir le calme dans le camp et à faire oublier aux détenus le sort qui les attendait. Rafael Schächter et Gideon Klein, deux musiciens passés directement du conservatoire au ghetto, prirent la direction de la vie musicale du camp. Une « administration des loisirs » surveillée par les nazis fut alors organisée, et un petit nombre de déportés furent sélectionnés puis « encouragés » à mettre sur pied des spectacles, des concerts, des conférences et d'autres événements culturels. Fin 1942, le camp affichait une programmation riche en opéras,

et Rafael Schächter monta représentation après représentation (*La Fiancée vendue* de Smetana, jusqu'à 35 fois d'affilée, *La Servante maîtresse*, *Don Giovanni*, *Rigoletto*, *Tosca* et *Carmen*).

Les déportations vers l'Est se poursuivirent, obligeant les équipes de production à se renouveler sans cesse, mais les créations musicales, elles, restèrent.

L'opéra pour enfants

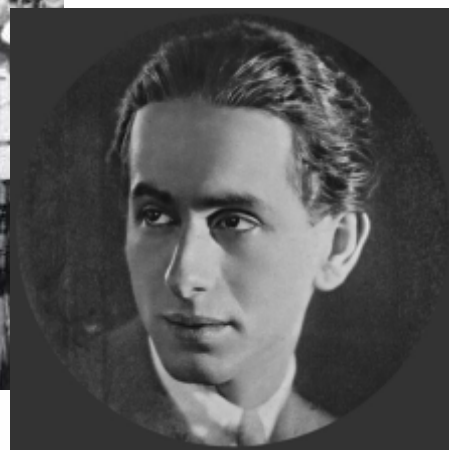
Theresienstadt fut assez vite utilisée comme une « vitrine » de la politique adoptée face aux Juifs : dans l'optique d'une visite officielle du Comité international de la Croix-Rouge, toutes les musiques – même celles de compositeurs juifs – furent autorisées. Le camp de concentration de Theresienstadt s'est donc paradoxalement trouvé être le seul lieu de Tchécoslovaquie où l'on pouvait entendre de la musique décrétee « dégénérée » par les nazis. Pour les prisonniers, la création musicale à Theresienstadt s'inscrivait –



© Droits réservés

Photo de propagande montrant les jeunes chanteurs de l'opéra *Brundibár*

▼ Hans Krása



© Droits réservés

immédiatement et durablement – dans une volonté de résister à l'entreprise d'extermination nazie. Ceci s'est notamment traduit par l'appel au religieux dans les œuvres de nombreux compositeurs juifs. Zeev Shek, éducateur à Theresienstadt, exposa l'un des enjeux comme suit : « J'avais la charge d'environ vingt enfants. Je pouvais jouer avec eux, chanter avec eux, mais il m'était défendu de les instruire. Aussi me fallut-il recourir à des ruses. Chanter était également une façon d'enseigner. Nous choisissons des chants hébreux, basés sur des poèmes, et ainsi avions-nous quelques rudiments de littérature. Nous étions persuadés qu'il fallait leur donner une éducation juive. » Enfin, le chant peut revêtir une dimension hymnique qui force le respect. C'est le cas de *Brundibár*, un opéra pour enfant d'une durée de 40 minutes composé en 1938 par Hans Krása sur un livret d'Adolf Hoffmeister à l'occasion d'un concours de composition.

Il fut créé dans la Prague occupée par les enfants d'un orphelinat juif de la rue Belgicka, avant les transports des Juifs de Bohême-Moravie vers Theresienstadt en 1942. En juillet 1943, la partition de *Brundibár* fut apportée à Theresienstadt, où Krása la remania pour les instruments à sa disposition. Cette œuvre, dont l'histoire tient de la fable, raconte le destin heureux de deux enfants pauvres dont la mère est très malade et qui doivent se procurer de l'argent pour la soigner. Ils en appellent à la solidarité de tous, et sont finalement soutenus par des animaux magiques qui mobilisent les passants autour d'eux. Au camp, la première de cet opéra pour enfants eut lieu en septembre 1943. Plusieurs enfants furent sélectionnés pour chaque rôle, la malnutrition et les maladies des petits chanteurs ou figurants entraînant régulièrement des absences au sein de la production. Certains furent en outre subitement déportés vers leur destination finale. Ceux

qui jouaient les rôles principaux durent être remplacés à plusieurs reprises. Conscientes du potentiel propagandiste de cette œuvre dont la popularité était immense auprès de la population tchèque du camp, les autorités nazies ordonnèrent que l'opéra fût présent dans le film de propagande *Theresienstadt. Un documentaire sur la zone juive de peuplement (Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet)*, tourné sous la direction de Kurt Geron entre août et septembre 1944. L'opéra fut également donné devant la délégation du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) menée par Maurice Rossel, à l'été 1944. En septembre 1944, la cinquante-cinquième et dernière représentation eut lieu ; deux semaines plus tard, les transports massifs vers Auschwitz-Birkenau et d'autres centres de mise à mort à l'Est signèrent l'arrêt inexorable des activités culturelles. *Brundibár* est un opéra conçu comme un

Une page de la partition de
Der Kaiser von Atlantis



© Droits réservés

▼ Viktor Ullmann



© Droits réservés

▲ Affiche de la première
mondiale à Amsterdam (1975)



© Droits réservés

drame didactique brechtien. Grâce à la solidarité de tous les enfants, les héros triomphent du joueur d'orgue de barbarie Brundibár par eux-mêmes, car ils ne se sont pas laissé piéger par la subversion. Il n'est pas possible de retracer précisément le parcours de *Brundibár* entre 1944 et 1975, année de son introduction aux États-Unis. L'œuvre fut ensuite créée dans une version anglaise au Canada en 1977, puis en Allemagne en 1985. Depuis, *Brundibár* est régulièrement programmé partout dans le monde, notamment chez nous, grâce à l'Opéra de Liège, dont l'une des représentations a eu lieu pendant l'évènement *Le Train des 1000*, organisé par la Fondation Auschwitz en 2015.

L'opéra jamais présenté

L'histoire du camp fut marquée par d'autres œuvres majeures telles que l'opéra *L'Empereur d'Atlantis*, composé sur place en 1943 par Viktor Ullmann sur un

livret de Peter Kien. Cet opéra illustre, lui aussi, la manière dont de nombreux artistes ont utilisé le processus créatif comme une forme ultime de résistance spirituelle et humaine face à l'horreur du quotidien. *L'Empereur d'Atlantis* fut longuement répété au camp, mais jamais joué. En 1944, les deux auteurs furent exécutés à Auschwitz-Birkenau. L'œuvre d'Ullmann et Kien s'articule manifestement autour de la question suivante : « Quelle valeur la vie et la mort ont-elles dans un monde qui a privé les gens de toute dignité ? » Le livret raconte l'histoire d'un Empereur totalitaire paranoïaque qui se livre à la guerre avec une passion telle que la Mort elle-même finit par prendre position contre lui en démissionnant de ses fonctions. Cette forme d'immunité à la mort a dû sonner cruellement sarcastique à Theresienstadt, où moururent près de 140 000 personnes... Face à une mort mécanisée à l'échelle industrielle, présidée par l'empereur de

l'Atlantide, Arlequin et la Mort – la vie qui ne peut plus rire et la mort qui ne peut plus pleurer – sont réduits à observer un monde qui ne sait plus comment profiter de la vie et mourir de la mort. Lorsque la Mort refuse de continuer à servir l'Empereur, les exécutions cessent d'avoir lieu et les soldats arrêtent de s'entretuer. La Mort propose alors de mettre fin à sa grève à condition que l'Empereur accepte de se sacrifier. S'il est tentant d'élever *L'Empereur d'Atlantis* au rang de mémorial face à l'oppression et à l'anéantissement, d'exemple brillant de courage et de volonté créatrice en dépit de circonstances effroyables, il ne faut pas oublier que son intérêt dramatique et sa valeur musicale transcendent les conditions de sa création. La première mondiale – la toute première représentation de l'œuvre – eut lieu le 16 décembre 1975 au théâtre Bellevue, à Amsterdam, sous la direction du chef d'orchestre britannique Kerry Woodward, qui



Screenshot de la scène
d'ouverture du film



THERESIENSTADT. UN DOCUMENTAIRE TOURNÉ DANS LA ZONE DE RÉ-INSTALLATION DES JUIFS

Kurt Gerron, Karel Pečený

Film documentaire – Allemagne

1944 – 17 minutes

Un film de propagande nazie dont seuls des fragments ont survécu et qui n'a jamais pu « tester » son effet. Il a fallu mener des recherches approfondies pour identifier les vestiges épars, corriger le titre en circulation, « Der Führer schenkt den Juden eine Stadt » (Le Führer

offre une ville aux Juifs), et déterminer qui avait pu voir cette tentative de supercherie d'environ 90 minutes avant qu'elle ne disparaisse. Le public international visé n'était plus à sa portée en 1944/1945. Mais aurait-il été convaincu par cette maison de retraite pour Juifs « réinstallés » mise en scène ici ? Kurt Gerron, personnalité du cinéma et du théâtre, interné dans le ghetto et réquisitionné comme co-réalisateur, fut déporté à Auschwitz et gâzé dès 1944.

était parvenu à reconstituer la partition, sauvée du camp de concentration. Des mises en scène de plus grande envergure furent ensuite proposées au Teatro Real de Madrid. Dans ces productions modernes, le décor était

composé de fils tendus délimitant les espaces. Arlecchino et la Mort étaient aussi liés par un fil, la Mort éteignant avec lassitude chaque flamme allumée par Arlecchino. L'Empereur était quant à lui entièrement maquillé en or. Des créa-

tions plus récentes furent également présentées en Europe par le Deutsche Opera am Rhein de Düsseldorf et l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet de Paris. ■

Georges Boschloos

1. Wo - hin auch das Au - ge bli - cket Moor und Hei - de nur ring-sum

Vo - gel - sang uns nicht er - qui - cket Ei - chen ste - hen kahl und krumm Wir

sind die Moor - sol - da - ten und zie - hen mit dem Spa - ten ins Moor

Trouve l'origine de l'image ou du texte sur cette page et le lien avec le thème du bulletin.
 Envoie ta réponse à line.maes@auschwitz.be et choisis un livre parmi nos publications pour ta classe.

L'HISTOIRE VUE SOUS L'ANGLE DE LA MUSIQUE

Jeremy Eichler est un historien de la musique, critique musical pour le *Boston Globe* de 2006 à 2024 et essayiste diplômé de l'Université de Columbia qui a consacré sa thèse de doctorat à une cantate d'Arnold Schönberg intitulée *Un survivant de Varsovie*. Dans *L'Écho du temps*, il invite son lectorat à plonger dans l'esprit et la vie de Schönberg, mais s'intéresse également à l'œuvre de Richard Strauss, Dmitri Chostakovitch et Benjamin Britten. Il analyse, pour chaque compositeur, une seule œuvre spécifique : *Un survivant*

de Varsovie pour Schönberg, *Métamorphoses* pour Richard Strauss, *Symphonie n° 13 « Babi Yar »* pour Chostakovitch, et *War Requiem* pour Britten. Eichler utilise ces quatre morceaux comme un prisme musical à travers lequel il observe l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Digne critique musical, il commente en détail les compositions et le style de la musique, mais ne s'arrête pas là, et se penche également sur les musiciens eux-mêmes et sur le contexte historique dans lequel ils évoluaient. Il s'interroge sur l'im-

pact des circonstances, sur la manière dont ces hommes les ont surmontées et sur les compositions auxquelles elles les ont menés. *L'Écho du temps* est une sorte d'histoire de la culture de la musique dans laquelle Eichler souligne le pouvoir de la musique et les différents rôles qu'elle peut jouer au sein d'une société – au moment de l'écriture et de la sortie d'un morceau, mais aussi des années plus tard. Dans ce livre, Eichler montre que la musique peut être porteuse de mémoire et faire résonner des échos du passé. ■

Sources

Eichler, Jeremy, *L'Écho du temps*, Paris : Les Belles Lettres, 2025.

Time's Echo, Jeremy Eichler, <https://jeremy-eichler.com/books/timesecho/>, 2026.

Line Maes

ASBL Mémoire d'Auschwitz



Jeremy Eichler ▼



Benjamin Britten Arnold Schönberg
Dmitri Sjostakovitsj Richard Strauss



Chanter l'indicible LA SHOAH DANS LA CHANSON FRANÇAISE

Si l'on demande à quelqu'un de citer une chanson française évoquant la Shoah, il y a fort à parier qu'il réponde *Nuit et Brouillard* (1963) de Jean Ferrat ou *Comme toi* (1982) de Jean-Jacques Goldman. Deux titres qui ont marqué leur époque, chacun à sa manière. Nous y reviendrons. Dans la chanson, comme dans la société dans son ensemble, il a fallu des décennies, pour que le génocide apparaisse dans sa singularité. Rarement abordé de front, le sujet est pourtant présent dès l'immédiat après-guerre. Mais il s'agit d'exceptions discrètes et allusives. Peu d'artistes s'y sont risqués ; ceux qui l'ont fait étaient souvent directement concernés, exprimant la douleur avec une extrême pudeur.

Parmi les rares voix qui se font entendre dans l'immédiat après-guerre, retenons celle de Renée Lebas (1917-2009). Une artiste aujourd'hui tombée dans l'oubli, mais qui a pourtant connu une belle et longue carrière. Née à Paris de parents juifs roumains (tailleur et couturière), elle perd son père et sa sœur cadette dans la rafle du Vél'd'Hiv en juillet 1942 ; tous deux seront déportés et assassinés à Auschwitz. Elle-même fuit Paris pour se réfugier à Nice, en « zone libre », puis en Suisse, à Lausanne, avec l'aide de son ami, l'écrivain Francis Carco. Elle y reste jusqu'à la fin de la guerre, chantant chaque semaine sur les ondes de la Radio suisse romande, y compris des chants antinazis. À la Libération, elle fait partie des voix qui comptent : elle interprète Ferré, Aznavour, Vian, etc. Elle introduit aussi dans son répertoire des airs d'inspiration ashkénaze, comme dans *Mammy* (1947) ou *Tire l'aiguille, ma fille !* (1952). En 1946, elle chante *Garde l'espérance*, sur le thème de l'*Hatikva*, avant qu'il ne devienne l'hymne national d'Israël. Difficile de ne pas percevoir dans celle-ci l'ombre de la Shoah. C'est cependant dix ans plus tard, avec *La Fontaine endormie* (1956)¹ que la Shoah devient pour la première

fois le thème central d'une chanson, même si c'est encore de manière largement métaphorique, évoquant avant tout l'absence et la mémoire d'un passé révolu.

Avant de continuer ce tour d'horizon, arrêtons-nous un instant sur *Monsieur Tout-Blanc*, chanson écrite et interprétée en 1949 par Léo Ferré (1916-1993). Celui-ci, alors jeune trentenaire et encore largement méconnu, s'en prend au pape Pie XII et à son silence pendant la guerre. Bien que le texte soit allusif et parfois énigmatique, il sera interdit par le Comité d'écoute de la radiodiffusion française. Sa critique du conformisme et de l'autorité morale du pape ne passe pas. Le silence évoqué concerne clairement les persécutions contre les Juifs. Contrairement à la plupart des autres artistes dont il sera question ici, Léo Ferré n'a manifestement pas subi de traumatisme personnel durant l'Occupation, il n'a pas été victime de persécutions raciales ou politiques. Ses motivations sont avant tout politiques et anticléricales, à une époque où la controverse sur le silence du pape face à la Shoah faisait déjà des vagues.

Chez Jean Ferrat (1930-2010), le

traumatisme de la guerre fut profond : son père Mnacha Tenenbaum, immigré juif russe, est déporté et assassiné à Auschwitz en 1942. Dès lors, sa mère, ses frères et sœurs vivront en partie cachés, entre Versailles et le sud-ouest de la France, aidés par des réseaux de solidarité. Il n'y a cependant pas d'évocation autobiographique dans sa chanson *Nuit et brouillard* (1963), qui deviendra vite un véritable hymne en souvenir de la déportation. Lors de sa sortie, Robert Bordaz, le directeur de la Radiodiffusion-télévision française (RTF), sous la pression de l'Élysée, déconseille fortement la diffusion de la chanson sur la radio et à la télévision. Il ne fallait pas gâcher le climat de la réconciliation franco-allemande. *Nuit et brouillard* connaît pourtant un incroyable succès et contribue à raviver la mémoire des déportations, et les questionnements sur le rôle de l'État français dans celles-ci. L'hymne a une vocation universelle, trop universelle ? Ce sera le sens d'une polémique lancée en 2005 par la publication d'une interview de Meïr Weintrauer dans le mensuel *Nouvelles d'Arménie Magazine* sur le thème de la mémoire. Le rédacteur en chef de *L'Arche*, journal emblématique du judaïsme français, pointait le

fait que les victimes du nazisme étaient mêlées sans distinction, et qu'aujourd'hui la chanson pourrait être accusée de « négationnisme implicite », parce qu'elle gommait l'identité juive des victimes. S'en suivit une controverse, une lettre ouverte acerbe de Jean Ferrat, une réponse de Meïr Weintrauer, précisant qu'il n'accusait pas Ferrat d'antisémitisme, mais maintenait sa réflexion sur l'évolution de la réception du génocide, et sur le fait que la chanson était le reflet d'une époque où la singularité du judéocide était niée dans l'ensemble de la société. Mais, si la perception de la Shoah a radicalement changé en 40 ans, la force symbolique de la chanson n'a pas trop souffert de la polémique, preuve en est son interprétation par un chœur d'enfants et d'adolescents lors de la cérémonie d'entrée au Panthéon de Simone Veil en 2018.

La mémoire de l'Occupation dans les chansons de Barbara (1930-1997) est subtile et profondément personnelle. On retrouve dans quelques-uns de ses textes l'expression de ce passé et de son vécu d'enfant caché pendant la guerre. Dans *Göttingen* (1964), écrite après un concert dans cette ville, elle n'énonce rien fron-

talement, mais c'est de ce passé récent dont il questionne, et d'une réconciliation pleine d'humanité qui paraissait encore impossible si peu de temps auparavant. Dans *Mon enfance* (1968), l'évocation est plus intime. Barbara y décrit un arrêt impromptu en 1967 à Saint-Marcellin (Isère), village où sa famille fut cachée un moment pendant l'Occupation. Ses chansons, par leur retenue, contrastent avec *Nuit et Brouillard* de Ferrat, mais touchent, elles aussi, à quelque chose d'universel.

À l'instar des chansons de Barbara, *Rue des Rosiers* (1967) se distingue par sa sobriété et son apparente simplicité. Enregistrée en 1967 par Pia Colombo (1930-1986), sur un texte de Silvain Reiner (1921-2001) et une musique de Joël Holmès (1928-2009), la chanson confronte le passé et l'intimité d'une rue avec la grande Histoire. Située au cœur du Marais, la rue des Rosiers est marquée par la vie juive parisienne depuis le Moyen Âge. Un lieu de culture vivante, brisée par les rafles et les déportations. Le texte évoque l'absence des disparus, ceux arrêtés lors de la rafle du Vél'd'Hiv en 1942. C'est l'une des rares chansons françaises à parler de celle-ci. Silvain Reiner (1921-2001) et

Joël Holmès, tous deux rescapés de la Shoah, ont perdu leurs familles à Auschwitz après leur arrestation en 1942. Le premier racontera des décennies plus tard l'étonnant contexte de la création de cette chanson, et comment elle s'est retrouvée un peu par hasard interprétée par Pia Colombo, chanteuse engagée de la rive gauche². Maurice Fanon (1929-1991), autre figure de la chanson engagée de ces années – qui fut un moment le compagnon de Pia Colombo –, compose et interprète *La petite juive* en 1965. Une chanson tombée dans l'oubli, mais qui elle aussi évoque la Shoah. Dans le Paris des années 1960, la Shoah émerge donc discrètement³.

Une décennie plus tard, les biais qu'utilise Serge Gainsbourg (1928-1991) sont radicalement différents : l'ironie et le sarcasme. Fils d'immigrés juifs russes arrivés en France en 1921, cachés et échappant à plusieurs rafles pendant la guerre, Gainsbourg joue avec les codes de la culture rock-pop pour désacraliser le nazisme. Son album-concept *Rock Around The Bunker* (1975) compte dix chansons qui lui sont entièrement consacrées. Fidèle à son goût pour la provocation et l'humour noir, Gainsbourg



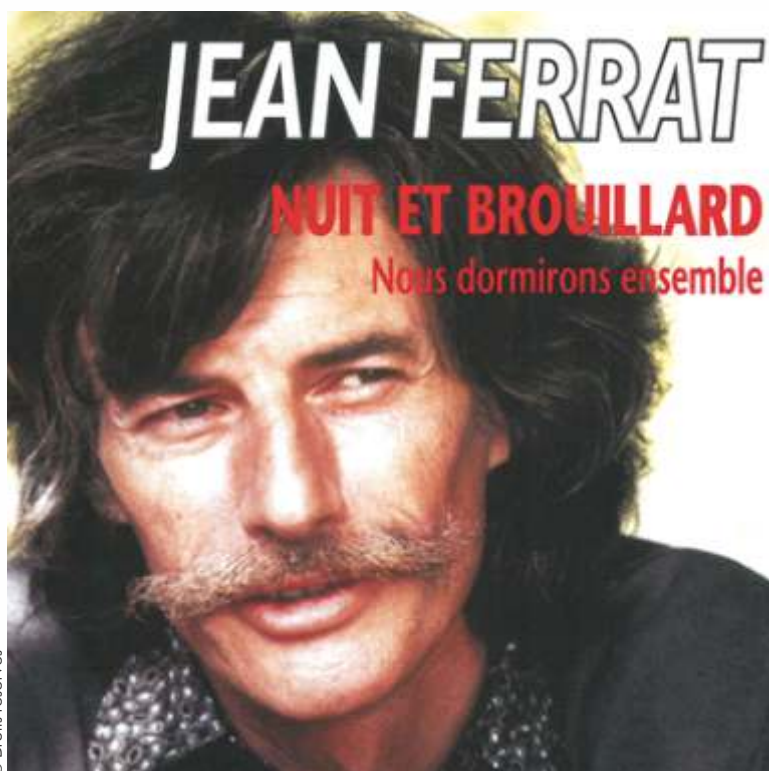
Pochette de *La petite juive*, de Maurice Fanon

défie les tabous. Dans *Yellow Star*, il évoque son expérience d'enfant portant l'étoile jaune. Dans *SS in Uruguay* il aborde avec sarcasme la fuite de nazis en Amérique du Sud et leur impunité. L'album aura un impact limité, tant médiatique-ment que commercialement, et demeure aujourd'hui l'un des moins connus de Gainsbourg. Celui qui a toujours eu un goût prononcé pour les scandales ne récolte ici que l'indifférence. Un bide, dont on ne connaît pas les raisons profondes. Question de tabou ? Désintérêt pour le sujet ? Ou est-ce lié aux formes musicales employées ? Le climat artistique et politique post-68 était largement marqué par les transgressions (Coluche, *Hara Kiri*, *Charlie Hebdo*, films de Jean Yanne, etc.) et peu de sujets étaient épargnés. Les raisons de l'échec ne sont probablement pas à chercher de ce côté-là⁴.

Comme nous le disions en introduction, la chanson *Comme toi* (1982) de Jean-Jacques Goldman a pris une place importante dans la mémoire de la Shoah en France. Le texte décrit une fillette aux aspirations ordinaires – l'école, les chansons, les rêves – dont la vie bascule sans que la chanson ne nomme explicitement les circonstances. Comme dans plusieurs exemples ci-dessus, l'ellipse permet l'évocation en évitant le pathos, et renforce la portée universelle du propos. L'essentiel est amené de manière indirecte, mais avec une grande efficacité. Le refrain « comme toi » crée un effet de miroir entre l'auditeur et la victime, et permet un mécanisme d'identification. Ici encore, l'histoire personnelle de l'artiste a un lien direct avec l'Occupation. Né à Paris en 1951, Jean-Jacques Goldman est le fils d'immigrés juifs profondément

marqués par l'exil et la guerre. Sa mère, Ruth Ambrunn, née à Munich, a fui l'Allemagne nazie dans les années 1930 ; son père, Alter Mojsze Goldman, né à Lublin (Pologne) et immigré en France dans les années 1920, fut résistant et militant communiste. Cette mémoire familiale a nourri une grande partie de ses chansons. *Comme toi* fut un énorme succès (disque d'or en 1983) et sensibilisa un large public à la Shoah, sans recourir aux codes traditionnels de la chanson engagée. Comme l'a souligné l'historien Ivan Jablonka, elle y parvient sans recourir aux mots « juifs », « guerre » ou « nazis »⁵.

La présence de la Shoah dans la chanson suit la sortie progressive du silence dans le reste de la société. Sans passer en revue l'ensemble des mentions depuis les années 1980⁶, arrêtons-nous encore sur deux artistes aux lan-



Nuit et brouillard, pochette du disque de 1963, homonyme du documentaire célèbre de 1956 réalisé par Alain Resnais

gages artistiques radicalement différents : Catherine Ringer (des Rita Mitsouko) et Charles Aznavour.

Le père de Catherine Ringer, Sam Ringer (1918-1986) est né près de Cracovie et a grandi à Oświęcim (Auschwitz en allemand), le village à proximité du camp d'Auschwitz. En 1940, il est forcé de travailler à la construction de celui-ci, puis déporté dans plusieurs autres camps tout au long de la guerre. En 1946, il quitte la Pologne et arrive en France en 1947. Deux chansons des Rita Mitsouko rappellent ce passé : *Le petit train* (1988) et *C'était un homme* (2000). La première adopte une approche métaphorique et collective, dont les paroles contrastent brutalement avec une mélodie légère et enjouée. La seconde chanson est un hommage personnel à son père

et dont le titre fait bien entendu allusion à *Si c'est un homme* de Primo Levi. Le style exubérant des Rita Mitsouko, jouant avec les limites de l'absurde, donne une teinte particulière et très personnelle aux sujets les plus graves. On se souvient de leur tube *Marcia Baïla*, en hommage à leur amie morte d'un cancer foudroyant, moins de ces deux chansons-ci.

Charles Aznavour (1924-2018) a plusieurs fois abordé le génocide des Arméniens dans ses chansons, comme dans *Ils sont tombés*, enregistrée soixante ans, précisément, après la rafle des intellectuels arméniens à Constantinople le 24 avril 1915. À la première écoute, on pourrait penser que *J'ai connu* (2011) lui est aussi consacré. C'est pourtant de la Shoah dont il est question. Il expliquera avoir mis du temps avant de l'écrire : « Ça prend du temps

pour que ça mûrisse. Pour certaines, j'ai mis dix ans. Quand j'ai écrit sur la Shoah, il fallait trouver la phrase qui n'a rien à voir avec la Shoah, mais qui dit tout : "Ce que l'homme fait à l'homme, l'animal ne le fait pas." La phrase est trouvée, la chanson est écrite. »⁷ Le lien très personnel qui relie Charles Aznavour à la Shoah n'a été révélé que récemment : pendant la Seconde Guerre mondiale, sa famille a courageusement caché des Juifs et des résistants – dont le couple de résistants communistes d'origine arménienne, Mélinée et Missak Manouchian – dans leur modeste appartement parisien. Cet engagement a été révélé en 2016 par un livre de l'historien israélien Yaïr Auron⁸. En 2017, Charles et sa sœur Aïda ont reçu la médaille Raoul Wallenberg en Israël pour ces actes héroïques⁹. Il a fallu du temps pour que la



Couverture de *Comme toi*, de Jean-Jacques Goldman

© Droits réservés

Shoah intègre le répertoire de la chanson française, à l'image du lent processus de reconnaissance mémorielle dans la société. Les artistes qui s'y sont risqués sont presque tous directement concernés : victimes, enfants cachés, enfants de survivants. De manière générale, davantage que la réa-

lité du crime, c'est l'absence qui est le plus souvent exprimée. Le crime est rarement nommé. À travers des registres variés – de la solennité de Ferrat à l'ironie de Gainsbourg, de la pudeur de Barbara à l'étrangeté des Rita Mitsouko –, les échos de cette tragédie ont peu à peu résonné dans la

culture populaire. Chaque artiste, selon son histoire et son style, a contribué à la lente émergence d'une mémoire restée longtemps muette. ■

Yannik van Praag
ASBL Mémoire d'Auschwitz

(1) La chanson est d'Eddie Marnay (paroles) et Emil Stern (musique) qui ont passé la guerre dans la clandestinité, et qui ont écrit de nombreuses chansons pour Renée Lebas.

(2) Entretien avec Silvain Reiner paru dans *Je Chante* en 1992.

(3) Citons encore pour cette période *Petit Simon* (1968) d'Hugues Aufray.

(4) Le contraste avec les réactions à *Aux armes et cœtera* (1979), une reprise de *La Marseillaise* sur un air de

reggae, est frappant : un scandale national... et un disque de platine.

(5) Ivan Jablonka, *Un garçon comme vous et moi*, Paris, Seuil, 2021, p. 221-222.

(6) Mentionnons *Anne, ma sœur Anne* (Louis Chédid, 1985), *La Rafle du Vél'd'Hiv* (Gilbert Bécaud, Annie Cordy, 1987), *Souviens-toi du jour* (Mylène Farmer, 1999), *Le p'tit grenier* (Anne Sylvestre, 2003).

(7) <https://www.ouest-france.fr/cul>

ture/musiques/charles-aznavour-la-jeunesse-n-est-pas-une-question-de-rides-5478376, consulté le 8 mai 2025.

(8) Yaïr Auron [préface de Charles Aznavour], *Sauveurs et combattants. La famille Aznavour et l'Affiche rouge : compassion et héroïsme à Paris sous l'Occupation*, Sartrouville, Sigest, 2016.

(9) https://www.raoulwallenberg.net/wp-content/files_mf/1509641340pressbookAznavour.pdf

ORGANISATIONS BELGES CHANTS NAZIS

Dans les pays occidentaux conquis par les nazis, la vision du monde national-socialiste s'est imposée en même temps que l'occupant allemand. Le modèle nazi a fait son entrée dans la culture locale des zones soumises, et rien ni personne n'a échappé à son influence, pas même les mouvements de jeunesse et les chants qu'entonnaient leurs membres. À cette époque, la musique occupait une place prépondérante au sein des mouvements de jeunesse allemands, et les mouvements de jeunesse belges n'ont pas tardé à se mettre au diapason. La plupart de leurs chansons étaient toutefois des chants de marche, ce qui a suffi à donner à ces organisations, ainsi qu'à leurs jeunes membres, une allure (para)militaire. Dans cet article, nous analyserons brièvement l'influence de l'occupant allemand sur les mouvements de jeunesse belges qui l'ont accueillie à bras ouverts, ainsi que la manière dont les Belges ont transposé la tradition musicale des mouvements allemands dans une version adaptée à leurs besoins. La langue variait, mais pas l'idéologie cachée derrière les mots.

En 1942, Jef Cleybergh, cofondateur du mouvement *Dietsche Opvoedkundige Beweging* créé en 1937, rédige pour le journal *Maandblad voor Volksche Opvoeding* une tribune intitulée « Muziek in de jeugdbeweging » (La musique dans les mouvements de jeunesse). Dans cet article d'opinion, il plaide pour une adaptation des marches chantées par les jeunes Flamands, affirmant que le mieux serait de reprendre les chants des Allemands et de les traduire en néerlandais. Il faut dire que l'Allemagne est alors jalouse pour l'éducation musicale supérieure qu'elle offre à ses jeunes, qui se traduit par l'émergence de musiciens hautement qualifiés.

La *Vlaamsche Jeugd*, en bien des points semblables aux *Hitlerjugend* (les Jeunesses hitlériennes), est la division jeunesse du VNV (*Vlaams Nationaal Verbond*), le parti national flamand. À sa création, il est proposé de lui composer son propre hymne. Le résultat est

un chant écrit par Baldur von Schirach, le chef des Jeunesses hitlériennes, et largement inspiré de « Vorwärts! Vorwärts! », l'hymne des *Hitlerjugend*. Celui-ci est toutefois rédigé avec une attention particulière pour l'aspect flammingant.

Le VNV chapeaute également l'*Algemene Vlaamsche Nationaal Jeugdverband* (AVNJ), un mouvement de jeunesse qui affiche une nette influence allemande. Les *Blauwvoetvendels* de l'AVNJ chantent des chansons exclusivement flamandes, même si certaines portent une empreinte nazie évidente. La composante paramilitaire s'exprime dans les chants au rythme desquels les garçons marchent au pas. Par exemple, « De Trommeljongen » est chantée en néerlandais, mais la musique et les paroles traduites de l'allemand trahissent une influence nazie. De leur côté, les *Dietsche Blauwvoetvendels-Meijesscharen* se dotent d'un service « danse populaire et chanson populaire » composé de plusieurs

départements dont le rôle est de revaloriser les spécificités culturelles populaires flamandes. L'influence de la condition de la jeune fille et de la femme s'est propagée depuis l'Allemagne nazie.

L'organisation de jeunesse *Nationaal-Socialistische Jeugd in Vlaanderen*, qui relevait à l'origine du VNV, mais a ensuite été rattachée à *DeVlag* sous l'impulsion de Jef van de Wiele, étend son répertoire musical en reprenant de nombreuses chansons directement de l'allemand. « Wij mannen der Blauwvoet », « De Trommeljongen » et « Schoon klaart de Dag » n'en sont que quelques exemples. L'influence nazie ne se limite toutefois pas à l'assimilation de chants traduits mot pour mot ; des structures musicales sont également reprises et adaptées aux mouvements de jeunesse. Les échanges entre les jeunes flamands et allemands exercent une influence mutuelle sur les deux camps.

En octobre 1943, les *Hitlerjugend*



Baldur von Schirach, issu de la haute bourgeoisie prussienne, a passé son enfance dans l'ombre de son père, militant d'extrême droite. Jeune homme ambitieux, Baldur a connu une ascension fulgurante au sein du système nazi : à 18 ans, il est devenu membre du NSDAP et, à 24 ans, il a pris la tête de la *Hitlerjugend*. Il en a assumé la direction et l'organisation et, à partir de 1933, il a été chargé de l'encadrement idéologique et paramilitaire de millions de jeunes.

s'implantent en Flandre. Comme leur nom l'indique, les *Hitler-Jeugd-Vlaanderen* sont une sorte de division locale des *Hitlerjugend* allemandes, et leurs chants témoignent de cette immixtion allemande, puisque la plupart sont des chansons traduites de l'allemand dont les paroles néerlandaises sont greffées sur des partitions également empruntées aux Allemands. Il y a toutefois des exceptions. Certains textes sont en effet repris dans leur langue d'origine, et l'hymne « Deutschland über Alles » continue par exemple d'être chanté en gotique. L'influence de l'Allemagne nazie

ne se limite pas non plus à la culture et aux mouvements de jeunesse flamands. En Wallonie aussi, les Allemands laissent leur marque. *La jeune Légion*, un mouvement de jeunesse rexiste wallon, chante par exemple des chansons d'inspiration nazie traduites en français. Son répertoire lui vient notamment du SS wallon Léon Degrelle, le leader de Rex. Contrairement aux chants néerlandophones mentionnés ci-dessus, les chansons du mouvement wallon reprennent la musique des nazis, mais posent parfois sur celle-ci des paroles originales qui n'ont plus grand-chose à voir avec le

texte initial allemand. C'est le cas du morceau « Le chant de la légion : nous sommes les légionnaires ». La chanson d'origine, intitulée « Bombenfliegermarsch Legion Condor: Wir sind deutsche Legionäre », est un chant de marche écrit pour les pilotes de combat allemands pendant la guerre civile espagnole. Le mouvement de jeunesse wallon en fait toutefois une ode à la patrie et à la camaraderie, modifiant l'intégralité du texte. ■

Johan Puttemans
ASBL Mémoire d'Auschwitz



© <https://uurl.kbr.be/2324739/p7>

La jeune Légion a publié le chant « Nous sommes les Légionnaires » en juin 1943.

Analysez le texte.

Y trouvez-vous des formulations dénotant une prise de position idéologique ?



© <https://www.youtube.com/watch?v=ilXBz0TJV70> (screenshot du 21 août 2026)

De nombreux chants d'inspiration « Dietse » ont été composés sous la direction du VNV.

Recherchez la marche « Wij zijn bereid » et écoutez les paroles.

Y trouvez-vous des passages dénotant une prise de position idéologique ?

Vous trouverez chaque trimestre dans votre *TRACES DE MÉMOIRE* une application pédagogique avec une fiche didactique à utiliser en classe ou à conserver. Ces fiches sont également à télécharger sur notre site internet www.auschwitz.be sous l'onglet « pédagogie ».

Dossier de la milice paramilitaire volontaire



© Droits réservés

Novembre 1926 fut un mois mouvementé pour l'Italie fasciste de Mussolini.

Le 6 novembre, un décret relatif à la loi sur la sûreté publique est adopté après avoir été voté par le Conseil des ministres. Cette loi étend les compétences du gouvernement, dont Benito Mussolini est Premier ministre depuis 1922, en matière de détention et d'incarcération des personnes jugées suspectes par le régime fasciste. Le gouvernement élargit en outre ses compétences de sorte à pouvoir intervenir plus facilement pour dissoudre des organisations culturelles et politiques. Dans la foulée, la loi sur la déportation est simplifiée : les personnes qui commettent une petite infraction peuvent être incarcérées en Italie, mais celles qui se rendent coupables de délits plus graves peuvent être déportées vers des camps d'internement établis dans les colonies italiennes en Afrique. Pour renforcer son emprise sur le pays, Mussolini s'arroge, le même jour, le poste de ministre des Affaires étrangères. Les prérogatives que lui confère cette fonction lui permettent de sévir plus facilement contre les anciens opposants politiques de l'idéologie fasciste. Le 9 novembre 1926, 123 parlementaires italiens, soit 23 % du total, sont déchus de leur mandat. Une loi stipulant que l'immunité parlementaire des élus peut être révoquée est en effet adoptée par une majorité fasciste en réaction à un boycott de la participation parlementaire organisé par les partis d'opposition, qui entendaient s'opposer ainsi à la majorité fasciste siégeant au parlement depuis juin 1924. Depuis deux ans, sept partis d'opposition différents, qui étaient tout de même représentés au parlement grâce à une disposition légale, menaient des actions de protestation. Avec cette nouvelle loi, les membres de l'opposition perdent leur siège et leur immunité politique, mais risquent en outre d'être placés sous mandat d'arrêt. Le chef du Parti communiste d'Italie est d'ailleurs arrêté à Rome et incarcéré. Le 22 novembre 1926, une nouvelle organisation est créée en marge de la *Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale* – les fameuses « Chemises noires » (*Camicie Nere*) –, branche paramilitaire du Parti national fasciste italien. Il s'agit de la *Milizia Confinaria*, une milice paramilitaire à motivation idéologique dont le rôle est de surveiller les frontières pour empêcher toute entrée illégale sur le territoire italien. Dans la pratique, la *Milizia Confinaria* emploie principalement des habitants des régions frontalières qui connaissent bien les montagnes et ont juré fidélité à Mussolini et à son idéologie fasciste.

taire des élus peut être révoquée est en effet adoptée par une majorité fasciste en réaction à un boycott de la participation parlementaire organisé par les partis d'opposition, qui entendaient s'opposer ainsi à la majorité fasciste siégeant au parlement depuis juin 1924. Depuis deux ans, sept partis d'opposition différents, qui étaient tout de même représentés au parlement grâce à une disposition légale, menaient des actions de protestation. Avec cette nouvelle loi, les membres de l'opposition perdent leur siège et leur immunité politique, mais risquent en outre d'être placés sous mandat d'arrêt. Le chef du Parti communiste d'Italie est d'ailleurs arrêté à Rome et incarcéré. Le 22 novembre 1926, une nouvelle organisation est créée en marge de la *Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale* – les fameuses « Chemises noires » (*Camicie Nere*) –, branche paramilitaire du Parti national fasciste italien. Il s'agit de la *Milizia Confinaria*, une milice paramilitaire à motivation idéologique dont le rôle est de surveiller les frontières pour empêcher toute entrée illégale sur le territoire italien. Dans la pratique, la *Milizia Confinaria* emploie principalement des habitants des régions frontalières qui connaissent bien les montagnes et ont juré fidélité à Mussolini et à son idéologie fasciste.

LES CAMPS DE TRAVAIL FORCÉ ITALIENS ET LA MILICE FRONTALIÈRE PARAMILITAIRE

FINI LE DÉSORDRE ET LA SALETÉ

Le 18 décembre 1926, la République de Weimar promulgue la *Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften* ou *Gesetz zum Schuß der Jugend gegen Schund und Schmutz*, une loi sur la protection de la jeunesse contre les écrits « de bas étage » et « immoraux ». Cette loi vise à interdire aux jeunes toute littérature que l'État juge inappropriée. Les œuvres concernées sont inscrites sur une liste régulièrement mise à jour. À cette époque, la pornographie et autres productions décrétées vulgaires et inférieures sont perçues comme contraires à l'idéal allemand de *Bildung*. L'idée est que le peuple est influencé positivement ou négativement par ce qu'il voit et lit. Interdire ce type de littérature favorise donc une solide *Bildung*, c'est-à-dire une bonne éducation. À l'entre-deux-guerres, la littérature LGBT+ était formellement interdite, car les pratiques sexuelles qu'elle dépeint étaient considérées comme contre nature. Dans les esprits d'alors, l'homosexualité n'était pas une attirance sexuelle innée, mais le fruit de comportements acquis et d'influences diverses. Des magazines tels que *Die Freundin* étaient par exemple perçus comme poussant les

femmes à devenir lesbiennes. C'est pourquoi la loi sur la protection de la jeunesse contre les écrits de bas étage et immoraux interdit également de vendre ce type de littérature aux jeunes ou de l'exposer en public. Les adultes qui souhaitent se procurer de tels ouvrages doivent donc en faire la demande expresse. Lorsque les nazis montent au pouvoir, en janvier 1933, ils se servent de cette loi datant de la République de Weimar pour justifier leurs auto-dafés systématisés. Sous le poids des normes idéologiques nazies, la liste des œuvres bannies s'allonge pour couvrir les travaux d'auteurs juifs, des livres revenant sur la défaite allemande lors de la Première Guerre mondiale, et les ouvrages traitant du communisme et du socialisme. En mai 1933, tous les livres évoquant des pratiques sexuelles interdites sont ajoutés à la liste, et la majeure partie de la bibliothèque de l'*Institut für Sexualwissenschaft* est brûlée publiquement. En 1935, les nazis remplacent cette loi imaginée en 1926 par une nouvelle réglementation encore plus sévère ciblant les lecteurs de littérature « inappropriée ». La censure est définitivement actée en Allemagne nazie. ■

Couverture du périodique *Die Freundin*



© Droits réservés

Johan Puttemans
ASBL Mémoire d'Auschwitz

MUSIQUE, LIBERTÉ ET ESPRIT CRITIQUE

Liberté négative, liberté positive

En 1954, l'écrivain et musicien français Boris Vian (1920-1959) interprète *Le Déserteur*, une chanson plutôt controversable à une époque où les esprits s'échauffent en Algérie, alors colonisée par la France, et où les Français peinent à mater la révolte qui gronde dans la partie vietnamienne de l'Indochine française. Autant dire qu'à ce moment précis, la France a besoin de militaires, et non d'agitateurs et d'objecteurs de conscience.

Le Déserteur est la complainte fictive d'un homme qui vient d'être appelé à servir dans l'armée. Il a déjà perdu son père et ses frères, ses enfants sont malheureux, et sa mère est morte de chagrin (« J'ai vu mourir mon père, J'ai vu partir mes frères, Et pleurer mes enfants, Ma mère a tant souffert, Elle est dedans sa tombe. ») Poli, mais non moins résolu, il décide d'écrire une lettre au Président. Son langage est simple et clair, sa décision, sans appel : il refuse de s'enrôler (« C'est pas pour vous fâcher, Il faut que je vous dise, Ma décision est prise, Je m'en vais déserteur ») et encourage les autres à suivre son exemple. Si le Président souhaite le faire poursuivre et abattre pour le punir, il ne résistera pas (« Si vous me poursuivez, Prévenez vos gendarmes, Que je n'aurai pas d'armes, Et qu'ils pourront tirer. ») La réaction des autorités françaises ne se fait pas attendre, et les stations de radio reçoivent l'ordre de déprogrammer la chanson, qui disparaît (presque) des ondes pendant plusieurs années.

Dans son dernier livre, *De la liberté* (*On Freedom*, 2024) l'historien américain Timothy Snyder postule qu'il existe deux grands types de liberté. Le premier, principalement prôné en Amérique, est une « liberté vis-à-vis de », qui signifie qu'un individu est libre de contraintes externes telles que l'ingérence de l'État. Par exemple, pour qu'une femme soit libre d'avorter, il faut qu'il n'y ait aucune loi interdisant l'interruption de grossesse. La seconde forme de liberté, plus approfondie, est plutôt européenne. Il s'agit d'une « liberté de ». Selon Snyder, l'absence de contrainte, la « liberté vis-à-vis de », est une liberté négative, tandis que la « liberté de » est une liberté positive qui n'implique pas seulement l'absence d'interdiction ou de contrainte, mais aussi et surtout la présence des conditions nécessaires pour donner corps à cette liberté. Par exemple, pour qu'une femme soit libre d'avorter, il faut certes que les autorités permettent officiellement l'avortement, mais il faut aussi et surtout qu'il existe des établissements accessibles et abordables qui pratiquent ce type d'intervention de manière sûre. Comme toutes les formes d'art, la musique a le pouvoir de défier l'ordre établi, d'inviter à la réflexion, d'émanciper l'homme, de repousser les frontières et d'appeler à l'expression individuelle. Elle a donc largement de quoi déranger les structures autoritaires et les régimes qui préfèrent l'uniformité et l'irréflexion à l'individualisme et la pensée critique. La mesure dans laquelle la musique se popu-

larise et s'épanouit au sein d'un État permet d'ailleurs de déterminer dans quelle mesure le régime en vigueur est libéral et démocratique : moins l'État est libéral, plus le pouvoir est utilisé pour limiter la liberté négative. La censure qui a frappé *Le Déserteur* équivaut ainsi à une violation de la liberté négative de Vian.

La « liberté positive » comme instrument de domination

Il arrive que des États ou des régimes autoritaires opèrent de manière plus subtile, garantissant la liberté (positive et négative) des arts, mais uniquement pour les œuvres qui ne libèrent pas, mais restreignent la liberté ; qui n'incitent pas à réfléchir, mais poussent à rentrer dans le rang ; qui ne rassemblent pas, mais excluent et discriminent ; qui n'ont pas pour but l'expression individuelle, mais visent à noyer la personne dans la collectivité ; qui ne cherchent pas l'équilibre, mais le déséquilibre. Cette manipulation peut s'opérer à travers le contenu des chansons. Friedrich Glombowski a par exemple repris la chanson *vom verlorenen Haufen*, d'Otto Paust, dans son mémoire intitulé « Organisation Heinz ». Glombowski avait servi dans la marine allemande pendant deux ans lors de la Première Guerre mondiale. Il avait vu les mutineries de 1918 miner l'efficacité des forces armées de l'Empire allemand et en avait gardé un goût amer. Après cela, il avait rejoint les combattants irréguliers des *Freikorps* et combattu avec férocité les communistes à Berlin, les Polonais en Haute-Silésie et les Français dans la région de la



© Wikipedia



© Wikipedia

Le « Horst Wessellied »



Réflexion

Quelle est la dernière chanson que vous avez entendue et qui vous a poussé à suivre la tendance et à oublier votre esprit critique plutôt que de réfléchir par vous-même ?

Quelle est la dernière chanson inspirante, libératrice, motivante ou émancipatrice que vous avez entendue ?



Boris Vian, 1948

Ruhr. Si l'on en croit ses comptes rendus, l'« Organisation Heinz » dont faisait partie Glombowski a éliminé 200 traîtres de ses propres rangs.

La chanson *vom verlorenen Hauen* est pour le moins dérangeante : elle parle d'une Allemagne qui s'enfonce dans « un marécage rouge », qui est « vendue » par des « ennemis » immoraux et une « populace pillarde », et qui n'aura d'avenir viable qu'à condition d'être prête à recourir à une violence systématisée (« *Deutschland, versinkend in rotem Sumpf, Deutschland verschachtet, Deutschland verkauft [...], da Deutschland sterbend im Arm seiner Feinde lag [...], plündernder Pöbel durchgrölt die Nacht* »). Avec ce morceau, Otto Paust ne visait ni la créativité ni l'excellence, se concentrant plutôt sur la répétition (sept des neuf couplets se terminent par « *Weisst du es noch?* »), sur la rime (*Dumpf-Sumpf, Verkauft-Gestauft, Feind-Blutgeeint*) et sur la simplicité. Chanter cela, ce n'est pas réfléchir ou protester, mais bien se glisser dans un rôle de suiveur ou de suiveuse. L'individualité n'est plus de mise, le moi se fond dans la masse. Ce n'est sans doute pas un hasard si le pronom « je » n'apparaît pas une seule fois dans les paroles, contrairement aux mots « nous » (*wir*), qui revient à sept reprises, au nom « Allemagne »

(*Deutschland*), répété cinq fois, et aux dénominations de groupes (*Freikorps/deutsche Kolonnen/Reich/Nation/Vortrupp und Stosstrupp*) que l'on retrouve tout au long du texte.

La liberté positive peut également se perdre dans la forme et le contexte d'une chanson. La musique invite à chanter à tue-tête, à frapper dans les mains et à taper du pied. Elle peut s'accompagner de roulements de tambour, de rituels uniformes, de chanteurs et de musiciens en costumes traditionnels, de décors richement éclairés ou laissés dans l'ombre. Elle peut être infiniment répétitive, grisante par ses mots et ses sons, ou aussi dure dans ses tonalités que dans son contenu. Rien de tout cela n'appelle à la réflexion, à une inclusion maximale, à transcender la médiocrité. Et rien de tout cela ne parle de vous ou de moi en tant qu'individu, qu'être humain.

« La LTI [la langue du Troisième Reich, N.d.A.] est misérable. Sa pauvreté est une pauvreté de principe ; c'est comme si elle avait fait vœu de pauvreté », a écrit le linguiste allemand Victor Klemperer dans sa célèbre analyse de la langue national-socialiste. Le langage du nazisme « n'était pas pauvre seulement parce que tout le monde était contraint de s'aligner sur le même modèle, mais surtout parce que,

dans une restriction librement choisie, elle n'exprimait complètement qu'une seule face de l'être humain [...] La LTI s'efforce par tous les moyens de faire perdre à l'individu son essence individuelle, d'anesthésier sa personnalité, de le transformer en tête de bétail, sans pensée ni volonté, dans un troupeau mené dans une certaine direction et traqué, de faire de lui un atome dans un bloc de pierre qui roule. » N'en va-t-il pas de même pour certaines formes de musique pourtant présentées comme des produits de la libre expression – et pas seulement dans le Troisième Reich ?

Fabian Van Samang
ASBL Mémoire d'Auschwitz

Bibliographie

Glombowski, Friedrich (dir.), *Organisation Heinz (O.H.). Das Schicksal der Kameraden Schlageters. Nach Akten bearbeitet von Friedrich Glombowski*, Berlin : Verlag von Reimar Hobbing, 1934, 240 p.
Klemperer, Victor, *LTI, la langue du IIIe Reich*, Paris : Pocket, 2003, 384 p.
Snyder, Timothy, *On Freedom*, Londres : Penguin House, 2024, 345 p.
Van Loo, Bart, *Een gezongen geschiedenis van Frankrijk*, Anvers : De Bezige Bij, 2011, 332 p.

LA MUSIQUE ET LES ORCHESTRES DANS LES CAMPS DE CONCENTRATION ET LES CENTRES DE MISE À MORT NAZIS

Une réalité paradoxale

L'un des aspects les plus troublants et, en même temps, les plus poignants de l'histoire des camps de concentration nazis est l'existence d'une vie musicale organisée à l'intérieur des murs des camps. Alors que des millions de personnes étaient humiliées, affamées, contraintes à des travaux forcés mortels ou assassinées dans les centres de mise à mort, des orchestres y jouaient de la musique. À première vue, cela semble incompatible avec l'horreur de la Shoah, mais c'est précisément ce contraste poignant qui confère à ce sujet une importance tant historique qu'humaine. La musique dans les camps n'a jamais été un divertissement innocent ; elle était imprégnée de pouvoir, de contrainte, d'humiliation, de propagande, mais aussi de résilience humaine, de résistance et de la tentative désespérée de préserver sa propre dignité et son identité.

Les fonctions de la musique au sein du système concentrationnaire

Dans des dizaines de camps, la SS organisait des orchestres officiels, souvent composés de détenus qui avaient été musiciens professionnels avant leur déportation. Ces orchestres avaient des fonctions concrètes, imposées par la direction du camp. Tout d'abord, les musiciens devaient jouer des marches lors du départ et du retour quotidiens des commandos de travail, afin que les détenus puissent entrer et sortir du camp en marchant à un rythme régulier. Cela répondait à un objectif pratique pour les gardiens, qui pouvaient ainsi plus facilement compter et contrôler le nombre de détenus, mais cela revêtait également un caractère profondément humiliant : des personnes épuisées, malades et sous-alimentées devaient défiler au rythme de marches enjouées et de mélodies d'opérette, sous le regard des gardiens qui, parfois, en riaient. Des survivants ont décrit comment cette combinaison de musique et de cruauté systématique constituait l'une des expériences les plus bouleversantes de la vie dans les camps. Deuxièmement, la musique était employée lors

des appels, des exercices punitifs et même des exécutions, où l'interprétation de mélodies connues, parfois sentimentales, devenait un instrument de terreur psychologique. Les SS faisaient jouer des orchestres pour donner une impression d'ordre et de civilisation, alors que des actes d'une extrême violence se déroulaient en parallèle. Cette combinaison d'esthétique et de barbarie était délibérément mise en œuvre par les auteurs de ces crimes : la musique devait déformer la perception de la réalité, tant pour les observateurs extérieurs que pour les détenus du camp eux-mêmes. Troisièmement, les orchestres et les représentations musicales servaient parfois un objectif de propagande, notamment lorsque des observateurs étrangers ou la Croix-Rouge visitaient le camp. La musique était alors utilisée pour donner l'illusion que les conditions de vie dans les camps étaient humaines.

L'orchestre d'Auschwitz-Birkenau

Auschwitz-Birkenau comptait plusieurs orchestres, dont un orchestre masculin et, à partir de 1943, un orchestre féminin. L'orchestre féminin de Birkenau était dirigé par la violoniste autri-

chienne Alma Rosé (1906-1944), nièce du compositeur Gustav Mahler et fille du violoniste Arnold Rosé. Grâce à son autorité et à sa discipline musicale, Alma Rosé a réussi à offrir une certaine protection aux membres de l'orchestre : les musiciens bénéficiaient d'une alimentation et d'un logement relativement meilleurs par rapport aux autres détenus, ce qui, pour nombre d'entre eux, représentait la différence entre la survie et la mort. Dans le même temps, l'orchestre subissait une pression constante de la part de la SS et devait jouer quotidiennement, pendant des heures, des marches pour les commandos de travail qui passaient le portail, ainsi que de la musique classique légère et des airs populaires pour les officiers de la SS. Les témoignages concernant les orchestres contrains de jouer à l'arrivée des convois sur la Rampe à Birkenau, au moment où avait lieu la soi-disant « sélection » – c'est-à-dire la séparation entre ceux qui étaient immédiatement envoyés vers les chambres à gaz et ceux qui étaient temporairement condamnés aux travaux forcés – sont particulièrement poignants. La musique devait rassurer les nouveaux arrivants et donner l'impression



Partition de la *Moorsoldatenlied*, dessinée par Hanns Kralik, détenu au camp de Börgermoor en 1933-1934



L'orchestre, composé de détenus du camp, à Auschwitz I, juste à côté des cuisines du camp

qu'il ne se passait rien de grave, alors qu'en réalité, des centaines de milliers de personnes étaient assassinées en l'espace de quelques heures. Cette utilisation de la musique comme instrument de tromperie compte parmi les aspects les plus cyniques du processus d'extermination. La chanteuse et pianiste française Fania Fénelon (1908-1983), qui faisait elle-même partie de l'orchestre des femmes à Birkenau, a décrit ces expériences après la guerre dans ses mémoires. Son témoignage, repris par la suite dans des ouvrages¹ et des adaptations cinématographiques, compte parmi les sources les plus importantes sur la vie quotidienne des musiciens dans le camp : la peur constante, la dépendance vis-à-vis de la bonne volonté des SS, mais aussi la solidarité entre les femmes et le réconfort singulier que la musique pouvait parfois apporter, même au cœur de l'horreur.

Theresienstadt : le « camp modèle » et ses compositeurs

Le ghetto de Theresienstadt (Terezín), situé dans l'actuelle République tchèque, occupe une place particulière dans l'histoire de la musique pendant la Shoah.

Les nazis présentaient Theresienstadt au monde extérieur comme un camp modèle où les Juifs menaient une vie relativement protégée, alors qu'il s'agissait en réalité d'une étape vers les centres de mise à mort de l'Est, notamment celui d'Auschwitz. C'est précisément parce que Theresienstadt avait une fonction de propagande que la vie culturelle y a trouvé un espace unique, bien que toujours fragile et contrôlé par la SS. À Theresienstadt, des chœurs, des orchestres de chambre et des représentations d'opéra virent le jour, organisés par les détenus eux-mêmes, parmi lesquels figuraient d'éminents musiciens et compositeurs d'Europe centrale. Des noms tels que Viktor Ullmann (1898-1944), Gideon Klein (1919-1945), Pavel Haas (1899-1944) et Hans Krása (1899-1944) sont indissociables de l'histoire musicale de ce camp. À Theresienstadt, Ullmann composa notamment l'opéra *Der Kaiser von Atlantis*, une œuvre allégorique déguisée sur la mort et le pouvoir de la tyrannie, qui ne fut interprétée qu'après la guerre, car la direction du camp en avait interdit la représentation. L'opéra pour enfants de Hans Krása, *Brundibár*, a été joué des dizaines

de fois par des enfants juifs à Theresienstadt et même présenté à une délégation de la Croix-Rouge internationale en 1944, dans le cadre d'une vaste campagne de propagande visant à dissimuler la véritable nature du camp. Presque tous les compositeurs cités ont été déportés en 1944 vers Auschwitz, où la plupart ont été assassinés. La vie culturelle à Theresienstadt montre de manière poignante comment l'art et la créativité ont pu perdurer sous une oppression extrême, tandis que ce même art était simultanément détourné par les bourreaux pour tromper le monde extérieur sur la nature de la politique d'extermination.

La musique dans d'autres camps et centres d'extermination

Dans des camps de concentration tels que Dachau, Buchenwald, Sachsenhausen, Mauthausen et dans des centres de mise à mort comme Belzec, Sobibór et Treblinka, il existait également des formes de musique organisée, allant des orchestres officiels à la pratique musicale clandestine et informelle entre détenus. Dans certains camps, des chansons faisant spécifiquement référence à la vie du camp ont été compo-



CO-ET
LIVRET
MUSIQUE



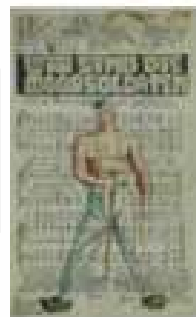
THE EVIDENCE
ROOM

174

Témoigner

ENTRE HISTOIRE ET MÉMOIRE

TESTIMONY BETWEEN HISTORY AND MEMORY



Dans le numéro 124 (avril 2017) de sa revue *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, la Fondation Auschwitz a consacré un dossier à la thématique de la musique dans les camps

sées, comme le célèbre *Moorsoldatenlied* (également connu sous le nom de *Die Moorsoldaten*), né dans l'ancien camp de concentration de Börgermoor et repris plus tard par les détenus de nombreux autres camps, qui le chantaient en signe de résistance et de dignité humaine. Dans les centres tels que Sobibór, Treblinka et Bełżec, où la grande majorité des personnes arrivées étaient assassinées en l'espace de quelques heures, il n'y avait guère de place pour une vie culturelle organisée comme à Theresienstadt, mais là aussi, on connaît des témoignages faisant état de chants forcés ou d'accompagnements musicaux lors du processus d'arrivée, mis en place par les bourreaux pour éviter la panique et rendre le processus d'extermination plus efficace. Ainsi, à Bełżec, la musique militaire *Drei Lilien* retentissait dans les haut-parleurs au moment où les victimes étaient conduites vers les chambres à gaz par le *Schlauch*.

La musique comme stratégie de survie et instrument de pouvoir

Dans les camps, la musique avait une double fonction, profondément ambiguë. D'une part, elle était un instrument entre les mains

des bourreaux : un moyen d'humiliation, de tromperie, de contrôle et de propagande. D'autre part, pour de nombreux détenus, elle était un moyen de préserver leur humanité, de conserver leur identité culturelle, de surmonter leur chagrin et parfois même d'exprimer des formes silencieuses de résistance. Pour les musiciens de l'orchestre, y participer pouvait en outre littéralement leur sauver la vie, car ils bénéficiaient souvent de conditions d'alimentation et d'hébergement légèrement meilleures que celles des autres détenus, même si leur situation restait à tout moment précaire et dépendait du bon vouloir des SS.

Mémoire et reconnaissance d'après-guerre

Après la libération des camps, les compositions écrites à Theresienstadt et ailleurs sont restées longtemps méconnues. À partir des années 1980 et 1990, des musicologues et des orchestres du monde entier ont commencé à redécouvrir et à rejouer les œuvres de compositeurs assassinés tels qu'Ullmann, Klein et Haas. Ces reprises sont aujourd'hui considérées comme une forme importante de justice historique : elles redonnent la parole à des

artistes dont la vie et l'œuvre ont été anéanties par les nazis, et elles rappellent que les victimes de la Shoah n'étaient pas seulement des chiffres anonymes, mais des personnes dotées de noms, de talents et d'une vie culturelle riche avant leur assassinat. L'existence d'orchestres et de la musique dans les camps de concentration et les centres de mise à mort nazis constitue l'un des chapitres les plus complexes de l'histoire de la Shoah. La musique y était à la fois un instrument d'oppression et une expression de la dignité humaine, un moyen de tromperie et une source de réconfort, une composante de l'appareil d'extermination et, en même temps, un dernier bastion de la culture et de l'identité. L'étude de ce sujet permet non seulement de mieux comprendre les méthodes perfides du régime nazi, mais aussi de rendre hommage à la résilience et à l'humanité de ceux qui, au milieu d'une cruauté inimaginable, ont tenté de préserver leur culture, leur art et leur dignité. ■

Frédéric Crahay
ASBL Mémoire d'Auschwitz

(1) Fania Fénelon, *Sursis pour l'orchestre*, Paris, Stock, 1976, 396 p.

UNE SYNAGOGUE GÉANTE FLOTTE AU-DESSUS DE VENISE

Haute de douze mètres, l'installation gonflable de l'artiste Anna Kamyshan rend hommage aux synagogues disparues d'Europe de l'Est et à des siècles d'errance juive.

Une synagogue monumentale flotte cet été au-dessus de la lagune de Venise. Baptisée « Nabatele », cette sculpture gonflable remplie d'hélium mesure douze mètres de haut et s'inspire des anciennes synagogues en bois qui se dressaient autrefois dans les shtetls d'Europe orientale.

Installée à proximité de l'Arsenal, l'un des principaux sites de la Biennale de Venise, l'œuvre a été imaginée par Anna Kamyshan, artiste et architecte ukrainienne installée à Londres. L'image est particulièrement forte dans une ville où, il y a cinq siècles, les synagogues ne pouvaient être visibles de l'extérieur et devaient être dissimulées dans des bâtiments ordinaires.

Mais pour l'artiste, le fait que cette synagogue ne repose sur aucun

sol est tout aussi important que sa visibilité. « Je voulais qu'elle ne soit pas enracinée, parce que, comme Juifs, nous avons toujours été en mouvement, partout et nulle part à la fois », explique-t-elle.

L'histoire de l'œuvre rejoint également celle de sa créatrice. Anna Kamyshan a découvert à l'âge de onze ans ses origines juives, longtemps cachées par son grand-père, survivant du massacre de Drobitsky Yar, près de Kharkiv.

Celui-ci avait changé son nom afin de dissimuler son identité et n'avait jamais parlé de son passé avant qu'un voyage de son fils en Israël ne libère sa parole.

La sculpture rappelle ainsi les communautés juives détruites pendant la Shoah, mais aussi la

difficulté, pendant des siècles, de trouver un lieu où s'établir durablement. Son nom, dérivé d'un mot yiddish évoquant un appel à l'action, prolonge un précédent projet vidéo dans lequel une synagogue volante traversait Londres, New York, Varsovie, Berlin, Jérusalem ou encore Odessa. Prévue jusqu'à la mi-septembre, l'installation doit être surveillée jour et nuit afin d'éviter les dégradations et de maintenir l'imposante structure dans les airs. Plusieurs institutions juives étrangères ont déjà manifesté leur intérêt pour accueillir ensuite l'œuvre.

Une synagogue sans fondations, mais visible de tous : au-dessus des eaux de Venise, « Nabatele » transforme l'histoire de l'exil en un symbole spectaculaire de présence juive.

VARIA

PROGRAMME

08 h 30 Accueil
09 h 00 Introduction
09 h 30 Les camps de concentration par opposition aux centres d'extermination. Un monde de différence
10 h 30 Pause-café
10 h 45 *Aktion T-4*, une mort « miséricordieuse » nazie
11 h 30 Les *Einsatzgruppen*, la Shoah par balle
12 h 00 Repas
13 h 00 Chelmno, le premier centre d'extermination
13 h 45 *Aktion Reinhardt*
14 h 15 Pause-café
14 h 30 Belzec, le laboratoire
15 h 00 Sobibor, la frustration
15 h 30 Treblinka, le centre de mise à mort primitif
16 h 00 Birkenau, l'usine de mort parfaite
16 h 30 Conclusion et évaluation

LE PROCESSUS D'EXTERMINATION NAZI : UNE APPROCHE TECHNIQUE

UNE JOURNÉE DE FORMATION PÉDAGOGIQUE ORGANISÉE PAR L'ASBL MÉMOIRE D'AUSCHWITZ

Frédéric Crahay et Johan Puttemans

VENDREDI 13 NOVEMBRE 2025
DE 9 À 17 H

**LES ATELIERS
DES TANNEURS** (Salle Gamay)
Rue des Tanneurs 60A
1000 Bruxelles

ENTRÉE GRATUITE
Renseignements et
inscription (obligatoire) via
info@auschwitz.be

À dix minutes de marche de BRUXELLES CENTRALE
Bus 52 et 48 - arrêt JEU DE BALLE
Métro PORTE DE HALLE

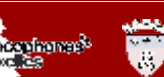
MÉMOIRE D'AUSCHWITZ ASBL - FONDATION AUSCHWITZ
RUE AUX LAINES 17/BTE 50 - 1000 BRUXELLES - TÉL.: +32 (0)2 512 79 98

WWW.AUSCHWITZ.BE
INFO@AUSCHWITZ.BE

Directeur de la publication : Henri Goldberg
Rédacteurs en chef : Frédéric Crahay, Johan Puttemans
Secrétaire de rédaction : Line Maes
Comité de rédaction : Jean Cardoen, Yves Monin,
Thierry De Win
Traductions vers le français : Cassandra Limbourg
Graphiste : Georges Boschloos



Avec le soutien de :



SPF Sécurité Sociale
Services des
Victimes de la Guerre



**loterie
nationale**
BIEN PLUS QUE JOUER