



HAL
open science

Trois œuvres musicales emblématiques de la résistance des musiciens juifs tchèques, dans le ghetto de Theresienstadt (1941-1944)

Marie-Anne Cohu-Cabaret

► **To cite this version:**

Marie-Anne Cohu-Cabaret. Trois œuvres musicales emblématiques de la résistance des musiciens juifs tchèques, dans le ghetto de Theresienstadt (1941-1944). Histoire. 2013. dumas-00876150

HAL Id: dumas-00876150

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00876150v1>

Submitted on 23 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie-Anne COHU-CABARET

Trois œuvres musicales emblématiques de la résistance des
musiciens juifs tchèques, dans le ghetto de Theresienstadt
(1941-1944)

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie
Parcours : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2012-2013

Marie-Anne COHU-CABARET

Trois œuvres musicales emblématiques de la résistance des
musiciens juifs tchèques, dans le ghetto de Theresienstadt
(1941-1944)

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie
Parcours : Genèse des langages et des formes, contexte, réception

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2012-2013

Sommaire

PARTIE I : L'ALLEMAGNE POLITIQUE ET CULTURELLE, DE LA REPUBLIQUE DE WEIMAR AU NAZISME (1871-1933)	7
Politique et Culture sous la république de Weimar	8
La Politique.....	8
La Culture.....	8
Accession d'Adolf Hitler à la chancellerie	10
L'accession au pouvoir.....	11
La politique antisémite.....	13
Exposition Le juif éternel (8 novembre 1937).....	16
L'éducation antisémite des enfants.....	16
La propagande culturelle	19
Antiquité mythique et généalogie aryenne.....	19
L'autodafé (Feuersprüche) du 10 mai 1933.....	28
L'art pour la masse.....	31
La propagande par la Musique	42
Richard Wagner.....	43
Les compositeurs du passé à l'honneur.....	49
Chambres de Culture.....	51
La Chambre de Musique.....	52
Jüdischer Kulturbünde.....	52
Exposition de « Musique dégénérée ».....	53
Conclusion.....	56
PARTIE II : LE GHETTO DE TEREZIN-THERESIENSTADT	58
La Tchécoslovaquie en 1939	59
L'oppression politique.....	59
L'oppression artistique et la propagande culturelle nazie.....	61
Propagande musicale.....	62
La résistance.....	63
Le camp-ghetto de Terezin	64
« La solution finale ».....	64
La raison d'être du camp-ghetto de Terezin.....	65
Le ghetto, antichambre artistique d'Auschwitz.....	70
Les prémices de la vie musicale dans le ghetto.....	72
Judaïsme.....	83
Paradoxe de Terezin.....	84
PARTIE III : LA RESISTANCE PAR LA MUSIQUE	88
Trois œuvres emblématiques présentant la Mort comme libératrice, pied de nez désespéré à l'oppression nazie	89
Introduction.....	89
Le Requiem de Giuseppe Verdi	89
Rafaël Schächter, personnalité musicale centrale du ghetto.....	90
Le Requiem de Verdi.....	91
Brundibar (ou Le bourdon) d'Hans Krasa	98
Les enfants résistants du ghetto.....	99
Hans Krasa.....	103

La genèse de l'opéra	105
Le livret.....	106
La Musique	111
L'opéra <i>Der Kaiser von Atlantis, opus 49</i> de Viktor Ullmann	127
Présentation.....	127
L'humour juif.....	128
Viktor Ullmann	132
Genèse de l'opéra.....	135
La Musique	141
La visite du CICR	157
Préparation de la visite.....	158
La visite	158
Le film	159
L'effondrement nazi selon le mythe de l'Atlantide	161
La chute du III ^{ème} Reich	161
La fin des musiciens de Terezin.....	162
Auschwitz-Birkenau, le camp familial de Terezin (Familienlager)	163
Conclusion	164

Introduction

Lors de l'accession à la chancellerie d'Adolf Hitler en janvier 1933, le jaillissement culturel et artistique qu'avait connu l'Allemagne sous la république de Weimar (1918-1933) s'estompa pour céder la place à la dictature, aussi bien politique que culturelle.

Nous évoquerons pourquoi cette mutation radicale eut lieu et comment un gouvernement antisémite fanatique (tant dans les domaines de la politique que de la Culture) parvint à museler toute tentative d'expression novatrice.

Nous analyserons les moyens utilisés par les nazis pour nourrir leur Propagande, ainsi que les références en Art qu'Hitler voulait inculquer au peuple allemand.

Dans une deuxième partie, nous constaterons que la même gestion politique et culturelle fut conduite en Tchécoslovaquie, dès l'invasion allemande en mars 1939.

Les déportations de juifs vers les camps d'extermination débutèrent en 1941 avec l'ouverture du camp de Chelmno, dans la partie de la Pologne annexée par l'Allemagne¹. La « solution finale » voulue par Hitler prenait forme.

C'est dans ce contexte dramatique que naît l'histoire du camp-ghetto de Terezin, situé près de Prague en Tchécoslovaquie.

Ce camp, rebaptisé Theresienstadt par les allemands, occupe une place à part dans l'histoire des camps de concentration nazis car sa partie « ghetto » fut le lieu d'une gigantesque mystification : l'Art, et en particulier la Musique, y furent utilisés de 1941 à 1945 comme moyens de propagande vis-à-vis de la communauté internationale.

De fait, dans cette partie du camp, les nazis concentrèrent tout ce que Prague comptait d'intellectuels, d'artistes et d'anciens combattants tchèques et juifs afin de montrer au monde à quel point les rumeurs d'un génocide juif étaient infondées.

Par la suite, des juifs du Danemark, de Hongrie, d'Autriche, des Pays-Bas et de Slovaquie vinrent grossir les rangs des prisonniers.

En conséquence, ces personnalités bénéficièrent de conditions de vie « privilégiées ». Mais, surtout, les artistes musiciens purent interpréter librement un répertoire interdit sur tout le territoire du III^{ème} Reich et composer dans tous les styles de musique prohibés par les nazis.

Les musiciens se trouvèrent par là-même confrontés à un paradoxe. En effet, chacune des œuvres interprétée ou composée à Terezin pouvait être récupérée par la propagande nazie. Or, tous souhaitaient profondément s'opposer à la dictature.

Nous allons voir à travers trois œuvres devenues emblématiques pour les prisonniers, alors qu'ils ne disposaient que de leur talent et de leur esprit, comment les compositeurs et tous les interprètes parvinrent à exprimer leur résistance, choisissant des ouvrages exprimant la révolte, ou bien composant des opéras mêlant des textes contestataires à des musiques de styles « dégénérés », insérant subtilement des citations musicales évoquant l'Espoir pour la communauté juive tchèque emprisonnée ; ces trois œuvres suppliant la Mort de les libérer. Nous étudierons ainsi le *Requiem* de Giuseppe Verdi, l'opéra pour enfants *Brundibar* d'Hans Krasa et l'opéra de chambre *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann.

¹ <http://www.ushmm.org/wlc/fr/article.php?ModuleId=15>.

Le sommet de la propagande nazie à Terezin fut la visite de la Croix-Rouge Internationale, le 23 juin 1944.

Un film fut du reste tourné et « joué » par les détenus dans cette ville devenue *Le cadeau du Führer aux juifs*.

Le 16 octobre 1944, toutes ces personnalités furent déportées vers Auschwitz.

**PARTIE I : L'Allemagne politique et culturelle, de la
République de Weimar au nazisme (1871-1933)**

Politique et Culture sous la république de Weimar

La Politique

Le Saint empire romain germanique (ou I^{er} Reich) s'acheva en 1806 à la suite des guerres napoléoniennes. Il se perdit alors en une multitude de petits états princiers et royaumes rivaux.

Le 18 janvier 1871, l'Empire fédéral allemand fut proclamé par le chancelier allemand Otto von Bismarck dans la Galerie des Glaces du château de Versailles, suite à la fin de la guerre franco-prussienne qui avait vu la défaite de la France. Ce II^{ème} Reich était formé de 25 états dont quatre royaumes, six grands duchés, cinq duchés, sept principautés, trois villes libres, mais aussi d'un territoire d'Empire (l'Alsace-Lorraine) et de colonies (en Afrique principalement). L'empereur prussien Guillaume I^{er} était à sa tête.

Le traité préliminaire de paix franco-prussien fut signé à Versailles le 26 février 1871 et mit fin aux hostilités.

Guillaume II (petit-fils de Guillaume I^{er}) régna de juin 1888 au 9 novembre 1918, abdiquant à la fin de la première guerre mondiale, à la suite de la défaite de l'Allemagne. C'était la fin du II^{ème} Reich.

La République démocratique de Weimar fut proclamée ce même jour (le 9 novembre 1918). Elle incarnait le renouveau politique, social et culturel d'une Allemagne rurale et conservatrice². L'empire conservateur et poussiéreux laissait notamment la place à une multitude d'innovations dans tous les arts. Berlin et toutes les grandes villes allemandes devinrent les centres culturels les plus influents au niveau européen ; elles se disputèrent les meilleurs professeurs et les plus spectaculaires inventions musicales et picturales.

La Culture

Dès lors, les frontières s'ouvrirent et les découvertes vers l'extérieur amorcèrent l'explosion culturelle la plus démesurée qui se puisse imaginer. Dans tous les domaines artistiques et en particulier dans la musique, coexistaient les courants les plus modernes ou extravagants : dadaïsme, cubisme, futurisme, abstraction, Nouvelle Objectivité, jazz, musique de cabaret, dodécaphonisme, travaux sur la micro-tonalité, création du Centre d'essais radiophoniques, musique de cabaret, revues et jazz (une classe de jazz fut même ouverte en 1928 à Francfort !).

On vit par exemple le triomphe d'œuvres mêlant le jazz et l'opéra, telles que l'opéra *Jonny spielt auf* d'Ernst Krenek, créé le 10 février 1927 et qui produisit un raz-de-marée tel que,

² Bruno Giner, *De Weimar à Terezin, l'épuration musicale 1933-44*, p. 11.

durant la saison 1927-28, il fut représenté 421 fois sur 45 scènes allemandes. Dix-huit mois plus tard, *l'Opéra de quat'sous* de Bertold Brecht et Kurt Weill (artistes juifs) connut un succès encore plus foudroyant avec quatre mille représentations en un peu plus d'un an.

L'arrivée légale d'Hitler au pouvoir le 30 janvier 1933, puis son obtention des pleins pouvoirs le 23 mars 1933, par le biais de la loi sur « la suppression de la misère du Peuple et du Reich », allait mener le pays vers un désastre politique et artistique.

Musique et peinture des artistes juifs

Dès le milieu du XIX^{ème} siècle, du fait de leur intégration dans les communautés européennes, les juifs ne se voyaient plus refuser aucun emploi et le judaïsme était reconnu, au même titre que le protestantisme ou le catholicisme.

Les musiciens juifs mêlèrent leurs traditions musicales et religieuses aux modernités compositionnelles du moment. Ainsi, à côté de la musique traditionnelle klezmer, servant de divertissement ou accompagnant les rituels religieux et événementiels de la communauté juive, à côté de la musique instrumentale et des chansons en langue yiddish ou en langage local, utilisées aussi bien dans les berceuses traditionnelles que pour les chants d'amour, l'attrait des juifs pour la musique dite « classique » se prolongea avec l'adoption du répertoire des musiciens non-juifs – ce qui provoqua l'hostilité affichée de Richard Wagner (comme nous le verrons dans son pamphlet de 1850, largement utilisé et diffusé dès 1933 par le parti nazi), qui remit en question la valeur de la contribution des musiciens juifs dans les répertoires nationaux³.

Cette hostilité se poursuivit au XX^{ème} avec l'élargissement des thèses musicales antisémites de Wagner à la politique, le parti nazi interdisant rapidement toute interprétation de musiques de compositeurs d'origine juive et ordonnant l'expulsion de tous les musiciens juifs des orchestres et associations musicales présentes sur l'ensemble du territoire du III^{ème} Reich, ainsi que le limogeage des enseignants (tel Arnold Schoenberg).

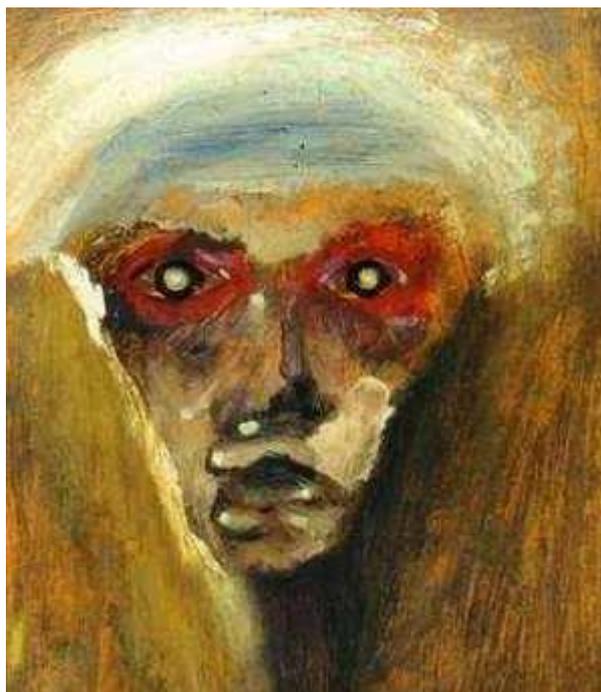
L'exemple type : Arnold Schönberg, peintre et compositeur (1874-1951)

Schoenberg est l'exemple type de l'artiste considéré comme « dégénéré ».

Aussi bien dans sa peinture que dans sa musique, l'expressionnisme l'avait éloigné des canons ultra conservateurs nazis.

Après avoir composé dans sa jeunesse des œuvres marquées par sa fascination pour Brahms et Wagner (*La nuit transfigurée* en 1899, ou les *Gurre-Lieder* en 1901), ce compositeur autrichien avait innové en allant plus loin que le chromatisme exacerbé de Wagner, devenant ainsi le chef de file de la musique dite « atonale » (notamment dans *Erwartung* en 1909, ou *Pierrot lunaire* en 1912), réagissant au gigantisme de la fin de siècle passé, s'orientant vers la petite forme, évitant les répétitions et permettant la variation perpétuelle.

³ Joseph J.Lévy, *Les musiques et la Shoah, Frontières*, vol. 20, n° 2, 2008, p. 95-99.



Regard rouge, Arnold Schoenberg (mai 1910)
Huile sur carton, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München⁴

C'est dans les années 1920 qu'il mit au point le système « dodécaphonique », utilisé dans ses *Cinq Pièces pour piano* opus 23 (1923), repris notamment par ses élèves Anton Webern et Alban Berg.

En 1921, alors qu'il mettait encore au point l'écriture dodécaphonique, il écrivit :

« J'ai fait une découverte qui assurera pour les cent années à venir la supériorité de la musique allemande⁵ ».

Cette suprématie de la musique allemande par le dodécaphonisme n'eut cependant pas la faveur des nazis conservateurs et antisémites ; Schoenberg dut s'exiler aux USA en 1942.

Accession d'Adolf Hitler à la chancellerie

« Quand vous entendrez un craquement comme vous n'en avez jamais entendu dans l'histoire universelle, sachez que le tonnerre allemand aura atteint son but. (...) Il se jouera alors en Allemagne un drame auprès duquel la Révolution Française vous semblera une innocente idylle⁶. »
(Heinrich Heine)

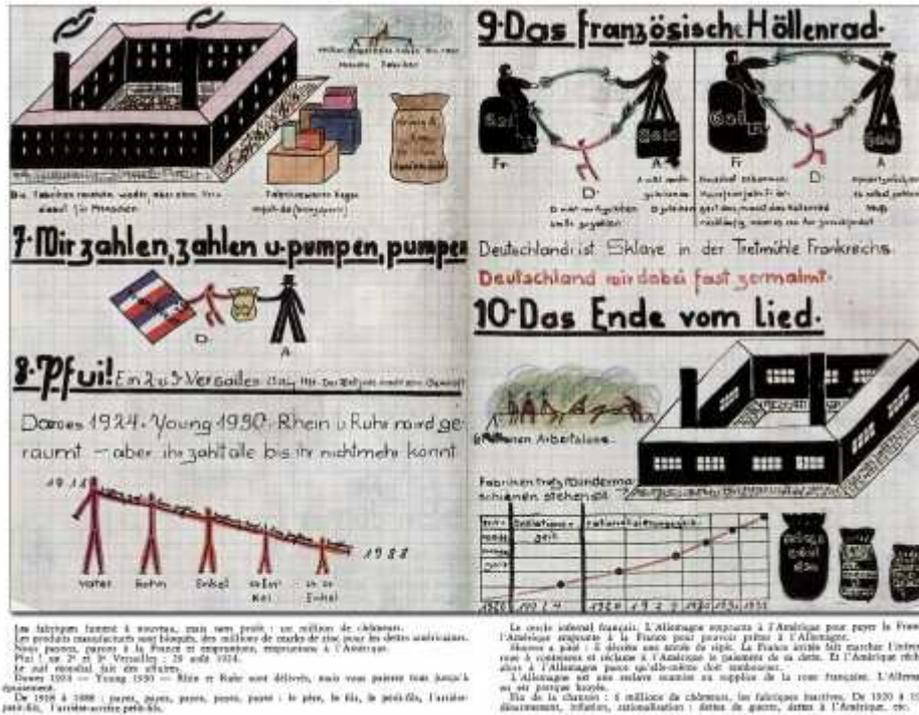
⁴ <http://www.ars-classical.com/ecole-de-vienne.html>.

⁵ Frans C. Lemaire, *Le destin juif et la musique*, p. 333.

⁶ Béatrice Fortin, *La mort est un maître d'Allemagne, essai sur une logique du nazisme*, p. 19.

L'accession au pouvoir

Malgré ce foisonnement culturel extraordinaire, l'Allemagne n'allait pas bien. De multiples rancœurs gangrénèrent peu à peu la société et la richesse culturelle s'effondra. Depuis l'humiliation du traité de Versailles, l'Allemagne connaissait des lendemains financiers très difficiles ; de plus, 25% de la population active était au chômage.



L'Allemagne endettée⁷

C'est dans ce contexte économique difficile qu'Hitler trouva sa place.

Le 9 novembre 1923, Adolf Hitler tenta de prendre le pouvoir avec le maréchal Ludendorff (« putsch de la Brasserie » à Munich). Arrêté, il fut conduit à la prison de Landsberg et y resta jusqu'au 20 décembre 1924. Il commença à y écrire son livre *Mein Kampf* (ou *Mon combat*, 1924-1925).

En juillet 1926, il parvint à la tête du parti national-socialiste NSDAP.

La crise économique suivant le « jeudi noir » du 29 octobre 1929 - le krach financier de la Bourse de Wall Street - accéléra la radicalisation des esprits.

Sous Guillaume II, l'achèvement de l'unité allemande sous l'égide du militarisme prussien avait eu comme corollaire le culte d'une Allemagne ancestrale et aristocratique.

Dans les temps troublés de l'après 1929, comme du temps de Wagner, le Juif fut peu à peu identifié à la mobilité de l'argent et de la finance, au cosmopolitisme et à la culture

⁷ <http://www.vertetplume.com/blog/la-culture-du-mal>.

« métissée ». L'Allemand, en revanche, fut présenté comme enraciné dans la terre, créant sa richesse par le travail et non grâce à des opérations financières.

L'extrême droite allemande d'Hitler expliqua la défaite du pays en 1918 et les problèmes économiques et politiques du moment par la prédominance des Juifs dans l'économie et la politique. L'antisémitisme latent reprenait de plus belle.

A la faveur de la première guerre mondiale, Hitler l'Autrichien était devenu l'ardent défenseur de la nation allemande et cherchait à tout prix à se rendre « utile »:

« Lorsque je l'ai rencontré pour la première fois, il m'a donné l'impression d'être un chien errant à la recherche d'un maître⁸ »

Le 26 février 1932, Hitler acquit la nationalité allemande et se présenta à la présidence de l'Allemagne.

Lorsqu'il harangua la foule en 1933,

« un gigantesque désir d'ordre se manifestait dans tous les milieux de ce peuple, pour qui l'ordre a toujours eu plus de prix que la liberté et le droit – même Goethe dit que le désordre lui paraissait plus fâcheux qu'une injustice. Et quiconque promettait l'ordre avait aussitôt des centaines de milliers de gens derrière lui⁹ ».

Le maréchal prussien Paul Hindenburg, président de la République de Weimar, fut contraint de le nommer chancelier le 30 janvier 1933.

Le 27 février 1933 eut lieu le mystérieux incendie du Reichstag (Parlement) donnant l'occasion à Hitler d'éliminer ses opposants politiques.

En mars 1933, Joseph Goebbels fut nommé ministre de la *Propagande et de l'éducation du peuple* (Volksaufklärung) ; sa mission fut de veiller à l'influence spirituelle de la Nation, mener une propagande en faveur de l'Etat (culture et économie) et informer l'opinion publique allemande.

Le 20 mars, Hitler proclama sur le tombeau de Frédéric II de Prusse l'avènement du III^{ème} Reich et obtint le 24 mars la « Loi des pleins pouvoirs » (c'est-à-dire, la possibilité de promulguer des décrets sans obtenir l'approbation parlementaire).

Le passé démocratique de la république de Weimar fut alors rejeté au nom d'une Renaissance - qui n'était qu'un retour aux valeurs impériales de Guillaume II.

On opposa nationalisme et marxisme, obscurantisme et Science, idéalisme et matérialisme, militarisme et pacifisme¹⁰.

A la mort d'Hindenburg le 2 août 1934, Hitler devint Président - terme qu'il délaissa aussitôt pour celui de « Führer » ou « guide » (appellation qu'il arborait du reste depuis son élection à la tête du NSDAP en 1921).

On explique ainsi sa tactique visant à influencer le peuple allemand :

⁸ Propos de Karl Mayr, capitaine du service des renseignements de la Reichswehr, devenu rapidement un opposant à Hitler.

⁹ Stefan Zweig, *Le monde d'hier, souvenirs d'un européen*, p. 422.

¹⁰ Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, p. 98.

« L'idée centrale d'Hitler est simple : lorsqu'on s'adresse au peuple, point n'est besoin d'argumenter : il suffit de séduire et de frapper.

Les discours passionnés, le refus de toute discussion, la répétition de quelques thèmes assésés sans cesse constituent l'essentiel de son arsenal propagandiste, comme le recours aux effets théâtraux, aux affiches criantes, à un expressionnisme outrancier, aux gestes symboliques dont le premier est l'emploi de la force¹¹ ».

De même, on explique ainsi les raisons qu'eut ce peuple de souhaiter l'arrivée d'Hitler au pouvoir :

« Le peuple allemand traverse une période caractérisée par une recherche nostalgique des personnalités qui prendraient la direction morale, sinon matérielle du pays, qui imposeraient leur volonté aux masses désorientées, assoiffées d'enthousiasme¹² ».

La politique antisémite

« Avec le Juif, on ne pactise pas. C'est ou eux, ou nous¹³ ».

« La colonne d'Assaut se tient donc prête
Pour le combat de masse.
Il faut d'abord que le sang des Juifs coule
Et alors nous serons délivrés¹⁴ ! »

Dans ses années de jeunesse à Vienne, Hitler s'était fabriqué un imaginaire darwinien dans lequel les faibles devaient disparaître et seuls les forts survivre pour diriger :

- les « surhommes », soit les Allemands aryens, obéissant aux slogans nazis et antisémites.
- les « hommes », soit les allemands opposés politiquement au Führer
- les « sous-hommes », soit les juifs, les tsiganes et « autres crapules de la société bipède¹⁵ ».

Hitler s'inspira également des thèses pseudo-scientifiques racistes utilisant les termes « dégénéré » et « eugénisme », récusant entre autres le métissage des races, qui avaient pris leur essor dès la fin du XIX^{ème} siècle. Ainsi cet essai de l'écrivain français Joseph Arthur de Gobineau :

« Je pense donc que le mot « dégénéré » s'appliquant à un peuple, doit signifier et signifie que ce peuple n'a plus la valeur intrinsèque qu'autrefois il possédait, parce qu'il n'a plus dans ses veines

¹¹ Henri Burgelin, *Les succès de la propagande nazie*, in *L'Allemagne d'Hitler*, site web Wikipedia.

¹² Regina Zabloudowsky, *Mercure de France*, 1^{er} octobre 1923.

¹³ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, p. 59.

¹⁴ Chant des SA (« Sturmabteilung » ou « Sections d'assaut »), bataillons paramilitaires créés en 1921 par le parti nazi, réactivés en février 1925 après la sortie de prison d'Hitler.

¹⁵ Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, p. 116.

le même sang dont les alliages successifs ont graduellement modifié la valeur : autrement dit, qu'avec le même nom, il n'a pas conservé la même race que ses fondateurs¹⁶ ». (Gobineau)

Le livre d'Hitler *Mein Kampf*, écrit en prison en 1924-25 dans la même veine antisémite, devint un véritable best-seller, puisqu'il fut publié à plus de douze millions d'exemplaires par les nazis qui le qualifièrent de Bible. Cet ouvrage était offert aux couples nouvellement mariés, enseigné aux enfants et adapté pour la bande dessinée - voire imprimé en braille¹⁷ !

Le 21 mai 1935, Hitler prononça dans le Reichstag le discours suivant:

« C'est par la plus profonde des convictions idéologiques que l'Allemagne national-socialiste veut la paix. Elle veut la paix à cause de cette simple constatation : aucune guerre ne pourrait apporter de remède aux malheurs de l'Europe, mais tout au plus les augmenter. L'Allemagne d'aujourd'hui est en plein labeur, elle soigne ses maux antérieurs. Aucun de nos projets matériels ne sera réalisé avant dix ou vingt ans. Aucune de nos tâches spirituelles ne verra son couronnement avant cinquante ou peut-être cent ans. J'ai donné le départ à la révolution national-socialiste en créant le mouvement; je l'ai ensuite dirigée comme un combat. Je sais que nous tous nous ne vivrons que les débuts de cette profonde évolution. Que pourrais-je souhaiter d'autre que le calme et la paix¹⁸? »

Pourtant, ce discours quant à la paix de l'Allemagne avec le monde n'était qu'une façade pour avoir le temps de réarmer l'Allemagne. En effet, ses rancœurs politiques et personnelles étaient bien présentes et tenaces: la défaite de 1918 et le traité humiliant de Versailles, l'occupation du bassin industriel de la Ruhr dès 1923 par les français et les belges (pour rembourser une partie des dettes de guerre), le passage d'un régime politique autoritaire à la République démocratique parlementaire de Weimar, la crise économique, les tentatives d'insurrection des communistes-spartakistes, les partis politiques qui se déchiraient, les artistes jugés « décadents », les « largesses » accordées aux juifs et leur présence aux plus hautes fonctions dans l'appareil d'Etat (aussi bien dans le domaine de la finance, de l'économie, dans l'enseignement que dans le monde de l'Art).

De fait, elles trouvèrent leur catalyseur légal avec les *Lois de Nuremberg* qu'il initia, adoptées par le Reichstag puis promulguées le 15 septembre 1935 lors du 7^{ème} congrès du parti national-socialiste à Munich.

Ces lois définissent entre autres la « Loi de protection du sang et de l'honneur allemand », énonçant les conditions à remplir pour être déclaré allemand :

« Un citoyen du Reich est uniquement une personne de sang allemand ou apparenté et qui, à travers son comportement, montre qu'elle est à la fois désireuse et capable de servir loyalement le peuple allemand et le Reich ».

Déjà dans *Mein Kampf*, Hitler déclarait :

« L'aryen est le Prométhée de l'humanité¹⁹ »,

¹⁶ Joseph Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1854, cité par Lise Maurer, *L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre*, p. 213.

¹⁷ Antoine Vitkine, *Mein Kampf, histoire d'un livre*, p. 10.

¹⁸ <https://sites.google.com/site/2012lsb6/de-la-revolution-aux-annees-40/grands-discours-du-xxeme-siecle>.

¹⁹ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1940, p. 317.

ou celui qui, contre vents et marées, créa les hommes à partir de boues transformées en roches, et apporta aux hommes le savoir divin.
Seuls les citoyens du Reich jouissaient de la totalité des droits politiques.

La loi interdit le mariage ou les relations sexuelles entre juifs et citoyens de sang allemand²⁰ (article 2), instituant dans le cas de la « trahison de la race » des peines de prison, voire la mort.

Les juifs ne pouvaient plus arborer le drapeau du Reich, mais étaient autorisés à arborer les « couleurs juives », ce droit étant garanti par l'État (article 4).

Cette loi interdit également le mariage aux porteurs de tares héréditaires puis, au printemps 1937, imposa la stérilisation pour des motifs raciaux.

« Les médecins ne devaient plus s'occuper des malades mais devenir les gardiens des gènes, (...), des praticiens dotés d'un regard d'éleveurs » (professeur Raum de Berlin²¹).

On en arriva ainsi rapidement et ouvertement à l'euthanasie des handicapés (soit 70.000 meurtres entre le 1^{er} septembre 1939 et 1941).

Dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938 eut lieu la Nuit de Cristal, pogrom contre les juifs sur tout le territoire du Reich, suite à l'assassinat par un jeune juif polonais d'Ernst vom Rath, secrétaire de l'ambassade allemande à Paris. Plus de deux cents synagogues et lieux de culte juif furent détruits ou saccagés, sept mille cinq cents commerces dévastés, une centaine de juifs assassinés et trente mille personnes déportées en camps de concentration.

²⁰ Lise Maurer, *L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre*, p. 216-217.

²¹ *Ibid*, p. 216-217.

Exposition Le juif éternel (8 novembre 1937)



Affiche de l'exposition antisémite « Le juif éternel » (8 novembre 1937²²)

*L'homme représente un juif caricaturé et sale. Dans sa main droite, des pièces d'or.
Dans sa main gauche, un fouet à nœuds.
Sous le bras gauche, un bloc soviétique marqué d'une faucille et d'un marteau.*

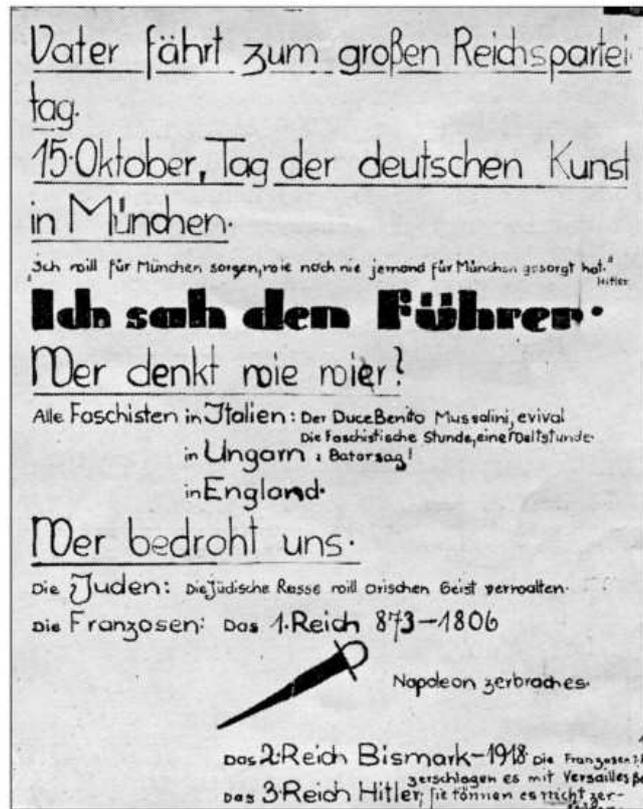
En novembre 1937 fut ouverte l'exposition *Le juif éternel*. Elle décrivait les juifs comme des créatures immondes. Les différentes sections de cette exposition antisémite s'intitulaient : « Manifestations de l'âme raciale judaïque », « L'invasion du bolchevisme dans l'art », « Outrages aux héros », « La folie érigée en méthode », « La nature vue par des esprits malades ».

L'éducation antisémite des enfants

La propagande nazie avait également cours dans le domaine de l'éducation. Seuls les enfants de souche allemande pouvaient en « bénéficier », les enfants juifs étant interdits d'école.

²² <http://www.clg-mendesfrance-marcoussis.ac-versailles.fr> et <http://www.chronique-shoah.com>.

Dans le journal allemand *L'illustration* du 10 août 1933, un journaliste exposa les pages du cahier d'une écolière adolescente dans son article intitulé: « *Une histoire de l'Allemagne entre 1914 et 1935, réécrite par les services de la propagande hitlérienne à l'intention des écoliers.* ». L'école était alors le lieu de diffusion idéal d'une propagande visant à éduquer de façon radicale les enfants, suite aux humiliations subies par l'Allemagne depuis la fin de la première guerre mondiale. Hitler et le parti NSDAP étaient supposés représenter la seule possibilité de redresser le pays.



Père se rend à la grande journée du parti du Reich.
 15 octobre, jour de l'art allemand à Munich.
 « Je veux témoigner de ma sollicitude pour Munich
 comme personne ne l'a fait encore. » (Hitler.)
 J'ai vu le Führer.
 Qui pense comme nous ?
 Tous les fascistes en Italie : le Duce Benito Mussolini.
 Evviva !
 L'heure fasciste, une heure mondiale.
 En Hongrie : Batorsag !
 En Angleterre.
 Qui nous menace.
 Les Juifs : la race juive veut extirper l'esprit aryen.
 Les Français : le 1^{er} Reich 873-1806.
 Napoléon l'a brisé.
 Le 2^e Reich, Bismarck-1918.
 Les Français l'ont abattu à Versailles.
 Le 3^e Reich, Hitler. Ils ne peuvent pas
 le détruire.

*Propagande nazie à l'école*²³

²³ <http://www.vertetplume.com/blog/la-culture-du-mal>.



Les marxistes mentent, les Français mentent, nous ne sommes pas coupables de la guerre. Nous réclamons une juste paix; ne portez pas plus longtemps de chaînes: marchez contre les plans Dawes et Young.

Je combats contre les Juifs, contre le mercantilisme et le matérialisme juifs. Je combats contre le bolchevisme.

Pour la pureté de la race aryenne;

Pour le pain et le travail;

Pour la liberté, le germanisme, le christianisme, Dieu, le peuple, la patrie, l'honneur, la défense nationale.

Sa propagande: il parle jour et nuit, nuit et jour, en avion, en express, en auto, par tracts, affiches, réunions, par la presse.

Cœur, maintiens-toi en état de respect.

Martyrs pour la nouvelle foi politique.

Propagande nazie à l'école²⁴

L'éducation se voulut donc civique, physique, prémilitaire et non-intellectuelle :

« C'est avec la jeunesse que je commencerai mon œuvre éducatrice. Nous, les vieux, nous sommes usés. (...) Nous n'avons plus d'instincts sauvages. (...) Nous portons le poids d'une histoire humiliante et le souvenir confus des époques d'asservissement et d'humiliation.

Mais ma splendide jeunesse ! (...) Voyez donc ces jeunes hommes et ces jeunes garçons ! Quel matériel humain ! Avec eux, je pourrai construire un nouveau monde.

Ma pédagogie est dure. Je travaille au marteau et arrache tout ce qui est faible.

Une jeunesse violente, impérieuse, intrépide, cruelle. C'est ainsi que je la veux. (...)

Je ne veux aucune éducation intellectuelle. Le Savoir ne ferait que corrompre mes Jeunesses.

Qu'elles sachent seulement ce qu'elles pourront apprendre par le libre jeu de la curiosité et de l'émulation.

²⁴ <http://www.vertetplume.com/blog/la-culture-du-mal>.

La seule science que j'exigerai de ces jeunes gens, c'est la maîtrise d'eux-mêmes. Ils apprendront à dompter la peur²⁵ ».

La propagande culturelle

La politique d'oppression eut pareillement lieu dans le milieu artistique, aussi bien dans l'architecture que les arts plastiques et la musique. Elle fut exercée sous la forme d'une propagande extraordinaire, visant à propager par tous les moyens les critères artistiques du nouveau chef de l'Allemagne.

« Les artistes allemands saluent en lui [Hitler] le patron et le protecteur de leur création. Il a la haute main sur tout ce qui touche à l'exercice d'un art et d'une culture vraiment allemands. Les artistes allemands se sentent fiers et heureux quand ils éprouvent le sentiment qu'il leur appartient, qu'il est l'esprit de leur esprit, l'élan de leur élan, l'aile de leur fantaisie, l'étoile de leur espérance²⁶ » (Goebbels).

Hitler fut un aquarelliste quelconque, un peintre raté en quelque sorte. Le réveil du peuple allemand à l'art de son passé prit avec Hitler la forme d'un réveil « religieux », devenant l'objet d'un culte national, le peuple étant guidé par un führer artiste.

La conception nazie de l'art était, outre une manière d'unifier la population par le goût artistique, une façon de gommer toutes les différences. Selon Alfred Rosenberg, nommé en 1941 « Ministre du Reich pour les territoires occupés de l'Est » et idéologue du parti nazi, la vision du monde national-socialiste reposait sur la conviction que le sang et le sol formaient l'essentiel de la communauté allemande, et que c'est à partir de ces deux éléments que devait se développer toute une politique esthétique et culturelle.

NB : Sous le terme de « sang », il convient d'entendre « race » ; seul celui qui appartenait biologiquement à la « communauté nationale », c'est-à-dire l'homme aryen, pouvait prétendre accéder à la création d'un art allemand²⁷.

Ce qui est remarquable, c'est la fascination d'Hitler pour l'art grec.

Antiquité mythique et généalogie aryenne

Depuis 1933, les livres d'Histoire accrédiétaient l'idée que les grecs étaient issus d'une migration nordique et qu'ils provenaient du Septentrion germanique. Les grecs furent alors considérés comme des frères de race. Les Jeux Olympiques de 1936 sont un autre exemple de cette recherche de preuve quant à la consubstantialité du sang : on instaura la tradition

²⁵ H. Rauschning, *Hitler m'a dit*, 1939, rééd. Paris, Le livre de poche, 1979, pp. 333), cité par Françoise Knopper, Gilbert Merlio et Alain Ruiz, *Le National-socialisme, une révolution ? Interlangues-civilisations*, 1997, Presses universitaires du Mirail.

²⁶ Joseph Goebbels, devant la Chambre de Culture, en novembre 1935.

²⁷ Lionel Richard, *op.cit.* p. 68-69.

de la course de la flamme, depuis le temple d'Olympie jusqu'à Berlin. Les qualités guerrières et culturelles de la Grèce antique furent ainsi officiellement annexées aux germains du XX^e siècle (« les indo-germans, seuls créateurs de Culture²⁸ »).

« Oubliant la loi de citoyenneté du sage Ephialtès, qui disposait qu'un citoyen athénien devait naître de parents athéniens, ils ont naturalisé des levantins et des esclaves : l'hellénisme flamboyant l'a cédé à l'hellénisme décadent²⁹ ». (Johann Chapoutot)

« Le combat qui se déroule aujourd'hui recèle de grands enjeux : une civilisation se bat pour son existence, une existence qui couvre des millénaires et qui unit l'hellénité à la germanité³⁰ ». (Adolf Hitler)

Grand amateur autodidacte d'art antique grec, Hitler était en particulier fasciné par la bataille du défilé des Thermopyles (situé entre le golfe Maliaque au nord et le massif montagneux de Kallidromo au sud), qui eut lieu le 11 août – 480. Elle opposa 1000 combattants menés par Léonidas (300 hoplites spartiates accompagnés de 700 soldats thébains et thespiens) à l'armée de l'empire perse achéménide (500.000 fantassins et 50.000 cavaliers), menée par Xerxès 1^{er}. Par leur sacrifice, les fantassins de Léonidas permirent aux grecs d'organiser leur défense et à la Grèce de rester indépendante. Durant la « bataille de Grèce », entre le 28 octobre 1940 et octobre 1944, ce défilé fut le lieu d'un affrontement entre les italiens et les allemands d'un côté, les Alliés et les grecs de l'autre.

Nous allons voir comment les modèles grecs d'Hitler ont servi sa gestion politique et la propagande culturelle nazie.

L'architecture antique

Hitler déclara au congrès du parti nazi en 1933 :

« L'homme grec n'a jamais construit dans une perspective internationale, mais à la manière grecque ; c'est-à-dire que toute race clairement prononcée écrit de sa propre main dans le grand livre de l'Art, pour autant qu'elle ne soit pas, comme par exemple la race juive, dénuée personnellement de toute capacité artistiquement productive ».

L'histoire de l'Antiquité attestait, d'après Hitler, d'une perpétuelle lutte de races. Pour lui, les forts créaient et les faibles détruisaient. Les forts étaient menacés par les faibles qui infectaient leur sang et détruisaient un peuple en s'infiltrant sournoisement dans leur corps et leur esprit.³¹ Elle montrait également que l'ennemi était toujours asiatique et sémitique ; on prenait l'exemple des deux guerres médiques de la Grèce contre l'empire perse achéménide de Darius 1^{er} et Xerxès 1^{er} (au V^e siècle avant JC, dont ce fameux combat des Thermopyles en - 480) et les trois guerres puniques de Rome contre la civilisation carthaginoise (au III^{ème} siècle avant JC).

²⁸ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, op.cit. p. 318.

²⁹ Johann Chapoutot, *Comment meurt un empire*, p. 664-665.

³⁰ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, p. 470.

³¹ Johann Chapoutot, op.cit. p. 662.

En janvier 1942, Hitler confia qu'il « *songe souvent à la cause de la disparition du monde antique*³² », comment ces deux civilisations supérieures avaient bien pu aboutir à la décadence et aux « *ossements blanchis de leurs ruines*³³ ».

L'architecture du Reich

Il fallait donc que l'architecture du Reich parle une langue impériale, comme celle de la Rome impériale et dominatrice. Pour lui, les Grecs et les Romains étant de race nordique, l'architecture nazie se devait d'exprimer la pureté des formes de leurs monuments, exigeant ainsi une continuité biologique et culturelle exemplaires.

L'architecte Paul Ludwig Troost (1878-1934), adhérent au NSDAP depuis 1930, devint l'architecte officiel du parti nazi.



*Führerbau à Munich. Bâtiments de l'administration du parti nazi - 1931*³⁴

³² Adolf Hitler, *Propos privés*, conversation du 28 janvier 1942, Führersonderzug, cité in Henry Picker (Hrsg.), *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier : 1941-1942*, Bonn, Altenäum, 1951, 463 p., rééd. Stuttgart, Seewald, 1976, 548 p., cité par Johann Chapoutot, *op.cit.* p.663.

³³ *Ibid.*

³⁴ <http://club-acacia.over-blog.com/article-avant-que-speer-ne-vienne-paul-ludwig-troost-l-architecte-du-fuhrer>.



Maison de l'Art Allemand à Munich³⁵

La première pierre est posée le 15 octobre 1933, lors de la première « Journée de l'art allemand ».



Projet pour la Königsplatz de Munich (Architecte Troost³⁶)

A la mort de Paul Troost, c'est Albert Speer (architecte et ministre des armements de la production de guerre sous le troisième Reich) qui prit la suite:

« Les arts plastiques de notre temps sont revenus à la simplicité et au naturel classiques, et par là au Vrai et au Beau³⁷ » (1942)

Sa première commande du le parti nazi fut un gigantesque stade pouvant contenir 340.000 personnes. Son modèle n'était autre que le *Grand autel de Pergame*, ou *Autel de Zeus*

³⁵ <http://club-acacia.over-blog.com>.

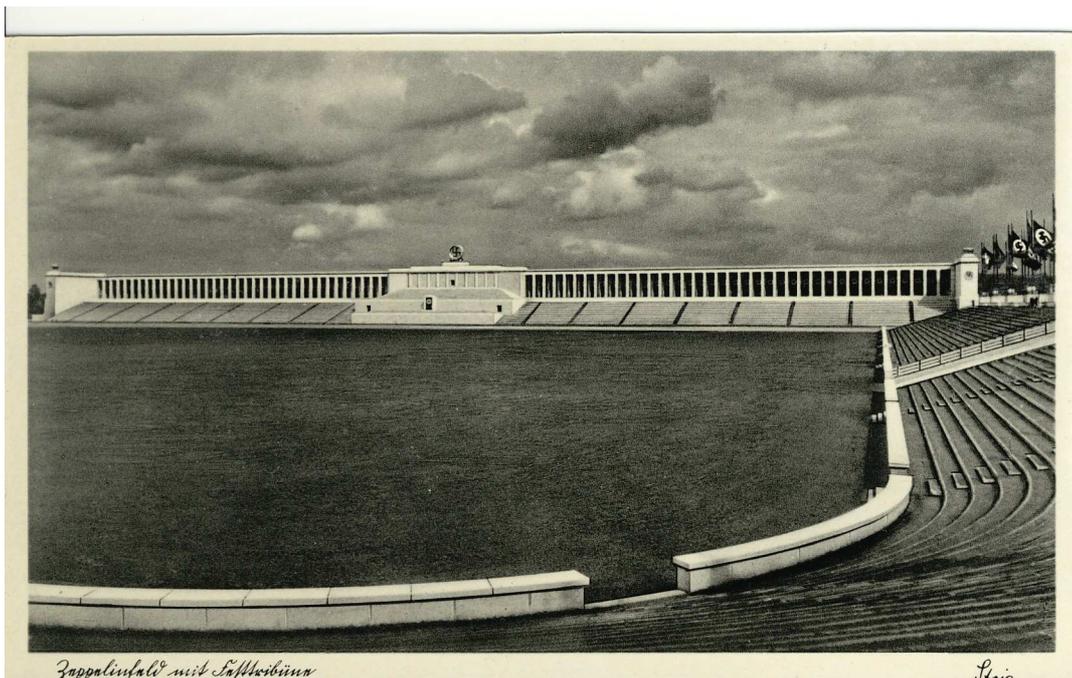
³⁶ <http://club-acacia.over-blog.com>.

³⁷ Kurt Lothar Tank, *Deutsche Plastik unserer Zeit*, préface.

situé à Pergame en Asie Mineure (actuellement en Turquie), grande cité hellène du II^e siècle avant JC.



*Grand autel de Pergame. Berlin, Pergamonmuseum, Antikensammlung*³⁸



Zeppelinfeld mit Lufthallen *L. H. 1934*
Zeppelinfeld de Nuremberg ou Champ de parade (appelé également Cathédrale de lumière³⁹)

Le *Zeppelinfeld* est une structure entourée de 130 projecteurs militaires, destiné à favoriser des événements de nuit et ainsi utiliser des jeux de lumière afin d'impressionner les spectateurs. On y retrouve les très nombreuses colonnades, le gigantisme architectural, les tribunes du style « à l'antique ».

³⁸ <http://musee.louvre.fr>.

³⁹ <http://commons.wikimedia.org>.

Remarquons que le modèle grec était un édifice religieux dédié au dieu Zeus tandis que le but de ce stade allemand était de réunir le peuple allemand pour admirer des parades militaires. Une autre sorte de déification...



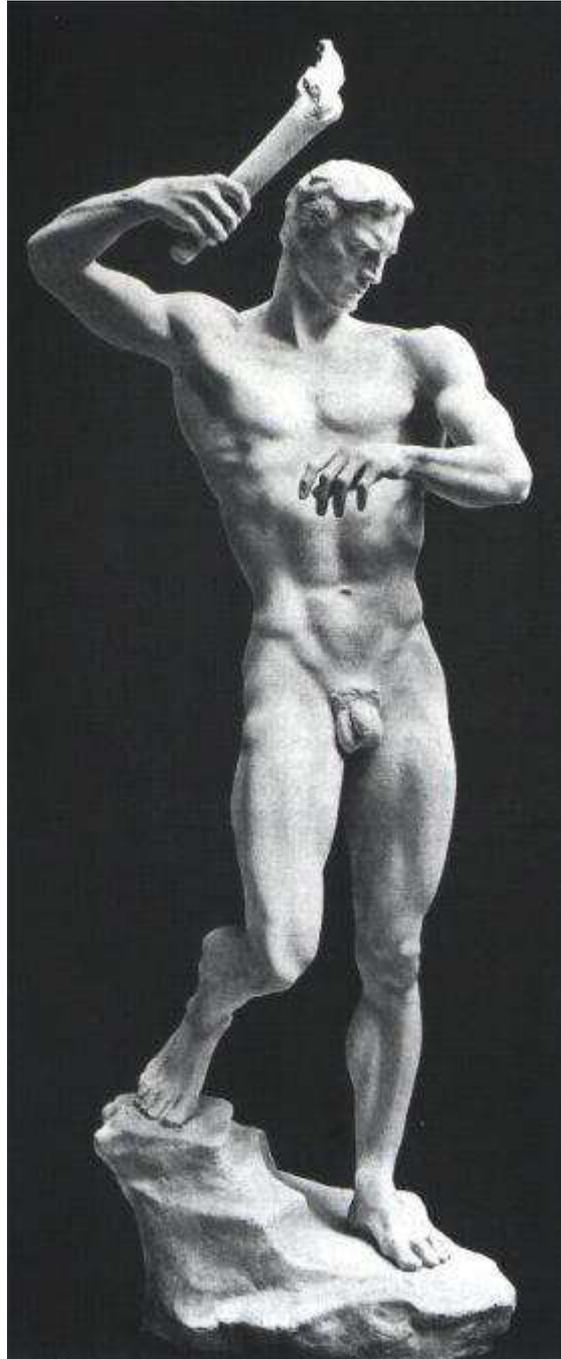
La maquette du projet Germania⁴⁰

Germania, ou la reconstruction de Berlin en tant que « Capitale du monde » (« Welthauptstadt »), fut une commande passée à Albert Speer. Cette idée de « capitale du monde » se rapporte à des propos tenus par Hitler le 11-12 mars 1942, dans lesquels il explique qu'une telle capitale ne pourrait être comparable qu'à Rome, Babylone ou l'ancienne Egypte⁴¹. Hitler recherchait une architecture qui soit à la fois défensive et illustration du génie de la race aryenne et de la puissance du III^{ème} Reich. Un Grand Hall était censé devenir le plus grand espace clos du monde avec un dôme 16 fois plus haut que celui de la basilique Saint-Pierre de Rome⁴² !

⁴⁰ <http://politique.forum-actif.net>.

⁴¹ Werner Jochmann, *Adolf Hitler, Monologue im Führerhauptquartier 1941–1944*, Munich, 1980, p. 318.

⁴² Vidéo en 3D : <http://www.slate.fr/lien/50475/germania-berlin-capitale-reve-hitler>.



Prométhée (1934-35), sculpture d'Arno Breker (1900-1991) ou les canons grecs repris par les nazis⁴³

Cette œuvre fut commandée par Joseph Goebbels pour l'inauguration de la Maison de l'Art allemand à Munich, le 18 juillet 1937.

Prométhée est, d'après la mythologie grecque, le créateur de la race humaine. Il donna aux hommes le feu sacré mais du même coup, subit le châtement de Zeus: son foie, arraché chaque jour par un aigle, repoussait chaque nuit.

Le feu et la régénérescence, thèmes chers à Wagner au XIX^{ème} siècle - et à Hitler.

⁴³<http://arno.breker.free.fr/bio2.htm>.

Le ruinisme et le nihilisme

La vision d'Hitler relative à la destruction du III^{ème} Reich évolua au fil des années de guerre, passant du fantasme à sa mise en place.

Entre 1940 et 1942, Hitler parlait de Rome comme d'un modèle réussi d'édification d'un empire mondial. Hitler souhaitait transmettre au monde un champ de ruines admirables, telles les ruines de la Grèce et de la Rome antiques :

« Rome demeure, par la superbe de ses ruines, une ville qui témoigne de l'écrasante éternité des Titans du passé⁴⁴ ».

Voici ce que déclara Albert Speer, ministre de l'armement et architecte du parti :

« Il était impensable que des tas de ruines rouillantes suscitent cette inspiration héroïque qu'Hitler trouvait dans les monuments du passé. C'est ce dilemme que ma théorie devait résoudre : l'utilisation de matériaux particuliers, de même que le respect de certaines considérations statiques devait permettre de bâtir des édifices qui, en ruines, devaient, après des centaines ou (c'était notre unité de compte) des milliers d'années, ressembler à leurs modèles romains⁴⁵ ».

A partir de l'hiver 1941-42, alors que la guerre en Russie montrait la faiblesse du Reich allemand, Hitler exposa les causes de la défaite de l'Empire romain à « la dénatalité des élites romaines de l'Antiquité, donc à l'épuisement de la race des dominants nordiques et la malignité des Juifs⁴⁶ ».

La conception nihiliste du Führer ne connut plus de limites et trouva encore une fois un bouc émissaire en la communauté juive:

« Si le sort de Rome devait frapper Berlin, la postérité ne pourrait admirer comme œuvres les plus significatives de notre temps que les magasins de quelques Juifs, et comme expression caractéristique de notre civilisation que les hôtels de quelques compagnies⁴⁷ ».

Il ne désire et construit l'effondrement final qu'à partir de 1943 (après la défaite de Stalingrad):

« Le champ de ruines est conçu comme un chant des ruines à la gloire des héros nordiques⁴⁸ »,

afin qu'elles suscitent de nouvelles ardeurs combattantes dans les générations à venir, pour susciter des vocations à l'héroïsme en respectant quelques règles :

« La volonté de combattre et l'abnégation, des vertus héroïques communes aux spartiates de Léonidas, aux fantassins prussiens du grand Frédéric II et aux combattants de la Wehrmacht et des SS⁴⁹ ».

« Hitler veut moins le néant que la mort, moins l'éradication totale et inéluctable que le suicide exemplaire, pathétique et terrifiant qui suscitera d'autres vocations futures au combat⁵⁰ ».

⁴⁴ Adolf Hitler, *Rede des Führers zur Eröffnung der Grossen deutschen Kunstausstellung zu München*, 1937, cité par Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 672.

⁴⁵ Albert Speer, *Erinnerungen*, Ullstein, Frankfurt/Main, 1969, p. 69.

⁴⁶ Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 673.

⁴⁷ Adolf Hitler, *Mein Kampf*, p. 289.

⁴⁸ Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 674.

⁴⁹ *Ibid.* p. 674.

⁵⁰ *Ibid.* p. 674.

Le projet d'Hitler n'était donc pas tant de faire un monde nouveau que de fabriquer un mythe.

Dans son « Testament politique » écrit le 29 avril 1945, soit la veille de son suicide dans son blockhaus de Berlin, Hitler nota :

« Les siècles passeront, mais des ruines de nos villes et de nos monuments culturels renaîtra sans cesse la haine contre ces responsables en dernière instance à qui nous devons tout cela : la juiverie internationale et ses acolytes⁵¹ ».

L'enseignement du latin et de l'Histoire vantait les mérites du dévouement holistique du citoyen-légionnaire romain, citant par exemple cette maxime du poète romain Horace :

« Il est doux et glorieux de mourir pour sa patrie » (*dulce et decorum pro patria mori*⁵²)

Tous les ingrédients de la folie d'Hitler étaient ainsi réunis: la fascination pour les civilisations antiques et leur décadence, l'idée de vengeance contre les traîtres et les complots de la juiverie internationale (humiliation de 1918), la musique triomphante et implacable de Richard Wagner et la recherche de la Gloire par la Mort sublime.

Une certaine affinité avec le personnage de Wagner *Rienzi* prenait corps, cet homme réagissant comme l'effroyable empereur romain Néron qui pratiqua la politique de la « Terre brûlée » en incendiant Rome. Le mythe néfaste...

Comme nous le verrons à la fin de ce travail, Hitler signa précisément le 19 mars 1945 l'ordre *Néron* destiné à détruire le territoire du Reich. Il commenta ainsi sa décision au ministre de l'Armement Albert Speer :

« Si la guerre est perdue, le peuple est perdu aussi. Il est donc inutile d'accorder une quelconque attention aux conditions de survie minimales du peuple allemand. Au contraire, il est préférable de les détruire soi-même⁵³ ».

Pour Hitler, la seule sortie possible de la guerre, la tête haute, était le suicide généralisé par l'embrassement. De fait, entre juillet 1944 et avril 1945, 3 millions de soldats allemands et 2 millions de civils allemands moururent.

Berlin offrit à la Libération un spectacle de désolation, totalement en ruines.

« Parce que le nazisme fondait sa conception du monde sur le mythe de la race supérieure seule créatrice de Culture, l'Art fut au contraire la raison d'être et la fin d'un régime qui se présentait comme ' la dictature du génie'⁵⁴ ».

⁵¹ Adolf Hitler, *Mein Politisches Testament* (dicté le 29 avril 1945).

⁵² Horace, *Les Odes*, III, 2.13, cité par Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 662.

⁵³ Johann Chapoutot, *op. cit.* p. 446.

⁵⁴ Eric Michaud, *Un art de l'éternité, l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, cité par Lise Maurer, *L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre*, p. 208.

L'autodafé (Feuersprüche) du 10 mai 1933

Dans sa tragédie *Almansor* (1821), le poète Heinrich Heine déclara à propos de l'autodafé de Wartburg en 1817 (bûcher de livres étrangers, notamment œuvres d'auteurs juifs, réalisé par des étudiants pangermanistes et nationalistes en réaction aux conquêtes napoléoniennes) :

« Là où l'on brûle des livres, on finit pas brûler des hommes ».

L'un des premiers faits marquants de la dictature nazie fut l'autodafé du 10 mai 1933, au cours duquel 20.000 volumes furent brûlés à Berlin sur la place de l'Opéra. D'innombrables autres ouvrages subirent le même sort au même moment dans vingt-deux villes allemandes, l'événement ayant été orchestré avec soin par le parti nazi.



Autodafé du 10 mai 1933, Berlin⁵⁵

⁵⁵ <http://www.herodote.net/patrimoine.php>.



Bundesarchiv, Bild 102-14697
Foto: o. Ang. | 11. Mai 1933

Autodafé du 10 mai 1933, Berlin⁵⁶

Les membres du parti nazi élaborèrent une liturgie qui donna à leurs manifestations une sorte de religiosité païenne.

Voici les textes de ces imprécations, avec les noms des personnages les plus connus qui les accompagnaient :

- 1) « Contre la lutte des classes et le matérialisme, pour la communauté du peuple et un mode de vie idéaliste » (Marx, Kautsky).
- 2) « Contre la décadence et la déchéance morale, pour l'éducation et les bonnes mœurs en famille et dans l'État » (Heinrich Mann, Ernst Gläser, Erich Kästner).
- 3) « Contre la bassesse des opinions et la trahison politique, pour le dévouement envers le peuple et l'État ».
- 4) « Contre la surévaluation des instincts, destructrice de l'âme, pour la noblesse de l'âme humaine » (Sigmund Freud).
- 5) « Contre la falsification de notre histoire et l'abaissement de ses grands hommes, pour le respect de notre passé » (Emil Ludwig).
- 6) « Contre le journalisme élitiste marqué par la judéo-démocratie, pour une coopération responsable à l'œuvre de construction nationale ».
- 7) « Contre la trahison du soldat de la guerre mondiale par la littérature, pour l'éducation du peuple dans l'esprit de la lutte » (Erich Maria Remarque).
- 8) « Contre la défiguration présomptueuse de la langue allemande, pour la protection du bien le plus précieux de notre peuple ».
- 9) « Contre l'insolence et l'arrogance, pour l'attention et le respect devant l'immortel esprit du peuple allemand » (Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky⁵⁷).

⁵⁶ <http://histoireontheway.blogspot.fr>.

⁵⁷ <http://www.fndirp.asso.fr/autodafe.pdf>, *Le patriote résistant* n° 840 - mars 2010.

NB : Le même jour fut mis en place le *Front du Travail* (dont tous les allemands exerçant une activité manuelle ou intellectuelle devaient faire partie), alors que deux mois auparavant s'était ouvert le premier camp de concentration d'opposants au régime nazi (Oranienburg, dans le nord de l'Allemagne).

« Les conditions dans lesquelles cet incendie fut effectué tiennent du sacrifice expiatoire. Les étudiants portaient le costume d'apparat de leur corporation. (...) C'était à eux, tels des prêtres, qu'était réservé le geste symbolique, la foule restant à l'écart et participant à l'action par des cris collectifs comme à un office religieux.

Le choix du moment était significatif : on avait attendu le soir. La magie nocturne accentuait l'attente, le recueillement, la fascination⁵⁸ ».

Le spécialiste d'ethnologie, le nazi Matthias Ziegler écrivit dans le journal *Völkischer Beobachter* du 14 janvier 1937 :

« Les fêtes nationales-socialistes sont une image concentrée des croyances de notre nation. La piété germanique et la croyance nordique à un Dieu se reflètent dans la gamme multicolore des traditions, des légendes, des contes et des chansons, ainsi que dans celle des coutumes populaires, et apparaissent dans les signes et les symboles sacrés que nous rencontrons partout sur nos maisons paysannes et dans les créations artistiques de nos artisans. (...)

Nous sentirons aussi l'appel et les effets des croyances éternelles de notre peuple, qui sont demeurées vivantes de la préhistoire à nos jours, et qui trouvent dans les cérémonies militaires du parti et dans les grandes fêtes nationales ces formes modernes où s'affirme notre unité retrouvée⁵⁹ ».

On eut aussi recours au feu et à la nuit dans les fêtes et veillées des Jeunesses Hitlériennes (dès 1932).

Dans les opéras de Wagner, le feu est régénérateur et symbole de purification. La nuit représente le retour aux origines, la source d'un nouveau monde à naître.

Le nazisme utilisa ainsi largement le feu et les flammes, purificateurs et régénérateurs, symboles de la renaissance, de la force, du sang et de l'héroïsme⁶⁰.

« Le phénix d'un esprit auquel nous donnerons des traits péremptoires, renaîtra de ces décombres⁶¹ »,

dixit Goebbels - où comment une Allemagne ternie, ressortait scintillante et rajeunie des flammes.

« A Berlin, (...) les livres étaient amenés par camions et arrosés d'essence pour qu'ils flambent mieux. A Francfort, les livres avaient été entassés sur un chariot tiré par des bœufs, lesquels étaient conduits par des commis bouchers en tablier blanc⁶² ».

Dans son discours du 11 mai 1933 (retranscrit dans le *Frankfurter Zeitung*), Goebbels associa l'idéologie totalitaire de la politique nazie à ce désir de « Nouveau Monde »:

« Il n'y a pas de révolutions qui aient réformé ou bouleversé uniquement l'économie ou uniquement la politique ou uniquement la vie culturelle.

Les révolutions sont de nouvelles conceptions du monde ».

⁵⁸ Lionel Richard, *op.cit.* p. 99.

⁵⁹ *Ibid.* p. 201.

⁶⁰ *Ibid.* p. 99.

⁶¹ *Ibid.* p. 101-102.

⁶² *Ibid.* p. 100.

Nous verrons dans le chapitre consacré à l'opéra pour enfants *Brundibar* d'Hans Krasa ce que « Nouveau Monde » pouvait signifier pour la communauté juive tchèque du ghetto de Theresienstadt.

La Culture et l'Art furent donc également bouleversés par l'arrivée des nazis au pouvoir. Nous allons examiner comment la propagande nazie parvint à imposer ses diktats en matière de goût culturel.

L'art pour la masse

Un art utilitaire

Dans les lycées, l'étude des langues françaises et anglaises fut proscrite puisque la littérature allemande du passé et du présent offrait suffisamment de trésors pour l'éducation de l'esprit national, et que l'art allemand était lui aussi assez riche pour qu'on se passe désormais de modèles étrangers⁶³.

Déjà, le 18 décembre 1901, l'empereur Guillaume II, inaugurant le jardin d'acclimatation de Berlin, allée de la Victoire, déclarait :

« L'art doit contribuer à influencer sur l'éducation du peuple. Il doit donner la possibilité aux basses classes elles aussi de se hausser, après leur dur labeur, vers les idéaux. Les grands idéaux nous sont devenus, à nous allemands, des biens durables, tandis qu'ils ont été plus ou moins perdus par les autres peuples⁶⁴ ».

La recherche de la réconciliation des classes passa par cette propagande au profit de la communauté nationale, ainsi que le professait une brochure de 1941 :

« Aujourd'hui, en Allemagne, la fréquentation des théâtres n'est pas réservée aux gens qui y viennent en tenue de soirée ; l'apprenti, la plus modeste dactylo peuvent se payer le théâtre. C'est à eux de choisir s'ils préfèrent voir ou entendre le répertoire classique ou la comédie, le grand opéra ou l'opérette, la musique classique ou légère, ou assister à des concerts symphoniques ou des récitals. Ce qui a été dit pour le théâtre et la musique s'applique également aux beaux-arts⁶⁵ ».

Antoine de Saint-Exupéry, en voyage automobile dans la Ruhr en 1939, consigna dans un de ses carnets de voyages (le bassin de la Ruhr avait été occupé par les troupes françaises et belges de 1923 à 1925):

« On fait défiler les ouvriers de la Ruhr devant un Van Gogh, un Cézanne et un chromo. Ils votent naturellement pour le chromo. On boucle solidement dans un camp de concentration les candidats Cézanne, les candidats Van Gogh, tous les grands non-conformistes, et l'on alimente en chromos un bétail soumis⁶⁶ ».

⁶³ *Ibid.* p. 31.

⁶⁴ *Ibid.* p. 36.

⁶⁵ *Ibid.* p. 222.

⁶⁶ Lionel Richard, *op.cit.* p. 74.

Cette conception d'un art utilitaire, édifiant et de tendance nationaliste, conduisit à la condamnation des créateurs de formes nouvelles, de tous ceux pour lesquels l'art était une fin et non un moyen. Daniel Decourdemanche (alias Jacques Decour), écrivain français agrégé de littérature allemande, fusillé par les nazis le 30 mai 1942 au Mont-Valérien, décrivit ainsi l'art simpliste exposé dans les boutiques de souvenirs allemandes :

« Ce sont des bronzes ou des porcelaines représentant toujours les mêmes choses : un soldat casqué, un forgeron, un chien, Frédéric II, Bismarck, etc. Chaque objet contient une idée, un symbole : la brute aux dents serrées, c'est le Héros. L'ouvrier, c'est le Travail. Le caniche, c'est la Fidélité. Les grands hommes, c'est le génie de l'Allemagne⁶⁷ ».

Les critères politique et culturel d'Hitler se référaient une fois encore à la civilisation hellène, jugés en accord avec l'image artistique et sociale de « l'homme nordique » german :

« L'image de l'homme est ainsi l'expression exacte de la plus haute vertu mâle, et par là elle est conforme à son être et à sa définition voulue par la Nature. Quant à la femme, elle glorifie le fruit mûr de la vie et la mère consacrée à son plus haut but. C'est dans ce pouvoir d'efficacité exactement observé et exactement rendu que réside l'ultime critère de beauté⁶⁸ ».

La Maison de l'Art allemand

Dans *Mein Kampf* (1925), Hitler décrivait ainsi l'évolution de l'art moderne :

« Des excroissances malades d'êtres déments et arriérés que nous connaissons depuis le début du siècle sous la notion globale de cubisme ou de dadaïsme ».

Une fois au pouvoir, Hitler proposa (imposa) des solutions pour exposer au plus grand nombre ses préférences artistiques.

Il inaugura ainsi le 18 juillet 1937 la « Maison de l'Art Allemand » à Munich de style néo-dorique, nouvellement achevée par son concepteur l'architecte Paul Troost. Son architecture célébrait le type nordique de la « belle forme éternelle » mais aussi le classicisme grec, épuré et antimoderne. Avec ses temples, villas et palais, la ville de Munich devint pour les nazis une sorte d'« Athènes sur l'Isar », la « Ville originelle » (« Urstadt⁶⁹ »).

Lors de cette inauguration, Hitler déclara:

« Le cubisme, le dadaïsme, le futurisme, l'impressionnisme etc. n'ont rien à voir avec notre peuple allemand. Car toutes ces notions ne sont ni anciennes ni modernes, elles relèvent simplement du bavardage artificiel de gens auxquels Dieu a refusé la grâce d'un don vraiment artistique et qui ont reçu à la place le don de jacasser et de mystifier.

⁶⁷ Jacques Decour, *Philisterburg*, Gallimard, Paris, 1932; réédition Farrago, Tours, 2003, cité dans Lionel Richard, *op.cit.* p. 38-39.

⁶⁸ Adolf Hitler, dans *Odal*, octobre 1934, cité par Josef Wulf, *Bildenden Künste im Dritten Reich*, cité par Lionel Richard, *op.cit.* p. 69.

⁶⁹ Lise Maurer, *L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre*, p. 200.

C'est pourquoi je tiens à proclamer en cette heure même que ma décision irrévocable, ainsi que je l'ai fait dans le domaine du désordre politique, est de nettoyer la vie artistique allemande de toutes ces grandes phrases. (...)

A partir de maintenant, nous allons mener une guerre impitoyable d'assainissement, une guerre impitoyable d'anéantissement contre les derniers éléments désagrégeurs de notre Culture ».

L'inauguration du bâtiment et celle de l'exposition « L'Art allemand » eurent lieu le même jour, en grande pompe. Pour renforcer l'importance de cette exposition aux yeux du peuple et du monde entier, un gigantesque défilé accompagna la cérémonie (trois kilomètres de défilé) sur le thème : « Deux mille ans de Culture allemande⁷⁰ ». Cette procession de 4500 personnes habillées de costumes historiques, entourées de 300 cavaliers aux chevaux caparaçonnés de croix gammées, symbolisait l'union du peuple et de l'Art dans la rue. Elle présenta une trentaine de chars sur lesquels trônèrent Athéna Pallas accompagnée de prêtres et de devins, de drakkars dorés suivis de Ägit et Rau, dieu et déesse nordiques de la mer ; des figurants déguisés en Charlemagne, Henri le Lion et Frédéric Barberousse firent aussi partie du cortège⁷¹.

Les Expositions et contre-Expositions

« *Etre allemand, c'est être clair*⁷² » (Hitler)

Alfred Rosenberg (l'idéologue du parti nazi) organisa dès le début des années 1920 des manifestations et conférences contre l'art moderne. Auteur en 1930 de *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (ou bien : *Le mythe du X^{ème} siècle*), il s'attaqua dans ce livre aux courants artistiques de la République de Weimar et défendit une conception raciste de l'art. Il écrivit :

« La ville cosmopolite commença son travail d'anéantissement racial. Un bric-à-brac (...) formé d'Allemands, de Juifs, de traîne-savates (...) se développa. En découla un « art » de métis... Le résultat fut que non seulement la vision du monde et la pensée politique, mais aussi l'art de l'Est nordique, s'effondrèrent en Occident ».

Rosenberg qualifia l'expressionnisme allemand de « syphilitique, infantile et métis » et plaça la race aryenne à l'origine de tous les arts.

« Ce n'est pas faire preuve d'antisémitisme borné ou injuste que de souligner le pillage et la dégradation par les Juifs, depuis trois siècles, de la littérature allemande, des arts plastiques et de la musique. L'art et son commerce, la régie des théâtres et la programmation des salles de concert sont principalement dans des mains juives. La politisation marxiste provient elle aussi en grande partie de Juifs athées dégénérés.

Il est grand temps que l'on retourne à l'authenticité allemande et qu'on élimine de la vie tout ce qui est étranger⁷³ »

⁷⁰ Lise Maurer, *op.cit.* p. 201.

⁷¹ Hélène Ivanoff, <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/art-degenere-et-art-allemand-les-expositions-de-munich-en-1937-50487.kjsp>.

⁷² Hitler, lors du congrès annuel du parti en 1934.

⁷³ *Handbuch der religiösen Gegenwartsfragen* - ou *Manuel des questions religieuses contemporaines*, publié par l'archevêque de Fribourg en 1937, cité par Frans C. Lemaire, *Le destin juif et la musique*, p. 336.

Dans la même veine raciste, Hitler écrivait dans *Mein Kampf* (1924-25):

« Au risque d’empoisonnement du corps (faiblesses corporelles, handicaps physiques et mentaux, pulsions sexuelles...) correspond celui de l’empoisonnement de l’âme, provoqué par la fréquentation d’une culture « dépravée et dégénérée », soit parce qu’elle est moderne (trop éloignée des traditions), métissée (trop éloignée des références nationales) ou élitiste (trop éloignée d’une conception populiste de la culture)⁷⁴ ».

Exposition « Entarte Kunst » (ou « Art dégénéré »)



*Affiche pour l'exposition d'art dégénéré⁷⁵
« Peuple allemand, viens et juge par toi-même⁷⁶ ! »*

⁷⁴ Bruno Giner, *De Weimar à Terezin*, p. 52

⁷⁵ <http://www.dhm.de>.

⁷⁶ Hans Serverus Ziegler, directeur de l'exposition.



« Exposition d'art dégénéré, entrée libre » - 1937, Munich⁷⁷

Le terme « entarten » (verbe à l'infinitif) signifie à l'origine le fait de déroger à la bonne façon de faire quelque chose et, par extension dès la fin du XIX^e siècle, le fait de modifier biologiquement (et parfois volontairement) son lignage – bref, de trahir sa souche raciale.

Lors du congrès du parti nazi de Nüremberg en septembre 1935, Hitler justifiait ainsi ses conceptions anti « art moderne » :

« Ce n'est pas la tâche de l'art que de fouiller dans l'ordure pour l'ordure, que de peindre l'homme seulement dans un état de décomposition, que de dessiner des crétins pour symboliser le passage à la maternité et proposer des idiots tout tordus comme représentants de la force virile » (...) Dans ce domaine plus que tout autre, la juiverie s'est emparée des moyens et institutions qui modèlent l'opinion publique (...), à commencer par des hypothèses d'ordre général, par exemple que l'art serait international (...), ce qui voulait dire : il n'y a plus d'art correspondant à des peuples, ou mieux à des races, mais un art qui correspond à chaque époque. (...) Et cela d'après le principe : chaque année, quelque chose d'autre. Un jour, c'est l'expressionnisme, puis le futurisme, le cubisme et peut-être bien le dadaïsme. (...) L'Allemagne nationale-socialiste, quant à elle, veut un art qui soit de nouveau un « art allemand » et celui-ci, comme toutes les valeurs créatrices d'un peuple, doit être et sera éternel⁷⁸ ».

Le 19 juillet 1937, soit le lendemain de la grande exposition sur *L'art allemand* dans la Maison de l'art allemand, fut inaugurée à Munich par Hitler une contre-exposition portant le nom d'*Entartete Kunst* - ou *Art dégénéré*. Elle réunit des œuvres d'artistes juifs et/ou bolcheviks proches du mouvement dada, de l'expressionnisme, de la Nouvelle objectivité, du fauvisme ou du cubisme, tels Otto Dix, Oskar Schlemmer, George Grosz, des membres du *Blaue Reiter* (Wassili Kandinski, Paul Klee), *die Brücke* (Emile Nolde, Oskar Kokoschka, Ernst Ludwig Kirchner), mais encore Marc Chagall et Pablo Picasso. Etaient ainsi officiellement rejetées la nouveauté des formes, la violence des couleurs et toute marque de modernité, aussi bien dans la représentation abstraite ou figurative des sujets

⁷⁷ <http://www.olinda.com/ArtAndIdeas/lectures/ArtWeDontLike/entarteteKunst.htm>.

⁷⁸ Lionel Richard, *op.cit.* p. 198-199.

que par le côté provocateur de certaines toiles. Ces œuvres furent par la même occasion associées aux dessins de malades mentaux, provenant de la collection Prinzhorn de Heidelberg. Cette exposition connut un grand succès populaire, dû en partie à la gratuité de son accès⁷⁹.



Hitler et Goebbels visitent l'exposition d'« Art dégénéré⁸⁰ »

Dans son discours d'inauguration, le peintre favori d'Hitler Adolf Ziegler dénonça la politique culturelle de la République de Weimar et celle des directeurs de musées d'avant-guerre :

« Avec les économies du peuple allemand, (...) des « produits » ont été achetés par les musées depuis 1900, produits de la démence, de l'impudence, de l'impuissance et de la dégénérescence⁸¹ ».

« A côté de chaque œuvre, le prix et l'année d'acquisition sont indiqués pour provoquer l'indignation du public vis-à-vis des musées allemands qui ont investi de telles sommes souvent pendant la période de forte inflation des années 1920, au moment où la population allemande souffrait du chômage et de la faim⁸² ».

Rapidement installées dans l'ancien Institut d'Archéologie, les œuvres d'art « dégénéré » sont regroupées par thème dans neuf salles présentant « la religion », « l'art juif », « la femme, la famille, la paysannerie », « la dégénérescence », « l'anarchisme », « la folie ». Les thèmes exposés étaient en totale opposition figurative et/ou thématique par-rapport aux sujets traités par l'exposition de « L'art allemand » dans laquelle étaient proposés (imposés) des sujets mythologiques ou historiques, des scènes de la vie quotidienne représentant des familles paysannes traditionnelles, des paysages ruraux et des travailleurs. Le nazisme connota ainsi négativement des thèmes valorisés par le Romantisme allemand : la maladie et la mort, le désespoir et la solitude.

Cette exposition fut itinérante à l'initiative de Joseph Goebbels et circula dans toutes les grandes villes d'Allemagne. Force est de constater, ironie de l'Histoire, que les nazis ont bel et bien été à l'origine de l'une des plus grandes expositions sur l'art moderne d'avant-

⁷⁹ Lise Maurer, *L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre*, p. 201-202.

⁸⁰ http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2005/12/03/2005_12_munch_sympathis.

⁸¹ Hélène Ivanoff, <http://cle.ens-lyon.fr/allemand/art-degenere-et-art-allemand-les-expositions-de-munich-en-1937-50487.kjsp>.

⁸² *Ibid.*

guerre (la deuxième guerre mondiale). Ils firent ainsi découvrir à plus de trois millions de personnes des œuvres datant d'après 1910 (voire plus précoces comme Van Gogh, Cézanne ou Matisse) et appartenant à 32 musées allemands différents⁸³.

A la fin de cette exposition « dégénérée », la plupart des œuvres présentées (tableaux et sculptures) disparurent, soit par destruction volontaire le 20 mars 1939 dans la cour du poste central des pompiers de Berlin (Picabia, Miro, Léger, Picasso etc.), soit vendues aux enchères, soit récupérées par des collectionneurs nazis (Goebbels en l'occurrence⁸⁴).

De même à Paris :

« Le 27 mai 1943, une colonne de fumée s'élevait avec persistance de la terrasse des Tuileries⁸⁵. »

Lors de l'inauguration de l'exposition *Entartete Kunst*, Hitler déclara :

« A partir de maintenant, nous mènerons une guerre implacable d'épuration contre les derniers éléments de la subversion culturelle⁸⁶. »

Par conséquent, Hitler et son parti n'eurent de cesse de lutter contre la « décadence » au profit d'un art allemand qui soit éternel.

La propagande culturelle passa aussi par le biais des médias (radio, publicité, cinéma)

La propagande par les médias (radio, publicité)

La radio

Allocution de Joseph Goebbels aux directeurs des sociétés de radiodiffusion, le 25 mars 1933:

« C'est le secret de la propagande : imprégner totalement de l'idée de la propagande celui dont celle-ci veut s'emparer sans même qu'il remarque cette imprégnation. Il va de soi que la propagande a une intention, mais l'intention doit être dissimulée avec tant d'intelligence et de virtuosité que la cible de cette intention ne le remarque absolument pas (...) Ce que nous avons réussi dans le domaine de l'agitation politique, nous devons selon moi désormais aussi le mener à bien dans le domaine de l'éducation politique nationale⁸⁷. »

La rapidité de la propagation des idées nazies fut facilitée par la fabrication industrielle de postes de radio nommés Volksempfänger (ou « récepteurs du peuple »). En 1933, seulement 25% des foyers allemands en étaient équipés. En 1938, 500 postes de radio furent offerts au Centre radiophonique de Berlin, lors de l'anniversaire de Joseph

⁸³ *Ibid.*

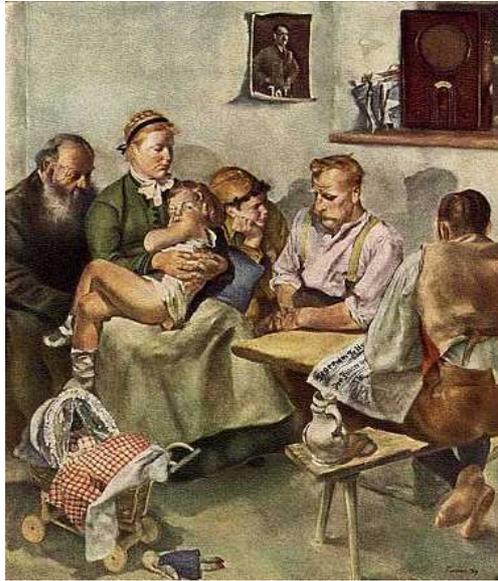
⁸⁴ Lise Maurer, *op.cit.* p. 207.

⁸⁵ Rose Valland, *Le front de l'Art*, réunion des musées nationaux, 1997, p.178, cité par Lise Maurer, *op.cit.* p. 207.

⁸⁶ Lise Maurer, *L'art dégénéré, une exposition sous le III^{ème} Reich*, éditions J.Bertoin, 1992, p.2112), cité dans Lise Maurer, *op.cit.* p. 202.

⁸⁷ <http://www.college-jules-michelet.fr>.

Goebbels, ministre de la propagande. En 1941, 65% de la population en possédait un, permettant ainsi la très large diffusion des messages politiques et de la musique « patriotique », dont par exemple la diffusion des *Préludes* pour orchestre de Franz Liszt lors de l'entrée de la Wehrmacht en URSS, le 22 juin 1941.



Le Führer parle, de Paul Matthias Padua (1903-1981⁸⁸)

Huile sur toile de 1939, dépeignant une famille de paysans (toutes générations confondues, du bébé dans le berceau au vieillard), rassemblée autour du poste de radio.

Tous sont plongés dans un recueillement quasi religieux.

Une photographie d'Hitler accrochée au mur telle une image pieuse, un journal ouvert à la page où figure son nom nous laissent supposer qu'ils sont en train d'écouter l'un de ses discours.

L'œuvre de Paul Padua fut exposée à Munich dans le cadre de l'exposition sur *L'Art allemand* (18 juillet 1937).

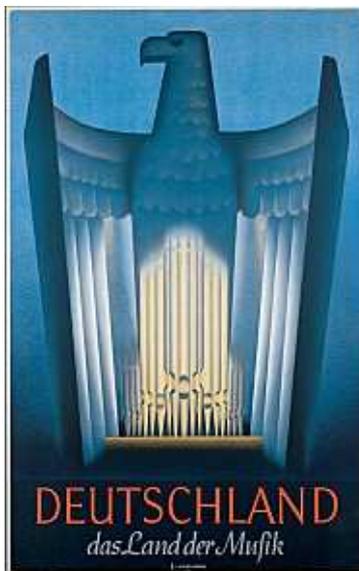
Le Führer faisait ainsi l'objet d'un culte de la personnalité poussé à l'extrême.

Il faut néanmoins noter que, le 2 mai 1945, la mort d'Hitler fut annoncée par le biais radiophonique avec la *Symphonie Inachevée* de Schubert⁸⁹ !

⁸⁸ <http://www.thirdreichruins.com/kunsthau1.htm>.

⁸⁹ *Images et sons*, Presses de Sciences Po, 2005/2, n°86 p. 131.

La publicité



Affiche Deutschland : Das Land der Musik⁹⁰

(L'Allemagne, le pays de la Musique)
Lothar Heinemann – 1938

Voici un exemple de propagande unissant promotion touristique et musique allemande. Les plumes de l'aigle forment les tuyaux d'un orgue, instrument emblématique de la musique de Jean-Sébastien Bach, reconnu par tout le peuple germanique comme le Père historique de la musique allemande.

Josef Müller-Blattau, le musicologue nazi organisateur d'un congrès de l'orgue allemand à Fribourg, déclara que l'orgue était « *l'instrument politique de la communauté* », tandis qu'un représentant d'une association religieuse y voyait « *l'instrument total de l'Etat total d'Adolf Hitler*⁹¹ »

Grâce à cette affiche, les nazis tentèrent d'affirmer leur suprématie dans le monde musical.

Le cinéma

Le propos de ce paragraphe n'est pas d'exposer une liste exhaustive des œuvres cinématographiques utilisées à des fins de propagande par le régime nazi, dont un des plus célèbres fut *Le triomphe de la volonté* (ou *Triumph des Willens*) de Leni Riefenstahl :

⁹⁰ <http://cdi.lavoisier.over-blog.fr/article-1-allemande-le-pays-de-la-musique>.

⁹¹ Frans C. Lemaire, *Le destin juif et la Musique*, p. 350.



« Le triomphe de la volonté », film de Leni Riefenstahl (1935)⁹²

*Filmé dans le Zeppelinfeld de l'architecte Troost
Acteurs formant une gigantesque croix gammée
Image tirée du film de propagande éponyme en noir et blanc,
lors du congrès du NSDAP à Nuremberg en 1934*

Un autre film eut la faveur du régime : *Le juif éternel* ou *Le péril juif*, film de propagande antisémite de Fritz Hippler, supervisé par Josef Goebbels et sorti le 28 novembre 1940 :

« Le film, par sa capacité à agir prioritairement sur le sens poétique et l'émotion, donc sur ce qui ne relève pas de l'intellectuel a, d'un point de vue de la psychologie des masses et de la propagande, un effet extrêmement profond et durable » (Fritz Hippler⁹³)

NB : l'affiche du film reprit l'affiche de l'exposition *Le juif éternel* qui eut lieu à Munich en 1937.

Nous allons à présent voir comment, à partir d'une seule référence photographique, le régime nazi parvint à noyauter tous les domaines médiatiques (aussi bien les arts plastiques que le cinéma ou la radio) afin d'asséner son idéologie.

Par exemple ici, la notion de *Service de Travail* (ou *Arbeitsdienst*).

⁹² <http://www.premiere.fr/Cinema/Photos/Reportages/Parfum-de-scandale-onze-films-polemiques-3161714>.

⁹³ http://propagande-par-le-cinema.over-blog.com/pages/Limportance_du_cinema_de_propagande_pour_les_nazis-4415995.html.



Auf der Wege zur Arbeit

(Sur le chemin du travail)

Photographie. Commande du parti nazi - Juillet 1933
Anonyme, agence Scherl-Bilderdienst⁹⁴



Wir sind Werksoldaten

(Nous sommes les soldats du travail)
huile sur toile de Ferdinand Staeger - 1938⁹⁵

⁹⁴André Gunthert, *L'ordre des images, culture visuelle et propagande en Allemagne nazie*, Presses de Sciences Po, 2001/4, n°72, p. 56.

⁹⁵*Ibid*, p. 54.

Le tableau de Ferdinand Staeger est une copie de la photographie d'agence prise pour le parti nazi en 1933. Ce tableau, montrant une armée de jeunes hommes en marche, une bêche sur l'épaule, eut pour commentaire : « *L'irrésistible ascension de l'Allemagne grâce à son unité retrouvée* ». Il était représentatif de l'idéal militariste et conservateur nazi et fut introduit à plusieurs reprises dans l'*Illustrierte Beobarter (L'Observateur illustré)*, journal hebdomadaire du parti national-socialiste (œuvrant entre 1926 et 1945) et dans d'autres ouvrages d'apologie du régime.

En 1935, un film du cinéaste Walter Frenz fut tiré de la photographie initiale de 1933. Il fut intitulé *Hände am Werk (Les mains au travail)*.

« L'Image apparaît ordinairement comme une forme sociale par excellence, le nœud signifiant d'un réseau de déterminations individuelles et collectives, le reflet d'un monde⁹⁶ ».

Cette idée de Travail fut utilisée en direction des jeunes par le biais de l'*Arbeitsdienst*, concept élaboré par les nazis pour cadrer et encadrer la jeunesse, désœuvrée suite aux calamités économiques qu'entraînèrent le traité de Versailles de 1919 et la crise financière de 1929. Puisant leurs valeurs de référence dans une communion avec la Nature, les « mouvements de jeunesse » (comme les « Jeunesses hitlériennes ») purent découvrir les rites et les mythes d'un germanisme présenté comme ancestral et populaire et abordant largement les thèmes développés dans la littérature nationaliste du XIX^{ème} et les opéras de Wagner : le Romantisme, la mythification d'une société virile et héroïque et l'esprit de camaraderie.

Leur révolutionnarisme anti-bourgeois sombra ainsi dans le culte du passé⁹⁷.

La propagande par la Musique

« Avant l'arrivée au pouvoir d'Hitler, deux grands courants très antagonistes pouvaient s'affronter dans la vie musicale des couches supérieures de la bourgeoisie : l'immobilisme conservateur et l'expérimentation débridée. Les conservateurs cherchaient à maintenir le statu quo en suivant scrupuleusement la politique, l'idéologie et la phraséologie des vieux partis de droite. Ils encourageaient la pratique des concerts à l'ancienne (...) »

Les principaux compositeurs de cette tendance se caractérisent par l'attachement à la tonalité et à la forme traditionnelle, par une lutte contre les instruments modernes, (...) par l'implication émotionnelle de l'auditeur. Les compositeurs de l'autre tendance se caractérisent d'abord par leur anarchie, leurs tâtonnements. (...) Ils ont été couronnés par les excès les plus contradictoires, preuves de la dissolution du concert bourgeois traditionnel⁹⁸. (Hanns Eisler)

La politique d'exclusion menée par le régime nazi était en partie due à une réaction « anti-Weimar » (autant politique que culturelle), régime démocratique durant lequel on avait assisté à un bouillonnement culturel sans précédent. Nombreux alors étaient les compositeurs à la recherche d'une voie post-wagnérienne, optant pour l'atonalité, le dodécaphonisme (Arnold Schönberg, Anton Webern et Alban Berg notamment), découvrant ou favorisant l'émergence de la musique de jazz, des cabarets, du music-hall voire des expérimentations (comme la musique en ¼ de tons d'Aloïs Haba).

⁹⁶ André Gunthert, *op.cit.* p. 53.

⁹⁷ Lionel Richard, *op. cit.* p. 29.

⁹⁸ Hanns Eisler, *Musique et société*, p. 78-79.

Le cas de Félix Mendelssohn (1807-1847) mérite que l'on s'y attarde un court instant puisque son « bannissement » du monde musical par les nazis eut également lieu en Tchécoslovaquie, comme nous le verrons dans la 2^{ème} partie de ce travail.

Félix Mendelssohn, compositeur romantique allemand, était protestant mais d'origine juive. Dans la nuit du 9 au 10 décembre 1936, sa statue fut détruite devant le Gewandhaus de Leipzig, établissement dont il fut le directeur musical de 1835 à sa mort. Ce fut pourtant lui qui dirigea la *Passion selon Saint-Matthieu* du protestant Jean-Sébastien Bach le 11 mars 1829, ouvrant ainsi la porte à la redécouverte de l'œuvre du maître « nordique » du XVIII^{ème} siècle.

En 1938 parut une plaquette du musicologue nazi Karl Blessinger : *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler, trois chapitres du judaïsme dans la musique comme clé de l'histoire musicale du XIX^{ème} siècle*, dans laquelle il déclara que le juif était un ver, un termite qui s'infiltrait et rongait le dedans le milieu dans lequel il s'est introduit⁹⁹.

D'après lui encore, Mendelssohn ne se serait intéressé à la *Passion selon Saint Matthieu* qu'afin que « le judaïsme puisse prétendre s'imposer sur l'une des plus grandes créations allemandes ». On opposa ainsi sa « féminité » à la puissance de la symphonie héroïque de Beethoven¹⁰⁰ ...

Richard Wagner

Comme nous allons le constater, la personnalité de Richard Wagner (1803-1883) rassemble à elle seule la totalité des thèmes qui furent chers à Hitler, en particulier l'antisémitisme, l'amour de l'art grec, l'attachement aux mythes nordiques.

Comme l'écrivit en 1938 le philosophe et musicologue allemand Theodor Adorno (1903-1969) :

« L'antisémitisme wagnérien rassemble en lui tous les ingrédients de l'antisémitisme ultérieur¹⁰¹ ».

De fait, Hitler s'appropriait ces « ingrédients » et les utilisa très activement dans son action de propagande politique et culturelle.

Le pamphlet

Le parti national-socialiste diffusa très largement dans les écoles un pamphlet de Richard Wagner, intitulé *La judaïté dans la musique*, publié en septembre 1850 dans la revue *Neue Zeitschrift für Musik* dans lequel se trouve tout l'arsenal idéologique dont allait se servir le parti nazi.

Wagner publia cet article antisémite sous le pseudonyme de « K. Freigedank » (« libre penseur ») afin « d'éviter que la question ne soit rabaissée par les Juifs à un niveau

⁹⁹ Frans C. Lemaire, *Le destin juif et la Musique*, p. 308.

¹⁰⁰ http://www.tssso.gr/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=53&Itemid=88.

¹⁰¹ Theodor Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. de l'all. par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Gallimard, 1966, p.27, cité par Laure Schnapper, *La Musique dégénérée sous l'Allemagne nazie*, p. 162.

purement personnel » (lettre à son beau-père Franz Liszt). Cet essai a été republié à Berlin en 1934 et à Leipzig en 1939.

Wagner y critique en particulier les compositeurs Félix Mendelssohn (décédé avant lui, en 1847) et Giacomo Meyerbeer (sans le nommer, décédé en 1864). Il dénonce aussi le soi-disant monopole des Juifs en matière culturelle et musicale.

Pour l'historien et essayiste israélien Jacob Katz, ce compositeur ne cessa jamais de manifester une grande versatilité affective, brûlant tout au long de sa vie ce qu'il avait adoré : c'était une jalousie haineuse contre ceux qui réussissaient lorsqu'il échouait, l'amertume dangereuse d'un artiste pour lequel le succès tarda tant à venir¹⁰².

- Suprématie des juifs dans les domaines économique et culturel :

« Dans l'état de choses actuel, le Juif est en fait plus qu'émancipé ; il règne et règnera aussi longtemps que l'Argent restera la Force devant laquelle se briseront tout notre travail et tous nos efforts. (...) Nous devons montrer comment le goût artistique public a été livré aux mains mercantiles des juifs, et l'impossibilité qui existe de nos jours – à moins d'un bouleversement radical – à ce qu'on puisse créer en art quelque chose de naturellement et nécessairement beau ».

- Tentative d'intégration culturelle des juifs :

« Par le fait que le Juif parle les langues européennes, non comme un indigène mais comme des langues apprises, il est dans l'incapacité de s'exprimer suivant l'originalité et le génie propres à chaque langue. (...) Seul celui qui fait partie intégrante de [cette] communauté peut prendre part à ce travail continu de création. (...) Un Juif, aussi talentueux soit-il, ne parviendra néanmoins jamais à produire sur notre cœur et sur notre âme l'impression splendide que nous sommes en droit d'attendre de l'art et qui nous est révélée par ailleurs dès qu'un des nôtres, dès qu'un héros de notre art descelle ses lèvres pour nous parler. (...) La langue de Beethoven ne saurait être parlée que par un homme complet, puissant et chaleureux, puisqu'elle était précisément la langue d'un musicien (...) génial ».

- Incapacité des juifs à être les créateurs d'un « langage de la passion » :

« Rien de plus désagréable pour notre oreille que le son à la fois zézayant, criard et traînard qui est la base de la prononciation juive. (...) Il est de toute importance de reconnaître ce phénomène pour nous expliquer l'impression produite sur nous par les œuvres musicales des Juifs modernes (...) Il est donc notoire que si le Juif, ainsi que nous l'avons démontré, est incapable d'exprimer par son langage des sentiments et des idées au moyen du discours, il pourra encore moins les manifester au moyen du chant, le chant étant à proprement parler le discours porté à son paroxysme, car la musique est par excellence le langage de la passion. (...) On est en droit de dénier à la race juive toute possibilité d'exprimer des pensées d'art (...) Jamais rien d'impérieux, de nécessaire, de tangible ne l'inspirait ».

- Dénigrement des traditions culturelles et culturelles juives :

« Il n'existe point d'art juif, par conséquent point non plus de vie créatrice d'art. (...) Il ne peut exister qu'une seule source d'art populaire juif : celui qui a cours dans les synagogues et qui a pour thème le culte de Jéhovah ».

- Critique des musiciens romantiques juifs :

« Si ce n'est pas à Mendelssohn lui-même (...) que nous devons la déliquescence de notre style musical actuel, il y a néanmoins grandement contribué ».

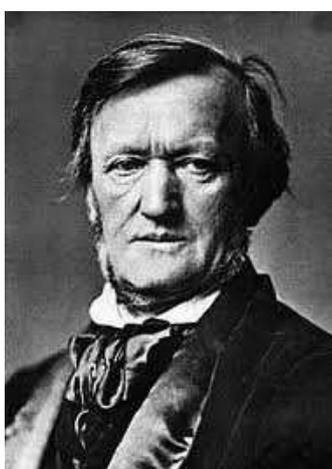
¹⁰² Jacob Katz, *Wagner ou la question juive*.

Les livrets et la musique des opéras de Wagner rassemblent eux aussi les concepts qui seront chers à Hitler; ils seront les piliers de la propagande musicale nazie.

Les livrets et de la musique des opéras

Wagner déclarait :

« L'italien est un chanteur, le français un virtuose et l'allemand, un musicien¹⁰³ ».



Richard Wagner (1813-1883)¹⁰⁴

Hitler avait été troublé et frappé dans sa jeunesse (novembre 1907) par une représentation à Linz de l'opéra de Wagner *Rienzi*, révélant plus tard que sa décision de devenir un homme politique était née ce jour-là.

Cet opéra raconte l'histoire d'un noble romain du XV^{ème} siècle qui aurait voulu ressusciter la gloire de Rome ; mais, abandonné par ses partisans, il périt dans l'incendie du Capitole. Rienzi échoua donc, mais sa mort tragique le rangera dans la catégorie des mythes, transfiguré en tant que tel par l'art musical de Richard Wagner, devenu le compositeur favori du Führer¹⁰⁵. La partition originale fut offerte à Hitler pour son 50^{ème} anniversaire (20 avril 1939).

Le festival de Bayreuth était devenu depuis 1924 le symbole de la réaction culturelle contre les expérimentations musicales de ce début de XX^{ème} siècle.

Les nazis retinrent de Wagner l'idée selon laquelle la musique devait parler aux sens et à l'âme, et non à l'intellect.

¹⁰³ Citation reprise dans *Histoire de la musique allemande* du musicologue nazi Joseph Müller-Blattau – Berlin, 1938.

¹⁰⁴ <http://www.gramophone.co.uk>.

¹⁰⁵ Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 669.

La cinéaste et réalisatrice nazie Leni Riefenstahl déclarait dans la *Revue belge* du 1^{er} février 1939 :

« Vous croyez qu'Hitler est fou, sanguinaire et fanatique. Vous devriez le voir la nuit, à son balcon, admirant le ciel étoilé, parlant de Wagner, sans un mot sur la politique... Lorsque quelque chose l'émeut, il a les larmes dans les yeux¹⁰⁶ ».

La plupart des opéras-fleuves de Wagner mettent en scène des mythes nordiques, comme dans *Le vaisseau fantôme* de 1840-41, *Tannhäuser* de 1845 (des chevaliers du XIII^{ème} siècle tourmentés), ou dans la tétralogie de *L'anneau du Nibelung* de 1848-74.



« La chevauchée des Walkyries » par William T. Maud – 1890¹⁰⁷

Nymphes guerrières parties chercher sur les champs de bataille les âmes des défunts pour les offrir à Odin au Walhalla.

Deuxième volet de L'anneau du Nibelung (1856)

NB : Musicalement, la tonalité fait place à un chromatisme parfois exacerbé apte à exprimer un état d'âme désirant se rapprocher de l'inaccessible, hors du temps présent. Les opéras de Wagner adoptent la « forme ouverte », c'est à dire sans exposition, sans développement, sans réexposition. Wagner fit de l'harmonie l'élément central autour duquel se construisait le drame, élaborant le système d'écriture du leitmotiv (motif-clé propre à chaque personnage de l'opéra, évoluant au fil de l'œuvre) – conception que l'on retrouvera dans la composition des deux opéras analysés dans la troisième partie de ce travail (*Brundibar* d'Hans Krasa et *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann).

¹⁰⁶ Lionel Richard, *op.cit.* p. 208-209.

¹⁰⁷ http://www.humanite.fr/26_07_2011.

L'artiste devant s'ériger en guide spirituel de son peuple, Wagner s'attribua ce rôle en étant le premier compositeur à écrire lui-même ses livrets. Tous possèdent un caractère cosmique et anhistorique, rempli de mythes nordiques mais se voulant universalistes.

Il semble par ailleurs évident qu'Hitler se soit identifié à Siegfried, le héros germanique et rédempteur qui tue Mime, le nain répugnant des *Nibelung* - déjà associé par Wagner au Juif¹⁰⁸.

« Il nous faut d'ailleurs comprendre Parsifal dans un sens bien différent de l'interprétation courante. (...) Le roi souffre d'un mal incurable : la corruption du sang. Parsifal, le héros ignorant mais pur, doit choisir entre les voluptés du jardin de Klingsor, qui symbolise les débauches de la civilisation corrompue, et l'austère service des chevaliers qui veillent sur le sang pur, source mystique de toute vie. C'est notre drame à nous tous. Nous sommes tous atteints de cette peste du sang, tous souillés de la contamination des races¹⁰⁹ »

Cependant, *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* (créé à Munich le 21 juin 1868 par Hans von Bülow) font exception à cette quasi règle d'utilisation de mythes puisque l'action se passe au XVI^{ème} siècle en Allemagne. Elle met en scène une société médiévale corporatiste, présentant l'opposition musicale entre des confréries d'artisans bourgeois débonnaires et querelleurs, s'affrontant selon les convictions progressistes ou conservatrices de chacun. Après un concours de chant, les protagonistes obtiennent la sauvegarde de l'Art par la conciliation de la tradition et de la nouveauté. La production est gigantesque puisqu'elle nécessite la participation de 98 choristes et de 17 solistes pour un spectacle de 4h30.

Cet opéra fut donné lors de l'inauguration du Deutsches Opernhaus de Berlin en novembre 1935¹¹⁰.

Il est étonnant que ce soit justement cet opéra, parlant au final de tempérance et de tolérance artistique, qui ait perpétuellement servi de musique d'entrée lors de l'ouverture de chaque congrès nazi....

L'opéra de Bayreuth (1876)

Richard Wagner était lui aussi fasciné par l'art grec ; la preuve en est l'architecture du *Festspielhaus* de Bayreuth, bâtiment conçu pour l'exécution exclusive de ses opéras.

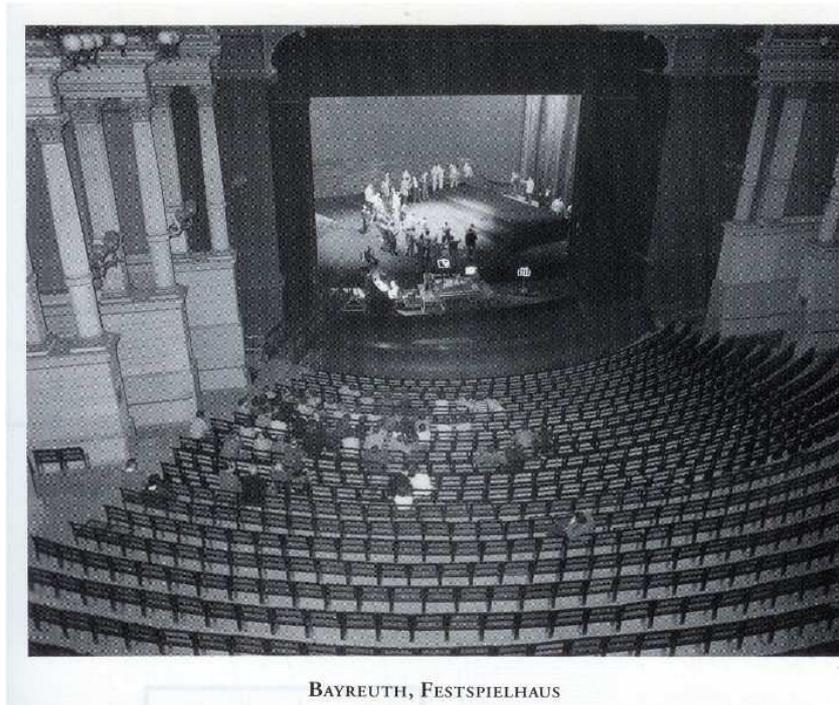
¹⁰⁸ Laure Schnapper, *La Musique dégénérée sous l'Allemagne nazie*, p.162.

¹⁰⁹ Hermann Rauschnig, *Hitler m'a dit*, Hachette Littérature, Paris, 2005, p. 308, cité par Bruno Giner, *op.cit.* p. 50.

¹¹⁰ *Images et sons*, *op.cit.* p.129.



Le Théâtre de Bayreuth vers 1900¹¹¹



BAYREUTH, FESTSPIELHAUS

Scène de l'opéra de Bayreuth¹¹²

Conçu selon les vœux de Wagner, ce théâtre fut inauguré du 13 au 17 août 1876 par la première représentation de la Tétralogie du *Ring des Nibelung*. La scène devait être l'endroit magique où se produirait l'alchimie de tous les arts (la poésie, le drame, la musique, la danse, le théâtre, les décors, les costumes, la lumière), permettant la naissance d'« œuvres d'Art total ».

¹¹¹ <http://www.musicologie.org/Biographies/w/wagner.html>.

¹¹² <http://testsite.fanfaire.com>.

Prenant exemple sur le théâtre d'Epidaure, Wagner fit répartir les sièges du parterre en forme d'amphithéâtre, imitant ainsi l'architecture des théâtres de la Grèce antique et l'idée de l'égalité absolue entre les tous les spectateurs.

Dans l'orchestre, les cuivres renforcés donnaient une ampleur nouvelle (pour la Tétralogie, 124 instruments sont nécessaires).

L'opéra de Bayreuth, véritable sanctuaire de la musique allemande exigeant le plus grand recueillement, fut directement placé sous le contrôle d'Hitler qui le subventionna.

La démesure architecturale liée à l'Antiquité, le gigantisme orchestral, la profusion de mythes anciens nordiques, les thèmes de l'obscurité, de l'abnégation, le corporatisme, la rédemption par l'Amour, ou le feu purificateur ont littéralement fasciné Hitler et ont nourri sa politique.

Le buste de Wagner en bronze fut achevé par Arno Breker en 1939 ; Hitler le conserva. Un exemplaire en marbre fut disposé dans le Rosengarten de Bayreuth.



Buste de Wagner par Arno Breker¹¹³

Les compositeurs du passé à l'honneur

Dans un tel contexte politique, Jean-Sébastien Bach, Ludwig van Beethoven, Anton Bruckner et Richard Wagner furent évidemment célébrés comme la quintessence du génie germanique. La *Neuvième symphonie* de Beethoven devint ainsi l'œuvre de référence de l'orchestre philharmonique de Berlin et de son chef d'orchestre, Wilhelm Furtwängler (orchestre subventionné par le NSDAP à des fins de propagande culturelle internationale). On assista à la glorification de la musique nationale du passé.

Anton Bruckner (1824-1896), compositeur autrichien - donc compatriote d'Hitler - fut considéré par le théoricien nazi Richard Eichenauer comme un musicien « nordique-dinamique », soit aussi acceptable que les nordiques « purs » et intégrable à l'élite de la musique germanique. Il fut considéré comme étant à la symphonie ce qu'était Wagner à l'opéra. Ses principales « qualités » étaient l'enracinement dans le terroir (*Blut und Boden*, soit : *La Terre et le sang*), la candeur religieuse, le respect des règles d'harmonie, les modulations simples et l'abondance de cuivres. De plus, son instrument de prédilection,

¹¹³ <http://mediatheque.cite-musique.fr>.

l'orgue, représentait la puissance (religieuse...) et cérémonielle nécessaire à la propagande du régime nazi. Un festival (*Die Bruckner Tage*) naquit en juin 1937.

D'autre part, un buste en marbre fut installé sur la première stèle ornée d'une croix gammée le 6 juin 1937 dans le temple néo-grec *Walhalla* situé à Ratisbonne. Ce bâtiment, imitation du Parthénon d'Athènes, fut édifié entre 1830 et 1842 sur la commande de Louis 1^{er} de Bavière qui voulait en faire un mémorial des grands hommes de la civilisation allemande.



Le Walhalla (Regensburg¹¹⁴)

Temple néo-dorique



Intérieur du Walhalla¹¹⁵

¹¹⁴ <http://www.altro-foto.de>.

¹¹⁵ <http://www.skyscrapercity.com>.

Y sont représentés des artistes, des scientifiques (les astronomes et mathématiciens Nicolas Copernic et Johannes Kepler), des chanceliers impériaux (Otto von Bismarck), des philosophes (Emmanuel Kant, Gottfried Leibniz), des écrivains et poètes (Goethe, Friedrich von Schiller), des artistes (Albrecht Dürer, Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Haendel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Christoph Gluck) etc.

NB : Le buste de Richard Wagner y trône depuis 1913.

Chambres de Culture

« Une Culture ne peut avoir d'unité et être créatrice au sens propre que si le peuple est formé d'une race unique, ou du moins de races harmonieusement unies sous la direction d'une race unique. S'il s'y joint des races dont les qualités héréditaires physiques et morales présentent un trop grand écart avec celles du pays d'adoption, il se produit des troubles qui, dès que certaines limites sont dépassées, deviennent ferment de désordre ou même de décomposition pour toute la culture du peuple d'adoption. Ce fut d'abord le cas lorsque les juifs se multiplièrent en Allemagne par l'immigration et la natalité, à tel point qu'ils formèrent un pourcentage appréciable et sensible de la population. Ce fut le cas ensuite et surtout quand l'influence des juifs non seulement outrepassa largement dans la vie politique et économique la part qui correspondait à leur nombre, mais qu'ils tendirent plus ou moins à l'hégémonie¹¹⁶ » (Pr. Schultze-Naumburg)

Le 22 septembre 1933, la Culture fut organisée en *Chambre de la Culture du Reich (Reichkulturkammer)*. Le pouvoir était partagé entre Alfred Rosenberg (dirigeant et idéologue du parti nazi), Hermann Goering (président du Conseil de la région de Prusse) et Joseph Goebbels (ministre du Reich). La *Ligue de combat pour la Culture allemande* (fondée en août 1927 par Alfred Rosenberg et Heinrich Himmler¹¹⁷) servit à investir les milieux intellectuels et artistiques allemands pour mieux fonder cette « science des races ».

« Goebbels déclara que [*la Chambre de Culture*] assurait à la Culture, par le regroupement de tous les créateurs, un caractère spirituel homogène, et qu'elle contribuait donc à combler le vide désespérant qui séparait jusque-là les artistes de la nation allemande et de ses forces dynamiques¹¹⁸ ».

La présentation de cette *Chambre de la Culture* eut lieu le 15 novembre 1933 devant l'opéra de Berlin (où avait eu lieu le gigantesque autodafé du 10 mai 1933).

Elle était divisée en sept départements : musique, théâtre, arts plastiques, littérature, cinéma, radio, presse. L'adhésion à l'un de ces départements devint obligatoire pour tout vendeur de cartes postales, marchand de journaux, peintre, journaliste, cinéaste – inscription pour autant soumise à l'approbation du parti¹¹⁹. Chaque personne exerçant dans l'un de ces domaines avait l'obligation de s'y faire recenser.

¹¹⁶ Professeur Schultze-Naumburg dans la revue *Hochschule und Ausland* de novembre 1933, cité par Lionel Richard, *op.cit.* p. 189.

¹¹⁷ http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23282/2003_09_65.pdf?sequence=1.

¹¹⁸ Lionel Richard, *op.cit.* p. 108.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 108.

« Il était devenu impossible à un artiste d'exposer lui-même ses œuvres, de vendre ses livres ou de jouer lui-même ses compositions musicales. Sa production n'avait plus aucune valeur marchande au regard de la loi. Elle ne pouvait plus s'affirmer comme étant de l'Art¹²⁰ ».

Le 15 novembre 1935, Goebbels déclara devant le Sénat culturel à Berlin:

« La Chambre de Culture est aujourd'hui débarrassée des Juifs. Dans la vie culturelle de notre peuple, plus aucun Juif n'exerce une activité ; c'est la raison pour laquelle un Juif ne peut plus être membre d'une Chambre quelconque. »

De fait, toute activité artistique fut interdite aux juifs puisque tout artiste devait obligatoirement être allemand (« pur ») pour y être inscrit et avoir le droit d'exercer son art.

La Chambre de Musique

La *Chambre de Musique* (ou *Reichsmusikkammer*) comprenait la section des compositeurs, celle des instrumentistes, des sociétés chorales et folkloriques, des éditeurs de musique, des facteurs d'instruments, des marchands de musique et des organisateurs de concerts. Il fallait être enregistré comme aryen pour pouvoir exercer son métier d'artiste (composer, jouer en public, proposer telle ou telle œuvre), voyager, enseigner, employer un piano qui ne soit pas de fabrication allemande – tout était soumis à autorisation préalable.

En 1934, l'éditeur de la revue *Die Musik*, Friedrich Wilhelm Herzog, écrivit :

« Nous voulons une Musique qui soit remplie de la puissance d'expression de l'idée nationale-socialiste. Révolutionnaire, elle servira la marche en avant. Nationale, elle sera nouvelle. Socialiste, elle pénétrera le cœur de tout compatriote, sans considération d'âge, de situation ou de sexe et elle sera comprise par tous ».

Quant à l'Education musicale, elle dépendait du ministère de l'Education (sous l'égide de Joseph Goebbels). A sa tête furent placés le compositeur Richard Strauss (président) et le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler (vice-président).

Wilhelm Furtwängler décida de démissionner en décembre 1934, suite à l'interdiction faite de représenter l'opéra *Mathis der Maler* de Paul Hindemith, œuvre jugée trop moderniste par les nazis.

Richard Strauss fut limogé le 13 juillet 1935 pour avoir travaillé avec l'écrivain juif Stephan Zweig sur le livret de son opéra *Die schweigsame Frau* (*La femme silencieuse*).

Jüdischer Kulturbünde

Suite à l'arrivée au pouvoir d'Hitler en janvier 1933, environ 20.000 artistes juifs firent le choix de l'exil au cours de cette même année.

¹²⁰ *Ibid.* p. 111.

Le 1^{er} octobre, quelque 20.000 autres artistes restés sur le territoire du Reich s'organisèrent en *Fédération culturelle des juifs allemands*, organisation musicale opérationnelle dans environ soixante villes allemandes. Son succès fut foudroyant car elle compta plus de 180.000 membres en 1937, générant du même coup une multitude de concerts, soirées d'opéra, représentations théâtrales, conférences, concours de composition (de musique « nouvelle » en 1937!) etc.¹²¹

A la suite des lois de Nüremberg de 1935, les juifs n'étant plus considérés comme allemands, les nazis les obligèrent à changer l'intitulé de la Fédération en *Association culturelle juive*.

Les musiciens purent cependant continuer leurs différents métiers sous une certaine condition que Goebbels rappela:

« En revanche, les Juifs qui ont été exclus de la vie culturelle allemande ont reçu généreusement la possibilité de cultiver leur propre patrimoine culturel.

La Confédération des associations culturelles juives comprend 110.000 membres et entretient trois théâtres juifs, ainsi que plusieurs orchestres, et elle organise des représentations permanentes de toutes sortes dans toutes les grandes villes du Reich.

Seule la participation à la culture allemande est interdite aux juifs, de même qu'à l'inverse aucun artiste allemand n'a l'ambition de prendre part à la vie culturelle juive¹²² ».

En 1937, il fut interdit aux juifs de jouer Beethoven, puis Mozart.

Après la « Nuit de Cristal » (9-10 novembre 1938), de nombreuses arrestations ralentirent l'activité musicale des Kulturbünde.

De fait, l'*Association centrale* fut dissoute le 1^{er} janvier 1939 ; seul, le Kulturbund de Berlin continua d'exister jusqu'en septembre 1941.

Le 23 octobre 1941, l'émigration devint impossible.

L'*Association culturelle juive* avait tout de même résisté huit années.

Exposition de « Musique dégénérée »

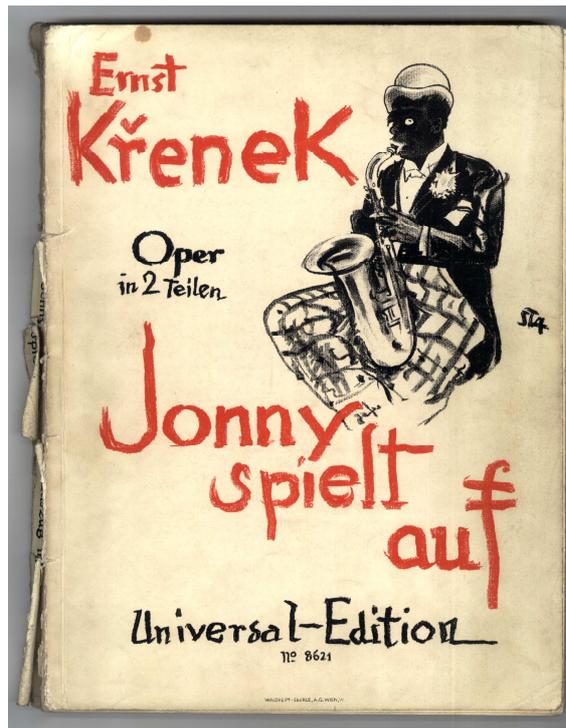
Un an après les *Journées de l'art allemand* eurent lieu leur réplique à Düsseldorf: les *Journées de la Musique du III^{ème} Reich*, se déroulèrent du 22 au 29 mai et inclurent une exposition relative à l'*Entartete Musik (Musique dégénérée)* du 24 mai au 14 juin 1938.

A cette occasion fut inaugurée à but de propagande une exposition relative à la musique dite « dégénérée » (*Entartete Musik*). Cette période coïncidait avec le 125^{ème} anniversaire de la naissance de Richard Wagner (22 mai 1913). Elle fut organisée par Hans Serverus Ziegler, intendant des théâtres de Weimar et nazi de la première heure.

Le sujet de l'opéra *Jonny spielt aus* d'Ernst Krenek, créé à Leipzig le 10 février 1927, était symptomatique pour les nazis de la dégénérescence raciale et d'une décadence de la civilisation puisqu'il met en scène les amours d'une femme blanche et d'un homme noir.

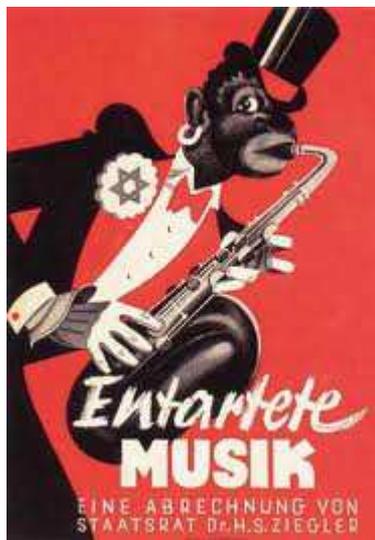
¹²¹ Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 357.

¹²² Lionel Richard, *op.cit.* p. 217.



Affiche originale pour l'opéra *Jonny spielt auf*¹²³

On reprit et transforma l'affiche de cet opéra pour annoncer l'exposition de *Musique dégénérée (Entartete Musik)*, ouverte le 24 mai 1938.



Affiche pour l'exposition *Entartete Musik*¹²⁴

¹²³ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Krenek_Jonny-spielt-auf_Titel.jpg.

¹²⁴ http://www.musicologie.org/sites/m/entartete_musik.html.

On y voit un musicien noir affublé d'une étoile de David et jouant du saxophone (instrument propre à la musique de jazz) ; tous les éléments regroupés ici représentent ce qui est diabolisé par Hitler.

Par le biais des expositions d'Art allemand et d'Art « dégénéré », les nazis appliquèrent en art la même tactique qu'en politique : ils mirent en parallèle la dissolution des fonctions tonales et la destruction de l'État par le judaïsme.

Dans cette exposition furent exposés cinq groupes intitulés : « Musique allemande » (sous la direction du musicologue du parti Joseph Maria Müller-Blattau), « Maîtres allemands », « L'état et la musique », « Musicologie » et « Musique et race », tous groupes dirigés par des professeurs d'université.

NB : De très nombreux postes avaient été laissés vacants par les artistes, compositeurs et professeurs juifs, limogés ou partis en exil.

Une liste d'œuvres interdites fut établie. Plus de deux cents compositeurs furent mis à l'index¹²⁵.

Le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler déclara :

« Celui qui croit que la politique et l'art n'ont rien à voir et que les questions d'art pourraient ne pas être examinées sous l'angle du renouveau spirituel du nouveau peuple, ne comprend rien au National-socialisme (...)

Comme la politique doit se libérer des idées démocratiques et bolchéviques, la création artistique doit se débarrasser des esprits destructeurs de la nation¹²⁶ ».

La musique « dégénérée » fut dorénavant considérée comme anti-allemande. Modernisme et bolchevisme se trouvèrent alors reliés à un seul et même « concept » : le Juif. Lui sont associées la musique atonale, la musique sérielle (seconde école de Vienne), la musique de jazz, la musique de jazz, la musique tzigane et, plus généralement la musique des compositeurs juifs (même décédés).

Certains artistes cumulaient toutes ces « tares », tel Arnold Schoenberg qui était à la fois musicien et peintre expressionniste, bolchévique et juif !

La musique de cabaret fut également mise au pilori. Dans le film *L'ange bleu* de Joseph von Sternberg (1930), Marlène Dietrich (jouant le rôle de Lola-Lola), vêtue de bas et de jarretelles, chante un air particulièrement lascif (*Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt* ou *Je suis de la tête aux pieds faite pour l'amour*). Nous verrons dans la troisième partie de ce travail que l'un des partenaires de Marlène Dietrich dans ce film, Kurt Gerron, dut effectuer le tournage d'un film de propagande sur le ghetto de Terezin en 1944.

D'après le musicologue Hans Joachim Moser (1889-1967), l'atonalité était « le signe d'une décadence culturelle sous l'influence juive » :

« Les compositeurs juifs de musique atonale, de tonalités nouvelles, de quarts de tons ou autres, tous ont une chose en leur faveur : ils observent les règles de leur race qui les conduisent systématiquement à rompre avec la polyphonie harmonique pour laquelle ils n'ont aucune affinité. La prétendue nouveauté de l'atonalité est, en réalité, une habitude établie, un type de polyphonie

¹²⁵ http://www.musicologie.org/sites/m/entartete_musik.html.

et Laure Schnapper, *La Musique dégénérée sous l'Allemagne nazie*, p. 166.

¹²⁶ Laure Schnapper, *op.cit.* p. 165.

que l'on peut trouver partout sur terre, excepté dans les régions habitées par la race nordique¹²⁷ » (Richard Eichenauer).

L'art abstrait et la musique atonale furent taxés par les nazis d'intellectualisme et supposés loin des préoccupations du peuple.¹²⁸ Il était donc « nécessaire » de montrer l'influence néfaste des juifs quant à la chute de « *la tonalité, fleuron de la musique germanique et de la culture nordique*¹²⁹ ».

Paradoxalement, selon Hans Joachim Moser, l'usage par Richard Wagner du chromatisme en continu et de la modulation perpétuelle (amenant logiquement à la destruction du langage tonal !) représentaient le meilleur du mélange nordico-dinamique (soit moins purement nordique, mais musicalement acceptable)...

Conclusion

En Allemagne, la vie musicale se trouva donc divisée en deux camps : celui de la défense du patrimoine allemand germanique, indissociable des sentiments nationaux et patriotiques, et celui de la musique de la modernité (maintes fois associée au préfixe « judéo »).

De fait, la propagande antisémite sévit également par le biais d'un manuel de musicologie intitulé *Handbuch des Judenfrage* (ou bien *Livre de poche sur la question juive*) dans lequel, dès l'introduction, était bien spécifiée :

« la priorité absolue de l'élimination de tous les Juifs de la Musique sans exception, afin d'améliorer la qualité de la vie pour notre race¹³⁰ ».

Face aux discriminations nazies, certains compositeurs comme l'autrichien Anton Webern restèrent sur le sol du III^{ème} Reich dont ils acceptèrent le pangermanisme, alors que leur musique n'était pas pour autant appréciée du régime.

D'autres comme Arnold Schönberg (limogé en 1933), préférèrent l'exil vers les Etats-Unis d'où ils purent librement dénoncer le nazisme (*L'Ode à Napoléon* en 1942) :

« J'ai au moins appris la leçon qu'on m'a forcé à apprendre durant cette année et je ne l'oublierai plus jamais. C'est que je ne suis pas un Germain, ni un européen, peut-être même à peine un être humain (les européens préfèrent encore la pire de leurs races à quelqu'un comme moi), car je suis un Juif¹³¹ ».

Le critique musical Reinhold Zimmermann écrivit :

¹²⁷ Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, 1932, compilation des théories de Hans Joachim Moser, cité par Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 338.

¹²⁸ Laure Schnapper, *op.cit.* p. 171.

¹²⁹ Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 342.

¹³⁰ *Ibid.* p. 341.

¹³¹ *Ibid.* p. 452.

« Depuis que Schoenberg s'est clairement « libéré » de ses liens avec la musique allemande, il est devenu créativement stérile. Il ne pouvait en être autrement. Sur le plan mental et spéculatif, la caractéristique principale de l'âme juive est d'être incapable d'élaborer une œuvre d'art¹³² ».

Nous allons voir dans la deuxième partie de ce travail comment la Tchécoslovaquie vécut la même oppression politique et culturelle nazie, et comment, au sein du sinistre ghetto de Theresienstadt, se construisit une surprenante résistance artistique et musicale.

¹³² Deutsches Musikjahrbuch, 1925, cité par Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 333.

PARTIE II : Le ghetto de Terezin-Theresienstadt

La Tchécoslovaquie en 1939

L'oppression politique

Avant 1939

En 1526, l'expansionnisme des Habsbourg priva les tchèques de Bohême de leur souveraineté, Prague perdant ainsi son titre de capitale au bénéfice de la Vienne autrichienne.

A l'issue de la Première Guerre mondiale en 1918, naquit la Tchécoslovaquie indépendante, issue de la dislocation de l'empire austro-hongrois, ce démantèlement de l'empire des Habsbourg ayant été entériné par le traité de Saint-Germain-en-Laye (10 septembre 1919) sur la base du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes.

Y cohabitaient environ 13 millions d'habitants très cosmopolites: cinq millions de Slovaques, quatre millions de Tchèques, trois millions d'Allemands dans les Sudètes (territoire tchèque situé à la frontière sud de l'Allemagne), sept cent mille Hongrois, des Ruthènes, des Ukrainiens et des Russes.

Dans toutes ces communautés vivaient des juifs, totalement ou partiellement intégrés.



Annexion des Sudètes (automne 1938)¹³³

¹³³ <http://www.ushmm.org>.

La présence de la communauté juive à Prague est séculaire car en son sein se situe la plus ancienne synagogue d'Europe (1270). Bien qu'expulsés de Prague par l'impératrice Marie-Thérèse en 1744, les juifs avaient acquis l'égalité des droits sous le règne de l'empereur François-Joseph en 1867.

La création en 1919 de la République démocratique tchécoslovaque apporta aux artistes d'origine juive une reconnaissance et une liberté accrues (tel Franz Kafka).

À partir de 1939

Lors des accords de Munich le 29 septembre 1938, Hitler, poursuivant les objectifs pangermanistes de l'Allemagne et se faisant alors le champion du principe des nationalités, déclara vouloir libérer les Allemands des Sudètes de l'oppression tchécoslovaque. Pour éviter la guerre, le français Edouard Daladier et le britannique Neville Chamberlain s'inclinèrent.

Hitler annonça qu'une fois ce dernier problème territorial résolu, l'Allemagne se contenterait de ses nouvelles frontières en Europe :

« L'Europe connaîtra ensuite la paix pour mille ans ».

Hitler annexa donc sans encombre cette partie du territoire tchèque et Prague accueillit les réfugiés tchèques expulsés de cette région.

En mars 1939 cependant, lors d'une entrevue à Berlin avec le président tchécoslovaque Emil Hácha, le Führer menaça de bombarder Prague si la Bohême et la Moravie n'étaient pas incorporées à l'Allemagne. Le 15 mars 1939, l'armée allemande entra à Prague, instaurant le Protectorat de Bohême-Moravie, dirigé à partir de novembre 1939 par le SS Konstantin von Neurath.

La première République tchèque n'aura vécu que 20 ans.

S'ensuivit aussitôt la « Gleichschaltung » ou « mise au pas » politique, administrative et culturelle nazie.

Lorsque les nazis arrivèrent dans Prague, les juifs étaient alors totalement intégrés à la population autochtone, par le cœur, la culture et la citoyenneté. La majorité des juifs de Prague n'était pas pratiquante et célébrait laïquement les fêtes religieuses chrétiennes (Pâques et Noël). Les mariages mixtes étaient légions.

Mais les autorités nazies firent appliquer rapidement le décret du 21 juin 1939 relatif au concept nazi de « juif », obligeant entre autres le port de l'étoile jaune et l'affichage spécifique obligatoire réservé aux commerces juifs.

Durant l'année scolaire 1939-40, les enfants juifs furent chassés des écoles allemandes, puis des écoles tchèques l'année suivante.

Le 31 juillet 1941, Hermann Goering chargea Reinhard Heydrich de prendre les mesures nécessaires pour une « solution finale de la question juive », c'est-à-dire la déportation et l'extermination massive des juifs d'Europe.

NB : Heydrich était le fils du directeur du conservatoire de musique de Halle.

Le 27 septembre 1941, Hitler le nomma Reichsprotektor du protectorat de Bohême-Moravie, remplaçant ainsi Konstantin Von Neurath jugé trop doux. Il appliqua aussitôt toutes les lois nazies antisémites en vigueur sur l'ensemble du territoire du Reich et décréta la loi martiale qui dura deux mois et vit des exécutions par centaines.

En janvier 1942, il fut interdit aux juifs d'acheter des journaux et tous les enseignants de la communauté juive perdirent leurs postes – parmi tant d'autres professions.

La même année, toute éducation fut définitivement interdite aux enfants.

L'oppression artistique et la propagande culturelle nazie

Dans toute l'Europe centrale, comme en Allemagne, la musique et la culture représentaient pour l'intelligentsia bien davantage qu'une obligation sociale ; il s'agissait véritablement d'un aspect essentiel de la vie,

« aussi indispensable que sont ces nécessités vitales que sont le boire et le manger¹³⁴ ».

Plutôt que de se rencontrer pour jouer au bridge, on se retrouvait pour partager de la musique.

Dès 1939, les nazis obligèrent les artistes juifs à s'unir au sein de l'*Union culturelle juive*, système identique aux *Jüdischer Kulturbünde* d'Allemagne, afin de pouvoir les garder à l'œil. Il devint ainsi possible pour la communauté artistique juive de développer légalement une intense vie musicale, pour autant soumise à la censure des nazis.

L'ouvrage *Mendelssohn est sur le toit* de Jiří Weil (1900-1959), écrivain tchèque communiste d'origine juive, utilise comme fil rouge l'anecdote racontant la décision de Heydrich de faire disparaître la statue de Mendelssohn du toit du Rudolfinum, l'opéra de Prague redevenu avec les nazis une salle de concerts pour la musique allemande - ou *Maison de l'art allemand*.

Le déboulonnage d'une autre statue de Mendelssohn avait déjà été effectué à Leipzig dans la nuit du 9 au 10 novembre 1936, sous le prétexte que sa statue occupait la place d'honneur devant le Gewandhaus de Leipzig tandis que le *Vollblutdeutsche Richard Wagner* (ou *Richard Wagner de bon sang allemand*), né à Leipzig, n'y disposait d'aucun monument - ce qui fut rectifié en 1939 lors de l'exposition de son buste au Walhalla.

L'un des protagonistes de l'histoire, un juif, explique que l'un des ascendants du compositeur, Moïse, avait été l'un des promoteurs de la réforme religieuse et avait fait baptiser ses enfants. Son petit-fils Félix, étant lui aussi devenu chrétien par le baptême, ne pouvait pas être considéré comme juif¹³⁵ ...

La statue fut tout de même déboulonnée pour ne plus être visible de la rue.

¹³⁴ Joza Karas, *La Musique à Terezin, 1941-1945*, p. 30.

¹³⁵ Jiri Weil, *op.cit.* p. 97.

La musique de compositeurs d'origine juive tels Mendelssohn, Mahler, Offenbach ou Schönberg disparut des programmes de concert et des ondes. Ainsi en fut-il également des œuvres de compositeurs (décédés) non juifs mais suscitant des sentiments patriotiques, donc sources d'un éventuel esprit de rébellion (Smetana, Janacek ou Dvorák).

Fin 1941, il fut interdit à tout juif de Tchécoslovaquie de posséder un appareil photo, un animal domestique ou un instrument de musique. Il fut également interdit à tout juif d'aller au cinéma et d'assister à des manifestations sportives ou culturelles (concert)¹³⁶.

Puis il fut interdit à tout artiste juif de se produire en public, aussi bien en tant que soliste qu'au sein d'un orchestre.

S'ensuivit un silence de trois années et demie pour la musique juive et tchèque sur tout le territoire de la Tchécoslovaquie.

Propagande musicale

Parallèlement à l'oppression, Heydrich s'appliqua à utiliser les concerts « aryens » et leur programmation musicale comme moyens de propagande à destination de l'intelligentsia tchèque.

Ainsi que le décrit Jiri Weil, voici ce que Reinhardt Heydrich ressentit au soir d'une représentation de *Don Giovanni* de Mozart au Rudolfinum :

« [Il fallait que] les musiciens, le corps consulaire invité à dessein, tous voient que le Reich, dans la ville allemande de Prague, faisait parler non seulement ses canons, ses chars d'assaut, ses mortiers et ses avions, mais encore sa musique, la musique allemande. On n'entendrait plus jamais dans cette salle les œuvres d'un compositeur juif, on n'y verrait plus jamais de chef d'orchestre juif.

La race et la musique, le sang et la grande Allemagne à laquelle le Führer avait restitué l'espace vital de la Bohême-Moravie – tout était un symbole sacré dont la valeur perdurerait jusqu'à la fin des temps¹³⁷ ».



Salle Dvorák du Rudolfinum de Prague (inauguré en 1885¹³⁸)

¹³⁶ Joza Karas, *op. cit.* p. 26.

¹³⁷ Jiri Weil, *Mendelssohn est sur le toit*, p. 28-29.

Dvorák y dirigea en 1893 sa *Symphonie du Nouveau Monde*, œuvre dont nous aurons l'occasion de reparler dans le chapitre consacré à l'œuvre *Brundibar* d'Hans Krasa.

La propagande s'effectua également par des discours propres à se concilier la population « autochtone » tchèque. Ainsi Jiri Weil décrit-il les pensées de Heydrich :

« Il avait parlé aussi de Saint Venceslas [Venceslas 1^{er} de Bohême au X^{ème} siècle, saint patron de la république tchèque]. Il l'avait bien fallu puisqu'il restait encore des tchèques sur ces terres allemandes ¹³⁹ ».

La résistance

L'*Union culturelle juive* pragoise fut dissoute en septembre 1941 ; la grande majorité de ses membres se retrouva dans le camp-ghetto de Terezin, opérationnel à partir de décembre 1941 (et libéré en mai 1945).

Un nombre considérable de notables et d'intellectuels juifs de la société pragoise se trouvèrent ainsi privés de toute activité, tant sociale et professionnelle qu'artistique.

Néanmoins, face à cette oppression politique et culturelle, de nombreux membres de la communauté juive commencèrent dès septembre 1941 une résistance active - musicale en l'occurrence. Ils prirent le risque de continuer leurs activités de concertistes en se dissimulant par exemple sous un pseudonyme. Ainsi, le chanteur Karel Berman devint un temps « Frantisek Havlas », et le pianiste Gideon Klein, « Karel Vranek ».

On organisa des concerts privés clandestins, dangereux aussi bien pour les artistes que pour le public et les organisateurs - aryens pour la plupart - qui bravaient le couvre-feu¹⁴⁰. Les œuvres présentées pouvaient être de Johannes Brahms (*concerto pour piano*, dont la partie d'orchestre était réduite au deuxième piano), Antonin Dvorák (*Chants bibliques*), des extraits de l'opéra *La fiancée vendue* de Bedrich Smetana ou encore des œuvres de musique de chambre contemporaine - dont les *Variations sur un thème de Schönberg* du pianiste et compositeur Viktor Ullmann, dont nous aborderons l'opéra dans la troisième partie.

« Ces concerts privés préfigurèrent un phénomène unique dans les annales, la vie artistique et musicale intense qui régna à Terezin et qui témoigne de l'incroyable force de résistance de l'esprit humain ¹⁴¹ ».

¹³⁸ <http://fr.wikipedia.org>.

¹³⁹ Jiri Weil, *op.cit.* p. 29.

¹⁴⁰ Joza Karas, *op. cit.* p. 27.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 30.

Le camp-ghetto de Terezin



Principaux camps de concentration et d'extermination¹⁴²

« La solution finale »

Heydrich avait été chargé dès septembre 1941 par Goering de :

« présenter un projet d'ensemble sur les mesures préparatoires à prendre, concernant l'organisation, la mise en œuvre et les moyens matériels nécessaires pour réaliser la 'solution finale' désirée de la question juive dans la zone d'influence allemande en Europe¹⁴³ ».

L'écrivain Jiří Weil décrit dans son livre *Mendelssohn est sur le toit* le processus de la déportation des juifs, aussi bien à destination de camps d'extermination que vers le camp de transit-ghetto de Terezin (alias Theresienstadt), opérationnel dès le mois de décembre 1941.

¹⁴² http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_camps_de_concentration_nazis.

¹⁴³ Jiri Weil, *op. cit.* p.7.

« C'était une excellente organisation, un exemple de l'esprit méticuleux auquel le Reich était redevable de toutes ses victoires – tout était planifié, personne n'y échappait, les rapports et les graphiques en brosaient un tableau fidèle d'après lequel le directeur pouvait suivre tout le cours de l'opération. Les numéros étaient convoqués à la Radio Expo, les trains partaient à destination de la ville-fortifiée, de là d'autres convois s'en allaient vers l'Est. Dans les camps, les feux des crématoires brûlaient du matin au soir et les cendres étaient ensachées et exportées vers l'Allemagne pour servir d'engrais aux futures récoltes. Et l'or se déversait dans les caisses de l'Etat, avec aussi les bijoux et les prothèses dentaires, tandis que les autres objets, triés et classés, s'amassaient dans les dépôts¹⁴⁴ ».

Nous retrouverons dans l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* cette notion du recyclage macabre qu'effectuèrent les nazis à partir des camps d'extermination (chapitre 3 de la 3^{ème} partie).

Sept synagogues de Prague furent épargnées car servant en l'occurrence de dépôt. D'autre part, les nazis souhaitaient faire du quartier juif une sorte de musée ethnographique d'une race disparue. Dans ces synagogues étaient entre autres entreposés des instruments de musique, pillés dans les demeures des juifs déportés.

« Le musée avait été conçu pour commémorer la victoire. On y exposait les vestiges d'un peuple voué à la disparition, dont il ne resterait rien hormis ces choses inanimées. (...) « Les trophées du Reich triomphant, les dépouilles de l'ennemi vaincu¹⁴⁵ ».

Sur la « question juive », là encore Jiri Weil narre les pensées supposées de Heydrich quant à la situation des juifs de Prague :

« On avait encore besoin des sous-hommes ; on leur permettait de trimer dans les usines et de se reproduire dans leurs taudis pour mettre plus de bras au service du Reich. Mais un jour, ces faubourgs aussi seraient nettoyés. On aménagerait des places spacieuses, des rues tirées au cordeau et bordées d'arbres et les esclaves seraient enfermés dans des réserves, derrière des barbelés pour y croupir dans leur saleté sous la menace des mitrailleuses braquées en haut des miradors, tant qu'ils seraient encore utiles au Reich.
Et ensuite...¹⁴⁶ »

La raison d'être du camp-ghetto de Terezin

Les nazis prirent conscience de l'inquiétude internationale que pourrait susciter la disparition soudaine des juifs d'Europe.

Ainsi, le 10 octobre 1941 à Prague et sur ordre de Josef Goebbels, Reinhard Heydrich, Adolf Eichmann¹⁴⁷ et Karl Frank¹⁴⁸ examinèrent-ils la possibilité de réorganiser la forteresse de Terezin (renommée « Theresienstadt » en l'honneur du retour de la ville dans

¹⁴⁴ *Ibid.* p.72-73.

¹⁴⁵ *Ibid.* p.100.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 31.

¹⁴⁷ Adolf Eichmann (1906-1962) : nommé pendant la guerre à la tête du « Reichssicherheitshauptamt » (ou « Office central de la sécurité du Reich ») qui s'occupa des « affaires juives et de l'évacuation », il est responsable de la logistique de la « solution finale » (*Endlösung*). Il organise notamment l'identification des victimes de l'extermination raciale prônée par le NSDAP (parti national-socialiste des travailleurs allemands) et leur déportation vers les camps de concentration et d'extermination.

¹⁴⁸ Karl Hermann Frank (1898-1946) : cet allemand nazi issu des Sudètes, fut à partir de 1939 secrétaire d'état puis en 1943, Ministre d'Etat du protectorat de Bohême-Moravie et chef supérieur de la police et de la SS.

le giron germanique), ville située en Bohême du nord, alors peuplée de civils tchèques et de troupes allemandes. Ils décidèrent d'en faire un camp de rassemblement et de transit (« Vorübergehendes Sammellager ») destiné aussi bien aux juifs du Reich qu'aux juifs issus du protectorat de Bohême-Moravie.

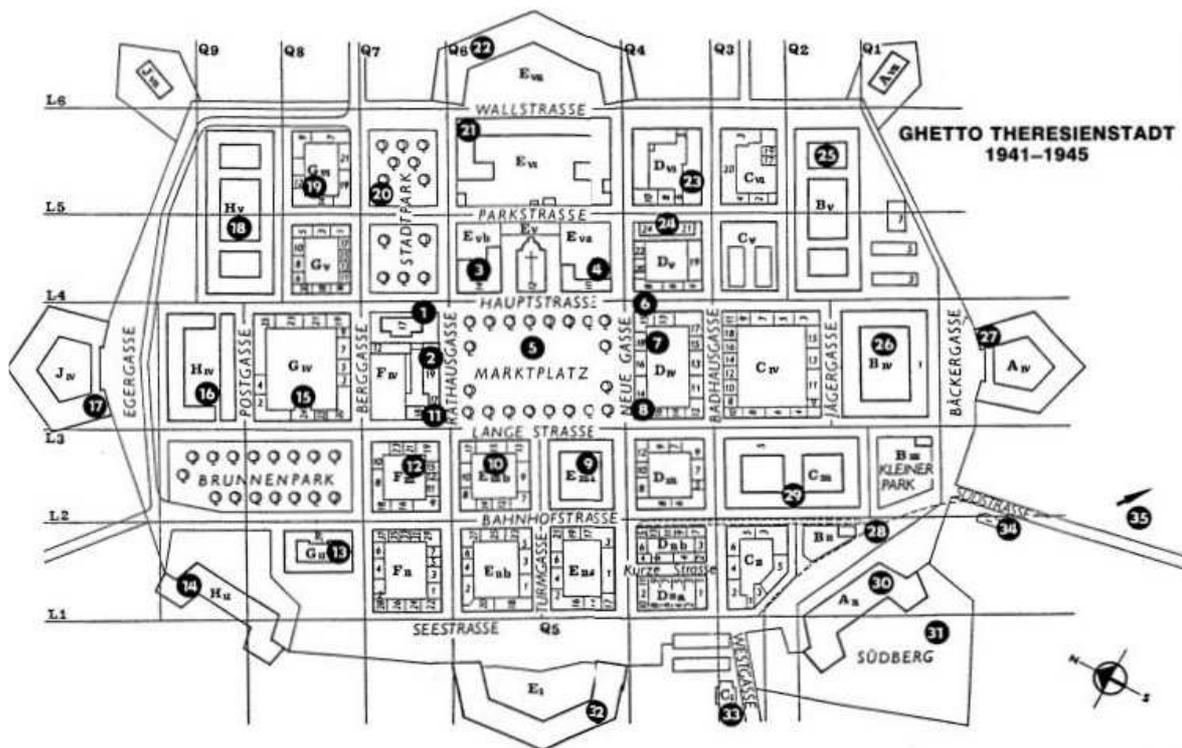
Il s'agissait de dénicher un lieu d'apparence plus convenable aux yeux de la communauté internationale, et non un énième camp de concentration.

L'assassinat d'Heydrich le 27 mai 1942 par des parachutistes tchèques venus de Londres, déclencha l'assassinat sur place de tous les hommes du village de Ledivice ainsi que la déportation dans des camps d'extermination de toutes leurs femmes et enfants. Son remplaçant, Karl Hermann Franck (nommé en 1943 ministre d'Etat du Reich pour le protectorat de Bohême-Moravie), poursuivit la ligne dure qu'il avait tracée.

Architecture du camp-ghetto¹⁴⁹



¹⁴⁹ <http://europe.premium-travel.fr>



Le plan du ghetto¹⁵⁰

La ville forteresse de Theresienstadt-Terezin, située à 63 km au nord-ouest de Prague, fut construite en 1780 par l'empereur Joseph II qui lui donna le nom de Theresienstadt en l'honneur de sa mère, l'archiduchesse Marie-Thérèse, dernière tenante de la maison d'Autriche « Habsbourg ».

Cette petite ville de garnison, à l'origine prison militaire et politique, conçue pour se défendre des éventuelles invasions prussiennes par le Nord, possède de très hautes murailles, quatre kilomètres de murs d'enceinte, proposant ainsi aux nazis du XX^e siècle une prison « clefs en main » en évitant la pose de miradors ou de barbelés.

On peut noter la géométrie tout à fait étonnante de cette forteresse, en forme d'étoile. Qui aurait pensé en 1780 que ce lieu servirait 150 ans plus tard à y enfermer des Juifs d'Europe en les promettant à la mort ?

Les nazis surnommèrent cyniquement Theresienstadt *Judensiedlung (Cité des juifs) ou Älterghetto (ou Ghetto pour les personnes âgées)*.

Ils souhaitaient mener trois types d'action :

- 1) Procéder au regroupement des personnalités juives célèbres de Bohême et de Moravie dans un ghetto. Ces *Prominenten* étaient des juifs âgés de plus de soixante-cinq ans, des invalides de guerre ou des artistes et intellectuels faisant partie de l'Union culturelle juive pragoise.
- 2) Exploiter les juifs sur place comme main d'œuvre.

¹⁵⁰ <http://www.ghetto-theresienstadt.info>.

- 3) Servir de camp de transit pour les juifs arrivant de toute l'Europe, avant de les envoyer vers les camps d'extermination polonais d'Auschwitz, Belzec, Chelmno, Maïdanek, Sobibor ou Treblinka.

Opérationnel dès l'automne 1941, ce n'est que lors de la conférence de Wannsee du 20 janvier 1942 que fut établi le double statut de Terezin (à la fois camp de transit et ghetto), officialisé par Reinhardt Heydrich et la police de sécurité (la Sipo).

Le 16 février 1942 prit effet le décret faisant de Terezin un ghetto pour les juifs célèbres et artistes.

NB : Terezin fut un ghetto et un camp de transit, pas un camp d'extermination.

Organisation du camp

Aménagement

La ville fut vidée à l'automne 1941 de ses quelque 6000 habitants pour n'y « abriter » désormais que des détenus juifs de différents pays.

NB : aucun homosexuel, tsigane ou prisonnier de droit commun n'y fut détenu¹⁵¹.

Premiers convois

Heydrich décida que ce serait à Jakob Edelstein, l'ancien secrétaire du parti sioniste de Prague « Paole Zion » (et directeur du *Bureau pour la Palestine*), qu'incomberait la direction du Conseil des Anciens au sein du ghetto.

Le camp de Terezin fut opérationnel en novembre 1941. Le premier convoi de déportés arriva de Prague le 23 novembre 1941 et fut logé dans l'ancienne caserne. Il comprenait 342 hommes, jeunes pour la plupart et souvent volontaires, attirés par des promesses fallacieuses de liberté et de retour chez eux en fin de semaine ; ils formèrent l'équipe de construction (*Aufbaukommando*).

Ils furent rejoints le 30 novembre et le 2 décembre 1941 par les détenus de deux autres convois d'environ mille personnes chacun, constitués entre autres de femmes, d'enfants, de vieillards et de malades, arrivant de Prague et Brno.

Un deuxième *Aufbaukommando* de mille volontaires arriva le 4 décembre, comportant cette fois des médecins et des ingénieurs recrutés par Jakob Edelstein, ainsi que les membres du futur Conseil des Anciens.

A partir du second semestre de 1942, il fallut agrandir le ghetto afin de faire face à une population croissante provenant de Tchécoslovaquie (75.500), de Hongrie (1.150), d'Allemagne (42.000), de Hollande (5.000), d'Autriche (15.000), de Pologne (1.000) ou du Danemark (500).

¹⁵¹ Elise Petit, *op.cit.* chapitre 1.

En moins d'un an (octobre 1941-automne 1942), 59.491 personnes furent entassées dans la forteresse de Terezin, soit dix fois plus que la population « normale » de cette cité.

Propagande nazie pro-Terezin

En raison de ses responsabilités politiques, Jakob Edelstein était en contact « privilégié » avec les nazis. Avant sa déportation, il avait eu vent au cours de ses voyages européens de ce qui se passait à l'Est et il fit son possible pour éviter aux juifs du protectorat de Bohême-Moravie d'être déportés vers la Pologne. Terezin lui parut un moindre mal – jusqu'en janvier 1943 du moins, lorsqu'il fut limogé puis déporté à Birkenau pour avoir modifié des listes administratives.

Le Conseil des Anciens de la communauté juive de Prague connaissait l'existence de Dachau et Auschwitz, mais comme le lui avaient laissé entendre les autorités nazies, Terezin devait « juste » être un ghetto, soit un lieu d'implantation juive où, à défaut de laisser les détenus libres, on les y parquerait au lieu de les envoyer vers l'Est. On lui présenta même parfois le site comme une ville thermale, idéale pour les personnes âgées et les anciens officiers du Protectorat, en remerciement de leur bravoure dans les combats de la première guerre mondiale¹⁵².

« On allait sans doute les emmener dans la ville fortifiée, et là-bas aussi il aurait des privilèges. Apparemment, le directeur du Bureau central pensait qu'il y serait plus en sûreté. On ne pouvait pas savoir quels troubles allaient éclater dans la capitale !

Au ghetto, il serait parmi les notables ; on ne l'enverrait pas à l'Est¹⁵³ ».

Cependant, du fait de l'arrivage massif de détenus et des conditions d'accueil largement insuffisantes, la mortalité crût régulièrement.

La surpopulation, la malnutrition et les maladies provoquèrent la mort intramuros de 33.430 personnes (dont le poète français Robert Desnos, décédé du typhus le 8 juin 1945) à la cadence de 150 décès par jour. Les prisonniers durent construire en 1942 quatre fours crématoires pour brûler les corps sur place.

La durée moyenne du séjour était de 5-6 jours, le temps de « transiter ».

Les *Prominenten* – les artistes et les vieillards - y furent globalement emprisonnés de façon permanente jusqu'à l'automne 1944.

En trois ans et demi d'existence, près de 141.000 personnes (dont 15.000 enfants) transitèrent par Terezin, unique ghetto de tout le protectorat de Bohême-Moravie.

Soixante convois ferroviaires déportèrent presque toute la population carcérale (femmes, hommes et enfants) vers le camp d'extermination d'Auschwitz (principalement) situé à 300 km vers l'est.

Seuls 16.832 prisonniers étaient encore en vie lors de la libération du camp par les russes en mai 1945¹⁵⁴.

¹⁵² Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 378.

¹⁵³ Jiri Weil, *op.cit.* p. 277.

¹⁵⁴ Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 378.

Le ghetto, antichambre artistique d'Auschwitz

Introduction



Entrée du ghetto de Terezin¹⁵⁵

L'intitulé du camp de Terezin, *Arbeit macht frei* (ou *Le travail rend libre*, panneau semblable à celui que les détenus de Terezin retrouvèrent à leur arrivée à Auschwitz), montre le cynisme des nazis vis-à-vis d'une population promise à l'extermination.

En effet, la nouvelle Allemagne, pour échapper à la démilitarisation imposée par le traité de Versailles, avait mis en place en mars 1933 un *Arbeitsdienst* (ou *Service de travail*) visant à :

« encadrer et occuper utilement une jeunesse en grande partie désœuvrée par le chômage de masse, mais surtout à inculquer l'expérience d'une communauté disciplinée, unie par le partage des tâches manuelles, l'esprit de camaraderie et le contact avec la Nature¹⁵⁶ ».

Nous nous intéresserons davantage à l'aspect « ghetto » de Terezin qu'à son rôle de camp de transit.

Il n'en demeure pas moins que le cynisme de ce panneau exprimait deux paradoxes :

- D'une part, les juifs en transit n'eurent guère eu l'occasion de travailler à Terezin puisque la durée maximale de leur séjour n'excédait pas 6 jours.
- D'autre part, c'est par leur travail acharné que les artistes détenus dans le ghetto gagnèrent leur Liberté (spirituelle).

¹⁵⁵ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theresienstadt-Kleine_Festung-Arbeit_macht_frei.jpg.

¹⁵⁶ André Gunthert, *op.cit.* p. 59.



Tableau de Bedrich Fritta (Fritz Taussig)

offert au choriste Edgar Krasa en 1943 pour son anniversaire¹⁵⁷

Organisation du ghetto

L'une des particularités de Terezin était son apparente autonomie organisationnelle, du fait même de son rôle finalement primordial dans l'appareil de propagande nazie.

Il s'agissait en effet de donner l'image d'une ville peuplée de Juifs et relevant d'une administration juive (le Conseil des Anciens), composée par ceux-là mêmes qui occupaient déjà ces responsabilités au sein de la communauté juive tchèque de Prague.

Jakob Edelstein était assisté par Otto Zucker, autre leader sioniste. Leo Bäck, rabbin, philosophe et personnalité éminente du judaïsme allemand, fit également partie du Conseil dès son arrivée à Terezin en 1943. La direction juive était responsable de la répartition des tâches au sein du ghetto: ravitaillement, logement, installations des sanitaires, organisation des soins médicaux, maintien de l'ordre public, etc.

Une centaine de policiers gardait le camp, pour la plupart des tchèques, respectueux des prisonniers. Le Conseil des Anciens était responsable des détenus. Les conditions de surveillance s'avèrent donc moins rudes que dans les camps de concentration et d'extermination¹⁵⁸.

Les femmes et les hommes logeaient dans des baraquements séparés mais disposaient d'une grande liberté de circulation.

¹⁵⁷ <http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt>.

¹⁵⁸ Site web: <http://holocaustmusic>.

Le président du Conseil des Anciens était sous la domination des SS : à lui d'instaurer le travail obligatoire (soit des semaines de quatre-vingts heures pour toute personne âgée de plus de quatorze ans).

Pour autant, ce ghetto n'était pas un lieu de villégiature pour juifs privilégiés. Certes il n'y avait pas de chambres à gaz, mais sur environ 140.000 détenus (dont plus de 15.000 enfants en presque 4 ans d'existence du camp), 33.430 personnes y trouvèrent la mort à cause de la surpopulation, de la malnutrition, des mauvaises conditions hygiéniques, des souffrances morales et physiques.

Par ailleurs, même si on n'exterminait pas à Theresienstadt, le camp de transit servait bien d'antichambre de la mort puisqu'une soixantaine de convois ferroviaires partirent pour les camps d'extermination (Auschwitz en particulier).

« En pleine nuit, ils avaient fait descendre les gens des bat-flancs dans les baraques ; ils les avaient forcés à s'habiller, à faire leurs bagages, à s'accrocher un numéro autour du cou. Puis à trois heures, avant le jour, à la lueur des flambeaux et des torches électriques, ils les avaient fait sortir dans le froid, dans la cour de la caserne, comme un troupeau de bêtes. Les enfants mal réveillés avaient sangloté, les vieux et les vieilles s'étaient répandus en gémissements et en lamentations. Partout, on n'avait entendu que pleurs et plaintes. (...) Ils en avaient déjà fait exécuter quelques-uns dans l'enceinte de la petite Forteresse. (...) A six heures du matin, dans l'obscurité et le froid, le convoi s'était mis en marche. Les gens chargés de bagages avançaient avec peine en pataugeant dans la neige, faisant de leur mieux pour soutenir les enfants. (...) Le cortège s'était traîné lentement, au milieu des cris, sous une pluie d'injures et de menaces. (...) Ils n'avaient retrouvé leur voix qu'en débouchant dans le froid glacial sur le quai de la gare, face aux fourgons à bestiaux destinés à leur transport. Les enfants, affolés par le désespoir des adultes, pleuraient sans savoir pourquoi¹⁵⁹ ».

Les prémices de la vie musicale dans le ghetto

L'installation des premiers prisonniers musiciens

Seule une centaine de personnes put bénéficier d'un statut en quelque sorte privilégié grâce à une célébrité antérieure : savants, personnalités artistiques membres de l'*Union culturelle juive* pragoise (dissoute le 11 septembre 1941), médecins, hommes politiques. Contrairement aux juifs « banals », systématiquement déportés vers les camps d'extermination, les *Prominenten* mangeaient mal mais suffisamment, avaient la permission de rester en famille et l'autorisation de posséder quelques effets personnels :

« à concurrence de cinquante kilogrammes tels que vêtements, couvertures et nourriture, mais les instruments étaient prohibés¹⁶⁰ ».

Il est notable que dès l'arrivée des premiers convois, la résistance des juifs incarcérés s'organisa puisque le violoniste Karel Fröhlich parvint à dissimuler son violon et son alto, Kurt Maier son accordéon – voire un prisonnier, son violoncelle en pièces détachées¹⁶¹.

¹⁵⁹ Jiri Weil, *op.cit.* p. 225-226.

¹⁶⁰ Joza Krasa, *op.cit.* p. 36.

Premiers concerts : de la clandestinité à la lumière

« Comme il n'y avait aucune espèce de distraction à Terezin, les hommes du premier Aufbaukommando passaient leurs soirées à chanter des mélodies populaires¹⁶² » (Joza Karas).

Le premier spectacle eut lieu clandestinement, le 6 décembre 1941, juste deux jours après l'arrivée du deuxième convoi d'*Aufbaukommando*. Il comprenait les *Chants bibliques* de Dvorak mais également de la musique de jazz.

Faute d'instruments dans les tout débuts du ghetto, les premières interprétations de musique furent vocales. Au fur et à mesure, on évolua vers la création de petits chœurs d'hommes, de femmes, d'enfants, puis un chœur mixte qui chantait des chansons populaires et folkloriques en différentes langues, des chants synagogaux, des cantates, des opéras.

Le 28 décembre 1941, soit trois semaines après l'arrivée du premier convoi, les nazis découvrirent ces concerts clandestins. Cependant, au lieu de les interdire, ils les encouragèrent car ils comprirent tout le bénéfice qu'ils pouvaient tirer de la volonté d'artistes de pratiquer leur art malgré leur détention. Les musiciens, ainsi cantonnés dans leur rôle habituel de compositeurs et artistes à plein temps, seraient forcément moins enclins à fomenter d'éventuelles rébellions.

De fait, leurs conditions de vie s'améliorèrent puisqu'ils furent déchargés des travaux pénibles du camp, profitant de rations alimentaires plus abondantes et de meilleurs logements¹⁶³. Ces soirées musicales furent désormais appelées *Soirées d'amitié* (*Kameradschaftsabende*).

Du point de vue des nazis

Dans les camps d'extermination et ghettos « traditionnels », la musique avait trois fonctions : l'encadrement des mouvements des détenus (musique de marche pour aller et revenir du travail obligatoire), le divertissement des SS (programmation au choix des SS), et les cérémonies privées pour les gradés SS (musique de chambre).

Le ghetto de Terezin offrit finalement de nouvelles opportunités aux nazis.

L'extraordinaire concentration d'artistes permettrait au régime d'orchestrer une vaste campagne d'intoxication de l'opinion mondiale en occultant la « solution finale », donnant à Terezin l'allure d'une ville-modèle offrant aux Juifs une vie « confortable » sous la protection des nazis.

Et de fait, la propagande nazie pourrait utiliser l'Art de ces détenus.

Comme nous allons le voir, ce ghetto fut le seul endroit de tout le territoire du III^{ème} Reich et du Protectorat de Bohême-Moravie où les détenus pouvaient composer et interpréter de

¹⁶¹ *Ibid.* p. 36.

¹⁶² *Ibid.* p. 36.

¹⁶³ Site web : <http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt>.

la musique décrétee partout ailleurs « dégénérée » (juive, nationaliste tchèque, moderne, jazz).

Malgré la censure possible du Conseil des Anciens et des SS, la liberté de composition fut donc totale – sauf rare exception, comme nous le verrons notamment avec l'opéra de Viktor Ullmann.

NB : Il est intéressant de remarquer qu'apparemment, il n'y eut pas la moindre œuvre de commande nazie.

Du point de vue des artistes

Les artistes se virent ainsi confrontés à un paradoxe : avoir le droit de vivre et de composer toute la musique qu'ils souhaitaient, selon le style qui leur plaisait, tout en sachant que dans le même temps cette action prouverait aux yeux du monde entier que les juifs n'étaient finalement pas si malheureux que ça.

Cette gigantesque mystification connut son aboutissement lors de la visite du CICR (Comité International de la Croix-Rouge) le 23 juin 1944. Cet événement politique permit aux prisonniers de rester en vie assez longtemps pour combattre l'opresseur, non par des armes matérielles, mais par la Musique. Nous verrons dans la troisième partie par quels biais subtils et ravageurs certains de ces musiciens résistèrent à leurs geôliers.

« Je fus aidé par la Musique. Et pourtant, on m'avait répété tant de fois que l'on ne pouvait pas en vivre¹⁶⁴ ! » (Simon Laks)

L'approvisionnement en matériel instrumental

L'approvisionnement en matériel (aussi bien instruments que partitions) était entièrement dépendant des relations du Conseil des Anciens avec les autorités nazies du camp.

Un rapport SS du 17 mars 1943 apprend que non seulement la moitié des maisons saisies à des familles juives de Prague avaient été vidées, mais aussi que l'on trouvait dans des dépôts ou des synagogues de Prague des dizaines de milliers de tableaux, des centaines de milliers d'objets d'art divers, quelque 800.000 livres et 603 pianos :

« Grâce à notre organisation, la population allemande de Prague et en particulier ceux ayant des fonctions officielles, ont maintenant la possibilité de s'installer dans des logements décentes ou de se procurer toutes sortes de fournitures à des prix raisonnables¹⁶⁵ ».

« Une fois les pianos arrivés à Terezin, on planifia les créneaux de répétition. A partir de ce moment-là, la vie musicale et culturelle se développa si fortement que chaque jour, il n'était pas

¹⁶⁴ Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, p. 33.

¹⁶⁵ Officier SS chargé de l'opération de « nettoyage », cité par Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 382.

rare de compter plusieurs manifestations simultanées, concerts, représentations théâtrales, conférences, débats et rencontre sportives¹⁶⁶ ». (Joza Karas)

Dans les débuts du ghetto, le manque de partitions disponibles ainsi que le peu de papier à musique, rendaient difficiles la mise en route de tous les projets musicaux. Mais la pugnacité des détenus et leur force de caractère fut telle que, par exemple, le chef d'orchestre et de chœur Rafaël Schächter parvint, avec une seule partition, à faire exécuter le *Requiem* de Verdi.

Certains concerts nécessitèrent la copie à la main des partitions nécessaires¹⁶⁷.

Le compositeur tchèque Rudolf Karel (1880-1945), emprisonné en tant qu'opposant politique, n'avait pas droit au papier. Cependant, étant atteint de dysenterie, ses nombreux passages aux toilettes lui permirent d'utiliser ce support pour composer, en écrivant avec du charbon.

Certains autres utilisèrent du papier journal, des cartes postales (utilisées pour signaler aux familles et amis que tout allait bien) ou encore des magazines de propagande nazie¹⁶⁸.

Freizeitgestaltung (Administration des Loisirs)

Sous l'impulsion de Jakob Edelstein, *l'Administration des loisirs* (Freizeitgestaltung), dirigée par le rabbin Erich Weiner, fut mise en place fin décembre 1941. Cette organisation, officialisée avec l'aval des SS en 1942, était destinée à ce que les Juifs gèrent eux-mêmes l'ensemble des activités liées à l'organisation de la vie du ghetto - et en particulier la vie culturelle.

Les artistes en faisant partie furent dispensés de travail manuel et purent se consacrer à la création littéraire ou musicale.

La trentaine d'activités, soumises à la censure des SS, étaient réparties selon divers départements : théâtre tchèque et allemand (avec par exemple en 1944, 450 représentations théâtrales et la création de 37 nouvelles pièces¹⁶⁹, mais aussi des pièces de cabaret), une section de musique (vocale, instrumentale, populaire), l'administration des instruments (du matériel), l'organisation de concerts, des conférences, des jeux d'échecs, une bibliothèque et même une section sportive.

La bibliothèque

Le 17 novembre 1942 ouvrit la bibliothèque centrale du ghetto, avec à sa tête le professeur Emil Utitz, ancien professeur de philosophie et de psychologie à l'université de Prague (et ce jusqu'à la libération du camp). C'est à lui que Viktor Ullmann remit ses partitions manuscrites, juste avant d'être déporté vers Auschwitz.

4.000 ouvrages étaient à la disposition des quelque 48.00 personnes présentes à Terezin à ce moment-là. Les premiers ouvrages venaient des synagogues et séminaires de Berlin et

¹⁶⁶ Joza Karas, *op.cit.* p. 62.

¹⁶⁷ Joseph J.Lévy, *Les musiques et la Shoah*, p. 96.

¹⁶⁸ Marion Van Renterghem, in *Le Monde*, 6 janvier 2013.

¹⁶⁹ Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 383.

Hambourg ; ils étaient soit en allemand soit en hébreu. Le Conseil des Anciens du ghetto eut donc la tâche de dénicher des livres en langue tchèque – ce qui fut fait avec l'aide des nazis qui puisèrent dans les effets volés aux juifs déjà déportés vers l'Est.

« Lire n'était pas seulement un narcotique et une échappatoire, mais aussi une discipline d'esprit, une tentative de reprendre les habitudes d'une existence civilisée. Lire des ouvrages sur les guerres passées et les catastrophes arrivées à d'autres peuples et nations rendit l'expérience juive universelle et transcenda la misère des murs du ghetto (...) Certains détenus rescapés ont témoigné à quel point il avait été important pour eux 'd'échanger quelque nourriture pour le corps contre un peu de nourriture pour l'esprit', malgré le peu de nourriture disponible¹⁷⁰ »
(Lucy Dawidowitch).

Programmation musicale

La *Freizeitgestaltung* musicale de Terezin était une sorte de *Chambre de Musique*. Le compositeur et critique musical Viktor Ullmann chapeautait le domaine musical. Il gérait par exemple les créneaux de répétition sur le piano sans pieds du bâtiment nommé « Magdebourg¹⁷¹ », mais il organisait également la programmation musicale des concerts – pour autant soumise à la censure des SS ; il devint aussi le critique musical de Terezin.

Au sein du département *Musique* coexistaient « Opéra et musique vocale », « Musique instrumentale », « Musique pour le Café » et l'« Administration des instruments ». Il s'agit d'une organisation tout à fait sophistiquée car, comme le relate la pianiste Alice Sommer (déportée à Terezin et survivante de l'holocauste):

« Chaque lundi, nous allions à un baraquement où, sur une pancarte, il y avait le programme pour la semaine entière¹⁷² ».

¹⁷⁰ Miriam Intrator, *Avenues of intellectual Resistance in the ghetto of Theresienstadt: Escape through the Central Library*, p. 240.

¹⁷¹ Thomas Saintourens, *Le maestro : à la recherche de la musique des camps*, p. 59.

¹⁷² Site web: <http://holocaustmusic>.

M U S I K

Programm für die Zeit vom 27.9.-4.10.1943

Montag, den 27.9.1943

Rathausgasse 19	18 h	Klavierabend A. Sommer-Hers (Karten-Geld)
Hauptstrasse 2/Hof	17.30	Chorkonzert, Leit. K. Fischer (Cavalleria rusticana und Aida)
Langestrasse 19	18 h	Violinkonzert Ledec-Weiss
Hauptstrasse 25	18 h	Meyer-Sattler-Frey

Dienstag, den 28.9.1943

Rathausgasse 19	18 h	Klavierabend Juliette Arányi (Karten-Geld)
Hauptstrasse 2/241	17.30	"Tosca", Leit. F.E. Klein (Kart.G.)
Hauptstrasse 2/Hof	18 h	Horwitz-Orchester
Bedhausgasse 19	18 h	Violinkonzert Ledec-Weiss
Berggasse 10	20 h	Ghetto-Swingers
Bahnhofstrasse 3	18 h	Synagogales Konzert, Leit. K. Fischer

Samstag, den 2.10.1943

Rathausgasse 19	18.15	Orchester-Konzert, Leit. K. Ančerl Solist K. Fröhlich (Handel, Bach, Mozart) - (Karten-Geld)
Hauptstrasse 22	20.15	Chorkonzert, Leit. A. Fischer (Cavalleria rusticana, Aida)

Sonntag, den 3.10.1943

Rathausgasse 19	16.30	Klavierabend René Gärtner-Geiringer "Erstlingswerke grosser Meister" Einführung Dr. Kurt Singer (Karten-Geld)
Rathausgasse 19	18.15	Liederabend Fritz Königsgarten (Karten-Geld)
Hauptstrasse 2/241 (für die Jugendfür- sorge)	14.30	"Bruderkor", Kinderoper v. Hans Arns, Leitung R. Freudenfeld, Regie Arch. Zelenka (Kart.G.)
Hauptstrasse 2/241	17.30	"Lause"-Leitung R. Schächter (Karten-Geld)
Hauptstrasse 2/241	20.15	Liederabend H. Eisenschimmel- Boechan, Ada Schwarz-Klein, Begl. Dr. J. Stross, (Karten-Geld)
Bahnhofstrasse 35	18 h	Violinkonzert Ledec-Weiss
Wallstrasse 9	18 h	Meyer-Sattler-Frey
Parkstrasse 4	18 h	Synagogales Konzert-Leit. K. Fischer
Seestrasse 16	18 h	Opernarien-Leit. A. Strauss

Programme musical hebdomadaire

Semaine du 27 septembre au 4 octobre 1943¹⁷³

On ne peut que constater l'impressionnante richesse musicale de ces programmations musicales, hebdomadaires de surcroît !

Parmi les musiciens se trouvaient de nombreux violonistes, des pianistes, des altistes, des violoncellistes, des chanteurs, des accordéonistes, des chanteurs. C'est pourquoi les

¹⁷³ <http://www.chgs.umn.edu>.

concerts regorgeaient de récitals de piano, de chants synagogaux, de concertos pour violon et orchestre, de représentations de l'opéra pour enfants *Brundibar*, d'airs d'opéras (Richard Strauss notamment), de récitals de chant, de concerts de jazz des Ghetto Swingers, de concerts de chorales, de concerts d'orchestres, de divers ensembles de musique de chambre, mêlant interprètes professionnels et amateurs. Tous participaient aux concerts organisés par l'*Administration des loisirs*.

Les auditeurs avaient le choix de leur programme puisque des concerts de styles divers étaient proposés au même moment en des lieux différents (voir le dimanche 3 octobre à 18h : chants synagogaux, concerto pour violon, récitals de piano, ou bien airs d'opéras). Il s'agissait, comme pour les récitals de piano, de « rediffusions ».



Spectacle de cabaret, par Leo Haas¹⁷⁴

La boulimie de culture des prisonniers, l'intérêt pour la musique dans le camp-ghetto était tel que les spectacles musicaux étaient fréquemment redonnés, mais aussi par le fait que ces concerts étaient tellement courus qu'obligation était faite de posséder un ticket pour y assister¹⁷⁵, notamment pour l'opéra plébiscité *Brundibar*.

Cependant, cette affiche de concerts ne doit pas faire oublier que malgré les conditions de vie relativement « bonnes » des prisonniers, leur esprit de révolte était omniprésent et se révéla dans la programmation musicale.

Outre le premier concert (clandestin) de décembre 1941 au cours duquel on chanta les *Chants bibliques* de Dvorak – dont le texte parle de l'espoir du peuple juif exilé à Babylone de revoir Jérusalem -, un premier concert « classique » officiel fut donné le 21 mars 1942 dans le quartier des femmes, avec encore ces *Chants bibliques* de Dvorak ; précisons que cette œuvre est en langue tchèque, rendant la compréhension par les nazis impossible.

Par ailleurs, certains concerts ont été dédiés en totalité à des compositeurs juifs, tel celui consacré à Gustav Mahler le 9 juillet 1943 (extraits de *Das Knaben Wunderhorn*, *Die Kindertotenlieder*, *Lieder eines fahrenden Gesellen*).

Le paradoxe de Terezin est tel que ce genre de programmation de musique « dégénérée » ne fut pas censuré, mais au contraire encouragé.

¹⁷⁴ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.

¹⁷⁵ <http://holocaustmusic.com>.

Le « Studio de Musique Nouvelle »

Il en est de même pour le « Studio de musique nouvelle », créé par le compositeur et critique musical Viktor Ullmann qui le chapeauta. Cet organisme était chargé de la promotion de la musique contemporaine.

L'affiche ci-dessous mentionne la création d'œuvres composées par des détenus de Terezin (Gideon Klein, Karel Berman, Siegmund Schul). Des concerts proposant des œuvres de compositeurs « dégénérés » (Schönberg, Aloïs Haba) ou juifs décédés (Mahler) furent également programmés.



Programme du Studio pour la Nouvelle Musique¹⁷⁶

Viktor Ullmann assura également la création du *Collegium Musicum*, formation consacrée à la musique ancienne (Boccherini, Tartini, Haydn etc.).

NB : Aucune œuvre de Richard Wagner n'a apparemment été jouée dans le camp de Terezin.

Les formations instrumentales et vocales

Les formations instrumentales et vocales sont extraordinairement variées : chœurs d'hommes et de femmes, chœur mixte, chorale d'enfants, chœur « Subak » (destiné à la musique liturgique juive), le « chœur du Temple », le chœur « Durra » (chants folkloriques tchèques), divers ensembles de chambre allant du duo au sextuor à cordes, sans oublier quatre formations symphoniques. Par exemple, le violoniste Egon Ledec (l'un des violons solo de la Philharmonie tchèque) forma dans le ghetto le « Quatuor des Médecins » (amateurs), mais aussi le « Quatuor de Terezin » composé de musiciens professionnels.

¹⁷⁶ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.



Le Quatuor des Médecins, par Peter Kien¹⁷⁷

L'intense activité musicale se poursuivait jusque dans les logements privés des membres du Conseil des Anciens, où avaient lieu de nombreuses soirées musicales, agrémentées d'écoute de disques sur phonographes.

Le travail ne manquait pas, ainsi que le chanteur Otto Abeles (survivant) l'écrivit à sa jeune femme en 1943 :

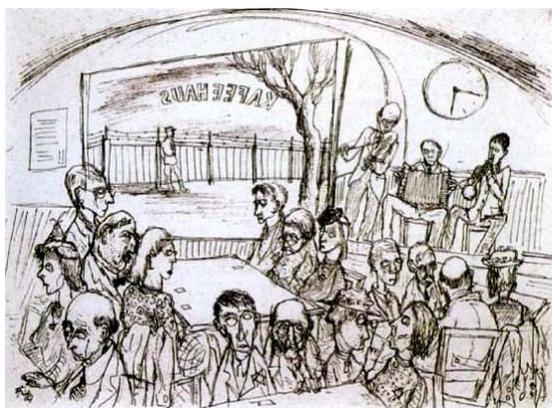
« En ce moment, j'ai beaucoup de travail ; la semaine prochaine, je dois interpréter le rôle du comte Monterone dans *Rigoletto* (...) puis celui du jardinier chagrin des *Noces de Figaro* (...) et enfin celui d'Angelotti dans *Tosca* (...). En plus, je prépare mon propre récital de mélodies et de ballades et (...) quelques lieder de Schubert et de Schumann...

Je dois te dire qu'ici nous travaillons la musique avec ardeur (...)

Combien tout cela me serait plus agréable si je pouvais partager avec toi les délices de ces accords divins ! »¹⁷⁸

Le jazz obtint lui aussi droit de cité.

Dès le 8 décembre 1942, les détenus purent profiter de la création d'un « Café » dans lequel, faute de consommer une boisson, on pouvait venir écouter de la musique légère (classique, folklorique, klezmer).



Le Café, par Bedrich Fritta (Musique klezmer)¹⁷⁹

¹⁷⁷ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.

¹⁷⁸ Joza Karas, *op.cit.* p. 49-50.

¹⁷⁹ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.



Le Café, par Peter Kien¹⁸⁰

Peu après l'ouverture de ce « Café », le musicien Erich Vogel écrivit le 8 janvier 1943 à l'Administration centrale des Loisirs :

« Ceci pour vous informer que j'ai l'intention de me produire en public pour donner essentiellement de la musique juive, avec un orchestre de jazz et les musiciens suivants : [piano, percussion, guitare, basse, trompette, saxophone ténor et clarinette, trombone] L'orchestre jouera sous le nom de *The Ghetto Swingers*. Je vous serais très obligé si votre département en charge de la musique pouvait se mettre en contact avec moi, afin qu'il soit régulièrement informé de nos projets et de nos souhaits¹⁸¹ ».

Cet ensemble, dont Martin Roman prit la direction dès son arrivée au ghetto en janvier 1944, comptait trois violons, deux saxophones, trois trompettes, un trombone, une guitare, un accordéon, une contrebasse, une batterie et un piano. S'y ajoutait parfois un trio de voix féminines¹⁸².

Le spectacle de cabaret connu également un grand succès auprès des détenus et des geôliers. Il s'agissait d'un art hétérogène, mêlant le divertissement bourgeois et le café-théâtre français, raillant avant-guerre la politique nazie et l'idéologie antisémite.



Soirée dans un cabaret, par Bedrich Fritta¹⁸³

¹⁸⁰ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.

¹⁸¹ Joza Karas, *op.cit.* p. 159.

¹⁸² *Ibid.* p. 160.

¹⁸³ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.

Le premier spectacle de cabaret de Terezin eut lieu début 1942 avec *La carte d'alimentation* de Karel Svenk (1907-1945), uniquement composé d'hommes. Cette œuvre poursuit le but de divertir et soutenir le moral des prisonniers. La *Marche finale de Terezin*, qui clôt ce spectacle, devint rapidement l'hymne des détenus :

*« Tout va, si on le veut bien,
Unis, nous nous serrerons les coudes
En dépit des temps cruels.
Nous avons le courage au cœur,
Chaque jour, nous continuons,
D'arrière vers l'avant,
Et écrivons des lettres de trente mots seulement.
He, demain la vie recommence,
Et, avec elle, le temps approche,
Où nous remplirons nos havresacs,
Et retournerons à la maison.
Tout va, si on le veut bien,
Unis, nous nous serrerons les coudes,
Et nous rirons sur les ruines du ghetto. »*

Karel Svenk composa également une œuvre intitulée *Le dernier cycliste*, allégorie dans laquelle les Juifs étaient représentés par des cyclistes, soumis à des tortionnaires nazis déments. Le dernier cycliste vivant ayant fait remarquer au tyran que, lui mort, plus personne ne serait plus son bouc émissaire, le dictateur fit revenir les juifs et les parqua dans un zoo - allusion évidente à Theresienstadt¹⁸⁴.

Cette œuvre fut immédiatement interdite par le Conseil des Anciens, par peur de représailles. Svenk mourut en avril 1945 d'épuisement dans un camp de travail près de Leipzig.

Un cabaret de femmes fut également créé, mais formé d'artistes amateurs.

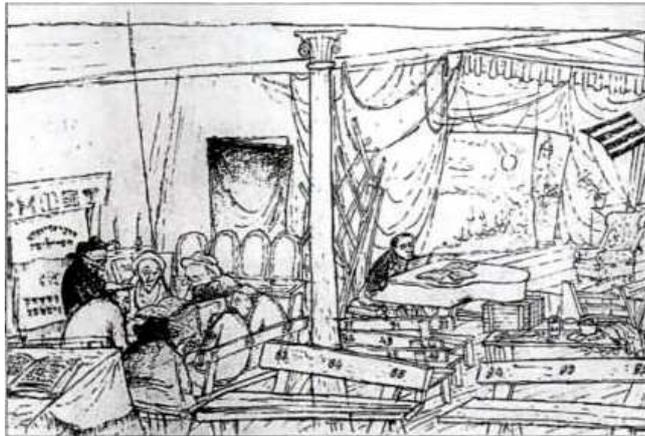
L'arrivée en janvier 1944 dans le ghetto d'artistes de Hollande (pays envahi par les nazis le 10 mai 1940) vit le point culminant de la production de spectacles de cabarets. Le commandant du ghetto Karl Rahm demanda à l'acteur et metteur en scène Kurt Gerron (partenaire de Marlène Dietrich dans le film *L'ange bleu* de 1930, décédé le 28 octobre 1944 à Auschwitz), fraîchement débarqué de Hollande, de préparer un spectacle de cabaret allemand. Kurt Gerron s'allia la participation du pianiste de jazz Martin Roman (qui faisait partie du même convoi que lui) pour un divertissement appelé *Carrousel*. Le succès fut au rendez-vous, aussi bien auprès des prisonniers que des autorités nazies, Kurt Gerron ayant avant-guerre bénéficié d'une grande réputation en Allemagne.

¹⁸⁴ Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 383.

Judaïsme

Certains des compositeurs juifs tchèques emprisonnés à Terezin s'étaient (dans leur vie antérieure au ghetto) tellement intégrés à la communauté catholique ou laïque pragoise qu'ils ne pratiquaient plus leur judaïsme.

De nombreuses conférences sur la Bible furent proposées par le rabbin Neuhaus de Frankfort (étude de la Torah, du Talmud, de la Michna, de la musique juive) et par Leo Bäck, grand rabbin de Berlin (arrivé à Terezin le 27 janvier 1943), qui expliquaient l'histoire de la philosophie devant parfois sept cents auditeurs¹⁸⁵.



Répétition et réunion à la synagogue dans le bâtiment Magdebourg, par Bedrich Fritta¹⁸⁶

Cette mise en communauté forcée et l'acharnement des nazis à vouloir éradiquer leur religion originelle les poussa dès leur incarcération à retrouver leurs racines judaïques en les incorporant dans leurs compositions, utilisant ce matériau comme une force mystique, un chant à la vie en guise de défi à l'oppresseur. Ainsi, le 21 mars 1942, fut donné un programme dans le bâtiment des femmes, comportant notamment deux *Chants bibliques* de Dvorak, œuvre réunissant l'aspect à la fois nationaliste (par le choix de l'auteur) et juif (par les chants).

Pour les artistes détenus, aussi bien musiciens professionnels qu'amateurs, la musique occupait une place centrale aussi bien dans le processus de cohésion sociale que pour la sauvegarde de leur identité juive. Viktor Ullmann par exemple, compositeur de l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* (chapitre 3 de la 3^{ème} partie), avait tourné le dos à sa judaïté en se sentant tantôt athée, tantôt catholique ou adepte de l'anthroposophie.

Ainsi que le déclara Egon Redlich (mort le 23 octobre 1944 à Auschwitz), ancien animateur de l'assistance sociale à la jeunesse :

« Surprise : je deviens ici un juif dans la pleine et entière acceptation du terme. Les mélodies et la culture tchèque me deviennent peu à peu indifférentes. Je parviens à l'intime conviction, vers laquelle sans doute je tendais sans le savoir, que je deviens un véritable juif¹⁸⁷ ».

¹⁸⁵ Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 384.

¹⁸⁶ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.

Certains ressentirent ce besoin de retour aux sources mystiques juives juste avant leur incarcération à Terezin, comme le compositeur tchèque Pavel Haas :

« Tandis que la menace nazie se faisait de plus en plus pressante, Haas connut une nouvelle mutation esthétique, moins radicale cependant que la précédente.

Alors que sa source d'inspiration au cours des vingt années écoulées résidait principalement dans les chants populaires moraves, ses œuvres, à compter des redoutables années 1939-41, furent influencées par des éléments en provenance directe de la musique hébraïque¹⁸⁸ » (Joza Karas)

Il écrivit ainsi le chœur pour hommes *Al s'fod (Ne te lamente pas)*.

Certains, tel Viktor Ullmann, totalement inséré dans la communauté catholique et germanophone tchèque, ignoraient jusqu'à la langue yiddish et l'hébreu :

Pour autant, dès son arrivée dans le ghetto, Ullmann se mit à composer des mélodies et des chœurs en hébreu sur des textes yiddish.

Paradoxe de Terezin

Le fait même de rester en vie assez longtemps et de profiter de chaque jour de sursis pour composer était en soi un acte de résistance.

Opportunités musicales

« Pour nombre de futurs artistes, Terezin ne fut pas seulement une école de grande valeur ou un conservatoire. Ce fut également un lieu où la possibilité leur fut offerte de voler de leurs propres ailes, animés qu'ils étaient d'un profond désir d'absolu artistique. Pour d'autres, moins chanceux, cela ne signifia que de grands espoirs, ainsi que des rêves impitoyablement brisés¹⁸⁹ » (Joza Karas)

Dans cet enfer permanent, les artistes « protégés » vécurent cet emprisonnement de différentes façons. Certains le subirent d'une manière plus positive que d'autres – peut-être justement parce qu'ils y survécurent.

Ainsi, le violoniste Karel Fröhlich (survivant) raconta :

« J'ai plus joué à Terezin que dans mon ancienne vie 'civile'. Je m'éveillais souvent à trois heures du matin. A quatre heures, je commençais à travailler tout le répertoire pour violon : les concertos de Brahms, Tchaïkovski, Sibelius, Mendelssohn¹⁹⁰ ... »

A la sortie de la guerre, il postula et obtint le poste de violon solo au Grand Opéra de Prague, avant d'émigrer aux Etats-Unis en 1948.

¹⁸⁷ Joza Karas, *op.cit.* p. 84.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 88.

¹⁸⁹ Joza Karas, *op.cit.* p. 100.

¹⁹⁰ Joza Karas, *op.cit.* p. 203.



*Karel Fröhlich au centre*¹⁹¹

Concert enregistré lors du tournage du film de Kurt Gerron « Le Führer fait don d'une ville aux juifs » (1944)

Sur les conditions de travail, Karel Fröhlich déclara encore :

« Pour un artiste, cela a représenté une formidable opportunité de travailler pendant la guerre dans le domaine qu'il s'était choisi, avec d'excellents partenaires et, dans un certain sens, dans un milieu idéal (...)

A Terezin, pas besoin de louer la salle, de faire de la publicité, de trouver un pianiste, de payer cher pour une seule représentation qui plus est !

Là-bas, nous n'avions rien d'autre à faire que de jouer¹⁹² ».

Le musicien de jazz survivant Eric Vogel raconta:

« Nous, musiciens, ne pensions pas que nos oppresseurs nous considéraient uniquement comme des outils dans leurs mains. Nous étions obsédés par notre musique, nous étions heureux de pouvoir jouer notre jazz adoré. Nous nous contentions de ce monde rêvé que les allemands avaient construits pour leur propagande¹⁹³ ».

Pour autant, aucune naïveté n'affleurerait quant à la soi-disant liberté dont disposaient les artistes. Ainsi, pour Karel Fröhlich, violoniste survivant :

« Nous ne jouions pas réellement pour un public, puisque celui-ci disparaissait continuellement. D'une certaine manière, tout cela a représenté un effort pour traverser la guerre, pour survivre (.)

Vous ne saviez jamais si vous seriez à la même place en train de faire de la musique, ou si vous alliez monter dans un de ces trains. (...) J'y ai joué pour un public mort.

¹⁹¹ <http://www.myspace.com/holocausttribute>.

¹⁹² Joza Karas, *op.cit.* p. 202-203.

¹⁹³ Site internet : <http://holocaustmusic>.

Pour les survivants, tout cela a peut-être eu un sens¹⁹⁴ »

Dans cette citation de Viktor Ullmann (exécuté à Auschwitz en octobre 1944), on comprend ce qu'a représenté pour lui la difficulté de composer dans des conditions de vie aussi angoissantes, mais dans le même temps quelle force il a déployé pour résister et parvenir à ses fins :

« Terezín fut et est pour moi une école de la forme. Autrefois, alors qu'on ne ressentait pas la force et le poids de l'existence matérielle parce que le confort, cette magie de la civilisation, les refoulait, il était facile de créer la forme belle. Ici, où l'on doit surmonter la matière par la forme jusque dans la vie quotidienne, où toute la musicalité s'oppose diamétralement à ce qui nous entoure, ici, le véritable travail de maître – si l'on veut, comme Schiller, y voir le secret de l'œuvre d'art – c'est d'exterminer la matière par la forme, et c'est sans doute là la mission de l'homme en général, non seulement de l'homme esthète, mais aussi de l'homme moral.

J'ai écrit relativement beaucoup de musique nouvelle à Terezín, la plupart du temps pour satisfaire aux besoins et aux désirs de chefs d'orchestre, de pianistes, de chanteurs et pour satisfaire aussi, par là-même, aux besoins des activités de loisirs du ghetto. Il me semble tout aussi vain d'en faire la liste que de souligner qu'à Terezín, on ne pouvait pas jouer du piano tant qu'il n'y avait pas d'instruments. Il est d'ailleurs tout aussi inintéressant de mentionner aux générations à venir que nous avons manqué de papier à musique.

La seule chose qu'il convient de souligner, c'est que Terezín a favorisé et non entravé mon travail musical, que nous n'avons pas fait que lancer nos plaintes aux fleuves de Babylonie et que notre volonté culturelle était à l'image de notre volonté de vivre ; et je suis persuadé que tous ceux qui s'efforcèrent, dans la vie et dans l'art, d'arracher la forme à la matière récalcitrante me donneront raison¹⁹⁵ ».

Liberté compositionnelle

La composition de musique, dans n'importe quel type camp de concentration, prouve la victoire de l'Humain,

« la démonstration de l'irréductibilité de l'esprit humain dans les pires circonstances¹⁹⁶ ».

Elle constitue également une échappatoire à l'absurdité et à l'horreur des circonstances.

Le chef d'orchestre Karel Ancerl (survivant) déclara que la Musique lui permettait :

« de supporter les heures les plus dures de sa vie ».¹⁹⁷

¹⁹⁴ Joza Karas, *op.cit.* p. 202-203.

¹⁹⁵ http://mediatheque.cite-musique.fr/simclient/consultation/binaries/stream.asp?INSTANCE=MULTIMEDIA&EIDMPA=CMTN000000300_07&SEARCH=#SEARCH=

Cité aussi dans la *Préface* de l'édition Schott de ses Sonates pour piano.

Egalement présente dans les *Vingt-six Critiques sur les manifestations musicales à Terezín* (édition commentée par Ingo Schulz, Hambourg, 1993 ; traduction Martine Paulauskas).

¹⁹⁶ Jean-Michel Chaumont, *L'univers concentrationnaire, une défaite pour l'homme ?*, cité par Elise Petit, *Musique, religion et résistance à Theresienstadt*.

¹⁹⁷ Karel Ancerl, *Music in Terezin*, in Frantisek Ehrmann et alii (eds.), *Terezin*, Prague: council of Jewish Communities in Czech Lands 1965, p. 240.

Pour les auditeurs également, la Musique représenta un bol d'oxygène.
Une jeune auditrice écrivit dans son journal:

« J'avais entendu *La fiancée vendue* à trois reprises à Prague, mais ce ne fut pas aussi beau qu'ici. (...) Lorsque je rentrai à la maison et surpris des conversations à propos de nourriture, de marché noir etc., je me sentis comme une personne qui avait fait de beaux rêves, s'éveillait soudain et découvrait que tout ce qui l'entoure est banal¹⁹⁸ ».

La fiancée vendue (1870) de Smetana était l'opéra le plus typiquement tchèque et occupait donc une place privilégiée dans le cœur de tout mélomane de ce pays¹⁹⁹. Il fut donné trente-cinq fois entre le 28 novembre 1942 et l'automne 1944.

Le paradoxe pour les musiciens était de pouvoir composer selon leurs goûts artistiques, tout en sachant que leur art servait la propagande nazie.
Pour autant, il leur a été possible de prendre position et de défier l'opresseur - à son insu.

Nous aborderons pour ce faire aborder trois œuvres jouées et composées à Terezin et devenues emblématiques de la résistance des prisonniers:

- Le *Requiem* de Giuseppe Verdi
- L'opéra pour enfants *Brundibar* d'Hans Krasa
- L'opéra de chambre *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann

L'analyse nous montrera par quels moyens littéraires et musicaux les compositeurs et interprètes se sont approprié ces œuvres et par quels biais l'esprit de résistance se manifeste à travers elles. Nous verrons également comment la Mort apparaît comme bienfaitrice et libératrice dans chacune de ces trois œuvres.

¹⁹⁸ Joza Karas, *op.cit.* p. 45.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 44.

PARTIE III : La Résistance par la Musique

Trois œuvres emblématiques présentant la Mort comme libératrice, pied de nez désespéré à l'oppression nazie

Introduction

« Au fond de l'humiliation, c'était un cri de protestation puissant contre les bestialités physiques et psychiques nazies ; l'expression de l'amertume, de la haine et de la révolte, et surtout de la foi la plus vive, la plus ardente dans la sauvegarde de l'humanité²⁰⁰ » (Jan Tacina)

Les prisonniers musiciens du ghetto de Terezin refusèrent d'être les complices passifs de cette nouvelle propagande nazie, cette fois utilisée à l'échelle internationale. Ne disposant que de leur esprit, de leur humour, de leur art et parfois de leurs instruments, les détenus résistèrent farouchement, comme nous allons le voir, sans pour autant posséder d'armes matérielles. Leurs œuvres, tant littéraires que picturales et musicales, leurs interprétations artistiques expriment leur grande force morale, leur bravoure et leur refus de mourir sans combattre, en observant des traditions religieuses qu'ils avaient pour certains largement méconnues ou oubliées.

Nous nous appuyerons sur trois œuvres fort différentes les unes des autres: la messe de *Requiem* de Giuseppe Verdi (1874), l'opéra pour enfants *Brundibar* du compositeur tchèque Hans Krasa (1938) et l'opéra de chambre *Der Kaiser von Atlantis* (1943-44) de Viktor Ullmann. Ces trois œuvres furent dirigées par un seul et même homme : le chef d'orchestre et chef de chœur Rafaël Schächter.

Les compositeurs et les interprètes de ces pièces ont cherché à créer une grande cohésion au sein de la communauté juive incarcérée, en proposant des œuvres impliquant une grande quantité de participants (aussi bien dans le *Requiem* que dans les deux opéras), en impliquant parfois particulièrement les enfants et en écrivant ou interprétant de manière personnelle des livrets soutenus par des musiques exprimant le défi et la révolte.

Le Requiem de Giuseppe Verdi

MUSIQUE : 🎵 *Fichier Requiem de Verdi*
(🎵 *Pistes 1-21*)

²⁰⁰ Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, p. 129.

Rafaël Schächter, personnalité musicale centrale du ghetto



*Rafaël Schächter*²⁰¹

Une personnalité de troupe au centre des trois œuvres présentées ci-dessous : le chef d'orchestre Rafaël Schächter.

La détermination de certains détenus à se battre contre l'adversité se vérifie également dans leur faculté à ressusciter (parfois de mémoire !) des œuvres gigantesques et hautement subversives, pour qui savait (et voulait) en comprendre la portée. Ainsi, Rafaël Schächter, dès son arrivée dans le camp (le 30 novembre 1941), parvint-il à monter clandestinement un chœur d'hommes ; le premier « concert » fut donc vocal et eut lieu sept jours plus tard, le 6 décembre 1941, dans une cave (*Chants bibliques* de Dvorak).

En effet, le chant a ceci de particulier qu'il ne nécessite pas de matériel (ni instrument ni pupitre) et qu'il est donc facile de se mettre à plusieurs pour exprimer une forme de solidarité au sein de l'horreur, pour se donner du courage - voire se révolter.

Une fois les concerts clandestins découverts, acceptés par les nazis et appelés *Soirées d'amitié*, une fois que cette tentative de mystification gigantesque dirigée vers la communauté internationale fut soupçonnée, les détenus se plongèrent avec énergie dans le travail pour résister, chacun à sa façon.

« On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques : elles ne protesteront pas ! L'homme est d'autant plus tenté d'attribuer au discours musical une signification métaphysique que la musique, n'exprimant aucun sens communicable, se prête avec une docilité complaisante aux interprétations les plus complexes et les plus dialectiques²⁰² »
(Vladimir Jankélévitch)

²⁰¹ <http://www.defiantrequiem.org>.

²⁰² Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, p. 19.

« A travers l'utilisation de matériaux musicaux dont une grande partie était connue des auditeurs (...), les compositeurs étaient en mesure d'élaborer un véritable encodage, qui dans ce cas restait indépendant du style compositionnel²⁰³ ».

Rafaël Schächter s'insurgea en interprétant des œuvres interdites de représentation en Tchécoslovaquie. Il dirigea par exemple trente-cinq fois l'opéra *La fiancée vendue* de Bedrich Smetana (à partir du 20 juillet 1943), opéra occupant une place prépondérante dans le cœur de tout tchèque. Il faut préciser que les nazis lui octroyaient cette liberté à la condition de programmer également des opéras en langue allemande ... Il travailla donc en parallèle à *La flûte enchantée* et *aux Noces de Figaro* de Mozart.

Dans un même esprit combattif, le compositeur Pavel Haas fit dire à son chœur d'hommes dans sa pièce *Al S'fod*, composée d'après un poème de l'auteur israélite Jakov Simoni (1936-39) :

« Ne te lamente pas, ne pleure pas !
Lorsque les choses vont mal, ne perds pas courage mais travaille, travaille ! »

Que ce soit dans le *Requiem* de Verdi ou bien dans l'opéra pour enfants *Brundibar* (proche d'un « conte pour enfants » et composé dans un style populaire tonal) ou dans l'opéra atonal-jazz-mahlérien *Der Kaiser von Atlantis* d'Ullmann : dans ces trois œuvres que Rafaël Schächter a dirigées, on retrouve cette capacité extraordinaire de cacher des éléments capitaux d'obédience résistante. Ces trois œuvres subliment la situation épouvantable à laquelle ces artistes et familles juives se trouvèrent confrontés.

Comme nous allons le constater, la musique de chacune de ces œuvres a agi en tant que métalangage (langage codé). Faillie du régime totalitaire, la musique a obligé les prisonniers à établir des liens sociaux et à rappeler le maintien d'une éthique minimale, y compris dans la qualité de l'interprétation²⁰⁴.

Le Requiem de Verdi

Œuvre datant de 1874, d'écriture tonale, romantique et savante, elle fut écrite par Giuseppe Verdi, opposant et révolutionnaire en son temps.

Dans le camp de Terezin, cette œuvre permit au chœur de plus de cent personnes (adultes), sans cesse renouvelé, de participer à un geste de défi à l'encontre des nazis.

²⁰³ David Bloch, *Versteckte Bedeutungen : Symbole in der Musik von Theresienstadt*, in Miroslav Karny, Vojtech Blodig, Margarita Karna, (eds), *Theresienstadt in der Endlösung der Judenfrage* (Prague : *Theresienstädter Initiative Panorama*, 1922, p.148, cité par Elise Petit, *op.cit.*

²⁰⁴ Joseph J. Lévy, *Les musiques et la shoah*, www.erudit.org.



Affiche d'un concert du Requiem donné à Theresienstadt²⁰⁵

Verdi composa le *Requiem* à la mémoire de son compatriote le poète Alessandro Manzoni, défenseur engagé comme lui pour l'unité italienne au sein du Risorgimento, dont la mort le bouleversa profondément. Le *Libera me*, fruit d'une commande pour les obsèques de Gioacchino Rossini, date de 1868. Le *Requiem* pour Manzoni fut donné pour la première fois dans son intégralité le 22 mai 1874 à Milan.

L'ensemble colossal nécessite généralement environ cent cinquante chanteurs, 4 solistes et un orchestre symphonique. Le choix du chef d'orchestre Rafaël Schächter de monter cette œuvre à effectifs colossaux dans le ghetto de Terezin, lieu pour le moins défavorable à une telle exécution, montre à quel point sa rage de vivre et sa détermination à surpasser leur incarcération étaient vigoureuses et inébranlables.

Le *Requiem* nécessite l'interprétation de chanteurs quasi professionnels pour les arias (*Libera me*), quatuors vocaux (*Pie Jesu*), solos, fugues complexes (*Sanctus*). Au fur et à mesure des arrivées et des départs des convois, les rôles furent tenus par différents interprètes. Les choristes n'étaient pas tous musiciens, loin s'en faut ; cependant, tous les participants apprirent les paroles latines et la musique par cœur, faute de partitions disponibles (de fait, une seule).

Ils étaient issus du ghetto mais aussi du camp de transit.

La résistance dans cette œuvre passe par plusieurs chemins.

La personnalité du compositeur

Schächter aurait pu choisir un autre *Requiem* (Brahms, Fauré, Mozart...). Mais c'est celui de Verdi qu'il choisit, Verdi, rebelle en son temps, qui vit son nom devenir un étendard sous la forme d'une anagramme :

VERDI = Vittore / Emmanuel / Re / D' / Italia soit : Victor Emmanuel Roi D'Italie

²⁰⁵ <http://www.radio.cz>.

« Cette musique italienne, composée sur un texte latin, inspirée par des prières catholiques, serait interprétée par des chanteurs juifs, des musiciens de toutes nationalités, venant de Bohême, d'Autriche, d'Allemagne, de Hollande et du Danemark, certains même de Pologne et de Hongrie ; l'exécution de ce *Requiem* dans un ghetto serait dirigée par un chef d'orchestre athée : l'idée lui en sembla magnifique²⁰⁶ ».

La prouesse technique

La gageure à Terezin était de trouver de quoi former deux chœurs, soit environ cent vingt chanteurs suffisamment « éclairés », puis de disposer d'au moins soixante musicien - ou deux pianos ! Il était possible de disposer d'un vieux piano sans pieds, d'un vieil harmonium déniché dans une église, d'instruments à cordes (notamment trois contrebasses) et de cuivres. La partition fut procurée par la police Terezin, qui donna aussi du papier à musique en quantité suffisante pour en faire des copies pour les chanteurs.

La première eut lieu en janvier 1942 et le *Requiem* fut redonné environ 15 fois, bravant toutes les épreuves dues aux pertes régulières d'effectifs.

Le texte

- *Requiem & Kyrie*
- *Sequenza (Dies irae – Tuba mirum – Mors stupebit – Liber scriptus, Dies irae – Quid sum miser – Rex tremendae – Recordare – Inemisco – Confutatis, Dies irae – Lacrymosa)*
- *Offertoire (Domine Jesu Christe – Hostias)*
- *Sanctus*
- *Agnus Dei*
- *Lux Aeterna*
- *Libera me (Dies irae – Requiem aeternam – Libera me Domine)*

Le choix d'une Messe des morts s'explique par le fait que les détenus de Terezin, même s'ils n'étaient pas à proprement parler dans un camp d'extermination, côtoyaient chaque jour la Mort et se savaient en sursis permanent. Dans le camp de transit, 150 personnes mourraient chaque jour de maladie et de malnutrition tandis que les convois ferroviaires poursuivaient leur route vers l'Est.

Dans ce ghetto où étaient rassemblés les plus grands artistes et musiciens juifs d'une grande partie de l'Europe, le choix de ce *Requiem* proposait une introspection de chacun quant aux questions existentielles de la Mort et de la Vie.

²⁰⁶ Josef Bor, *op.cit.* p. 17.

La Religion

Certains montrèrent des doutes quant à la capacité métaphysique d'un juif pour diriger une telle œuvre :

« Comment voulez-vous donc qu'un juif comprenne le *Requiem*, quand bien même il voudrait imaginer le royaume de Satan, alors qu'il n'a jamais eu peur de l'enfer et n'a jamais pu y croire²⁰⁷ ? » (Josef Bor)

De même, apparemment :

« L'oreille d'un chanteur juif a toujours du mal à s'adapter à la sonorité ouverte du latin²⁰⁸ » (Josef Bor)

La portée symbolique de ce *Requiem* fut également mise en exergue par le fait qu'il s'agisse d'un texte composé de prières catholiques en langue latine qui serait interprété à Terezin par des chanteurs juifs de diverses nationalités, l'ensemble étant dirigé par un chef athée. Ce texte convenait parfaitement à Schächter dont le but était d'établir une passerelle œcuménique entre les chrétiens, premiers destinataires de l'œuvre littéraire et musicale, et les juifs qui allaient l'exécuter.

Par le biais de Jésus, juifs et chrétiens font effectivement partie de cette même descendance, le culte chrétien comme le culte judaïque comprenant les livres de la Bible rassemblés sous les termes « Torah » et « Ancien Testament ».

*« Seigneur Jésus-Christ, Roi de Gloire,
Délivrez les âmes de tous les fidèles défunts
Des peines de l'enfer et du lac profond.
Délivrez-les de la gueule du lion,
Que l'abîme ne les engloutisse pas,
Qu'ils ne tombent pas dans les ténèbres !
Mais que le porte-enseigne Saint Michel
Les présente dans la lumière sainte
Que Vous avez promise jadis à Abraham
Et à toute sa descendance »*
(Offertoire, quatuor vocal)

(🎵 Piste 13)

Schächter expliqua le message d'espoir qu'il ressentait à travers cette messe:

« Un passage du *Requiem* [l'Offertoire] rappelle la promesse faite à Abraham et à sa descendance ; je serais d'avis de le chanter, pour que Dieu nous entende et se rende enfin compte des tourments endurés par cette race d'Abraham à laquelle il a tant promis. L'aurait-il oubliée ? Nous nous devons aujourd'hui de le lui demander, puisqu'il a permis que l'on nous marque aussi sauvagement dans notre sang (...) « de morte transire ad vitam » (« Fais-les passer de la Mort à la Vie »), l'offertoire se termine par ces mots d'espoir, il nous faut de toute façon espérer que les portes de ce camp de concentration s'ouvriront, qu'il nous sera enfin possible de connaître une vie meilleure²⁰⁹ ». (Josef Bor)

²⁰⁷ *Ibid.* p. 22.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 24.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 45.

La révolte en musique : *Dies irae, dies illa* (Jour de colère, ce jour-là)

Voici des propos de Rafaël Schächter relatifs à la Justice divine:

« *Dies irae, Dies illa* » : ce vers revient quatre fois. Chaque fois, il apporte une nouvelle richesse à l'harmonie de l'œuvre. Quatre fois, ce motif semble jaillir comme une flamme des profondeurs d'un destin inéluctable : vous devez tous ensemble trouver la façon convenable d'en exprimer chaque nuance .

Ce vers ne s'adresse pas seulement aux solistes, aux individus.

Le jour que nous chantons est le jour du jugement dernier qui menace toute l'humanité.

Es kommt der Tag, ce ne peut être le jour de l'orgueil, de la vanité ou de l'arrogance, un jour de victoire ou de défaite, mais le jour de la colère, de la colère des Justes qui menace ceux qui ravissent, asservissent, pillent et massacrent.

Le jour où la Wehrmacht en lambeaux, déchirée, ensanglantée, gémit sous les coups terribles de l'Armée rouge, la terre allemande alors craquera, se déchirera de toutes parts dans la fumée et le feu, éventrée par l'explosion de milliers de bombes.

Mais éloignons tout esprit de vengeance, tout désir de châtement, pour ne penser au contraire qu'à la justice humaine²¹⁰ » (J. Bor)

(🎵 *Piste 3*: Sequenza / *Piste 6*: Liber scriptus / *Piste 11*: Confutatis / *Piste 19*: Libera me)

La Mort libératrice

Le texte du *Requiem* apparut aux victimes de Terezin comme un miroir dramatique de leur situation funeste.

Le texte lui-même est une invitation à la Libération, mais la musique que Verdi a mise sur ces mots exprime non seulement un profond désespoir, mais aussi l'espoir en un « Nouveau Monde » (fût-il la Mort). Les prisonniers de Terezin ressentirent cette œuvre comme faisant profondément partie de leur vie :

« *Donnez-leur le repos éternel, Seigneur,
Et faites luire pour eux la Lumière éternelle* »
(*Requiem aeternam*, chœur)

(🎵 *Piste 1*)

L'œuvre permet aux interprètes (choristes, solistes et instrumentistes) d'appeler en musique la Justice divine, aussi bien pour songer à l'anéantissement des bourreaux, ainsi le *Confutatis maledictis* :

« *Les maudits confondus,
Voués aux âcres flammes,
Appelez-moi avec ceux qui sont bénis !
Je prie, suppliant et prosterné,
Le cœur contrit comme cendre ;
Prenez soin de mon heure dernière.
Dies Irae* »

²¹⁰ Josef Bor, *op.cit.* p. 27-28.

(*Confutatis*, basse et chœur)

(🎵 Piste 11)

... que pour exprimer leur fureur de vivre et de résister, ce qui ne pouvait qu'aller de pair avec la musique de Verdi :

*« Jour de colère, ce jour-là,
Qui réduira le monde en poussière
Comme l'attestent David et la Sybille.
Quelle terreur sera
Lorsque le Juge viendra
Pour tout examiner avec rigueur ! »*
(*Dies Irae, Sequenza*, chœur)

(🎵 Piste 3)

... mais aussi pour obtenir leur Liberté et le repos:

*« Délivre-moi Seigneur de la mort éternelle,
En ce jour de terreur
Où le ciel et la terre s'ébranleront,
Quand Vous viendrez juger le monde dans le feu.
La peur me gagne et je frémis à voir venir
Le jugement et la colère qui s'approchent.
Jour de colère, ce jour-là,
Jour de malheur et de détresse.
Le grand jour, jour de l'amertume.
Donnez-leur le repos éternel, Seigneur,
Et laissez sur eux la lumière perpétuelle.
Délivre-moi Seigneur... »*
(*Libera me*, soprano et chœur)

(🎵 Piste 21)

Cet appel à la Mort pour tous - dans l'espérance d'un jugement approprié - fut chanté à Terezin de manière virulente et passionnée.

Du fond de leur ghetto, les prisonniers attelés notamment au travail du *Requiem* voyaient effectivement sans cesse partir vers l'Est certains de leurs partenaires de chœur et en arriver de nouveaux.

Il ne fait guère de doute que l'espoir de Liberté (physique) ait néanmoins été pour eux une espérance permanente.

Ceci explique à quel point l'urgence de vivre et le besoin de résister furent fondamentaux dans la vie carcérale des artistes.

Murray Sidlin (chef d'orchestre) écrivit :

« D'après Edgar Krasa [choriste et survivant], j'appris que le *Requiem* était un code. Il parle de la fin du monde et de ce qui arrive à ceux qui font le Mal. Alors qu'ils étaient face à leur destruction, les juifs de ce chœur disaient aux nazis comment le troisième Reich allait être enseveli²¹¹ ».

C'est pourquoi, comme le relate Josef Bor, l'interprétation du *Libera me* ne pouvait se chanter de manière « habituelle » : il n'était pas envisageable de disparaître sans se battre. La résistance s'est ainsi également effectuée dans l'interprétation.

(🎵 Pistes 18-21)

Dans la dernière partie du *Requiem*, le *Libera me* est suivi du *Dies irae*, du *Requiem aeternam* et se termine par *Libera me*. En peu de temps, les prisonniers eurent la possibilité de supplier, de se révolter, d'espérer la Mort et, finalement, de prier Dieu de les délivrer de leur enfer.

« L'œuvre se termine par les vers *Libera me*.

Schächter décida de modifier l'interprétation habituelle ; au lieu de la chanter d'une voix calme, il le souhaita interprété avec défi, avant que tout le chœur lui réponde fortissimo « li-be-ra-me ».

La liberté ne s'est jamais acquise sans combat²¹² ». (J.Bor)

(🎵 Piste 21)

La libération par la Mort, la fin de l'agonie et de l'injustice étaient au cœur des préoccupations de Verdi.

On retrouve les mêmes préoccupations chez les détenus de Terezin, avec en sus l'urgence et le désespoir. Les musiciens eurent l'opportunité de créer et de participer tous ensemble à cette gageure technique et artistique, en ressentant viscéralement l'adéquation du texte et de la musique de Verdi à leur situation.

« La messe de *Requiem* de Verdi [correspond] au drame réaliste et cruel de la Mort (...) La messe de *Requiem* est avant tout constituée du *Dies Irae* avec son cauchemar à la Michelangelo du Jugement dernier : spectacle de petites gens qui, levant avec véhémence leurs poings, affrontent un ciel sombre et menaçant²¹³ ».

Cette exécution du *Requiem* à Terezin, ce malgré les gigantesques obstacles matériels et les conditions humaines épouvantables a démontré, en parvenant à la postérité par le biais des récits des survivants (comme Josef Bor) ou par le film de Kurt Gerron *Le Führer fait don d'une ville aux juifs* dans lequel on voit la représentation du *Requiem* lors de la visite du CICR le 23 juin 1944, que malgré la perspective de leur destruction imminente, des hommes avaient combattu sans relâche.

Dans cette œuvre, de même que dans l'opéra pour enfants *Brundibar* d'Hans Krasa et l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann, la Mort apparaît sous un jour différent que d'« ordinaire » : elle n'est plus simplement le passage de la vie à trépas, mais aussi Libération des opprimés et Néant assuré des persécuteurs.

²¹¹ <http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/schachter-rafael>.

²¹² Josef Bor, *op.cit*, p. 94.

²¹³ Annette Kreutziger-Herr, dans le fascicule du CD *Requiem de Verdi*, version de Claudio Abbado (2001).

Réception de l'œuvre

Josef Bor (interné à Terezin à l'âge de 36 ans avant d'être déporté vers Auschwitz d'où il put revenir mais sans sa mère, sa femme et ses deux enfants, auteur du livre *Requiem de Terezin*) écrit que c'était le fait de répéter tous ensemble qui, de prime abord, plaisait aux chanteurs ; ainsi, ils se retrouvaient et se rappelaient leur passé heureux et oubliaient leur cauchemar quotidien. Par ailleurs, le fait de chanter des paroles évocatrices exerçait un effet sublimatoire non seulement sur les choristes, mais également sur l'auditoire.

Aucune distance ne séparait les artistes de leur auditoire : tous faisaient partie de la même communauté, prisonniers des mêmes bourreaux dans le même camp²¹⁴. Ce témoignage montre à quel point l'esprit de résistance des artistes musiciens, amateurs ou professionnels, fut puissant et leur permit de garder espoir durant parfois trois années d'incarcération (comme pour le chef d'orchestre et de chœur Rafaël Schächter).

La première représentation du *Requiem* eut lieu à Terezin en janvier 1942 ; il fut redonné une quinzaine de fois ensuite. Le critique et compositeur Viktor Ullmann en fit une critique élogieuse :

« Il serait injuste de ne pas souligner, une fois de plus, que Schächter, à qui la vie musicale de Terezin est redevable de tant d'évènements et de hauts faits artistiques, est parvenu à un niveau de qualité comparable à celui d'une grande ville. Transcendant des questions purement techniques, Schächter a su dessiner l'esprit de l'œuvre (...) avec une gestique aussi sobre qu'efficace. (...) Le chœur a chanté avec une précision remarquable, (...) les solistes (...) s'unirent en un bel canto parfait, fascinant pour l'auditeur. (...)
Espérons qu'il nous sera possible d'entendre un jour prochain (...) l'incomparable Falstaff, qui proclame en une conclusion tout empreinte de sagesse au cours de l'ultime et magistrale fugue finale : 'Tout est comédie sur Terre'²¹⁵ » (Viktor Ullmann)

Les autorités SS du ghetto ordonnèrent à Rafaël Schächter de redonner le *Requiem* le 23 juin 1944 devant la délégation internationale de la Croix-Rouge, toujours à des fins de propagande.

Ainsi, il fut donné à l'ensemble des participants ayant jusqu'alors échappé aux déportations vers les camps d'extermination de se liguier une dernière fois en musique contre l'opresseur.

Le 16 octobre 1944, tous firent partie du même convoi vers Auschwitz.

***Brundibar* (ou *Le bourdon*) d'Hans Krasa**

MUSIQUE : 🎵 Fichier *Brundibar* d'Hans Krasa
(🎵 Pistes 1-10)

Cet opéra en deux actes fut écrit pour des enfants et chanté par eux. La quasi-totalité des enfants qui transitèrent par le camp-ghetto de Terezin entre 1943 et 1944 eurent la possibilité de participer à ce geste de défi à l'encontre des nazis.

²¹⁴ Josef Bor, *op.cit.* p. 13.

²¹⁵ Viktor Ullmann, *Commentaires tardifs*, cité par Joza Karas, *op.cit.* p. 151.

Les enfants résistants du ghetto

L'apprentissage de la résistance

Entre l'automne 1941 et mai 1945, environ 15.000 enfants transitèrent par le ghetto de Theresienstadt. Seule une centaine survécut.

« C'est à travers ses enfants qu'une nation se perpétue (...) Nous avions la volonté de les aider à s'évader spirituellement [du ghetto], à conserver leur équilibre mental²¹⁶». (Karas)

Les prisonniers apprirent aux enfants du ghetto des chants patriotiques tchèques et des chants juifs, afin qu'ils développent l'orgueil de leur double appartenance - leur simple existence étant déjà elle-même un acte de résistance active.

« Ils peuvent briser votre corps, ils ne peuvent pas briser votre esprit contre votre volonté (...) Après tout, la façon la plus logique de lutter contre la mort c'est de rester en vie, n'est-il pas vrai²¹⁷ ? » (Joza Karas)

Certains usèrent de subterfuges pour dissimuler autant que faire se peut aux enfants le sinistre destin qui les attendait.

« Face aux enfants, face à leur vulnérabilité, les adultes étaient pris dans une aporie qui les conduisait souvent à masquer l'horreur du réel par les moyens du mensonge et de la fiction²¹⁸ » (Andrea Lauterwein),

ce que l'on retrouve dans le film *La vie est belle* (1997) du cinéaste Roberto Benigni, histoire racontant la volonté farouche d'un père de cacher à son jeune fils l'horreur du camp d'extermination dans lequel ils sont prisonniers, usant de mensonges absurdes pour protéger aussi bien son innocence que sa vie.

Dans le ghetto, de nouvelles chansons voyaient régulièrement le jour. Par exemple, les enfants du foyer de jeunes du bâtiment (caserne) Brandebourg célébrèrent la fête de *Purim* ainsi :

**Purim* est la célébration du miracle qui sauva les juifs de Perse en – 487.

*« Le jeu est fini,
Le travail quotidien commence,
Un mur gris nous cache le soleil.*

*Les peines s'accumulent en nous,
Et en captivité nous gémissons ;
La fureur et la colère nous ferment le monde.*

Mais le jour viendra

²¹⁶ Joza Karas, *op.cit.* p. 93.

²¹⁷ *Ibid.* p. 95-96.

²¹⁸ Andréa Lauterwein, *Rire et Shoah*, p. 355.

*Où nous quitterons le ghetto.
Et la vie nous sourira.*

*Nous défions les Hamans
Et briserons nos barreaux.
L'espoir nous guide ! »
(1943)*

*Haman étant le nom du conseiller du roi perse ayant cherché la perte des juifs en -487

Comme nous le verrons dans la présentation de l'opéra *Brundibar*, la musique servit de dérivatif à tous les prisonniers - et en l'occurrence aux enfants -, représentant des moments de vie que personne ne pouvait leur enlever, surtout depuis la permission des nazis de participer à tout spectacle susceptible d'alimenter leur propagande.

Dessins

L'autrichienne Frederika « Friedl » Dicker-Brandeis, ancienne élève de Wassili Kandinski et Paul Klee au Bauhaus et habitant la Tchécoslovaquie depuis 1940, fut déportée à Terezin en décembre 1942. Elle y organisa des ateliers de dessins pour les enfants : exercices de graphisme, analyse des dessins, technique qui deviendra après-guerre « l'art thérapie ».

« Aujourd'hui, une seule chose semble importante : réveiller le désir de créativité pour en faire une habitude, et enseigner à surmonter les difficultés insignifiantes en comparaison du but que vous recherchez²¹⁹ » (F.Dicker-Brandeis)

Les enfants dessinèrent leurs émotions sur le moindre bout de papier. Avant de partir en déportation à Auschwitz en octobre 1944, Fredericka Dicker-Brandeis parvint à dissimuler près de 5000 dessins dans des valises qui ne furent retrouvées que dix ans après la libération du camp.

« Elle n'a jamais renoncé à la lumière dans les ténèbres de l'Holocauste et elle n'a pas abandonné ces enfants innocents que le monde entier avait abandonnés²²⁰ » (Abraham Cooper).

Certains dessins représentaient :

« Un paysage charmant de la moyenne montagne avec de hautes collines aux teintes bleutées, des prés verts et des vergers ; des arbres portant de vraies pêches et des abricots qui ne ressemblaient pas du tout à ceux qu'ils connaissaient par leurs livres d'images²²¹ » (Jiri Weil)

²¹⁹Friedl Dicker-Brandeis, citée par Julie Salamon, *Keeping creativity alive, even in hell*, <http://dickstaub.com/staublog/rousing-the-desire-for-creative-work>.

²²⁰Rabbin Abraham Cooper, vice-doyen du centre Simon Wiesenthal de Los Angeles, vernissage exposition au musée d'art Fuji de Tokyo, avril 2012.

<http://www.prnewswire.co.uk/news-releases/les-oeuvres-de-friedl-dicker-brandeis-et-des-enfants-du-camp-de-concentration-de-terezin-exposees-au-musee-dart-fuji-de-tokyo-du-20-avril-au-26-mai-153917125.html>.

²²¹Jiri Weil, *op.cit.* p. 261.



Champ de fleurs et papillons²²²

D'autres dessins au contraire représentaient le camp et le malheur : les baraquements, les exécutions, les enterrements.



Baraquement, dortoir²²³ (nom de l'auteur illisible)

Les couchettes étaient étroites car chaque détenu ne disposait que d'un mètre carré 1/2 !

²²² <http://memoiresvives.net>.

²²³ <http://lesenfantsdanslashoah.skynetblogs.be>.

Écriture

Les garçons de 13-15 ans publièrent clandestinement durant 2 ans (18 décembre 1942 à l'automne 1944) un journal intitulé *Vedem* (*Nous menons*). On y trouvait de la prose (notamment des critiques de la vie dans le camp) mais aussi des poèmes :

« *The Butterfly* » ou « *Le papillon* »

*« Le dernier, l'ultime,
Si riche de son éclat, d'un jaune aveuglant,
Peut-être comme si les larmes du soleil chantaient
En frappant une pierre blanche.
Une tâche jaune, d'un tel jaune,
S'envole légèrement vers le firmament.
Il est parti, j'en suis sûr, car il désirait donner un dernier baiser au monde.
Je vis ici depuis sept semaines,
Parqué dans ce ghetto.
Mais j'ai découvert ce que j'aime ici :
Les fleurs de pissenlits et les branches claires du châtaignier dans la cour m'attirent.
Seulement, je n'ai jamais vu d'autre papillon.
Celui-là était le dernier.
Les papillons ne peuvent pas vivre ici, dans le ghetto. »*

Pavel Friedmann²²⁴

April 6, 1942

La Musique

La vie artistique dans le ghetto fut très dense, aussi bien pour les adultes que pour les enfants. Elle servait de multiples enjeux : utiliser la musique à des fins de cohésion sociale et religieuse, composer des œuvres critiques et subversives, et éduquer la jeunesse qui représentait l'Avenir.

L'éducation étant interdite aux enfants, non seulement du temps de leur vie à Prague mais aussi dans le ghetto, des animateurs leur firent apprendre et chanter des chants hébreux :

« Résister à la tyrannie et développer l'orgueil d'être juif », de façon à ne pas succomber sans opposition sous les coups de la tyrannie²²⁵ (C. Bachelier), *L'enfance à Theresienstadt*)

Mais les chants juifs ne furent pas le seul genre musical mis à la disposition des « apprentis résistants ». Comme nous allons le voir, l'opéra *Brundibar* ne fut pas qu'un innocent opéra

²²⁴ <http://web.ushmm.org/site/c.klKQLcMVIqG/b.4355777/>

²²⁵ C. Bachelier, *L'enfance à Theresienstadt*, cité par Elise Petit : www.musicologie.org.

pour enfants car il recèle plus d'une marque de résistance et de rébellion, tant d'un point de vue littéraire que musical.

Hans Krasa



*Hans Krasa et Adolf Hoffmeister*²²⁶



*Enfants chantant l'opéra Brundibar*²²⁷

Image tirée du film Le Führer fait don d'une ville aux juifs de Kurt Geron (1944)

²²⁶ <http://www.radio.cz>.

²²⁷ <http://www.virginia.edu>.



Affiche annonçant une représentation de l'opéra le 9 octobre 1943 à Terezín²²⁸



Hans Krása croqué de dos par le poète et peintre Peter Kien²²⁹

²²⁸ <http://claude.torres1.perso.sfr.fr>.

²²⁹ <http://orelfoundation.org>.

Hans Krasa naquit à Prague le 30 novembre 1899 au sein d'une famille aisée, d'un père tchèque et d'une mère germano-juive. Sa passion musicale, encouragée par ses parents, le mena à composer tout jeune enfant. Il apprit à jouer du piano et du violon, fut élève du compositeur Alexander von Zemlinski (beau-frère de Schönberg) et montra rapidement un penchant pour le grotesque et l'ironie.

Il poursuivit ses études musicales à Berlin puis à Paris où il fut élève d'Albert Roussel et rencontra Stravinski avant de revenir à Prague. Son style musical fut également très influencé par l'impressionnisme de Debussy.

En août 1942, il fut arrêté et déporté à Terezin. Il y passa deux années avant d'être déporté à Auschwitz le 16 octobre 1944 où il fut gazé dès son arrivée.

La genèse de l'opéra

Cet opéra pour enfants fut initialement composé par Hans Krasa en 1938 à Prague dans le cadre d'un concours organisé par le ministère tchécoslovaque de l'éducation. Œuvre destinée à une compétition, elle devint dans le ghetto de Terezin un message d'espoir pour des centaines d'enfants, leurs familles et l'ensemble des prisonniers.

Les résultats de ce concours ne furent jamais donnés, la Tchécoslovaquie étant envahie par l'Allemagne nazie dès le mois de mars 1939. Comme nous l'avons vu, le Reichprotektor de Bohême-Moravie appliqua à l'ensemble du territoire les restrictions antisémites édictées par Hitler; de fait, plus aucun artiste et musicien juif tchèque ne pouvait composer « légalement », proposer de spectacle et se produire en public.

Pourtant, en juillet 1941, un groupe d'artistes comprenant le compositeur Hans Krasa, le chef d'orchestre Rafaël Schächter, le pianiste Gideon Klein, le poète Emil Saudek et l'ancien régisseur du Théâtre National de Prague (architecte et décorateur) František Zelenka, décidèrent de monter cet opéra pour leurs concerts clandestins. Malgré l'interdiction qui était faite de produire des pièces de théâtre et de chanter au sein de l'orphelinat, les répétitions commencèrent sous la baguette de Rafaël Schächter avec trois instruments : violon, piano et percussions.²³⁰

Mais certains participants furent déportés vers Terezin (dont Hans Krasa et Rafaël Schächter).

Pourtant, durant l'hiver 1942-43, la première représentation de cet opéra vit le jour dans l'orphelinat juif pour garçons « Vinohrady » situé Belgicka Ulice (rue de Belgique), cette fois sous la baguette de Rudolf Freudenfeld, fils du directeur de l'orphelinat, mélomane et chanteur amateur. Il brava l'interdiction d'éduquer musicalement les enfants devant environ 150 invités clandestins.

Le thème de cet opéra et le fait d'assister à ce spectacle représentaient de dangereux actes de défi lancés aux nazis.

Finalement, en juillet 1943, tous les acteurs originels de l'opéra (dont les jeunes choristes de l'orphelinat) se retrouvèrent à Terezin. Seul le librettiste Hoffmeister réussit à s'enfuir de Prague à temps.

²³⁰ Thomas Saintourens, *op.cit.* p. 58.

Grâce aux bribes de partition que parvint à lui amener Rudolf Freudenfeld en arrivant à son tour à Terezin, Hans Krasa parvint à reconstituer son opéra. Il réorchestra peu à peu son opéra en fonction des instruments présents dans le ghetto, faisant ainsi appel à treize instrumentistes : flûte, clarinette, trompette, guitare, accordéon, piano, percussions, quatre violons, violoncelle et contrebasse.

Le poète Emil Saudek reprit le livret, Hoffmeister étant parvenu à fuir la Tchécoslovaquie avant les déportations.

Puisqu'on n'était plus dans un orphelinat pour garçons, les rôles féminins furent cette fois être tenus par des filles. La première représentation eut lieu clandestinement le 23 septembre 1943 dans un petit baraquement²³¹ (avec un piano pour accompagnement) mais, une fois les concerts clandestins découverts et finalement autorisé par les SS, ce spectacle put être redonné 54 fois (entre le 23 septembre 1943 et le 16 octobre 1944), avec décors et costumes, le plus souvent avec de nouveaux interprètes - au gré des va et vient des trains de déportation. La première représentation officielle eut lieu le 23 septembre 1943 dans le bâtiment Magdebourg.

Dans le public se mêlaient dirigeants nazis, gardiens tchèques et prisonniers.

Les chanteurs solistes ne changèrent quasiment pas, en revanche les enfants faisant partie du chœur étaient remplacés au fur et à mesure des transferts ferroviaires vers Auschwitz.

Cet opéra fut chanté devant les représentants de la Croix-Rouge Internationale lors de leur visite dans le ghetto le 23 juin 1944 dans le grand gymnase Sokolovna, situé à l'extérieur des remparts de la forteresse, spécialement construit et aménagé pour l'occasion, muni d'une fosse pour l'orchestre et de loges pour les invités²³². Cette prestation fut intégrée au film de propagande *Le Führer fait don d'une ville aux juifs* de Kurt Geron.

Même s'il n'a pas été composé à Terezin, *Brundibar* tint une place particulièrement importante pour les prisonniers.

Le livret

Le livret fut écrit par Adolf Hoffmeister (1902-1973), peintre, caricaturiste, auteur progressiste de l'avant-garde tchécoslovaque, co-fondateur du mouvement littéraire *Devětsil* (1920) et collaborateur au mouvement du *Théâtre Libéré* de Prague (1927). Il rencontra les surréalistes à Paris (Cocteau, Tzara, Le Corbusier), s'essaya à la caricature (aussi bien en peinture qu'en politique dans l'hebdomadaire *Simplicus*) et exposa à Paris dans la galerie d'art contemporain en 1928.

Argument : Aninka et Pepicek sont frère et sœur, orphelins de père. Leur maman est malade et ils cherchent un moyen de gagner de l'argent afin de se procurer le lait dont elle a besoin pour guérir. Ils décident de chanter sur la place du village, mais le tyran Brundibar les poursuit et tente d'étouffer leur chant avec son orgue de barbarie (instrument bien

²³¹ Jennifer Blackwell, J., *Brundibar in Terezin: Music as a spiritual resistance during the Holocaust*, University of Western Ontario, 2011, p. 19.

²³² Thomas Saintourens, *op.cit.* p. 62.

nommé...). Mais avec l'aide d'un oiseau malicieux, d'un chat vif et d'un chien savant, les enfants parviennent à se débarrasser de Brundibar... C'est la victoire du Bien sur la Mal, mise en valeur dans le chœur d'enfants final qui célèbre le triomphe du Bien grâce à la solidarité. *Brundibar* deviendra à Terezin le porte-étendard tchèque de la résistance face au Mal tyrannique.

NB : il faut noter que l'opéra étant chanté en tchèque, aucun nazi ne comprenait les paroles ; peut-être est-ce la raison pour laquelle cette œuvre ne fut ni interdite ni censurée et qu'elle connut un tel succès (55 représentations en une année!).

Pour autant, les policiers chargés de la surveillance du ghetto étaient tchèques et ne pouvaient pas ne pas comprendre le sens des paroles... Est-il envisageable d'imaginer que cet opéra ait bénéficié d'une sorte de complicité tacite de leur part ?

Inspiration littéraire

L'histoire s'inspire certainement de deux contes des frères Grimm : *Hansel et Gretel* (le premier livre de *Contes de l'enfance et du foyer* de 1812) et *Les animaux musiciens de Brême* (1819). Nous pourrions remarquer que les thèmes abordés par Hans Krasa et Adolf von Hoffmeister étaient en quelque sorte prémonitoires, tout au moins en étroite relation avec la vie quotidienne des pragois.

On peut considérer que l'annexion du territoire des Sudètes par le troisième Reich (le 29 mars 1938) constitue le point de départ du sujet composé par Hans Krasa – sujet de plus en plus d'actualité au fur et à mesure de l'invasion nazie en Tchécoslovaquie (mars 1939) et des persécutions dont les juifs furent victimes. Sujet encore davantage d'actualité lors des déportations vers Terezin - voire vers l'Est.

Thèmes

Dans le premier des contes, un jeune garçon et sa sœur, perdus en forêt, sont aux prises avec une sorcière anthropophage (thème à rapprocher de celui du *Petit Poucet* de Charles Perrault, publié en 1697 dans *Histoires ou contes du temps passé*, dans lequel de jeunes enfants sont confrontés à un ogre). On y trouve le thème de la faim, celui de la séparation des enfants d'avec leurs parents, mais aussi la présence d'adultes malfaisants et celui de la maladie - sujets évidemment en lien très étroit avec la vie quotidienne des juifs pragois entre 1938 et 1941, puis des détenus de Terezin entre 1941 et 1944.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, consacré à l'opéra de Viktor Ullmann, la Grèce antique et ses mythes ne sont jamais bien loin : présents aussi bien dans les projets délirants, pharaoniques et mégalomanes d'Hitler, que dans les œuvres présentées dans ce mémoire.

L'aide extérieure

Thésée se servant du fil d'Ariane pour ne pas s'égarer dans le labyrinthe de Dédale, thème que l'on retrouve avec les petits cailloux d'*Hansel et Gretel*, ou l'ogresse qui apporte son concours au Petit Poucet et ses frères.

Dans *Brundibar*, les animaux musiciens sont là non seulement pour aider les enfants à faire déguerpir le méchant homme, mais aussi pour qu'ils restent en vie et gardent espoir malgré tous les obstacles.

La Musique

Elle est attirante ou repoussante, comme le chant des sirènes (*L'Odyssée* d'Homère). Ici, l'orgue de Barbarie attire les badauds mais repousse les enfants ; par contre, le chant pur des enfants (assistés de tous les enfants du village, dans l'opéra), parvient à retourner la situation à leur bénéfice.

La nourriture

Ulysse et ses compagnons arrivent dans la grotte du cyclope Polyphème (Chant IX de *L'Odyssée* d'Homère) qui veut les manger. Dans *Brundibar*, la maman a besoin de lait pour guérir, mais les enfants sont confrontés à la boutique de la crémière et à ses bonbons alléchants alors qu'ils n'ont pas un sou - sujet d'actualité en 1939, alors que la Tchécoslovaquie est occupée et les juifs persécutés, mais également en 1943 dans le ghetto.

Les adultes malfaisants

Dans la *Théogonie* d'Hésiode (vers 463-491), le dieu Cronos dévore cinq de ses enfants au fur et à mesure qu'ils naissent. De même, l'ogre du Petit Poucet aime dévorer les enfants, tandis que la sorcière d'*Hansel et Gretel* mange les petits garçons gras. Dans *Brundibar*, le joueur de l'orgue de Barbarie veut étouffer les enfants ; il est de façon évidente assimilé à Hitler.

Le travail

Cette notion est abordée aussi bien par les animaux musiciens (1819) qui veulent aller à Brême pour faire de la Musique et y gagner leur pitance, que par Gretel qui doit travailler en cuisine, mais aussi par les enfants Anincka et Pepicek qui aimeraient bien chanter et gagner de quoi guérir leur maman malade. Mais on retrouve également cette notion de travail dans la propagande nazie et sur les panneaux d'entrée des ghettos et des camps de concentration : *Arbeit macht frei*.

« Tu dois travailler tous les jours. Pour gagner de l'argent dans ce monde aujourd'hui, tu ne peux pas faire autrement ! » (le gendarme, scène 4).

La crainte

L'inquiétude des juifs de Prague dès l'invasion de la Tchécoslovaquie en mars 1939 quant à la déportation de nombre de tchèques vers Terezin ou l'Est est implicite dans ces vers :

*« Aujourd'hui, les petites oies sont parties en voyage.
Un voisin les a vues s'envoler sans aucun bagage.
Dites-moi, mes petites oies, pourquoi avez-vous fui ? »
(Scène 5, Pepicek et Aninka)*

Les enfants représentent tous les prisonniers de Terezin et, selon le compositeur lui-même, le personnage de *Brundibar* est à assimiler directement à la personnification du Mal (Hitler et le III^{ème} Reich).

*« Taisez-vous ! Disparaissez ! Ou je vous réduis en poussière !
Je suis le chef, j'ai le pouvoir.
Un peu de respect, les marmots, devant le roi Brundibar !
Et c'est moi qui donne le ton :
Si je n'entends pas le bon son, je distribuerai des marrons
Car je ne connais pas le pardon ! »
(Scène 8)*

Résistance

Le fait que *Brundibar* ait été représenté non plus clandestinement à Prague mais dans un camp-ghetto nazi a poussé le poète Emil Saudek à modifier les dernières lignes du chœur final en guise de protestation ultime, d'acte de résistance politique sans référence aucune à la religion, en guise d'appel à la solidarité de tous, incitant les acteurs et chanteurs à espérer la victoire de l'innocence sur les malfaisants.

*« Celui qui aime tant son père, sa mère et sa patrie,
Est notre ami et peut jouer avec nous »*

Fut remplacé par :

*« Celui qui aime la justice, lui reste fidèle et n'a pas peur,
Est notre ami et peut jouer avec nous ».*

Union et solidarité

A la fin de l'acte I sont évoquées les notions d'union et de solidarité, commune à de nombreux contes. Ici, les enfants sont aidés par un oiseau, un chat et un chien.

*« Oui mes amis : quand on s'unit, grands et petits,
Là-haut frémit notre ennemi ! »
(L'oiseau)*

Le texte rend hommage à tous les enfants juifs qui ont vécu cette oppression à la fois dans Prague et dans le ghetto de Terezin :

« Nous connaissons dans toutes ces maisons au moins trois cents filles et garçons.

*Nous les rassemblerons et nous vous promettons que dès demain matin,
avec tout leur soutien,
nous formerons un chœur qui chassera la peur.
Trois cents enfants plus deux égalent à trois cent deux.
Avec la quantité, on a l'autorité :
Brundibar ne pourra plus vous terroriser ! »
(Les trois animaux, fin de l'acte I)*

Révolte

Acte II : l'heure de la révolte a sonné :

*« Adieu sommeil, enfants sortez du lit, mangez de bon appétit !
L'heure de l'école est proche puisque sonnent les cloches,
Bonjour la Vie ! »
(Tous, scène 2)*

Quand on sait que toute forme d'éducation était interdite aux juifs, aussi bien dans Prague occupée que dans le ghetto de Terezin, ces mots montrent toute la détermination des adultes à protéger les enfants en leur inculquant l'espoir en des jours meilleurs ; une façon musicale et littéraire de rester en Vie, donc de résister :

*« Si on fait tous un effort, notre chant sera le plus fort.
Si nous formons un chœur, nous vaincrons le dictateur !
Chantons partout à la ronde
Et donnons l'exemple au monde ! »
(Les animaux, scène 3)*

Une fois arrivé dans le ghetto, l'esprit de résistance de Hans Krasa n'avait aucunement faibli car le compositeur eut la force morale de réécrire entièrement son opéra pour le faire chanter aux enfants du ghetto, musiciens ou non, façon pour lui de les faire participer à son objectif de défiance face aux nazis. Consciente ou non de tout ce que cet opéra contenait de sédition, cette armée de jeunes enfants (sans cesse renouvelée en raison des convois incessants en provenance d'Europe ou en partance pour Auschwitz) put chanter 55 fois cet opéra, y compris devant les SS et les émissaires de la Croix-Rouge Internationale (23 juin 1944).

Les enfants - l'Avenir de cette communauté malmenée depuis la nuit des temps et à présent promise à l'extermination - eurent ainsi l'opportunité de proclamer ensemble et à la face de leurs oppresseurs, la victoire du Bien contre le Mal.

L'opéra se termine sur ces paroles :

*« Brundibar est vaincu, le tyran est perdu.
On ne s'est pas laissé faire, on a gagné la guerre.
Les enfants ont chanté réunis, tous amis.
Ils ont formé un chœur, pas un seul n'a eu peur devant ce dictateur,
pas un seul n'a eu peur ! »
(Tous)*

La Musique

« La musique efface les différences langagières. Elle résiste donc à l'inanité et au processus de pensée schizophrène. Non liée aux significations, elle ne fut pas atteinte par la destruction du langage qui était la véritable extermination à laquelle le système concentrationnaire se dédiait²³³ »

Effectifs musicaux

La musique de *Brundibar* est composée dans un style très accessible (pas d'atonalité), ce qui rendit immédiatement l'œuvre très populaire et relativement facile à chanter pour des enfants pas forcément musiciens - au sein du camp-ghetto de Terezin comme dans l'orphelinat de Prague.

L'effectif vocal utilisé à Terezin fut de quarante choristes et dix solistes (tous enfants, même le rôle du méchant homme Brundibar).

Les instruments utilisés furent tout d'abord réduits au seul piano. En effet, Hans Krasa dut reconstituer son opéra de mémoire et à partir de fragments de la partie de piano, amenés par ses amis de l'orphelinat de Prague. Puis, au fur et à mesure des arrivées instrumentales, son orchestration s'étoffa pour finalement nécessiter 1 flûte, 1 clarinette, 1 guitare, 1 accordéon, 1 piano, 4 violons, 1 violoncelle, 1 contrebasse, percussions.

Analyse

Procédons à présent à un parcours de l'opéra, afin de montrer pas à pas les moyens de subversion trouvés et utilisés par Hans Krasa et Adolf Hoffmeister.

Chaque protagoniste de l'histoire possède son thème chanté, utilisé non comme un leitmotiv mais présent à chaque apparition du personnage concerné.

NB : de nombreux passages sont parlés.

Acte I

Scène 1 : Début de l'histoire

( *Piste 1*)

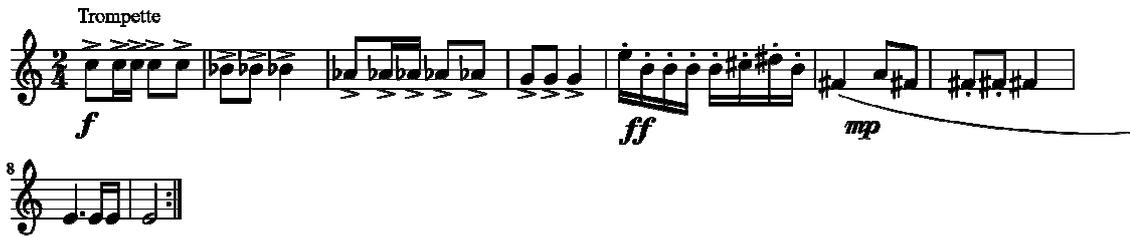
Une brève introduction instrumentale à la trompette, piano et percussions :

(0-0'30)

²³³ Michel Schneider, *La musique au lieu de la mort*, les Temps Modernes, Paris Julliard 1993, p. 149, cité par Elise Petit, *op.cit.*

Introduction

Trompette



The musical score for the Trompette introduction is written in 2/4 time. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The dynamics change to *ff* (fortissimo) and then *mp* (mezzo-piano). The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Scène 1 : Voici à présent l'histoire. La maman des deux enfants est malade et le docteur leur dit d'aller chercher du lait pour la guérir.

(*Musique* Piste 1 : 0'30-0'55)

Sur un rythme constant en 6/8 [noire croche] au piano, le violon lyrique s'élance:

"L'histoire"

Violon



The musical score for the Violon part is written in 6/8 time. It features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, including some triplets. The score is divided into two systems, with a repeat sign and first ending bracket at the end.

Ensuite, les deux enfants se présentent :

(*Musique* Piste 1 : 0'55-1'18)

On m'appelle Pepicek

Voix



The musical score for the Voix part is written in 6/8 time. It features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, including some triplets. The score is divided into two systems, with a repeat sign and first ending bracket at the end.

Puis les deux thèmes s'entremêlent, au violoncelle et violon notamment.

On entend alors le thème ci-dessous (« De la crème, des glaces ! ») car le docteur préconise l'absorption de lait pour guérir la maman des enfants.

Scène 2 : « Gourmandises des commerçants » (marchand de glaces, boulanger et crémier)
(*🎵 Piste 2*)

Le chœur d'enfants chante, tandis que les commerçants parlent pour vanter leurs produits.

*« Venez, j'ai tous les parfums ! Pour les petits et pour les grands ! »
« Regardez mes croissants, ils sont comme des demi-lunes ! »
« Pour les mamans et leurs enfants, du beurre, du fromage et du lait tout frais ! »*

De la crème, des glaces!



C'est la même musique qui accompagne les deux scènes suivantes :

Scène 3 : Chez le crémier

(*🎵 Piste 3*)

Les enfants se rendent chez le crémier :

*« Si tu as trois sous, le crémier remplira ton pot de lait !
Mais si tu n'as pas les trois sous, tu n'auras que du mou ! »*

Chez le crémier

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Voice' and contains a melody in 4/4 time with dynamic markings *f*, *mp*, and *f*. The bottom staff is labeled 'Vo.' and contains a bass line with chords and rests, starting at measure 6.

Scène 4 : le gendarme

*« Tu dois travailler tous les jours pour gagner de l'argent !
Dans ce monde aujourd'hui, tu ne peux pas faire autrement ! »*

Scène 5 : « Où va-t-on trouver de l'argent ? »

(*🎵 Piste 4*)

Les enfants n'ont pas d'argent pour acheter du lait pour leur maman malade.

La musique : « De la crème, des glaces ! » revient avec un accompagnement au violoncelle en pizz :

(*🎵 Piste 4 : 0'35-1'20*)

"Pour dépenser de l'argent, il faut d'abord le gagner..."

The image shows a musical score for two parts: 'Voix' (Voice) and 'Violoncelle, pizz' (Cello, pizzicato). The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system has six measures. The voice part is in the upper staff, and the cello part is in the lower staff. The second system has two measures, starting with a measure rest in the voice part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Les enfants entendent alors de la musique. C'est celle d'une clarinette, accompagnant un accordéon, instrument inventé en 1829 par l'autrichien d'origine arménienne Cyrill Demian (1772-1847), largement utilisé dans la musique populaire des pays de l'Est.

(*🎵 Piste 4 : 1'20-2'05*)

Tiens, mais d'où vient cette musique? (clarinette et accordéon)

accordéon

clarinette

p

pp

7

13

Thème repris à la trompette et à l'accordéon en $\frac{3}{4}$.

- « Monsieur, qu'a fait ce musicien pour mériter autant d'argent ?
- Il nous a apporté de la musique et du bon temps !
- Et si on chantait ? »

(Musique Piste 4 : 2'40-3'18)

Nous aurons bientôt l'occasion de détailler ce petit air.

Et si on chantait?

Accordéon

p

12

The image shows a musical score for an accordion and piano. The top system is for the accordion, with a treble clef and a 3/8 time signature. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The bottom system is for the piano, with a bass clef and a 3/8 time signature, providing a harmonic accompaniment. A measure number '12' is indicated at the start of the piano part.

Scène 6 : les enfants chantent un air que personne n'écoute.
(*♩* Piste 4 : 3'15-3'50)

*« Aujourd'hui, les petites oies
sont parties en voyage.
Un voisin les a vues s'envoler
Sans aucun bagage.
Dites-moi, mes petites oies,
Pourquoi avez-vous fui ?
Si c'est parce que vous avez froid,
Je vous aurais rôties ! »*

The image shows a single line of musical notation on a treble clef staff. The time signature is 3/8. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and a final double bar line.

Il est étonnant que ce soit justement ces paroles d'actualité que personne n'écoute...

Résistance par le nationalisme

Scène 7 : Le capitaine Novak
(*♩* Piste 4 : 4'-5'34)

C'est avec cet air et ces paroles que l'opéra prend toute sa dimension d'œuvre de résistance; il s'agit en effet d'une variation extrême du thème du final de la *Symphonie du Nouveau Monde* (1893) d'Antonin Dvorak (1841-1904).

La Symphonie du Nouveau Monde

Regardons le thème d'origine. Il est donc en mi mineur naturel et énoncé aux cuivres (FF et accents):



Comme nous l'avons vu, dans *Brundibar* (scène 5) ce thème est tout d'abord transformé par l'accordéon en une valse souple (3/8) en mode majeur, de façon tellement subtile qu'on ne remarque pas immédiatement leurs similitudes.

L'esprit dansant fait référence à la valse de Vienne, pays dont la Tchécoslovaquie subit la domination jusqu'en 1919 (traité de Saint-Germain-en-Laye).



Two staves of music. The top staff is labeled 'Accordéon' and has a dynamic marking *p*. The music is in 3/8 time and features a waltz-like melody with slurs. The bottom staff shows the piano accompaniment with a simple harmonic line.

Puis, dans la scène dans laquelle Aninka espère un monde meilleur, ce thème devient un « *Tempo di marcia* » (moderato). On passe alors du mi mineur naturel d'origine à Mi Majeur, énoncé non plus aux cuivres imposants ni à l'accordéon mélancolique, mais à la voix accompagnée du piano - sur les mêmes harmonies que l'accordéon, en accords de noires sur I et V principalement :

(♪ Piste 4 : 4'-5'34)

"Au-dessus du village vole le Capitaine Novak"

Musical score for the song "Au-dessus du village vole le Capitaine Novak". It features two staves: "Voice" and "Vo." (Vocal). The music is in 4/4 time and consists of a single melodic line with a long, sweeping phrase that spans across both staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Il s'agit comme dans la *Symphonie* de Dvorak d'une pulsation à 4/4, soutenue par des pizz sur chaque noire et les vents (trompette notamment) en contrechant. Mais il s'agit ici d'une marche tranquille, dans la nuance *P* ; on pourrait y voir une berceuse.

Musical score for the song "Et si on chantait ?". It is a Marcia (march) in 2/4 time, marked "molto giocoso". The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with chords. The vocal line is melodic and expressive. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo and dynamics are indicated throughout the score.

Marcia (molto giocoso)
ff
 Brun-di-bar est vain-cu le ty-ran est per-du on n'est pas lais-sé faire.
Marcia (molto giocoso)
f *sf*
 ou a ga-gné la guerre Les en-fants ont chan-té ré-u-nis, tous a-mis, Ils ont for-
cresc. *ff*
poco rit.
 mé un cheur Pas un seul n'a eu peur de-vant ce die-ta-teur pas un seul n'a eu peur!
poco rit.

*Et si on chantait ?*²³⁴

²³⁴ Brundibar, *Broché Grand répertoire*, Gallimard Jeunesse Musique.

On notera que des éléments harmoniques de jazz sont intégrés au discours du piano – style musical toléré voire encouragé à Terezin, mais formellement interdit du temps de sa composition en 1938.

Puis s'enchaînent et s'entremêlent les thèmes musicaux énoncés précédemment à l'accordéon.

Capitaine Novak

D'un point de vue conceptuel, le rapport avec l'idée de « Nouveau Monde » est évident et porteur d'espoir :

*« Au-dessus du village vole
Un très grand oiseau.
Le capitaine Novak
Nous fait signe de là-haut.
Lorsqu'un nuage vient frôler son avion,
Il caresse tendrement son aileron.
Moi, je suis sur la Terre
Et je contemple le ciel ;
Si je pouvais un jour avoir des ailes !
Capitaine Novak, exauce ma prière :
Dans ton avion, emporte-moi loin de la Terre ! »*

Le « capitaine Novak » évoqué est une allusion au compositeur tchèque Vítěslav Novák (1870-1949), artisan de l'essor nationaliste de la musique tchèque. Il fut élève d'Antonin Dvorak au conservatoire de Prague à partir de 1909 et, à son tour, il y enseigna et compta parmi ses élèves Aloïs Haba - qui fut lui-même professeur de Viktor Ullmann, compositeur dont je parlerai dans le chapitre suivant.

Son style s'inspira largement de la musique romantique allemande mais, à partir de 1896 (date à laquelle il fit un séjour en Moravie), le folklore prit une part importante dans son style compositionnel. Durant la deuxième guerre mondiale, il composa un *De Profundis* et une *Symphonie de mai* de protestation. Il mourut en Bohême le 18 juillet 1949.

Ainsi, dans cette scène, le nationalisme tchèque utilisé comme moyen de résistance transparait-il largement, aussi bien dans le livret que dans la musique. La subtilité de leur insertion dans l'œuvre, aussi bien que leur présence « qui crève les yeux et les oreilles » pour qui sait entendre (ce qui ne fut vraisemblablement pas le cas des nazis) met d'autant plus en exergue la volonté farouche de ces musiciens de s'opposer aux despotes.

Ce texte en forme de supplication, « *Emmène-moi loin de la Terre* », mis dans la bouche d'une petite fille mais écrite par des adultes, évoque en lui-même un Nouveau Monde semblable au Paradis. L'aéroplane du capitaine Novak représente l'espoir de partir loin du ghetto et de ses conditions de vie difficiles.

Pour les adultes, il s'agit d'un monde accessible par la Mort – seule libératrice.

Antonin Dvorak

Le compositeur tchèque Antonin Dvorak (1841-1904) naquit en Bohême, province alors sous la domination impériale autrichienne et imposant la langue allemande. Sa musique colorée et rythmée tire sa puissance de l'héritage savant européen, c'est-à-dire une forte imprégnation germanique par le biais des formes (traditionnelles) de ses œuvres, l'influence harmonique de Brahms et le gigantisme de Wagner. Mais s'y trouve également un enracinement profond dans le terroir tchèque (notamment avec les *Danses slaves* pour piano à 4 mains datant de 1878). Dans la Symphonie n°9 dite « du Nouveau Monde », les influences indiennes sont apparentes (ou dans son quatuor à cordes éponyme), ce Nouveau Monde symbolisant la découverte de terres nouvelles et surtout une terre de Liberté pour tous les migrants européens au XIX^e siècle.

Le fait d'avoir enchâssé dans *Brundibar* cette symphonie (1893), à la fois parce qu'elle est l'œuvre d'un compositeur tchèque comme eux, en grimant le thème du final mais aussi par l'utilisation d'un livret incluant lui aussi implicitement l'espoir d'un « Nouveau Monde » et de la Liberté, met en évidence la farouche volonté d'Hans Krasa, Adolf von Hoffmeister et, à Terezin, Emil Saudek, d'apporter leur pierre à l'édifice de résistance.

Les enfants de Terezin savaient-ils ô combien patriotique était cette œuvre ? Par le fait d'être un opéra pour enfants, alors qu'eux-mêmes étaient les représentants de l'avenir d'une communauté menacée de destruction, à la recherche d'un « Nouveau Monde » ?

Car à la première lecture, il ne s'agit que d'une pièce composée pour un concours, le sujet n'étant « qu'un » conte pour enfants du même genre que ceux d'*Hansel et Gretel* ou *Les animaux de Brême*, dans lesquels le Bien est opposé au Mal et à la fin desquels tout se termine bien pour les héros ! Néanmoins, ce type de sujet ne pouvait qu'aider les enfants de Prague puis de Terezin à garder espoir...

Au-delà de cette approche thématique et littéraire, on se rend compte après analyse que le compositeur Hans Krasa a finement et subtilement puisé dans les racines nationales tchèques communes à la plupart des détenus de Terezin (camp et ghetto) pour lui donner davantage de symbolique quant à l'esprit de résistance qui l'animait personnellement.

Rappelons que cette œuvre fut composée avant l'arrivée de Krasa au ghetto de Terezin ; elle fut donc écrite à une époque durant laquelle le territoire des Sudètes avait déjà été annexé ; elle fut jouée clandestinement à Prague alors que sévissaient les directives nazies de proscription de toute œuvre comportant des sentiments nationalistes (Dvorak en première ligne) et/ou composée par un juif.

L'opéra exprime, dans le contexte de Prague occupée, le souhait de tous les juifs tchèques de voir enfin arriver un « Nouveau Monde », la Renaissance après l'invasion nazie.

Le rythme de Marche du « Capitaine Novak », en Majeur, exprime bien l'idée du peuple juif en marche, sans peur, à la fois vers sa renaissance souhaitée, mais aussi vers sa mort.

Les détenus de Terezin craignaient ce qui les attendait à plus ou moins longue échéance : soit leur déportation vers l'Est, donc leur mort, soit leur Libération dans un Nouveau Monde, auprès de Dieu.

Nous retrouvons dans cette œuvre, comme dans le *Requiem* de Verdi et dans *Der Kaiser von Atlantis*, aussi bien l'idée de la rébellion contre l'opresseur que le désir profond de résister, pour finalement considérer la Mort comme libératrice après avoir retrouvé ensemble des racines judaïques.

Suite de l'analyse

*« Ce Brundibar joue trop fort, il va finir par nous assommer !
Il ferait mieux d'aller voir ailleurs, sa musique ne vaut pas un clou.
La vie est injuste ».*

Scène 8 : Brundibar

(*🎵 Piste 5*)

Le musicien Brundibar s'adresse tout d'abord ainsi aux enfants (sans chanter, juste en paroles et en vociférant) :

*« Taisez-vous ! Disparaissez ou je vous réduis en poussière !
Je suis le chef, j'ai le pouvoir ! »*

Ces propos étaient-ils choisis « au hasard » par le librettiste Hoffmeister en 1938, ou bien s'agissait-il de la crainte visionnaire de la destruction de leur communauté par les nazis - crainte qui s'est trouvée confirmée tout au long de l'année 1943-1944 ?

« Si je n'entends pas le bon son, je distribuerai des marrons car je ne connais pas le pardon ! Ici gouverne un grand tsar, moi le musicien Brundibar ! »

Brundibar

The image shows a musical score for the beginning of the Brundibar scene. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a 2/4 time signature and contains a series of eighth notes with accents. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature and consists of a series of chords in the left hand and rests in the right hand.

Rappelons qu'à l'époque où fut composé cet opéra, la seule musique considérée comme « pure » était la musique appréciée d'Hitler, et que les œuvres issues de l'esprit « dégénéré » de compositeurs juifs et/ou animées de sentiment nationalistes étaient strictement proscrites.

Présenter Brundibar comme le roi de la Musique revenait ainsi à lui faire endosser le costume d'Hitler.

« Seuls la nuit » :

(*🎵 Piste 6*)

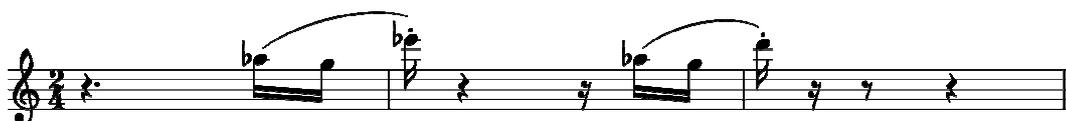
Alors que les enfants errent dans la ville, les différents thèmes musicaux se mêlent (*On entend de la musique !* et la présentation des enfants), alors que le piano apporte des accords en valeurs longues, aux couleurs impressionnistes et apaisantes.

« *Il faudrait être plusieurs pour battre Brundibar !* »

Fin de l'acte I : les enfants ne sont plus seuls : un chat, un chien et un oiseau ont décidé de les aider.

(*Musique Piste 7*)

Thème de l'oiseau :



Thème du chat :



Thème du chien :



*« Nous connaissons dans toutes ces maisons
Au moins trois cents filles et garçons.
Nous les rassemblerons et nous vous promettons que dès demain matin,
Avec tout leur soutien,
Nous formerons un chœur qui chassera la peur. »*

Ils entonnent ensuite une marche, tous ensemble, en ajoutant le thème musical de Pepicek et Anincka :

(*♪ Piste 7 : 3'25-5'53*)



Acte II

Scènes 1 - 4 : les enfants solidaires

(*♪ Piste 8*)

Les animaux ont convoqué les trois cents garçons et filles de la ville pour venir au secours de Pepicek et Anincka :

*« Venez, venez les enfants !
Si on fait tous un effort,
Notre chant sera le plus fort.
Si nous formons un seul chœur,
Nous vaincrons le dictateur !
Chantons partout à la ronde
Et donnons l'exemple au monde ! »*
(Scène 3)

Dans les scènes 1 à 5 se mêlent les thèmes musicaux des protagonistes de l'histoire (enfants et animaux) pour raconter la mise en œuvre de l'entreprise de solidarité entre les enfants, tous unis contre Brundibar.

Scène 5 : Tous se confrontent à Brundibar (accompagné de l'accordéon).
(*Musique Piste 9*)

Brundibar



The image shows a musical score for the scene 'Brundibar'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Voice' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The bottom staff is labeled 'Piano' and contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Du côté des enfants, les thèmes du chat, de l'oiseau, du chien et du Capitaine Novak se mêlent.
Le chien mène la bagarre :

*« Tous contre Brundibar, en avant !
Toi, matou, prépare tes griffes.
Toi, moineau, siffle et persifle.
Nous allons tous vaincre cet escogriffe !
Il ne faut pas qu'il voit la puissance de notre armée qui, c'est sûr, va l'écraser ! »*

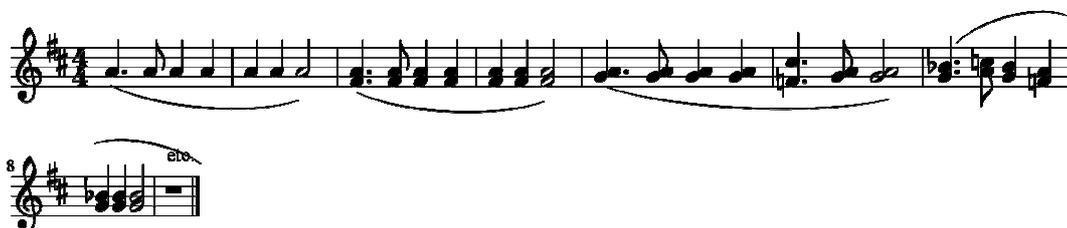
Effectivement, la fin de la scène voit la peur et la fin de la suprématie du tyran:

« Au secours ! Je suis attaqué ! »

Scène 6 : Victoire !

(*Musique Piste 9 : 2'07*)

Le chœur d'enfants :



The image shows a musical score for the children's chorus. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with a melody of eighth and sixteenth notes, some with accents. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

Les enfants entonnent ensuite la berceuse de la maman qui a retrouvé Pepicek et Anincka, air qui symbolise la fin des soucis.
Pour les prisonniers de Terezin, c'était l'espoir en la fin de l'oppression.

La berceuse :



(Musique Piste 9 : 2'52-5')

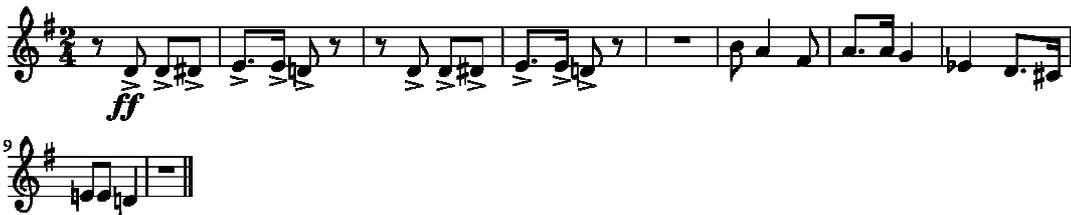
*« Dors, dors mon petit
Tant qu'il est encore temps.
Elle sait qu'un jour l'oiseau
s'échappe du nid
pour découvrir le monde
quand l'enfance est finie. »*

Scène 7

(Musique Piste 10)

Le thème de la Marche sert de chant final à l'opéra.

On avait déjà cet air à la fin de l'acte 1, alors que les enfants se donnaient du courage pour partir à l'assaut du tyran.



A présent que le tyran a fui :

*« Brundibar est vaincu !
Le tyran est perdu !
On n's'est pas laissé faire,
On a gagné la guerre !
Les enfants ont chanté,
Réunis, tous amis,
Ils ont formé un chœur,
Pas un seul n'a eu peur
Devant ce dictateur. »*

Musical score for the final of *Brundibar*. The score is in 2/4 time and G major. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in French.

Marcia (molto giocoso)
ff
 Brun-di-bar est vain-cu le ty-ran est per-du on n'est pas lais-sé faire.

Marcia (molto giocoso)
f
sf
 on a ga-gné la guerre Les en-fants ont chan-té ré-u-nis, tous a-mis. Ils ont for-

cresc.
ff
 mé un chœur Pas un seul n'a eu peur de-vant ce dic-tateur pas un seul n'a eu peur!

poco rit.
poco rit.

Le final

Mêlés à cette musique de victoire se retrouvent le thème modifié du final de la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak, les thèmes de Pepicek et Anincka, de l'oiseau, du chat et du chien.

Le « concept » du chœur final permettait à tous les participants (enfants ou adultes) de se retrouver à la fin de l'œuvre, unis et solidaires face au tyran. On constate cette formation finale a également été utilisée dans l'opéra *Der Kaiser von Atlantis*.

Conclusion sur l'œuvre

En comparaison des 55 représentations (en un an) de *Brundibar*, on peut noter que l'opéra le plus populaire auprès du peuple tchèque, *La fiancée vendue* de Bedrich Smetana, dirigé à Terezin par Rafaël Schächter, ne fut donné « que » 35 fois (entre le 20 juillet 1943 et octobre 1944).

C'est dire l'envergure spirituelle de cet opéra au sein du ghetto !

Assister au spectacle *Brundibar* relevait de la gageure car l'entrée, quoique gratuite, était soumise à invitation²³⁵. L'énergie que mirent les prisonniers à y assister en tant qu'auditeur ou à y participer en tant que chanteur démontre la solidarité ressentie autour de cette œuvre et l'osmose spirituelle qu'elle créa entre les prisonniers, les aidant à échapper pour un temps à leurs sombres préoccupations.

Brundibar est bien une œuvre de défiance extraordinaire puisque, à la fois par son texte, par sa musique et par sa longévité au sein du camp, elle permit aux très nombreux interprètes de l'opéra de défier tous ensemble l'opresseur, dans une lutte plus vraie que nature.

Quelle situation pourtant paradoxale que celle des participants à l'opéra qui, malgré l'enfer quotidien, en vinrent pour certains à considérer ces moments de musique partagée avec une émotion toute nostalgique !

Rudolf Laub, jeune choriste de quinze ans ayant participé à l'opéra, écrivit dans le journal clandestin *Vedem* :

« Rafik Schächter travaillait dur pour que nous puissions chanter le mieux possible. A la fin, tandis qu'une ovation interminable emplissait la salle, nous fûmes emplis de bonheur et particulièrement heureux car, comme tout être humain, nous cherchions la gloire. Nous avions la satisfaction du travail bien fait. (...) Notre principale préoccupation est d'avoir le plus de plaisir possible. (...) *Brundibar* disparaîtra certainement des souvenirs de ceux qui l'ont vu à Terezin, mais pour nous, participants du spectacle, il comptera parmi les quelques beaux moments passés à Terezin²³⁶ » (Rudolf Laub).

La partition de *Brundibar* fut cachée dans le camp jusqu'à sa libération en mai 1945. Elle figure désormais dans les archives du mémorial de la « cité-ghetto ».

Cette œuvre est de nos jours jouée dans le monde entier.

L'opéra *Der Kaiser von Atlantis*, opus 49 de Viktor Ullmann

Présentation

MUSIQUE : 🎵 *Fichier Der Kaiser von Atlantis de Viktor Ullmann*

🎵 *Pistes 1 (vidéo intégrale) et 2 (audio intégral)*

Piste 3 : Der müde Soldat

L'opéra de chambre en un acte *Der Kaiser von Atlantis oder die Tod Verweigerung* (ou *L'empereur d'Atlantis ou la Mort abdique*), sur un livret en allemand de Peter Kien et la musique de Viktor Ullmann, fut composé dans le ghetto de Terezin en 1943-44.

Cet opéra est directement inspiré de la vie concentrationnaire de Terezin. Le livret de cette œuvre aborde le sujet de la dictature nazie par le biais de l'absurde, tandis que la musique

²³⁵ Thomas Saintourens, *op.cit.* p. 61.

²³⁶ Joza Karas, *op.cit.* p. 112.

exploite librement et largement l'éventail compositionnel pratiqué avant-guerre par Viktor Ullmann (écriture jazz, atonalité) sans oublier de nombreuses citations d'œuvres, aussi bien écrites par des compositeurs juifs (morts ou vifs), que la caricature de l'hymne nazi (majorisé), ou encore l'emploi du choral luthérien *Ein feste Burg ist Unser Gott*.

Cette œuvre chantée et jouée, outre le fait d'utiliser des systèmes musicaux détestés par Hitler, comporte un livret incriminant directement le Führer, le tournant en ridicule et lui opposant des personnages inattendus comme la Mort (étonnamment libératrice) et Arlequin de la Commedia dell'arte.

Comment expliquer ce besoin de rire malgré les circonstances terribles traversées durant cette période par la communauté juive ?

L'humour juif

« Si tu as faim, chante. Si tu as mal, ris ! » (dicton yiddish)

« Pourquoi faire rire d'une chose aussi tragique, de la plus grande horreur du siècle ? Mais parce que (...) la vie est belle et que le germe de l'espoir se niche jusque dans l'horreur ; il y a quelque chose qui résiste à tout, à quelque destruction que ce soit²³⁷ » (Roberto Benigni)

Le premier rire de la Bible est celui d'Abraham (Talmud) quand il apprit par Dieu, alors qu'il était âgé de 100 ans et sa femme Sarah de 90 ans, qu'ils allaient avoir un fils. Qui plus est, ce fils s'appellerait Itzakh - soit « le Rire » !

La foi divine et le malheur juif se trouvent réunis dans ce dicton yiddish :

« Seigneur, tu nous as choisis entre tous les peuples – pourquoi fallait-il que tu tombes justement sur les Juifs²³⁸ ? »

L'opposition mort/vie est le sujet principal de l'humour juif, depuis les temps talmudiques jusqu'à nos jours, dans lequel l'acharnement à vivre a le dernier mot.

Dans une bonne histoire juive, la dérision ne vise pas l'autre mais s'applique à soi-même²³⁹.

Ce qu'on appelle l'humour talmudique, ou encore « l'humour juif », c'est la mise en doute des vérités toutes faites, et d'abord la mise en doute de soi-même.

Durant la Shoah, l'humour a assuré le lien social nécessaire pour renforcer la solidarité des victimes, pour conforter l'audace de rire de soi et des oppresseurs, pour encourager à la résistance spirituelle (voire matérielle chez les artistes) et pour supporter les épreuves sans

²³⁷ Roberto Benigni, lors de la présentation de son film *La vie est belle*, 1997, cité dans *Rire, Mémoire et Shoah*, *op.cit.* p. 353.

²³⁸ *Ibid.* p. 255.

²³⁹ *Ibid.* p. 283.

devenir fou. L'humour assure ainsi un moyen de défense spirituel contre l'autorité, en permettant de la faire voler en éclats, sans violence mais non sans bravoure²⁴⁰.

Durant la période qui nous intéresse, les blagues juives anti-nazis fusaient largement malgré les directives édictées dès 1933, tels les assemblages « Hitler-le Puissant », « le Mangeur de tapis », « l'Aryen aux cheveux noirs » (Hitler, le petit brun moustachu devenu l'ardent défenseur de l'aryen blond), ou bien pour son ministre de la Propagande : « Goebbels-le Fluet », « le Mickey de Wotan » - ce qui explique pourquoi Goebbels ferma en premier les cabarets, lieux destinés à la satire politique et devenus des antres ouverts à la subversion collective.

Dans une société libre, une blague est un luxe, alors qu'elle est souvent la dernière possibilité d'exprimer une critique dans les sociétés totalitaires. Par exemple, le titre du livre d'Hitler *Mein Kampf* devint *Mein Krampf* - soit *ma crampe*.

Dans le ghetto de Varsovie également, les opprimés se défendaient avec leur esprit et leurs traditions pour survivre :

« Il n'y a pas d'autre remède pour nos maux. Les gens rient de la mort et rient des nazis. L'humour est la seule chose que les nazis ne peuvent comprendre²⁴¹ ».

Dans le ghetto de Terezin, à peine deux jours après l'arrivée du second convoi en décembre 1941, un cabaret s'était clandestinement formé dans une cave. Ces soirées s'appelaient *Soirées de camaraderie*. On y donnait des chansons, du jazz, des sketches parodiques.

Dans l'opéra de Viktor Ullmann, lorsqu'Arlequin le bouffon demande à la Mort de le délivrer de ses souffrances (morales), elle lui répond :

« On ne peut pas te tuer. Le rire qui sait se moquer de lui-même est immortel²⁴² ».

Dans d'autres camps de concentration, consacrés en majeure partie à l'extermination des juifs d'Europe, l'humour n'était pas en reste. Par exemple à Dachau, outre l'après-midi « cabaret » qui avait lieu tous les dimanches, des spectacles de théâtre pouvaient se jouer, comme la comédie faustienne du journaliste viennois Rudolf Kalmar (nom humoristique s'il en est !), au titre à rallonges : *La nuit de sang à la Roche-Terre ou Le voyage de noces du chevalier Adolar ou Ce n'est pas le grand amour*, représentée le 13 juin 1943 avec l'autorisation des autorités du camp. La pièce se termine ainsi :

« Ce que vous voyez là
Est une vieille chanson.
Mais dans l'oreille, un mot vous restera :
Quand tout va mal,
Ça finit par aller mieux grâce à la formule magique :
humour, humour, humour²⁴³ ! »

L'humour « juif » s'est opposé au cynisme nazi (*Arbeit macht frei*). Cet humour répond à une tactique éprouvée de résistance à l'oppression, pratiquée par les minorités persécutées

²⁴⁰ *Ibid.* p. 79.

²⁴¹ *Warsaw ghetto, a diary by Mary Berg*, New York, LB.Fischer, p.111, cité par Andréa Lauterwein, *Rire, Mémoire et Shoah*, p. 94.

²⁴² *Ibid.* p. 88.

²⁴³ Uwe Naumann, *Zwischen Tränen und Gelächter*, Cologne, Pahl-Rugenstein, 1983, p. 220-227, cité par Andréa Lauterwein, *Rire, Mémoire et Shoah*, p. 89.

et qui fournit une de ses composantes majeures à l'humour juif. La blague juive est censée aider à surmonter les craintes inhérentes à l'existence²⁴⁴.

Un des moyens de manifester cette auto-dérision : le surnaturel qui semble naturel. Voici une anecdote racontant l'entrevue de Churchill et un rabbin, lequel se voit demander par le premier ministre britannique comment vaincre l'Allemagne. Il lui répond :

« Il y a deux voies, l'une naturelle et l'autre surnaturelle.
La naturelle serait qu'un million d'anges aux épées enflammées descendent sur l'Allemagne et la détruisent.
La surnaturelle serait qu'un million de parachutistes anglais descendent sur l'Allemagne et la détruisent²⁴⁵ ».

L'histoire juive suivante résume cette attitude de l'optimisme à toute épreuve de la communauté juive :

« Le Seigneur fait savoir aux hommes que dans deux semaines Il noiera la Terre sous un nouveau déluge. Les gouvernements régissent différemment :
1 – le président des Etats-Unis fait distribuer l'épargne, supprime les impôts.
2 – le gouvernement de l'Union Soviétique ordonne la distribution de tous les stocks de biens.
3 – le Premier ministre d'Israël prononce un discours à la Knesset :
'Honorables parlementaires, il ne nous reste que deux semaines pour apprendre à vivre sous l'eau²⁴⁶ ! »

L'écrivain et poète Hans Günther Adler (1910-1988), auprès duquel le compositeur Viktor Ullmann désirait que sa partition d'opéra parvienne, écrivit quant à lui, à propos des trains de déportation :

« Il n'y aura pas de correspondance !
C'est l'avantage des trains spéciaux : on monte et on descend, et entre les deux, il ne se passe rien.
Le train roule, c'est tout.
Ensuite, chacun peut se reposer, surtout les malades²⁴⁷ ».

Cette écriture ironique désespérée (le « rire étranglé ») est à la fois un acte de mémoire et un acte de résistance. Hans G. Adler fut en effet lui aussi déporté en 1942 à Terezin, puis à Auschwitz et enfin à Buchenwald. Il survécut à l'Holocauste mais perdit seize membres de sa famille.

Autre anecdote d'un réalisme terrible :

« Un nouveau venu à Auschwitz interroge un ancien sur les possibilités de s'échapper du camp. L'ancien montre les colonnes de fumée et dit : 'Voilà le seul moyen d'en sortir²⁴⁸ ».

Elie Wiesel écrivit²⁴⁹:

²⁴⁴ *Ibid.* p. 285.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 103.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 256.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 182.

²⁴⁸ *Ibid.* p. 103.

²⁴⁹ Elie Wiesel, *Célébration hassidique*, Paris, Seuil, 1972, p. 203, in *Rire, Mémoire et Shoah*, p. 139.

« Rire issu d'une conscience lucide et désespérée, rire d'arrachement, sans joie, rire de protestation contre les absurdités de l'existence, rire de révolte contre un univers où l'homme, quoi qu'il fasse, est volé, condamné d'avance ; rire de compassion pour l'homme qui ne peut échapper à l'ambiguïté de son destin et de sa foi ».

Le poète et dramaturge roumain Benjamin Fondane, né en 1898, naturalisé français en 1938, mourut à Auschwitz au tout début d'octobre 1944. Il expose les raisons d'être de ce rire :

« L'humour offre à l'homme un moyen de déjouer la violence que d'autres voudraient lui imposer, de ridiculiser ceux qui voudraient lui ôter son visage²⁵⁰ ».

Comme dans ces rimes :

« Je n'aurais jamais cru que la barbe des sages
Était si dure à traverser !
C'étaient des fils de fer barbelés, ils mordaient jusqu'au sang²⁵¹ ».

NB : noter l'allitération « barbe-barbelés ».

Cependant, malgré cette épée de Damoclès en perpétuel suspens, nous verrons que le compositeur Viktor Ullmann et le poète Peter Kien conçurent un opéra révolté aussi bien par son argument largement absurde, mais aussi par l'utilisation d'une musique éminemment séditeuse.

Composition globalement atonale, elle intègre des citations d'œuvres de compositeurs juifs et/ou tchèques, le jazz, sans oublier un choral de Martin Luther et une action hautement subversive concernant le traitement réservé à l'hymne allemand.

Nous allons examiner cet opéra, en premier lieu d'un point littéraire à travers le mythe de l'Atlantide, puis par le biais de la mise en musique.

²⁵⁰ Armelle Chitrit, *op.cit.* p. 60.

²⁵¹ Armelle Chitrit, *op.cit.* p. 71.

Viktor Ullmann



Viktor Ullmann

A droite, croqué à Terezin par Peter Kien²⁵²

Biographie

Ce pianiste, né baron von Tannfelds, vit le jour le 1^{er} janvier 1898 à Teschen (Autriche) et mena une vie très érudite. Sa mère était catholique et son père juif converti - pour monter plus rapidement en grade dans l'armée austro-hongroise. Lui fut agnostique.

Il étudia la composition avec Arnold Schönberg à Vienne (1918-19) où il obtint en 1929 un grand succès avec les *Schoenberg Variationen* pour piano. Il s'établit à Prague en 1919 où il devint chef d'orchestre assistant de l'Opéra allemand (grâce à Arnold Schönberg qui le recommanda à son beau-frère Alexander von Zemlinski, alors directeur de l'Opéra de Prague), puis directeur de l'Opéra d'Aussig (Bohême) en 1929. Sa programmation musicale y fut moderniste (notamment les opéras *Jonny spielt auf* d'Ernst Krenek et *Ariane à Naxos* de Richard Strauss).

Puis, étant un fervent pacifiste et ayant rencontré le mouvement anthroposophique et Rudolf Steiner, il abandonna un temps sa carrière de musicien pour tenir une librairie spécialisée dans ce genre d'ouvrages à Stuttgart (1931-33).

NB : L'anthroposophie est la science de l'esprit qui tente d'étudier, d'éprouver et de décrire des phénomènes spirituels avec la même précision et clarté avec lesquelles la science étudie et décrit le monde physique.

Rudolf Steiner :

²⁵² <http://orelfoundation.org> et <http://seattletimes.com>.

« L'interprétation correcte du mot 'anthroposophie' n'est pas 'sagesse de l'homme', mais 'conscience de son humanité', c'est-à-dire : éduquer sa volonté, cultiver la connaissance, vivre le destin de son temps afin de donner à son âme une orientation de conscience, une sophia²⁵³ » (soit, restaurer le lien entre l'homme et les liens spirituels)²⁵⁴

Nous verrons dans le chapitre consacré à son opéra à quel point cette « conscience de son humanité » lui aura été utile dans l'action hautement résistance que représenta la composition de son opéra.

Viktor Ullmann dut fuir l'Allemagne en 1933 suite à la montée du nazisme et aux mesures antisémites. Il retourna à Prague (Tchécoslovaquie) exercer comme professeur de musique, mais aussi journaliste-critique musical et collaborateur à la Radio Tchèque. Il y rencontra le compositeur Alois Hába par l'intermédiaire du mouvement anthroposophique et suivit au Conservatoire de Prague (1935-1937) ses cours de composition, dévolus aux quarts de ton, sans pour autant utiliser cette technique dans ses propres compositions. Son langage musical intègre aussi bien Gustav Mahler, Alban Berg qu'Alexander Scriabine, créant un style expressif assez reconnaissable.

Alors qu'il avait composé en 1934 un opéra prophétique (primé) intitulé *l'Antéchrist*, alors que l'Allemagne venait d'annexer l'Autriche (15 mars 1938) et alors que son père venait de mourir (20 mars 1938), il écrivit dans un poème:

« Je suis seul.
Le monde est mort.
La bannière de l'Antéchrist flamboie
Et Dieu est loin
Sur son étoile »...

Avant sa déportation pour Terezin, il fut hospitalisé suite à des crises de dépression dues en partie à la mort de ses deux parents et au départ de deux de ses jeunes enfants en Angleterre via la Suède pour échapper au nazisme - il ne les revit jamais. Avant d'être emmené au ghetto, il composa une cinquantaine d'œuvres dont le concerto pour piano opus 25, 4 sonates pour piano, plusieurs cycles de lieder.

Le 8 septembre 1942, il fut déporté avec sa troisième épouse à Terezin à l'âge de quarante-quatre ans. Ses deux premières épouses l'y attendaient avec un de ses fils. Le 22 août 1944, il écrivit à la fin de sa 7^{ème} sonate pour piano :

« Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort²⁵⁵ ».

Après deux années passées dans ce camp, un convoi ferroviaire l'emporta le 16 octobre 1944 à destination d'Auschwitz - (ainsi que deux de ses épouses et l'un de ses fils, une semaine plus tard). Tous y furent gazés dès leur arrivée.

²⁵³ Rudolf Steiner, conférence du 13 février 1923 à Stuttgart, in *Éveil au contact du Moi d'autrui*, GA 257, Éditions Anthroposophiques romandes.

²⁵⁴ Thomas Saintourens, *op.cit.* p. 219.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 222.

Sa vie au sein du ghetto

Dès son arrivée dans le camp, Viktor Ullmann fut immédiatement désigné comme co-organisateur des activités artistiques du camp (de même qu'Hans Krasa), ainsi que critique (vingt-sept de ses chroniques musicales furent retrouvées) et organisateur des créneaux de répétitions sur les instruments disponibles dans le ghetto. Il donna des cours de piano au fils du docteur Epstein, le président du Conseil des Anciens du ghetto. Il créa le *Studio pour la Musique Nouvelle*, destiné à faire jouer aussi bien des œuvres contemporaines que celles qui étaient composées par les détenus du ghetto. Il mit aussi en place le *Collegium Musicum* consacré à la musique baroque.

Il composa environ vingt-cinq œuvres durant sa détention. Les chansons détinrent une part importante dans sa composition, comprenant entre autres le cycle *Der Mensch und sein Tag* (Douze lieder, 1943), écrit d'après douze haïkus traduits par le poète et écrivain poète tchèque Hans-Günther Adler (survivant du camp), décrivant les humeurs et expériences d'un homme au cours d'une journée.

Il composa aussi *Der müde Soldat* (ou : *Le soldat fatigué*) en 1943, pour voix et piano, dont on trouve des réminiscences dans l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* sous les traits de la Mort.

(♪ Piste 3)

Voici le texte, un poème chinois adapté par le poète allemand Alfred Henschke alias « Klabund » :

« Une servante fatiguée, la tête tondue ; elle est sur la route. Je passe devant elle dans un arc large. C'est ainsi qu'ils se tiennent tous, rangée par rangée, tête contre tête. Que sais-je des eaux saintes, du ciel du village, rouge cramoisi au crépuscule ? Je suis piégé par les blessures de milliers de couteaux et fatigué, lassé de toute cette mort. Les yeux des enfants sont comme une pluie dorée, le gobelet de vin luit dans leurs mains. Je veux me coucher pour dormir sous les arbres et ne plus être un soldat. »

On retrouvera effectivement cette image étrange mêlant le vin et le sang dans les propos du personnage d'Arlequin :

« Les garçons aspirent à du vin, à l'amour. [La Mort] les a emportés, ils sont partis à jamais. Qu'allons-nous boire à présent ? Nous allons boire du sang »...

On peut se rappeler l'obsession d'Hitler quant à la pureté du sang...

Ullmann composa également à Terezin des cycles de lieder, trois sonates pour piano, le troisième quatuor à cordes, un poème symphonique (*Don Quichotte danse le fandango*), une sonate pour piano et violon. Il mit en musique des poèmes de son ami le docteur et poète Hans Günther Adler (le futur dépositaire de son opéra) mais aussi des poèmes en langue allemande, des poèmes chinois et des comptines françaises ainsi que l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* que je présenterai dans le chapitre ci-dessous.

La vie musicale survoltée qu'il mena à Terezin le libéra de ses soucis financiers et psychologiques antérieurs, dus à l'occupation nazie de son pays. Il put désormais se

consacrer entièrement à la musique et à la composition, et ainsi prendre part à une forme de résistance, d'abord physique en se « contentant » de survivre, puis spirituelle par sa musique et le choix des textes qu'il utilisa.

Elevé dans la religion catholique et totalement assimilé à la société civile tchèque, Ullmann s'était un temps intéressé au protestantisme puis à l'anthroposophie de Steiner, avant de réintégrer le giron catholique autrichien le 11 mai 1940.

A Terezin, il renoua avec ses racines judaïques, impressionné par la force spirituelle inébranlable de certains de ses codétenus. Dans les programmes des concerts du *Studio für neue Musik* qu'il supervisait, il organisa la création de nombre d'œuvres de compositeurs voués à la culture hébraïque, telles les *Danses hassidiques* de Siegmund Schul (1916-1944). Il composa lui-même des œuvres issues de chants hébraïques.

Genèse de l'opéra

La composition de l'opéra de chambre *Der Kaiser von Atlantis oder des Tod Verweigerung* (ou *L'empereur d'Atlantis ou le refus de la Mort d'abdiquer*) débuta durant l'été 1943.

Une première ébauche fut achevée le 18 novembre et, le 13 janvier 1944, l'air final de l'Empereur Überall était terminé. Les répétitions commencèrent sous la baguette de l'incontournable chef de chœur et d'orchestre Rafaël Schächter – qui dirigea les quelque trente représentations du *Requiem* de Verdi et les 55 représentations de l'opéra pour enfants *Brundibar*.

Mais les autorités nazies interdirent la poursuite du travail et, en octobre, les musiciens furent déportés vers Auschwitz.

Le film *Le dictateur* de Charlie Chaplin sortit en 1940, alors que l'existence des camps de concentration était connue et que circulait la rumeur de l'existence de camps d'extermination. Chaplin y raille l'ego boursoufflé du Dictateur, trait de caractère que l'on retrouve dans l'opéra d'Ullmann avec l'énumération de tous les titres absurdes de l'Empereur.

Argument

Überall, l'empereur de l'Atlantide, décrète la guerre totale et générale entre tous ses sujets. Vexée par ce putsch qui usurpe ses pouvoirs, la Mort brise son épée et fait grève: les hommes ne pourront plus mourir. Mais cette vie éternelle ne provoque finalement que souffrances et chaos. Les hommes supplient la Mort de les délivrer et l'empereur accepte de ramener l'ordre dans son royaume en devenant la première victime de la Mort. La Mort apparaît ainsi comme salvatrice, libératrice :

« Je suis celle qui délivre de la Peste [brune], mais je ne suis pas la Peste »
(air de la Mort dans la scène 4).

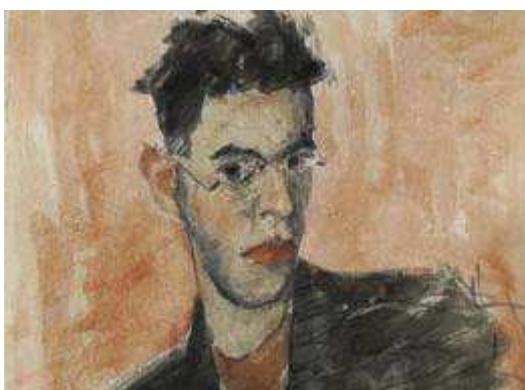
« Cet opéra est un acte de vie avant une mort certaine²⁵⁶ ».

Ce thème de la Mort libératrice est donc commun au *Requiem* de Verdi, à *Brundibar* et au *Kaiser von Atlantis*.

L'opéra de Viktor Ullmann est une satire ouverte d'Hitler, une critique cinglante de l'oppression sous la forme d'une fable tragique, grotesque et absurde.

Le mythe de l'Atlantide

Le livret fut écrit par Frantisek Peter Kien (1919-1944), en collaboration étroite avec le compositeur Viktor Ullmann.



Peter Kien (autoportrait²⁵⁷)

Peter Kien, peintre et poète prodigieux, fut nommé à 19 ans professeur de dessin à l'École des Beaux-Arts de Prague. Il fut interné à Terezin le 4 décembre 1941 avec sa femme (peu après Viktor Ullmann) et fit partie du même convoi funèbre vers Auschwitz le 16 octobre 1944. Il avait 24 ans.

Sa production en tant que peintre dans le camp est d'environ 350 dessins, dont beaucoup de portraits « croqués » de ses compatriotes et collègues artistes, dont ceux de Viktor Ullmann et Hans Krasa (exposés ici dans les chapitres qui leur sont consacrés).

Les sources littéraires qu'il a utilisées dans son livret ne sont pas certifiées et ne le seront sans doute jamais. Cependant, le titre est suffisamment explicite pour que l'on imagine qu'en tant que poète averti, il ait eu connaissance des œuvres *Timée* et *Critias* de Platon, écrites en – 355 avant J.C. dans lesquelles le philosophe grec décrit par le menu le mythe de l'Atlantide, fable qui naquit après l'échec de la confédération athénienne, moment à partir duquel Athènes fut gouvernée par des hommes politiques modérés.

L'Atlantide, comme Athènes, était une thalassocratie. Elle serait née des amours du dieu marin Poséidon et de la nymphe terrienne Clitô, donnant naissance à cinq paires de jumeaux qui devinrent les dix premiers rois de l'Atlantide. Platon conçut là un pamphlet contre l'impérialisme de sa propre cité, opposant l'Athènes de l'excellence, de l'ordre et de

²⁵⁶ Marie-Bénédictte Vincent, *Images et sons*, op.cit. p. 131.

²⁵⁷ <http://niramartisrael.defesesfinearts.com>.

l'équilibre à l'Atlantide, lieu de l'opulence, de l'ivresse, conquérante mais promise à la dissolution inéluctable de tous les empires maritimes et commerciaux (de fait, la flotte athénienne disparut en – 356).

Platon présente l'Atlantide comme un continent ayant réellement existé, mais d'après l'historien Pierre Vidal-Naquet, Platon aurait consciemment cherché à égarer ses concitoyens, Athènes la commerçante étant finalement l'Atlantide décriée.

A la fin de *Critias*, Platon explique c'est la prédominance de l'élément humain sur le divin qui provoqua la dégénérescence de l'Atlantide et de ses habitants, devenus « remplis d'injuste cupidité et d'excès », ce qui entraîna la décision de Zeus de détruire l'Atlantide. Platon invita donc ces concitoyens à préférer un régime autarcique et modeste.

Au fil des siècles, ce mythe de l'Atlantide fut largement relu, réécrit et exploité à des fins politiques et idéologiques, mais il fut aussi fantasmé.

Au XVI^{ème} siècle, la découverte du *Nouveau Monde* et ses richesses raviva le mythe. Le continent américain (immergé !) fut identifié par l'Espagne comme le fameux continent décrit par Platon, aussi bien pour réconcilier l'héritage gréco-romain et les traditions bibliques concernant les dix tribus dispersées d'Israël, que pour légitimer le droit de l'Espagne à se l'approprier.

Depuis le XVII^{ème} siècle, ce sont principalement les nationalistes qui s'emparèrent du mythe pour se l'approprier. Le suédois Rudbeck écrivit *Atlantica, sive Mannheim, vero Japheti posterorum sedes ac patria* (publié à Uppsala entre 1679 et 1720) pour revendiquer la Suède comme le siège de l'Atlantide - la patrie de l'humanité -, cherchant à remplacer le peuple juif « élu » par des atlantes nordiques.

L'Atlantide devint ainsi un récit sur les origines du monde.

Ce mythe reparut en Allemagne après la défaite de la guerre de 1914-1918. Il se développa abondamment dans l'idéologie nationale-socialiste allemande. Dans *L'Atlantide, patrie primitive des Aryens*, Karl Georg Zschaetzsch situe cette île au large du Maroc (tout comme Jules Verne, dans son œuvre romanesque *20.000 lieues sous les mers*, publié en 1869) et explique que les français et les anglo-saxons sont tous d'origine atlante :

« Sans la présence d'une souche aryenne, aucun état ne peut subsister²⁵⁸ ».

De même, le nazi Albert Herrmann, archéologue enseignant à l'université de Berlin, reconstruisit un empire germanique dont les traces matérielles seraient les mégalithes de Stonehenge ou Carnac, dans son ouvrage *Unsere Ahnen und Atlantis (Nos aïeux et l'Atlantide, 1934)*.

Adolf Rosenberg, théoricien du parti nazi, publie quant à lui *Le mythe du XX^{ème} siècle* dans lequel le personnage principal explique que les atlantes (dont descendent évidemment les germains) s'étaient jadis répandus un peu partout dans le monde, y compris en Galilée, ce qui permettait de faire de Jésus un Atlante - donc un non-juif (4^{ème} édition, Munich, 1932, p.43-48).

Cette idéologie « atlanto-nationaliste » fut fortement diffusée par Heinrich Himmler (ministre de l'intérieur d'Hitler) dans un but de propagande. Il s'agissait de changer de peuple élu au bénéfice des germains. On identifia alors la capitale de l'Atlantide sur

²⁵⁸ Karl Georg Zschaetzsch, *L'Atlantide, patrie primitive des Aryens*, Berlin, 1922, cité par Pierre Vidal-Naquet, *L'Atlantide*, p. 125.

l'archipel de Heligoland (ou *Heiligland*, pays sacré), situé au large de l'Allemagne du Nord²⁵⁹.

Le mythe et son utilisation dans l'opéra

L'opéra *Der Kaiser von Atlantis* ne fut pas la seule œuvre composée à Terezin évoquant le mythe de l'Atlantide. En effet, *Le dernier cycliste*, pièce de théâtre de Karel Svenk (ex agitateur politique) raconte que les cyclistes et ceux qui ne pouvaient prouver que leurs ancêtres sur six générations étaient des « piétons », étaient déportés sur une île imaginaire « gouvernée par des dirigeants fous²⁶⁰ ». L'allusion au nazisme est directe.

Peter Kien et Viktor Ullmann utilisèrent quant à eux ce mythe d'une façon très « palpable ».

La raillerie vis à vis des rêves de gloire antique d'Hitler est largement évoquée. Dans l'opéra, il est aisé d'identifier le troisième Reich à l'Atlantide et Hitler à l'empereur fou Überall (soit : *Par-dessus tout*).

Cet empereur tyrannique et mégalomane reçoit toutes sortes de titres absurdes:

« Nous Überall, l'Unique Gloire de la Patrie, Bénédiction de l'humanité, Empereur des deux Indes, Empereur de l'Atlantide, duc régnant d'Ophir et véritable écuyer tranchant d'Astarté, baron de Hongrie, cardinal prince de Ravenne, roi de Jérusalem ».

L'absurde de l'opéra est mis en évidence dès les prémices de l'opéra : on remarquera que le pathétique du personnage d'Überall tient au fait qu'il se déclare pompeusement l'empereur du monde, de l'Atlantide, donc d'un monde promis à sa perte. Il se proclame également roi de Jérusalem alors que l'opéra se joue dans un camp de prisonniers juifs...

La description qui est faite de ce personnage et le semi-burlesque du livret sont certainement influencés par la pièce de théâtre *Ubu roi* d'Alfred Jarry, publiée le 25 avril 1896.

NB : On remarque évidemment la similitude des prénoms (Ubu et Überall) mais aussi le rapprochement de ce patronyme avec les paroles du début de l'hymne allemand *Deutschland über alles* dont la musique est particulièrement malmenée dans l'opéra comme nous pourrions le constater plus loin.

La similitude de l'histoire de cet Empereur de l'Atlantide avec le personnage éponyme de la pièce de Jarry est d'autant plus évidente que le père Ubu, après avoir pris le pouvoir, fait tuer tous les nobles pour s'emparer de leurs biens et doit finalement s'enfuir – Ubu à l'étranger et Überall dans l'au-delà, avec la Mort qui le libère.

L'Atlantide, quoique très peu citée nommément dans le livret (une seule fois), est néanmoins omniprésente quant à la description d'un état totalitaire promis à sa chute.

²⁵⁹ *Ibid.* p. 126-127.

²⁶⁰ Jennifer Blackwell, *Brundibar in Terezin: Music as Spiritual resistance during the holocaust*, p. 23.

Déroulement de l'histoire

Constitution : un prologue, quatre tableaux et un épilogue.

Dans le Prologue, le « personnage » du haut-parleur présente l'intrigue et les personnages. Tout au long de l'opéra, il déclame comme un fil rouge « Hallo, hallo » (« Ecoutez, écoutez »), pastichant les haut-parleurs des camps de concentration.

1^{er} tableau : dialogue entre Arlequin et la Mort.

Dans la version originale, il ne s'agissait pas d'Arlequin mais de Pierrot, personnage triste de la commedia dell'arte – donc moins sujet à censure.

En effet, Arlequin incarne la Vie, l'enseignement de la sagesse par l'humour. Mais il est également lié à Hellequin, diable malveillant des légendes médiévales françaises qu'on retrouve aussi sous le nom d'Alichino dans la *Divine Comédie* de Dante (*Enfer*, XXI^{ème} et XXII^{ème} chants) et sous celui d'Erlkönig, farfadet des légendes germaniques.

La Mort, quant à elle, est représentée par un vieux soldat fatigué symbolisant l'empire austro-hongrois - empire dissout lors du traité de Saint-Germain-en-Laye en 1919.

Les deux protagonistes se plaignent tous les deux du monde tel qu'il est devenu :

« Où sont maintenant le vin nouveau, les femmes ? »

L'empereur, retranché seul dans son palais pour mieux régner, a déclaré la guerre « de tous contre tous » (allusion à la « guerre totale »).

La Mort, vexée de se voir ravir son rôle de faucheuse officielle des corps, brise son épée et décide de faire grève : aucun homme ne mourra plus.

2^{ème} tableau : L'empereur est informé par le Haut-parleur que les condamnés politiques qu'il a fait exécuter sont toujours en vie. Il déclare alors au peuple que c'est grâce à lui, Überall, qu'ils ont obtenu l'éternité.

3^{ème} tableau : Plus personne ne peut mourir ; le chaos s'ensuit. Un jeune garçon et une jeune fille soldats tombent amoureux.

4^{ème} tableau : Face au chaos de son royaume et aux souvenirs de son enfance, l'empereur devient fou. Arlequin chante tandis que le Tambour discours.

La Mort, cachée dans le miroir du bureau d'Überall, accepte de remettre de l'ordre dans l'empire et de redémarrer le processus naturel vie-mort si l'empereur accepte d'être le premier à mourir. Dont acte.

La Mort libératrice

Le titre de l'opéra prête déjà à réfléchir : *le Kaiser de l'Atlantide ou le refus de la Mort d'obtempérer* (ou *la Mort abdique*).

On comprend immédiatement avec ce titre absurde que la Mort sera du côté des opprimés. Déjà en 1935, Viktor Ullmann avait composé un opéra visionnaire nommé *L'Antéchrist*, dans lequel un roi voulait dominer le monde en soumettant la religion, la science et l'Art ! Seul le poète résistait à cette dictature. La musique était de style post wagnérien.

La Mort est appelée dès le début par les quatre notes à la trompette de l'ange exterminateur (symphonie *Asraël* de Josef Suk). L'opéra se termine par le choral luthérien renommé *Komm Tod, du unser werter Gast* (*Viens, Mort, notre hôte honoré*)

Dans l'épilogue, tout est dit. En effet, après le départ de l'empereur fou vers sa finitude, les ex-opprimés chantent ensemble ce choral dont les paroles sont bien différentes de celles originelles de Martin Luther.

Au XVI^{ème} siècle, les paroles sont une supplique à Dieu pour qu'il protège les protestants du courroux de leurs ennemis :

*« C'est un rempart que notre Dieu :
Si l'on nous fait injure,
Son bras puissant nous tiendra lieu
De cuirasse et d'armure.
L'ennemi contre nous
Redouble de courroux :
Vaine colère !
Que pourrait l'adversaire ?
L'Eternel détourne ses coups »*

On peut rappeler que Martin Luther, en son temps, exposa des thèses antisémites d'une rare violence que certains, tel René Süß, rapproche du nazisme. Dans *Les juifs et leurs mensonges* (1543), Luther développa en effet le plan d'un pogrom en sept points qui furent strictement suivis par les nazis, à partir de la Nuit de cristal du 9 novembre 1938:

« 1) Mettre le feu à leurs synagogues et leurs écoles. 2) Ce qui ne veut pas brûler doit être recouvert et enfoui, de manière à ce que personne ne puisse plus en voir une pierre et une ruine. 3) Arracher tous leurs livres de prière et tous les textes talmudiques, dans lesquels sont enseignés des idolâtries, des mensonges, des malédictions et des blasphèmes, 4) Leur retirer tout sauf-conduit pour se promener dans les rues, 5) Les contraindre à des travaux humiliants, 6) Enfin les expulser du pays, une fois que l'on s'est assuré qu'ils ne peuvent pas être utiles au gouvernement avec leur argent. 7) Il faut également tuer les rabbins qui continueront à enseigner leur religion²⁶¹.

On peut se demander si le fait de terminer cette œuvre magistrale par une telle modification du choral « tube » de ce moine allemand antisémite du XVI^{ème} siècle ne représente pas, justement, un ultime pied de nez aux allemands nazis du XX^{ème} siècle...

Les paroles de Martin Luther deviennent ainsi en 1944 une supplique à la Mort:

*« Viens, ô Mort, notre hôte honoré,
Dans la demeure de notre cœur.
Soulage-nous du fardeau de la vie,
Conduis-nous au repos après la souffrance et la misère.
Apprends-nous à respecter en nos frères
Les plaisirs et les malheurs de la vie.*

²⁶¹ <http://www.doorbraak.eu/gebladerte/30143v01.htm>.

*Apprends-nous le commandement suprême :
Tu ne conjureras pas en vain
Le grand nom de la Mort »*

Par rapport au texte originel, c'est ici la Mort qui est appelée (et non Dieu) des vœux de tous les protagonistes – aussi bien du tyran que des opprimés. Elle est donc supposée posséder plus de pouvoir que Dieu car elle seule peut apporter la Justice. Viktor Ullmann n'avait-il pas écrit dans son journal *Der fremde Passager* :

« Je viens de loin et le dieu qu'on trouve ici m'est inconnu.

Je ne le comprends pas et il ne comprendra pas ma prière, même si je prie beaucoup²⁶² »...

Rafaël Schächter souhaitait déjà, lors de l'interprétation du *Requiem* de Verdi, extirper tout germe de haine des cœurs.

De fait, dans cette fin d'opéra, la Mort délivre la morale : personne n'a le droit de vie ou de mort sur quiconque; la punition de nos péchés sera aussi terrible que leur folie.

Cependant, les auteurs de l'opéra prêtent de manière prémonitoire ces mots au Kaiser fou, juste avant qu'il ne meure :

« Car ce n'est pas l'Autre côté que nous devons craindre, mais plutôt ce monde, revêtu de ses ombres sombres, pour les ombres éternelles. »

Effectivement, le 16 octobre 1944, Viktor Ullmann et Peter Kien firent partie du convoi vers Auschwitz, camp d'extermination dont ils ne revinrent pas.

La Musique

Les interprètes

Formation vocale : 7 chanteurs solistes : 7 chanteurs solistes (pas de chœur): l'empereur Überall (baryton), le Haut-parleur (basse), la Mort (basse), Arlequin (ténor), un soldat (ténor), la fille (soprano), la Tambour (alto- mezzo-soprano).

L'instrumentarium lui-même est une marque de résistance remarquable car Viktor Ullmann, ne pouvant écrire que pour les instruments disponibles dans le camp, profita largement de la présence d'un banjo et d'un saxophone - instruments phares du jazz proscrit par les nazis- pour les incorporer à l'ensemble instrumental.

Instruments : 1 flûte (également piccolo), 1 hautbois, 1 clarinette, 1 saxophone alto, 1 trompette, 1 banjo (également guitare), 1 clavecin (également piano et harmonium), percussions nécessitant 2 musiciens (caisse-claire, cymbale suspendues, triangle, tam-tam), cordes (1 violon 1, 1 violon 2, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse à 5 cordes). Soit quatorze instrumentistes.

Les diverses associations de timbre, tout au long de l'œuvre, lui donnent une vitalité et une richesse sonore extraordinaires.

²⁶² Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 390.

Le style compositionnel

La musique est grinçante et émouvante, écrite en parfaite symbiose avec le livret surréaliste et rempli d'humour noir de Peter Kien. Pour illustrer ce refus de la guerre et de la dictature, on trouve un mélange singulier de styles musicaux décrétés « dégénérés » par les nazis - et par là-même provocateurs.

Le système compositionnel global utilisé est l'atonalité (héritée de Schoenberg), mais les citations exploitées explorent entre autres le blues, le style de Kurt Weill (esprit du cabaret), Gustav Mahler (post romantisme et lyrisme exacerbé), un choral luthérien – le tout unifié par le style lyrique propre à Viktor Ullmann.

Le compositeur utilise des solos, des duos, trios (parlés ou chantés) et un chœur final.

Les thèmes musicaux

Richard Wagner donna le nom de *leitmotiv* à des motifs musicaux représentant ou caractérisant les personnages ou des situations de ses opéras et qui évoluent au fil de l'œuvre.

Dans le cas de *Brundibar* comme *Der Kaiser von Atlantis*, tous les protagonistes sont représentés par des thèmes musicaux personnalisés. Les despotes subissent un sort particulier :

- Brundibar est associé à un orgue de Barbarie – instrument bien choisi ! (ou un accordéon)
- la présentation parlée des titres absurdes de l'empereur Überall est accompagnée de l'hymne nazi *Deutschland über alles*, « assaisonné » en mode mineur.

Les Citations musicales, objets de subversion

Viktor Ullmann insère de très nombreuses citations dans son opéra de chambre. Leur subversion est évidente puisqu'elles sont le manifeste de tous les genres musicaux prohibés par le III^{ème} Reich. Il pioche donc parmi ses multiples influences.

En effet, si l'opéra est en majeure partie composé selon l'écriture atonale de l'école de Vienne (Schoenberg et Zemlinsky furent ses professeurs à Vienne et Prague), Ullmann mêle allègrement le style harmonique jazz de Kurt Weill (auteur de l'*Opéra de quat'sous* de 1928), un arrangement spécieux (en mode mineur !) de l'hymne nazi *Deutschland über alles*, le thème « fil rouge » de l'ange exterminateur issu de la symphonie *Asraël* (1906) du compositeur tchèque Josef Suk (gendre d'Antonin Dvorak), *Le chant de la Terre* (1907) du juif Gustav Mahler. Pour cet agnostique ayant approché le catholicisme, l'anthroposophie puis le judaïsme sur le tard, l'apparition du psaume du rite luthérien (culte proprement « protestant » à son époque !) *Ein feste Burg ist unser Gott*, en conclusion de cet opéra « pot-pourri », apporte une touche d'espérance emprunte d'œcuménisme – voire une ultime marque de défi.

Le recours à des citations n'est pas nouveau pour Ullmann. Dans le final de sa 7^{ème} sonate pour piano (22 août 1944, dédiée à ses trois enfants), il avait utilisé un chant biblique du

XIII^{ème} qu'il avait entendu chanter par des sionistes à Terezin. Il le mêla alors à l'hymne national slovaque, à un chant hussite tiré du poème symphonique *Mavra* du tchèque Bedrich Smetana, et au choral luthérien *Nun danke alle Gott (Remerciez tous Dieu à présent)* - psaume qui avait été détourné par le Reich et utilisé à la radio comme chant de victoire.

Dans cette sonate, aussi bien la musique que le texte servirent de moyens de résistance à l'insu des nazis qui ne possédaient pas cette culture biblique juive. Par ailleurs, Viktor Ullmann « muta » les quatre lettres de BACH pour ironiser sur la puissance des nazis, ainsi mise à mal par le talent et le désir de résister d'un détenu juif.

Les citations

Der Kaiser von Atlantis est une allégorie de l'Allemagne de ces années 1933-44, aussi bien d'un point de vue littéraire que musical.

NB : tout au long de l'opéra, la politique eugéniste du régime nazi est soulignée par le rappel fréquent de l'importance du sang (la pureté du sang aryen), toujours en lien avec le vin. On pourrait y voir un rappel à la religion catholique d'Ullmann (dont il s'était rapproché peu de temps avant sa déportation à Terezin), dont le culte prêche la transsubstantiation...

Si le livret effrayant dépeint la réalité environnante des prisonniers du ghetto (parfois traitée sur le mode absurde), la musique prend elle aussi ses idées dans la réalité musicale ambiante et utilise tous les moyens possibles pour contrer l'Adversité.

Ces citations sont autant des hommages à des compositeurs bannis du Reich, que des caricatures au vitriol du totalitarisme hitlérien.

Regardons en particulier le traitement réservé par Ullmann à l'hymne allemand *Deutschland über alles (l'Allemagne par-dessus tout)*.

Cet hymne fut composé en 1841 sur l'île de Heligoland (le lieu supposé de l'Atlantide par les nationalistes allemands du début XX^{ème}) par l'écrivain August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, d'après un quatuor à cordes de Joseph Haydn datant de 1791 (composé pour l'anniversaire de l'empereur François II : *Gott erhalte Franz den Kaiser, ou Dieu conserve notre empereur*). Dans la première version de l'hymne, les premiers mots du premier couplet (« *Deutschland über alles* ») étaient à comprendre dans le sens de la « primauté à l'unification de l'état », et non de la supériorité de cet état sur les autres. A cette époque, la demande du peuple allemand était une demande de droits et une liberté d'expression plus grandes, de fait accordées sous la république de Weimar.

Mais, après le traité de Versailles jugé humiliant par les allemands et la crise économique de 1929, ce premier couplet fut repris par les nationaux-socialistes dans un esprit pangermaniste.

NB : le premier couplet est interdit depuis une loi allemande de 1945. De fait, c'est le troisième couplet qui est devenu l'hymne allemand officiel.

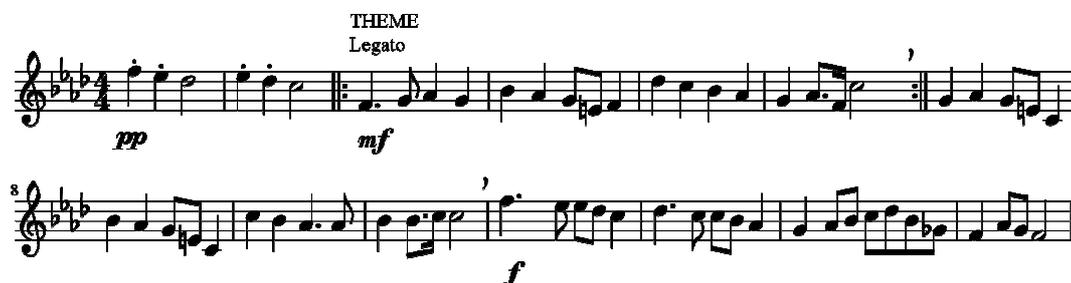
Hymne allemand: "Deutschland über alles"



« L'Allemagne, l'Allemagne avant tout,
Par-dessus tout au monde.
Quand constamment pour sa protection et sa défense,
fraternellement elle est unie,
de la Meuse jusqu'au Niémen,
de l'Adige jusqu'au Détroit.
L'Allemagne, l'Allemagne avant tout,
Par-dessus tout au monde. »

Dans l'opéra, cet hymne est transformé et joué en mode mineur lors de l'énumération des multiples et ridicules titres de l'empereur, ce qui souligne le grotesque du personnage « impérial » - et donc d'Hitler.

Überall et ses titres



NB : Dans *Brundibar*, la citation de *la Symphonie du Nouveau Monde* faisait passer le final du mode mineur au mode Majeur en signe d'espérance.

Dans *Der Kaiser von Atlantis*, c'est le phénomène inverse qui s'opère : on passe d'une œuvre en mode majeur à sa caricature en mode mineur, signe de désespoir et de défiance.

Parcours de l'œuvre

Je vais parcourir l'intégralité de l'œuvre en montrant au fur et à mesure les moyens musicaux et citations musicales qu'a utilisés Viktor Ullmann pour faire de son opéra une pièce magistrale de résistance.

Prologue

[Trompette et orgue]:

« Hello, hello ! » [sur le même motif musical a cappella]

Le haut-parleur



[Les quatre notes de la trompette, formant deux tritons - l'un ascendant, l'autre descendant - sont énoncées par le « personnage » du haut-parleur (« Hallo, hallo ! »). Elles sont issues du thème de la symphonie Asraël (ou Ange exterminateur) du violoniste et compositeur Joseph Suk et traversent l'œuvre, intervenant à des moments clefs de l'opéra. Cette citation renvoie chaque tchèque à son patrimoine car cette symphonie, composée par Suk lors des décès successifs de son épouse et de son beau-père Dvorak, était devenue durant les vingt années de la République tchèque (1919-1939) une musique officielle, jouée lors de toute commémoration funèbre ou pour des funérailles nationales.]

Der Kaiser von Atlantis
The Emperor of Atlantis
 Prolog (Melodram)
Prologue (Melodrama)

Viktor Ullmann
1898-1944

© 1985 Ichos Musik International, Mainz.

Début de l'opéra (thème du haut-parleur²⁶³)

« Vous allez entendre *L'Empereur d'Atlantis*, une sorte d'opéra en 4 scènes [parlé].
 Et maintenant, les acteurs.
 En premier, nous avons le roi, l'empereur Überall d'Atlantis [hautbois] :

²⁶³ <http://www.stretta-music.com>.

Überall



Personne ne l'a vu depuis des années ; il s'enferme au loin, tout seul, pour pouvoir régner tranquillement.

[tambour]

La fille tambour, pas vraiment un phénomène réel, tout comme la radio.

[trompette]

Le haut-parleur, que tout le monde peut entendre, mais que personne ne peut voir.

Le haut-parleur



... Un soldat [clavecin] :

Le soldat



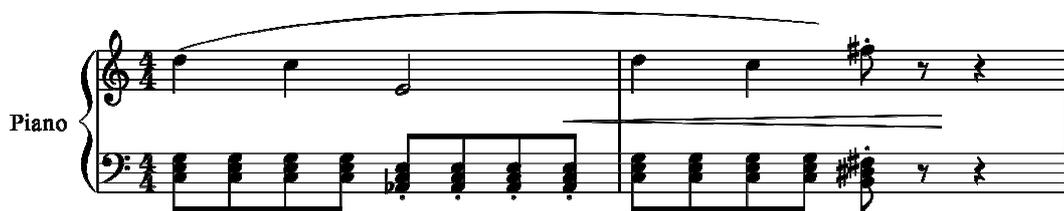
... et une fille [hautbois et cordes, lyriques] :

La jeune fille



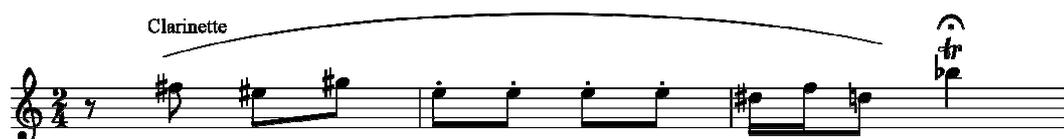
Vous verrez la Mort, tel un soldat retraité [*piano*] :

la Mort



Et Arlequin qui, sous ses larmes, essaie toujours de rire [*clarinette*] :

Arlequin



C'est la vie ! »

[*Trille de la clarinette, texte parlé*]

La première scène se situe nulle part en particulier. La Mort et Arlequin attendent sur les ailes de la Vie, pour ainsi dire. Ils sont assis et regardent aller le monde, ce monde dans lequel la Vie ne peut plus rire et la Mort ne peut plus pleurer, dans ce monde où les vivants ont oublié comment vivre, et les morts ont oublié comment mourir. »

[*trompette*]

« Hallo, hallo ! »

[*trois accords dissonants à l'orgue*]

[*parlé*] « Nous commençons... »

Scène 1 / (2'30)

Arlequin chante



[*Introduction musicale : motif d'Arlequin à la flûte accompagnée du banjo, puis reprise du thème à la clarinette, au saxophone, au hautbois ; imitations. Caisse claire*]

(Arlequin, lyrique)

« La lune surplombe les montagnes sur ses échasses. Les garçons ont soif d'amour et de vin : la lune les a emmenés tous les deux ; ils ne reviendront pas ! Alors, qu'allons-nous boire à présent ? C'est du sang que nous allons déguster ! Et qu'allons-nous embrasser à présent ? Le derrière du Diable !

Le monde est sens dessus dessous maintenant et tourne comme un carrousel. Et bientôt, nous allons tous tomber ! La lune est blanche comme une toison, le sang est chaud, le vin est doux, nous trouverons l'amour dans le ciel.

Dans ce pauvre monde, quelle est notre part ? Nous sommes à vendre à la foire au bétail. Quelqu'un nous achètera-t-il ? Ils sont tous prêts à se servir. Nous courons en vain là où les quatre vents nous mènent. Ahhhh ! »

[Dialogue entre Arlequin et la Mort : Arlequin chante, la Mort parle, accompagnée par les accords secs du piano]

« Ça suffit ! Qu'y a-t-il besoin de chanter ?

- Je suis juste en train de chanter !

-Sais-tu quel jour nous sommes ?

- Je ne change pas les jours chaque jour, je ne change pas de chemise. Je ne change de jour que lorsque je change de sous-vêtements.

- [chanté] Ça veut dire que tu en es toujours à l'année dernière ?

- Peut-être mardi, mercredi, vendredi ... Chaque jour est semblable au suivant [atonal].

- [duo, martelé avec caisse claire. Atonal, cabaret] Des jours, des jours, des jours à vendre !! De nouveaux jours à découvrir. Peut-être l'un d'entre eux nous apportera-t-il la chance ? Alors tu seras un roi ! Vieux jours, jours d'occasion ! Jours à vendre, venez et achetez-en un ! »

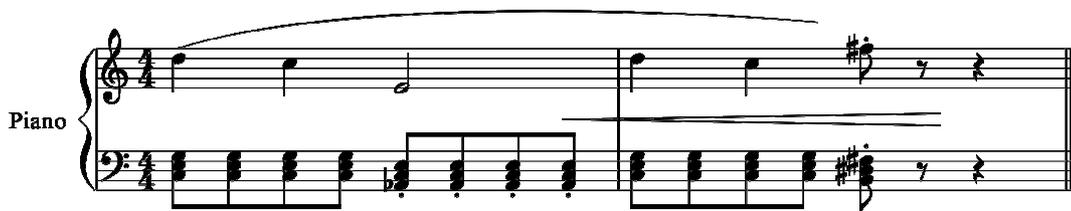
[Arlequin avec les cordes et les bois, et la Mort avec les accords de piano, parfois en Sprechgesang]

« Qui voudrait être emprisonné comme moi ? Je me sens repoussant ! Pourquoi ne me tues-tu pas ? C'est ton travail après tout ? J'en ai tellement assez de cette vie insupportable !

- Arrête de rouspéter, ton nom n'est pas sur ma liste. Le rire qui se moque de lui-même est immortel. Tu ne peux pas échapper à ta propre nature. Tu seras toujours Arlequin !

- Mais qu'est-ce ? Juste un souvenir vague... Comme les photos passées de ces gens qui ne savent plus sourire. Personne ne se moque plus de moi. Si seulement je pouvais oublier le goût du vin nouveau ou sentir à nouveau la douce caresse d'une femme...

- Tu me fais rire avec tes propos ! Tu as à peine 300 ans ; je joue ce rôle depuis l'origine du monde ! Maintenant je suis vieux et je ne peux pas continuer. Tu aurais dû me voir à la Belle Epoque ! Ils faisaient de telles guerres alors, et les gens s'habillaient si bien juste en mon honneur... [motif lyrique de la Mort] :



[accompagnée de violons, bois et le saxophone, banjo et percussion avec une rythmique jazz dans le style du blues]

« De l'or et de la pourpre, des accessoires brillants... Ils s'attifaient comme une mariée le jour de son mariage ! Les bannières colorées flottaient au-dessus de la cavalerie,

l'infanterie jouait aux cartes sur le tambour et quand venait leur dernière danse, ils serraient très fort les filles comme s'ils étaient collés ensemble. Les années que j'ai passées sur les routes aux côtés des chevaux d'Attila, des éléphants d'Hannibal et des tigres de Genghis Khan ! Mes vieilles jambes sont lasses. Elles refusent de suivre les chars de guerre motorisés. Elles n'en peuvent plus. Et maintenant, de nouveaux anges de la mort sont ici pour me remplacer ! J'étais l'artisan démodé de la Mort... »

[Trompette et roulement de caisse claire]

[le Tambour] « Hello, hello ! »

[Parlé] « Attention attention ! Au nom de sa majesté l'empereur Überall ! »

[Chanté]

Überall et ses titres

THEME
Legato

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two staves. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a *Legato* marking. The second staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and continues with a forte (*f*) dynamic. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and accents.

« Nous, par la grâce de Dieu, Überall le glorieux, orgueil de la terre des Pères, bénédiction pour l'humanité, souverain des Indes, empereur de l'Atlantide, duc impérial des terres d'Ophir²⁶⁴, grand prêtre d'Astarté²⁶⁵, seigneur de Hongrie, cardinal-prince de Ravenne, roi de Jérusalem ! Et comme marque de notre divine nature, archi-pape !!

Nous avons décidé dans notre sagesse sans faille, vraiment parfaite, de déclarer à travers tout notre empire la guerre sainte universelle! Les uns contre les autres : pas de survivants ! »

[Motif de la Trompette]

[chanté puis repris par la clarinette, cordes, trompette et imitations ; la menace est palpable grâce à l'opposition entre le rythme et le legato de la voix lyrique par rapport aux instruments]

Croisade de tous contre tous

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of a single staff. The melody is characterized by a mix of quarter and eighth notes, with some slurs and accents.

²⁶⁴ Ophir : terre miraculeusement riche en or située mythiquement près du royaume de la reine de Saba, vers l'Ethiopie et le Yemen.

²⁶⁵ Equivalent de la déesse mésopotamienne Ishtar, au caractère belliqueux. Protectrice du souverain, elle protège les marins. Son culte est lié à la fécondité et à la fertilité.

[Ci-dessus, le motif de la Passacaille interprétée par le Tambour et les instrumentistes]
« Chaque enfant, garçon ou fille, chaque jeune fille, épouse ou mère, chaque homme, bossu ou droit, portera maintenant les armes dans cette croisade sainte qui doit se terminer par la victoire pour notre très apostolique majesté, en destruction de toutes les forces du Mal dans notre royaume puissant. Et au moment où vous entendez ces mots, nous proclamons notre campagne triomphalement ouverte !

[Parlé] Notre vieille alliée la Mort montrera le chemin avec sa bannière glorieuse au nom de notre grandiose Futur et son glorieux Passé. Combattez bravement ! Décrété lors de la quinzième année de notre règne bénéfique [1929...], *[Chanté]* signé empereur Überall ».

[La Mort chante] « Entendez-vous comme ils se moquent de moi ? Prendre les âmes des hommes est mon travail, pas le sien ! »

[La Mort parle] « Montrer le chemin avec ma bannière !! Mon glorieux Passé ! Son grand Futur ! Ce petit taquin ! »

[Dialogue chanté d'Arlequin et la Mort]: « Par la grâce de Dieu, nous, Überall le Glorieux...

- Maudit soit votre grand Futur !

- Hey, que faites-vous ?

[La Mort casse son épée et chante avec des sons de plus en plus graves et longs sur le motif de la Croisade] : Je rends le Futur de l'humanité grandiose et long !! LONG ! »

Scène 2 / (18'50)

[La Mort seule]

[Introduction instrumentale, avec saxophone entre autres]

[3 accords d'orgue d'Überall régulièrement répétés avec roulements de tambour]

[Le haut-parleur et Überall chantent dans le style atonal]

« Quelle heure est-il ?

- 17h32 ». *[accords d'orgue]* « Hello, hello ! La garde autour du palais et triplée comme demandé.

- Armée et prête ?

- Armée et prête.

- Bien !

- 'Hello hello' ! Hordes armées, avions et torpilles souterraines ont détruit les défenses d'une troisième ville. » *[Parlé avec roulements de tambour]* « Les habitants sont morts, les corps ont été portés à l'usine de recyclage.

- Combien ?

- 10.000 kilos de phosphore.

- Bien ! Appelez la Cour !

- Hello, hello, voici la Cour.

[Überall parle, la Cour chante]

- C'est le terroriste ?

- Selon nos ordres, pendu à 16h13.

- Alors, il est mort ?

- La mort peut arriver à tout moment.

- Quoi, n'importe quand ? Quand la sentence a-t-elle été exécutée ?

- 16h13.

- Mais il est 17h35 maintenant ! *[fureur des instruments, Überall chante]*

- La mort peut arriver à n'importe quel moment !

- Avez-vous perdu la tête ? Le bourreau ne peut-il terminer son travail en moins de 80 minutes ?

- La mort peut arriver à n'importe quel moment...
 - Est-ce moi qui deviens fou ? Eloignent-ils la Mort de moi ? Qui me craindra maintenant ? La Mort refuse de m'obéir ? Est-ce qu'elle a cassé son ancien sabre ? Qui obéira à l'empereur d'Atlantis maintenant ? Hello, frappez-le à mort alors ! »
[Accords de l'orgue, roulements de tambour]
[Dialogue entre l'Empereur qui parle et la Cour de justice qui chante]
 « Votre ordre a été exécuté.
 - Bien.
 - La mort peut arriver tout moment...
 - Que se passe-t-il ? Appelez-moi le docteur.
[Dialogue parlé entre Überall et le docteur]
 « Allô, ici le docteur. Il est encore vivant !! Une étrange maladie s'est déclarée, les soldats ne peuvent pas mourir !
 - Trouvez la cause de cette maladie. Combien sont morts depuis le début ?
 - Aucun ! Des milliers font de leur mieux pourtant, ils essaient vraiment de mourir ! *[le rire, l'absurde, le désespoir...]*
 - Merci, je vais m'en occuper. »
[Monologue d'Überall] « Ministres ! Mettez des affiches dans tous les coins : Diffusez à la radio, envoyez des tambours dans les villages ! »
[Chanté] « Nous, Überall le glorieux, accordons à nos loyaux soldats le secret de la vie éternelle. Ceux qui le possèdent seront préservés de la Mort et ni maladie ni blessure ne les empêcheront de porter les épées pour leur pays et leurs frères! Mort, où est ton dard ? Enfer, où est ta victoire ? » *[Do Majeur final]*

Scène 3 / (27')

[La jeune fille et le jeune soldat, le Tambour rappelant le décret d'Überall, solo atonal du piano de la Mort, égrenant également les accords d'Überall]
 « Halte, qui va là ? Un ennemi ?
 - ... « Donnez à tous nos soldats méritants une vie éternelle ... »
 - La peau blanche comme la neige...
 - Tirez, pourquoi ne le faites-vous pas ?
 -... « sera sauvé de la Mort »...
 - Jeune homme, je me promenais quelques fois le long de la rivière avec une jeune fille ; elle avait les yeux brillants comme les vôtres.
 - Je ne suis pas assez vieille pour avoir de tels souvenirs, finissez-moi.
 - ... « Mort, où est ton dard ? Enfer, où est ta victoire ? »...
 - L'empereur a donné l'ordre de tirer alors vas-y !
 - Des armes aussi lourdes doivent faire mal à tes frêles épaules *[motif du soldat]*.



- Tu dois être si vieux !
 - Je ne peux supporter que tu souffres !
 - Je ne te comprends pas.
 - Vois, le monde est lumineux et frais ! »
[Solo de la jeune fille sur son motif]



« Est-il vrai qu'il est des endroits qui n'ont pas été dévastés par la guerre? Est-il vrai qu'il est des mots qui ne sont pas durs et brutaux ? Est-il vrai qu'il y ait des prairies pleines de couleurs vives et de doux parfums ? Est-il vrai qu'il y ait des montagnes qui luisent bleues, tout contre le ciel clair ? »

[*Tambour, soldat et jeune fille. Lyrisme mahlérien*] :« Pars d'ici et viens avec moi !

- Pars d'ici et viens avec moi !

- Ton devoir envers l'empereur t'appelle!

- Le soleil lointain nous appelle! La mort est morte, plus besoin de combattre !

- Vous êtes appelé à combattre, à la guerre ! Le Tambour gronde, il roule : c'est la chose qui mène les hommes. Ahhh ! Sa peau est aussi douce que la peau d'une femme, regarde ses courbes ! Sa voix est forte et claire ! Seul le Tambour fait marcher les hommes.

- [*soldat*] Maintenant, ce qui rend la mort magnifique est en pleine floraison : la fleur d'amour qui apporte la paix à tous. Suis-moi, suis-moi ! »

[*Duo apaisé entre le jeune soldat et la jeune fille, sur le motif du soldat*] « Regarde, les nuages ont disparu, et ceux qui nous limitaient la vue depuis si longtemps ! Et notre Terre, qui était dans un linceul, est maintenant remplie de lumière. »

[*Thème d'Arlequin à la flûte*] « Les ombres sombres deviennent plus pâles quand le soleil envoie ses rayons d'or, et la Mort devient poète quand elle est unie à l'Amour. »

Scène 4 / (35'30)

Introduction instrumentale :



[*Monologue du haut-parleur, s'adressant à l'Empereur*] « Hello, hello, voici le général cinq étoiles. »

[*Parlé, haut-parleur*] « L'hôpital 34 pour les morts-vivants a été pris par les rebelles à 15h. Les médecins et infirmières désertent en masse, les rebelles ont dressé leur crête noire ornée d'un plumet tâché de sang. Ils n'ont pas de cri de guerre, ils sont silencieux et amers et les généraux de la 12^{ème} Armée n'ont pas encore fait leur rapport.

[*Accords d'orgue, Überall*] Quoi d'autre ?

- C'est tout.

- Bien ! »

[*Arlequin chante, la jeune fille l'écoute*] « Nous devrions nous précipiter vers la confiserie pour chercher des douceurs et faire des projets pour nous enfuir avec le cirque. Nous sommes montés sur des chevaux de bois, nous avons utilisé nos cartables comme traîneaux, nous avons tremblé quand les petites filles nous regardaient, nous avons chassé les vicissitudes du monde grâce à des pensées pures. »

[*le Tambour*] « Nous, Überall, Nous, Überall ! Le monde est plein de nos actions, nous ne les confesserons jamais sur cette Terre, pas même sous la torture. Le bon sens est aussi absurdité, les hommes sages sont des fous... Nous, Überall... Doucement, berceuse ! »

[*Arlequin chante la berceuse au Tambour*] « Je suis ton épitaphe. Ton père est allé à la guerre et est mort, ta mère a gonflé son visage à force de pleurer. Doucement enfant, berceuse ! Petit enfant, il est tard ; la lune fait du foin, elle moissonnera ta chance, rira de tes efforts et ensuite le soleil saccagera tes récoltes. Alors va et mets ta robe rouge ; chante une fois de plus cette petite chanson. »

[*Überall et le ministère parlent*] « Allô, ministère des affaires étrangères ? Quels postes sont maintenant aux mains des rebelles ?

- Secteur 57-3, chiffres romains VIII-120, XXXII/I-1011B.

- Est-ce que la proclamation a été imprimée ?

- Imprimée et envoyée. »

[*Le haut-parleur parle*] « Et comme si des chirurgiens puissants avaient enlevé la cataracte de nos yeux, nous ne sommes plus aveugles. La punition qui nous est infligée et la terrible douleur que nous devons supporter seront égales au poids énorme de nos péchés. Nous supporterons nos souffrances avec humilité et sans repos jusqu'à ce que les dernières traces de la haine et de l'intolérance aient été effacées de nos cœurs [*allusion au Requiem de Verdi dirigé par Rafaël Schächter, qui dirigea également les répétitions du Kaiser ?*]. Le diable ne nous emprisonnera plus dans sa forteresse de fer et nous nous élèverons et nous nous lèverons et déchirerons ses défenses d'acier.

[*Thèmes réminiscents et emmêlés de la Trompette, Überall, Arlequin, et du Tambour*] « 5,6, 7, 8, 9 10 ! 100, 1.000 bombes, 1.000.000 de canons, ah n'y pensez même pas !

- J'ai choisi de vivre derrière des murs sans fenêtres, en cachette.

- Il a choisi de vivre derrière des murs sans fenêtres, en cachette.

- Cependant, même cela faisait partie de mon plan ! / Hello, hello, à quoi ressemblent les hommes ? Les miroirs étaient cachés ; suis-je encore un homme ou juste la machine de Dieu ?

- Est-il encore un homme ? »

(43'22)

« Un cadavre vivant ! Qui êtes-vous ?

[*Air de la Mort, accompagné du piano*] « Je suis la Mort, le Jardinier. J'ai semé les graines du sommeil dans les sillons remplis de douleur. Je suis la Mort, le Jardinier qui arrache les âmes fatiguées comme les mauvaises herbes fanées, qui moissonne le blé mûr de la souffrance de vos prairies. Je suis celui qui vous libère de la Peste [*brune...*] mais je ne suis pas la Peste. Je suis celui qui apporte le soulagement à ceux qui sont dans la douleur, pas celui qui cause la douleur. Je suis ce charmant nid douillet vers lequel vous, mortels tourmentés, volez. Je suis la plus grande manifestation de Liberté. Je suis la berceuse finale. La paix est mon offrande à tous mes invités. Viens, sois mon invité. »

[*Überall et la Mort parlent*] « Reviendras-tu vers nous ? Nous, hommes, ne pouvons vivre sans toi.

- Je suis prêt à faire la paix si tu es prêt à faire un sacrifice : seras-tu le premier à mourir ?

- J'ai la force de faire ce sacrifice, mais mes sujets ne le méritent pas.

- Alors je ne peux pas revenir...

- Qui suis-je pour refuser de supporter ce que tous ceux qui sont dans l'angoisse te supplient d'accorder ? Je veux le faire.
- Alors donne-moi ta main. »

93

Nr. XVII
Arie „Des Kaisers Abschied“
("The Emperor's Farewell")

Andante moderato (Ruhig, doch niemals schleppen.)

OVERALL

Von al-lem, was ge-schieht, ist Ei-nes nur, wo-vor der Got-ter
*) Der Krieg ist aus, das sagt die so mit Stolz. Nur dieser Krieg, nur
The gods may smile on you through-out your life. But e-ven they can-
*) The war is a-ter now you say with pride this war a-lone just

Andante moderato (Ruhig, doch niemals schleppen.)

OVERALL

Lä- cheln nicht be- steht; der Ab- schied!
die- ser Krieg ist aus, der Letz- te?
- not pre-vent a man de- part- ing!
this one's at an end the last one?

1 (am Trommel) Sehr ruhig und zart

OVERALL

Noch ist wie von e- wig ist
Wai- ße Fah- nen wer- den wehn,
As I reach the edge of time
White- ban- ners

*) Die kaiserliche Textfassung des habsburgischen Textbuches. Bei einer Aufführung Kaiser Franz Josephs gesprochenes Dialekt zwischen Tod und Overall. Statt dessen spricht der Tod im direkten Akt "Der Krieg ist aus."
*) The text in italics originates from the manuscript notebook. When performing this text version, the pronunciation of between Death and Overall is omitted. Instead, the aria of the Death is immediately followed by the words: "Der Krieg ist aus."



Les Adieux du Kaiser²⁶⁶ (en imitation avec le hautbois)

[Solo d'Überall, réminiscences de Mahler cf. *Le chant de la Terre : der Abschied – L'Adieu*] « Les dieux peuvent vous sourire pendant votre vie, mais même eux ne peuvent empêcher un homme de partir. Comme j'arrive à la limite du temps, du temps éternel, l'heure est calme avec nous comme à jamais, votre main reste dans la mienne et à travers elle, ma vie sombre donne du sens à la vôtre. »

[S'adressant au Tambour] « Ne pleure pas pour moi, je vais suivre cet homme étrange mais où, je ne le dirai pas car j'ai le léger espoir de pouvoir revenir. Il y aura des rivières

²⁶⁶ <http://www.stretta-music.com>.

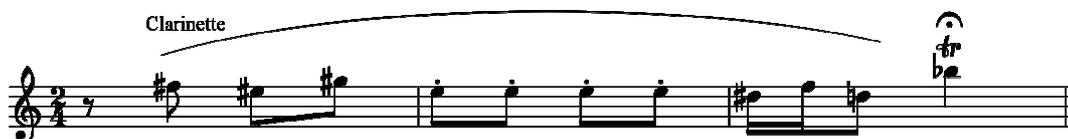
qui couleront, de hautes montagnes tout autour et, dans les hauts pâturages exposés au soleil et au vent, les fleurs s'épanouiront. J'ai hâte de voir ce paysage de neige, cette terre de douce pluie d'été ; c'est l'endroit pour moi. Imagine un enfant qui joue près d'une fontaine, pendant qu'un cheval attend le forgeron du village. Imagine-moi ainsi, libéré du chagrin. Car ce n'est pas l'Autre côté que nous devons craindre, mais plutôt ce monde, revêtu de ses ombres sombres, dans les ombres éternelles. »

55'22 [*Choral chanté par tous, paraphrasant musicalement le psaume de Martin Luther « Ein feste Burg ist unser Gott » ; ritournelles au violon et au banjo*]



« Viens, Mort, et sois notre invitée honorée.
 Entre dans la chambre de nos cœurs.
 Libère-nous des tourments de la vie.
 Donne-nous le repos après toutes nos souffrances.
 Enseigne-nous à honorer en nos frères les joies et les douleurs de la vie.
 Enseigne-nous à observer ta loi très sainte :
 ‘ Tu ne prononceras pas le nom de la Mort en vain ’ ».

[sur le motif d'Arlequin, tempo plus rapide] :



[Fin sur accord tonal de Fa Majeur].

Épilogue de l'œuvre

Alors que les répétitions avaient commencé, il fut interdit aux artistes de donner cet opéra en spectacle. Peut-être les autorités du camp avaient-elles finalement perçu la subversion contenue en son sein, aussi bien littéraire que musicale ? Toujours est-il que jamais cet opéra ne fut donné à Terezin.

La partition ne fut pas perdue car le compositeur, juste avant son ultime déportation vers Auschwitz le 16 octobre 1944, la confia à un autre prisonnier (Emil Utitz, responsable de la bibliothèque de Terezin) qui eut la vie sauve. Les œuvres de Viktor Ullmann parvinrent à la fin de la guerre à son ami (et camarade d'infortune à Terezin) Hans Günther Adler qui migra en Angleterre. La partition réapparut en 1972 lorsqu'elle fut dénichée, au domicile du fils du docteur Adler, par le chef d'orchestre Kerry Woodward. La partition subit

ensuite quelques modifications²⁶⁷. Elle fut donnée pour la première fois le 16 décembre 1975 à Amsterdam.

La version originale d'Ullmann, ainsi que ses dernières modifications, sont conservées à la fondation Paul Sacher de Bâle ; le chercheur Francesco Lotoro et son équipe ont pu présenter la version originale de l'opéra le 11 mars 2011 dans l'église sant'Antonio de Barletta (Italie).

La visite du CICR



La visite du camp le 23 juin 1944 par le CICR²⁶⁸

Figurent entre autres Adolf Eichmann et le commandant du ghetto Karl Rahm

Avant 1944, le Comité International de la Croix-Rouge considérait la question des prisonniers non protégés par les conventions internationales comme un terrain secondaire de son action et se contentait de services de renseignements aux familles.

« [Les principes doctrinaux de la Croix-Rouge Internationale] de neutralité et d'impartialité freinent une éventuelle intervention sur une question considérée comme un problème exclusivement interne au régime allemand. (...) Les victimes raciales et politiques du régime allemand n'entrent pas dans le domaine de compétence délimité par l'appareil conventionnel²⁶⁹ ».

Cependant, l'afflux d'informations inquiétantes, suite aux déportations massives de juifs français et danois, l'incita à exiger de visiter le camp de Terezin.

Débuta alors le point culminant de la mystification nazie : Joseph Goebbels décida de montrer à la communauté internationale à quel point les rumeurs concernant l'existence de camps d'extermination étaient infondées, voire diffamatoires.

En conséquence, une visite du ghetto fut programmée pour le 23 juin 1944.

²⁶⁷ Thomas Saintourens, *op.cit.* p. 224-225.

²⁶⁸ <http://www.theglobalgame.com>.

²⁶⁹ Sébastien Farré, Yann Schubert, *op.cit.* p. 67.

Préparation de la visite

Terezin fut dès le printemps transformé en un véritable village Potemkine.

« Les rues furent nettoyées, lavées à grande eau avec des brosses, les maisons reçurent une couche de peinture fraîche, à l'intérieur comme à l'extérieur. Des rideaux firent leur apparition aux fenêtres, les couchettes en surnombre furent enlevées. Le délicat problème de la surpopulation fut résolu par l'envoi de 7500 personnes, âgées ou malades, vers les chambres à gaz d'Auschwitz. (...). Dans les jardins de la place principales, on construisit un kiosque à musique en bois destiné à accueillir les orchestres à cordes de Karel Ancerl et les *Ghetto Swingers* de Roman²⁷⁰ ». (Joza Karas)

On modifia le nom des rues, on déposa un tapis de gazon et des plates-bandes fleuries, on fit la peinture des crépis, on créa une école modèle²⁷¹.

Une nouvelle salle de concert fut inaugurée le 30 avril 1944, dans la « rue de l'Ouest », avec au programme la 9^{ème} symphonie de Beethoven et la *Sérénade pour cordes* de Dvorak – programme ô combien étonnant dans un tel contexte de dictature.

La visite

Le docteur Maurice Rossel, membre de la Croix-Rouge Internationale, fit partie de la délégation qui vint visiter le ghetto le 23 juin 1944. Il prit trente-six photographies.

La visite débuta le samedi à midi et prit fin après le dîner. Une promenade eut lieu le dimanche matin. Il fut notamment donné aux « inspecteurs » de visiter les principaux lieux de « vie » du ghetto, de déambuler dans les rues du ghetto en voiturette pour admirer les fausses façades repeintes, de faire un tour dans le jardin potager, d'avoir un entretien avec le nouveau représentant du Conseil des Anciens Paul Eppstein, d'assister à un exercice de pompiers, à un match de foot, à un concert de l'orchestre dans le kiosque, à un récital des Ghetto Swingers et au *Requiem* de Verdi²⁷².

« Partout, on peut se convaincre que la population est suffisamment nourrie²⁷³ ». (Maurice Rossel)

Mais aucune photographie des sanitaires, des cantines, de l'hôpital ou de détenus au travail ne figure dans le rapport de Maurice Rossel, alors que « ces lieux font partie du parcours traditionnel du délégué lors des visites et constituent l'un des enjeux de son travail²⁷⁴ ».

²⁷⁰ Joza Karas, *op. cit.* p.161.

²⁷¹ Sébastien Farré et Yan Schubert, *op.cit.* p. 80.

²⁷² *Ibid.* p. 77.

²⁷³ *Ibid.* p. 79.

²⁷⁴ *Ibid.* p. 80.

Le film

Parallèlement à cette venue de la délégation du CICR, il fut ordonné au prisonnier et cinéaste Kurt Gerron de réaliser un film afin de prouver à quel point les juifs étaient bien traités : c'est la naissance d'un court métrage de vingt minutes intitulé *Theresienstadt, ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (ou bien : *Theresienstadt, un film documentaire sur la colonisation juive*), également connu sous le nom : *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (ou bien : *Le Führer offre une ville aux juifs*).

Pour ce film de propagande tourné en août 1944, Kurt Gerron s'aïda de la collaboration du scénographe Frantisek Zelenka (qui avait créé nombre de décors pour ses co-détenus, dont l'opéra *Brundibar* et *Der Kaiser von Atlantis*), tandis que le jazzman Martin Roman (chef des Ghetto Swingers) fut chargé de l'illustration musicale. En tout, trente mille personnes durent y participer.

On y montra la vie dans le camp : des personnes se promenant et se rencontrant en faisant un simulacre de courses, des jeunes filles allant aux champs en chantant des airs joyeux, des enfants jouant au ballon, des auditeurs du *Café* etc.

Furent également présents sur la pellicule quelques moments de la visite du CICR du 23 juin 1944. On put y voir des gens en train de jouer au football, un concert d'orchestre (l'*Etude pour cordes* du compositeur interné Pavel Haas), des bribes de l'opéra *Brundibar* et du *Requiem* de Verdi, ainsi qu'une prestation jazz des Ghetto Swingers. Joza Karas précise que le fait que les détenus ne disposaient pas de chaussures fut résolu par la pose de pots de fleurs sur le bord de l'estrade²⁷⁵.



*Le match de football*²⁷⁶

²⁷⁵ Joza Karas, *op.cit.* p. 162.

²⁷⁶ <http://sport.memorialdelashoah.org>.



Les Ghetto Swingers et le chef Martin Roman dans le kiosque²⁷⁷



Le kiosque à musique



Les détenus au Café Sokoloma²⁷⁸

²⁷⁷ <http://www.terezinmusic.org>

Dès la fin du tournage, onze convois ferroviaires déportèrent à Auschwitz 18.500 « acteurs » et techniciens du film (entre le 28 septembre et le 28 octobre 1944). Les 15.000 mètres de pellicule furent partiellement montés et synchronisés avec la musique vers le mois de mars 1945. Les rushs du film furent montrés à une autre délégation du CICR le 6 avril 1945 dans un but propagandiste (alors que le camp allait être libéré par les russes un mois plus tard, le 5 mai).

Des extraits furent diffusés aux actualités allemandes, toujours à but de propagande, montrant combien les juifs menaient la belle vie dans cette cité que le Führer leur avait offerte, tandis que les soldats allemands défendaient la patrie et menaient une dure vie sur le front de l'Est. Pour autant, ce film demeura inachevé.

L'effondrement nazi selon le mythe de l'Atlantide

« Il n'y aura pas de vainqueurs et de vaincus, mais seulement des survivants et des exterminés²⁷⁹ »
(Goebbels)

La chute du III^{ème} Reich

La guerre devenue mondiale finit par mettre à mal le III^{ème} Reich, notamment en Russie. Pour encourager les troupes allemandes encerclées de toutes parts, le général Hermann Goering harangua les soldats dans un discours radiodiffusé, rapprochant la vaillance des troupes du maréchal Friedrich Paulus (à la tête de la VI^e armée allemande en Russie) du sacrifice des 300 hoplites grecs dans le défilé des Thermopyles en - 480:

« Soldats ! La plupart d'entre vous aura entendu parler d'un exemple similaire dans la grande et violente histoire de l'Europe. Même si les chiffres étaient moindres à l'époque [1000 grecs contre 200.000 perses], il n'y a finalement aucune différence dans l'acte en soi.

Il y a deux millénaires et demi, un homme infiniment plus courageux et intrépide s'est dressé dans un petit défilé de Grèce avec trois cents de ses hommes ; il s'appelait Léonidas.

Il s'est dressé avec trois cents spartiates, des hommes issus d'un peuple qui était fameux par son courage et son intrépidité. Une masse infiniment supérieure en nombre a attaqué sans relâche cette petite troupe. Le ciel était noir des flèches décochées.

Jadis, déjà, c'était un assaut de hordes qui se brisait contre l'homme nordique.

Xerxès disposait d'une foule immense de combattants, mais les trois cents hommes ne plièrent et ne reculèrent pas ; ils se battaient et se battaient dans un combat sans issue, mais qui signifiait plus que ce désespoir. Il arriva un moment où le dernier homme tomba. Dans ce défilé, on peut lire cette seule phrase :

« Passant, si tu vas à Sparte, dis-leur que tu nous as vus gésir comme le commandait la loi ! »

C'était trois cents hommes, camarades ! et des millénaires ont passé depuis, mais ce combat et ce sacrifice demeurent aujourd'hui encore l'exemple du plus sublime héroïsme militaire.

Et l'Histoire retiendra de ce que nous vivons en ce moment : si tu vas en Allemagne, dis-leur que tu nous as vus combattre à Stalingrad comme le commandait la loi, la loi pour la sûreté de notre peuple²⁸⁰ ! » (Goering)

²⁷⁸ <http://collections.yadvashem.org>.

²⁷⁹ Goebbels, discours du 18 février 1943, in *Joseph Goebbels, Reden*, Band II, 1939-1945, éd. Par Heiber, Helmut, Düsseldorf, Droste Verlag, 1971, cité par Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 668.

²⁸⁰ Hermann Goering, *Appell des Reichsmarschalls Goering an die Wehrmacht am 30. Januar 1943*, cité par Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 659-660.

De fait, Paulus fut vaincu et fait prisonnier par les soviétiques le 2 février 1943.

Joseph Goebbels (ministre de la Propagande), dans son discours du 18 février 1943 au Palais des Sports de Berlin, demanda au peuple survolté s'il voulait la « guerre totale », ce à quoi la foule répondit : « Oui ! ».

Cette guerre totale dont Viktor Ullmann parle dans son opéra... On peut imaginer qu'il était au courant de ce discours par le biais des nouveaux arrivants dans le ghetto de Terezin.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, Hitler souhaitait que le III^{ème} Reich présente au monde des ruines dignes de celles des temples grecs, afin de montrer aux générations futures la prodigieuse culture artistique germanique et la bravoure de ses soldats.

A la suite de Stalingrad, le ruinisme prôné pour le cas où le bolchevisme l'emporterait (« *La Terre errerait dans l'éther, vidée de toute vie et de toute culture*²⁸¹ »), fut donc de mise. Hitler signa le 19 mars 1945 l'ordre *Neron*, consistant à détruire le territoire du Reich :

« Si la guerre est perdue, le peuple est perdu aussi. (...) Comme notre peuple s'est révélé le plus faible, c'est au peuple de l'Est exclusivement, qui s'est avéré plus fort, qu'appartient l'avenir²⁸² ».

De fait, le processus de la « solution finale » et les déportations vers les camps d'extermination s'intensifièrent.

Les artistes de Terezin n'échappèrent pas à cette accélération macabre.

La fin des musiciens de Terezin

Un programme de concert particulièrement rebelle fut donné le 28 juin 1944 par le pianiste Bernard Kaff (1905-1944). Il interpréta la *Partita en style ancien*, écrite à son intention dans le camp par son codétenu Pavel Haas, ainsi que le cycle *Dans les brumes* de Janacek (composition d'un nationaliste tchèque) et *Les tableaux d'une exposition* de Moussorgski – le choix de cette œuvre étant prémonitoire (*L'ouverture de la Grande porte de Kiev ...*) puisque ce sont les russes qui libérèrent le camp le 5 mai 1944.

Entre le 28 septembre et le 28 octobre 1944, environ 18.400 personnes furent déportées à Auschwitz. Firent partie du convoi du 16 octobre 1944 tous les musiciens, compositeurs, interprètes évoqués ci-dessus : la quasi-totalité des jeunes chanteurs de *Brundibar* et le compositeur Hans Krasa, Viktor Ullmann, Rafaël Schächter, les Ghetto Swingers, Pavel Haas, Bernard Kaff et la majorité des musiciens de l'orchestre de Karel Ancerl, ainsi que les participants au film de Kurt Geron. Rares furent ceux qui en revinrent.

²⁸¹ Hitler, *Mein Kampf*, p. 316-317.

²⁸² Albert Speer, *Erinnerungen*, p. 446, cité par Johann Chapoutot, *op.cit.* p. 670.

L'action résistante de prisonniers de Terezin ne s'arrêta pas pour autant puisque, pour des raisons de propagande nazie, les activités culturelles se poursuivirent avec l'arrivée incessante de nouveaux prisonniers, ce jusqu'à la libération du camp en mai 1945 par l'armée russe, alors qu'une deuxième visite du camp-ghetto par le CICR avait eu lieu le 6 avril 1945.

Auschwitz-Birkenau, le camp familial de Terezin (Familienlager)

Tous les interprètes et compositeurs dont les œuvres ont été exposées ci-dessus périrent dès leur arrivée à Auschwitz, peut-être en raison de la subversion contenue dans leurs œuvres.

Pourtant, certains juifs d'Europe « bénéficièrent » d'un répit. Simon Laks, musicien déporté directement dans le camp d'Auschwitz, raconte que dans le périmètre adjacent de ce camp d'extermination, à Birkenau, était établi un camp « à part », celui de tchèques venus du camp de Theresienstadt.

L'existence de ce « camp familial » était certainement due à une prochaine visite de la Croix-Rouge Internationale, et donc à une volonté de constituer un nouveau « village Potemkine » afin de continuer la propagande vis-à-vis de la communauté internationale, au moment où l'Allemagne était en train de perdre la guerre.

Ce camp fut opérationnel entre le 6 septembre 1943 (arrivée de 5007 personnes) et juin 1944.

Les prisonniers y vécurent dans des conditions aussi « correctes » qu'à Terezin : bibliothèque, école, chorale, création de la pièce de théâtre pour enfants Blanche-Neige (contenant des chansons populaires tchèques et allemandes) et concerts auxquels assistaient les SS et les kapos d'Auschwitz.

Ce répit ne fut pas de longue durée :

« Le modus vivendi de ces tchèques juifs est digne d'envie. Ils habitent avec leurs femmes et leurs enfants, ont gardé leurs cheveux longs et leur coupe de cheveux, ils ne vont pas travailler et sont très correctement nourris. Ils ont même un petit groupe de musiciens qui compte une quinzaine de personnes. Bref, le paradis comparé à l'enfer voisin, mais ce paradis a quelque chose de menaçant... (...) Nos pupitres, depuis longtemps pourris à force d'être exposés aux intempéries, sont presque inutilisables et tiennent à peine debout. (...) Quelques jours plus tard, un messenger m'apporte l'ordre de me présenter immédiatement au commandant avec quelques musiciens, sans nos instruments. Le commandant nous montre douze pupitres noirs debout dans le coin et nous donne l'ordre de les emporter : 'J'ai entendu dire que vous aviez besoin de pupitres. Prenez-les.' Nous reconnaissons ces pupitres : ils viennent du camp tchèque. Les quatre mille tchèques dont nous envions l'existence sont partis en fumée la nuit précédente. (...) En plus des pupitres, nous héritons également des tchèques quelques violons, une trompette et un inestimable violoncelle²⁸³ ».

²⁸³ Simon Laks, *op.cit.* p. 104-105.

Conclusion

Alors que dans tout le III^{ème} Reich, la musique était soumise à la censure nazie, le ghetto de Terezin fut paradoxalement le seul îlot de liberté compositionnelle.

Certes, il fut conçu comme outil de propagande nazie.

Mais pour les artistes juifs tchèques qui y furent détenus, ce lieu représenta la possibilité de créer et recréer des œuvres musicales magistrales leur permettant de résister face à leurs tortionnaires.

Ils purent ainsi composer dans tous les styles musicaux prohibés par la dictature nazie partout sur le territoire du Reich, voire insérer des propos littéraires et musicaux largement subversifs.

Le paradoxe est de constater que sans ce séjour macabre à Terezin, de tels chefs d'œuvres n'auraient jamais vu le jour...

Ces œuvres sont aujourd'hui jouées dans le monde entier, témoignages de la force de résistance prodigieuse de ces prisonniers promis à une mort effroyable – et le sachant.

Pour les artistes de Terezin, les compositions et exécutions évoquées en détail ci-dessus ont permis à tous les prisonniers d'être unis et solidaires face au Mal, participant ensemble à l'exécution de ces pamphlets insubordonnés au plus haut point célébrant la Mort comme une Libération, au nez et à la barbe de leurs tortionnaires.

« En aucune façon nous ne nous sommes assis pour pleurer sur les rives des fleuves de Babylone, mais nos efforts pour servir l'Art étaient à la mesure de notre volonté de survivre, malgré tout²⁸⁴ »
(Viktor Ullmann)

²⁸⁴ Frans C. Lemaire, *op.cit.* p. 385.

Bibliographie

- BOR, Josef, *Le Requiem de Terezin*, Les éditions du Sonneur, Le livre de poche, 2006.124p. ISBN : 978-2-253-08395-5.
- CHAUMONT, Jean-Michel Chaumont, *L'univers concentrationnaire, une défaite pour l'homme ?* in *Créer pour survivre, actes du Colloque international Ecritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis*, Reims 20,21,22 septembre 1995, Paris, Fédération Nationale des Déportés et internes résistants et patriotes 1996, p.31. Cité par Elise Petit, *Musique, religion et résistance à Theresienstadt*, site web www.musicologie.org.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Folio essais, Gallimard, 1969. 182 p. ISBN : 2-07-032512-1.
- GINER, Bruno, *De Weimar à Terezin : l'épuration musicale 1933-1945*, Van de Velde, Paris, 2006. 148 p. ISBN: 2-85868-378-6.
- GREEN, Gerald, *The artists of Terezin*, Hawthorne Books, Inc, 1978. 191 p. ISBN : 0-8015-0420-1.
- EISLER, Hanns, *Musique et société*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, pages 78-79.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Seuil, Paris, 1983. 194 p. ISBN : 978-2-02-006450-7.
- KARAS, Joza, *La musique à Terezin, 1941-1945*, Le Messager, Gallimard, 1993. 237 p. ISBN : 2-07-073185-5.
- KATZ, Jacob, *Wagner et la question juive*, Essai, Hachette, 1986. 218 p. ISBN : 2-01-01-16-534.
- LAKS, Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, Histoires judaïsmes, Cerf, Paris, 2012. 165 p. ISBN 978-2-204-07606-7.
- LAUTERWEIN, Andréa (coordination) et STRAUSS-HIVA, Colette (collaboration), *Rire, mémoire et Shoah*, Bibliothèque des fondations, Editions de l'éclat, Tel-Aviv, 2009. 397 p. ISBN : 978-2-84162-182-8.
- LEMAIRE, Frans C., *Le destin juif et la musique, trois mille ans d'histoire*, Les chemins de la musique, Fayard, 2001. 763 p. ISBN : 35-0963-5.
- LEOUTRE, Pierre, *Le passage au temps de l'Autre*, Books on demand GmbH, Paris, 2011. 70 p.

- LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Traduction française Editions Julliard, 1987. 214 p.
ISBN : 2-266-02250-4.
- PLATON, *Critias, l'Atlantide*, Classiques en poche, Les Belles lettres, Paris, 2002. 99 p.
ISBN : 2-251-79908-7.
- QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, 1996. 300 p.
ISBN : 978-2-07-040070-6.
- RICHARD, Lionel, *Le nazisme et la culture*, Editions Complexes et Lionel Richard,
Bruxelles, 1988 et 2006. 378 p. ISBN : 2-8048-0075-X.
- RIOUX, Jean-Pierre (préface), *Une histoire du monde contemporain*, Bibliothèque
historique Larousse, 2008. 479 p. ISBN : 978-2-03-584178-0.
- SAINTOURENS, Thomas, *Le maestro, à la recherche de la musique des camps 1933-
1945*, Stock, 2012. 306 p. ISBN : 978-2-234-07175-9.
- VIDAL-NAQUET, Pierre, *L'Atlantide, petite histoire d'un mythe platonicien*, Les Belles
lettres, 2005. 195 p. ISBN : 978-2-7578-0040-9.
- VITKINE, Antoine, *Mein Kampf, histoire d'un livre*, Champs Histoire, Flammarion, 2009.
330 p. ISBN : 978-2-0812-9404-2.
- WEIL, Jiří, *Mendelssohn est sur le toit*, Domaine étranger, Editions Denoël, 1993. 319 p.
ISBN : 2-264-02060-1.
- ZWEIG, Stefan, *Le monde d'hier*, Le livre de poche, 1993. 506 p.
ISBN : 978-2-253-14040-5.

ARTICLES

- BOSC, Julien, *Les mises en scène de l'art » Regard ethnologique et avenir des musées
d'ethnographie*, L'Homme, 2001/1 n° 157, p. 167-174.
- BRAYARD, Florent, *La longue fréquentation des morts*, Annales. Histoire, Sciences
Sociales, 2009/5 64e année, p. 1053-1090.
Revue historique, 2008/3 n° 647, p. 657-676.
- BRUTTMANN, Tal, *La centralité d'Auschwitz-Birkenau dans les représentations de la
Shoah*, Les cahiers Irice, 2011/1 n°7, p. 95-100.
Images et sons, Vingtième Siècle, revue d'histoire, 2005/2 no 86, p. 129-137.
- CHAPOUTOT, Johann, *Comment meurt un Empire : le nazisme, l'Antiquité et le mythe*,
Revue historique, 2008/3 n°647, p.657-676.
- CHITRIT, Armelle, *Ironie dans la pensée juive et dans la poésie de Benjamin Fondane*,
Tangence, n° 53, 1996, p. 58-75, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/025927ar>.

- FARRE, Sébastien et SCHUBERT, Yan, *L'illusion de l'objectif : le délégué du CICR Maurice Rossel et les photographies de Theresienstadt*, *Le Mouvement Social*, 2009/2 n°227, p.65-83.
- FORTIN, Béatrice, *La mort est un maître d'Allemagne, essai sur une logique du nazisme*, *Le Coq-héron*, 2012/1 n° 208, p. 11-42.
- GUNTHER, André, *L'ordre des images, Culture visuelle et propagande en Allemagne nazie*, *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 2001/4 no 72, p. 53-62.
- INTRATOR, Miriam, *Avenues of intellectual Resistance in the ghetto of Theresienstadt : Escape through the Central Library, Books, and Reading*, Leo Beck Institute, New York, New York, USA Lilibri, 2004, vol. 54, p 237-246. ISSN 0024-2667.
- LE PAJOLEC, Sébastien, *Usages de la propagande*, *Sociétés et Représentations*, 2008/2 n° 26, p. 233-238.
- LEVY, Joseph J., *Les musiques et la Shoah*, *Frontières*, vol. 20, n° 2, 2008, p. 95-99, URI: <http://id.erudit.org/iderudit/018355ar>.
- MAURER, Lise, *L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre*, *Essaim*, 2003/1 n° 11, p. 199-226.
- MOSER, Joachim, « *Atonal* », édition révisée du *Musiklexicon*, 1943.
- Lectures, *Le Coq-héron*, 2005/1 no 180, p. 150-163.
- PATIN, Nicolas, *Le journal de Joseph Goebbels, un parcours critique*, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 2009/4 n° 104, p. 81-93.
- SCHNAPPER, Laure, *La musique « dégénérée » sous l'Allemagne nazie, Raisons politiques*, 2004/2 no 14, p. 157-177.
- VAN RENTERGHEM, Marion, *Le Monde*, 6 janvier 2013.

Autres sources

QUELQUES SITES WEB

Musique :

http://www.musicologie.org/publire/petit_elise_religion.html
PETIT, Elise, *Musique, religion, résistance à Theresienstadt* (2007).

<http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt>.

<http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cmde/cmde000001500/02.htm>

Politique :

<http://www.fndirp.asso.fr/autodafe.pdf>

http://www.college-jules-michelet.fr/cariboost_files/HA3_C3_A8me-6-_20PROPAGANDE_20ET_20ART_20ALLL_20NAZIE.pdf

<http://www.sens-public.org/spip.php?article171>

SOURCES MUSICALES

Requiem de Giuseppe Verdi :

CD

Berliner Philharmoniker, direction Claudio Abbado.

Solistes : Angela Gheorgiu, Daniela Barcellona, Roberto Alagna, Julian Konstantinov.

Swedish Radio Chorus, Eric Ericson Chamber choir et Orfon Donostiarra.
EMI Classics, 2001

Brundibar d'Hans Krasa :

CD + livre

Ensemble « Denojours » / Chœur d'enfants de Créteil / Ensemble vocal opus 101 / Ensemble Justiniana, compagnie nationale de théâtre lyrique et musical de la région Franche-Comté.

Grand répertoire, Gallimard Jeunesse Musique - 1997
ISBN 2-07-057240-4

Composers from Theresienstadt (1941-1945)

Dismán Radio Children's Ensemble, Prague. Direction : Joza Karas

Channel Classics Records, 1993

Der Kaiser von Atlantis de Viktor Ullmann

<http://vimeo.com/45899028>

Représentation donnée par le *Department of Music and the division of Arts and Humanities of the university of San Diego, California*), en collaboration avec le *Department of Theatre and Dance UCSD*

Direction : Steven Schick

30 mai 2012

Table des annexes

Annexe 1 - Quelques œuvres composées à TEREZIN.....	171
-----------------------------------------------------	-----

Annexe 1 - Quelques œuvres composées à TEREZIN

- Karel BERMAN (chanteur basse) *Terezin*, suite pour piano.
3 mélodies pour voix et piano (en tchèque).
- Pavel HAAS (compositeur) *Al S'fod* pour chœur († 30 novembre 1942).
Thème : ne pas succomber à la tyrannie. Poème d'un auteur israélite, écrit en hébreu et utilisé comme tel.
Etude pour orchestre à cordes.
Quatre chants sur des poèmes chinois, pour voix de basse et piano, en tchèque (avril 1944) : solitude, nostalgie et espoir du prochain retour au pays.
- Gideon KLEIN (pianiste) *Madrigal* sur un texte de François Villon pour 2 sopranos, alto, ténor et basse (en tchèque).
Madrigal sur un texte de Hölderlin, pour 2 sopranos, alto, ténor et basse (en tchèque).
Ancienne poésie populaire, pour chœur d'hommes (en tchèque).
Arrangements : *Berceuse* pour soprano et piano (en hébreu), *Bachuri Leantisa* pour chœur de femmes (en hébreu).
- Hans KRASA *Brundibar*, opéra pour enfants.
3 chants pour baryton, clarinette, alto et violoncelle (en tchèque).
- Egon LEDEC (violoniste) *Gavotte* pour quatuor à cordes.
- Viktor ULLMANN (pianiste) 3^{ème} quatuor à cordes.
5^{ème}, 6^{ème} et 7^{ème} sonates pour piano.
Der Kaiser von Atlantis, opéra.
12 *mélodies chinoises* pour voix et piano (allemand).
Brezulinka, 3 mélodies pour voix et piano (yiddish).
Trois mélodies, pour chœur d'enfants (hébreu).
Trois mélodies, pour chœur de femmes (yiddish).
Deux mélodies pour chœur de femmes (hébreu).
Trois mélodies pour chœur d'hommes (yiddish).
Deux mélodies pour chœur mixte (hébreu).

Table des illustrations

Regard rouge, Arnold Schoenberg (mai 1910) Huile sur carton, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München	10
L'Allemagne endettée	11
Affiche de l'exposition antisémite « Le juif éternel » (8 novembre 1937).....	16
Propagande nazie à l'école.....	17
Propagande nazie à l'école.....	18
Führerbau à Munich. Bâtiments de l'administration du parti nazi - 1931	21
Maison de l'Art Allemand à Munich	22
Projet pour la Königsplatz de Munich (Architecte Troost)	22
Grand autel de Pergame. Berlin, Pergamonmuseum, Antikensammlung.....	23
Zeppelfeld de Nüremberg ou Champ de parade (appelé également Cathédrale de lumière).....	23
La maquette du projet Germania.....	24
Prométhée (1934-35), sculpture d'Arno Breker (1900-1991) ou les canons grecs repris par les nazis	25
Autodafé du 10 mai 1933, Berlin.....	28
Autodafé du 10 mai 1933, Berlin.....	29
Affiche pour l'exposition d'art dégénéré « Peuple allemand, viens et juge par toi-même ! ».....	34
« Exposition d'art dégénéré, entrée libre » - 1937, München	35
Hitler et Goebbels visitent l'exposition d'« Art dégénéré »	36
Le Führer parle, de Paul Matthias Padua (1903-1981).....	38
Affiche Deutschland : Das Land der Musik	39
« Le triomphe de la volonté », film de Leni Riefenstahl (1935).....	40
Auf der Wege zur Arbeit.....	41
Wir sind Werksoldaten.....	41
Richard Wagner (1813-1883).....	45
« La chevauchée des Walkyries » par William T.Maud – 1890.....	46
Le Théâtre de Bayreuth vers 1900	48
Scène de l'opéra de Bayreuth.....	48
Buste de Wagner par Arno Breker	49
Le Walhalla (Regensburg)	50
Intérieur du Walhalla	50
Affiche originelle pour l'opéra Jonny spielt auf.....	54
Affiche pour l'exposition Entartete Musik.....	54
Annexion des Sudètes (automne 1938).....	59
Salle Dvorák du Rudolfinum de Prague (inauguré en 1885).....	62
Principaux camps de concentration et d'extermination.....	64
Le plan du ghetto	67
Entrée du ghetto de Terezin	70
Tableau de Bedrich Fritta (Fritz Taussig)	71
Programme musical hebdomadaire	77
Spectacle de cabaret, par Leo Haas.....	78
Programme du Studio pour la Nouvelle Musique	79
Le Quatuor des Médecins, par Peter Kien.....	80
Le Café, par Bedrich Fritta (Musique klezmer)	80
Le Café, par Peter Kien.....	81

Soirée dans un cabaret, par Bedrich Fritta.....	81
Répétition et réunion à la synagogue dans le bâtiment Magdebourg, par Bedrich Fritta	83
Karel Fröhlich au centre.....	85
Rafaël Schächter	90
Affiche d'un concert du Requiem donné à Theresienstadt.....	92
Champ de fleurs et papillons.....	101
Baraquement, dortoir (nom de l'auteur illisible).....	101
Hans Krasa et Adolf Hoffmeister.....	103
Enfants chantant l'opéra Brundibar.....	103
Affiche annonçant une représentation de l'opéra le 9 octobre 1943 à Terezin.....	104
Hans Krasa croqué de dos par le poète et peintre Peter Kien	104
Et si on chantait ?.....	118
Le final.....	126
Viktor Ullmann	132
Peter Kien (autoportrait)	136
Début de l'opéra (thème du haut-parleur)	146
Les Adieux du Kaiser (en imitation avec le hautbois).....	155
La visite du camp le 23 juin 1944 par le CICR	157
Le match de football	159
Les Ghetto Swingers et le chef Martin Roman dans le kiosque	160
Le kiosque à musique.....	160
Les détenus au Café Sokoloma	160

Table des matières

Sommaire	3
Introduction.....	5
PARTIE I : L'ALLEMAGNE POLITIQUE ET CULTURELLE, DE LA REPUBLIQUE DE WEIMAR AU NAZISME (1871-1933).....	7
Politique et Culture sous la république de Weimar	8
La Politique.....	8
La Culture	8
Musique et peinture des artistes juifs	9
L'exemple type : Arnold Schönberg, peintre et compositeur (1874-1951)	9
Accession d'Adolf Hitler à la chancellerie	10
L'accession au pouvoir	11
La politique antisémite.....	13
Exposition Le juif éternel (8 novembre 1937).....	16
L'éducation antisémite des enfants	16
La propagande culturelle	19
Antiquité mythique et généalogie aryenne.....	19
L'architecture antique	20
L'architecture du Reich.....	21
Le ruïnisme et le nihilisme.....	26
L'autodafé (Feuersprüche) du 10 mai 1933	28
L'art pour la masse	31
Un art utilitaire.....	31
La Maison de l'Art allemand.....	32
Les Expositions et contre-Expositions	33
Exposition « Entarte Kunst » (ou « Art dégénéré »).....	34
La propagande par les médias (radio, publicité)	37
La radio.....	37
La publicité.....	39
Le cinéma.....	39
La propagande par la Musique	42
Richard Wagner	43
Le pamphlet	43
Les livrets et de la musique des opéras	45
L'opéra de Bayreuth (1876).....	47
Les compositeurs du passé à l'honneur.....	49
Chambres de Culture	51
La Chambre de Musique.....	52
Jüdischer Kulturbünde	52
Exposition de « Musique dégénérée »	53
Conclusion	56
PARTIE II : LE GHETTO DE TEREZIN-THERESIENSTADT.....	58
La Tchécoslovaquie en 1939.....	59
L'oppression politique	59
Avant 1939	59
À partir de 1939.....	60
L'oppression artistique et la propagande culturelle nazie	61
Propagande musicale	62

La résistance	63
Le camp-ghetto de Terezin.....	64
« La solution finale »	64
La raison d’être du camp-ghetto de Terezin	65
Architecture du camp-ghetto.....	66
Organisation du camp.....	68
Aménagement.....	68
Premiers convois	68
Propagande nazie pro-Terezin.....	69
Le ghetto, antichambre artistique d’Auschwitz	70
Introduction.....	70
Organisation du ghetto	71
Les prémices de la vie musicale dans le ghetto.....	72
L’installation des premiers prisonniers musiciens.....	72
Premiers concerts : de la clandestinité à la lumière.....	73
Du point de vue des nazis	73
Du point de vue des artistes.....	74
L’approvisionnement en matériel instrumental	74
Freizeitgestaltung (Administration des Loisirs).....	75
La bibliothèque.....	75
Programmation musicale.....	76
Le « Studio de Musique Nouvelle ».....	79
Les formations instrumentales et vocales	79
Judaïsme	83
Paradoxe de Terezin.....	84
Opportunités musicales.....	84
Liberté compositionnelle.....	86
PARTIE III : LA RESISTANCE PAR LA MUSIQUE	88
Trois œuvres emblématiques présentant la Mort comme libératrice, pied de nez désespéré à l’oppression nazie.....	89
Introduction.....	89
Le <i>Requiem</i> de Giuseppe Verdi.....	89
Rafaël Schächter, personnalité musicale centrale du ghetto	90
Le Requiem de Verdi	91
La personnalité du compositeur.....	92
La prouesse technique.....	93
Le texte.....	93
La Religion.....	94
La révolte en musique : <i>Dies irae, dies illa (Jour de colère, ce jour-là)</i>	95
La Mort libératrice.....	95
Réception de l’œuvre.....	98
<i>Brundibar</i> (ou <i>Le bourdon</i>) d’Hans Krasa	98
Les enfants résistants du ghetto	99
L’apprentissage de la résistance.....	99
Dessins	100
Écriture	102
La Musique	102
Hans Krasa	103
La genèse de l’opéra	105
Le livret.....	106
Inspiration littéraire.....	107
Thèmes	107

L'aide extérieure.....	108
La Musique.....	108
La nourriture.....	108
Les adultes malfaisants.....	108
Le travail.....	108
La crainte.....	109
Résistance.....	109
Union et solidarité.....	109
Révolte.....	110
La Musique.....	111
Effectifs musicaux	111
Analyse	111
Résistance par le nationalisme	116
La Symphonie du Nouveau Monde	117
Capitaine Novak	119
Antonin Dvorak	120
Suite de l'analyse	121
Conclusion sur l'œuvre	126
L'opéra <i>Der Kaiser von Atlantis, opus 49</i> de Viktor Ullmann	127
Présentation.....	127
L'humour juif.....	128
Viktor Ullmann.....	132
Biographie	132
Sa vie au sein du ghetto	134
Genèse de l'opéra.....	135
Argument	135
Le mythe de l'Atlantide	136
Le mythe et son utilisation dans l'opéra	138
Déroulement de l'histoire	139
La Mort libératrice	139
La Musique.....	141
Les interprètes	141
Le style compositionnel	142
Les thèmes musicaux	142
Les Citations musicales, objets de subversion	142
Les citations	143
Parcours de l'œuvre	145
Épilogue de l'œuvre	156
La visite du CICR	157
Préparation de la visite.....	158
La visite.....	158
Le film.....	159
L'effondrement nazi selon le mythe de l'Atlantide	161
La chute du III ^{ème} Reich.....	161
La fin des musiciens de Terezin.....	162
Auschwitz-Birkenau, le camp familial de Terezin (Familienlager).....	163
Conclusion	164
Bibliographie.....	165
Autres sources.....	168
Table des annexes.....	170
Table des illustrations.....	172
Table des matières.....	174

RÉSUMÉ

Le ghetto de Terezin (Tchécoslovaquie) fut le théâtre de la plus grande mystification artistique de l'Allemagne nazie. Situé au nord de Prague, ce ghetto servit de propagande à l'intention de la communauté internationale, visant à rassurer le monde entier sur le sort enviable réservé à la communauté juive vivant sur le territoire du III^{ème} Reich.

De fait, alors que la propagande nazie en Allemagne et dans les territoires envahis et annexés visait à bannir toute musique de compositeurs juifs ou nationalistes, alors que la musique mise à l'honneur était celle de Richard Wagner et celle des musiciens allemands du passé, les artistes détenus dans la partie ghetto du camp de Terezin bénéficièrent de conditions de vie « correctes » et purent composer et interpréter toutes sortes d'œuvres dans le style de musique qui leur convenait : aussi bien de la musique klezmer que des chants bibliques, de la musique moderne ou « dégénérée », de la musique de jazz et de cabaret.

Pour autant, les musiciens ne se contentèrent pas de composer « pour composer » : ils le firent souvent dans une optique de résistance. Ce mémoire propose de décrypter certains moyens littéraires et musicaux utilisés à cette fin dans trois œuvres magistrales : le *Requiem* de Giuseppe Verdi, l'opéra pour enfants *Brundibar* d'Hans Krasa et l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann.

Une visite du camp fut organisée pour la Croix-Rouge Internationale, le 23 juin 1944. Les compositeurs mentionnés dans ce travail furent tous déportés le 16 octobre 1944 vers le camp d'extermination d'Auschwitz d'où ils ne revinrent pas.

MOTS CLÉS : Terezin, Theresienstadt, musique, Ullmann, Krasa, Schächter, Tchécoslovaquie, juif, résistance, ghetto, propagande, liberté

SUMMARY

The ghetto of Terezin in Czechoslovakia was the theatre of the biggest artistic mystification in nazi Germany. Situated north of Prague, the ghetto was used as a propaganda camp for the international community, in order to reassure the whole world about the enviable condition meant for the Jewish community living on the territory of Reich III.

Actually, as the nazi propaganda in Germany and the invaded and annexed territories aimed at forbidding all jewish or nationalist composers' music, as German musicians of the past and Richard Wagner's music held a place of honor, the artists prisoners in the ghetto of Terezin camp were allowed "fair" conditions of life and could compose and play all sorts of pieces of music in the style that suited them : klezmer music as well as biblical songs, modern or "degenerated" music, jazz and cabaret music.

Yet, the musicians were not content with composing "for the sake of composing": they often did it with a purpose of resistance.

This essay intends to analyze some literary and musical means used to this end: Giuseppe Verdi's *Requiem*, Hans Krasa's opera for children *Brundibar*, Viktor Ullmann's opera *Der Kaiser von Atlantis*.

A visit to the camp was organized for the International Red Cross on June 23rd, 1944. The composers mentioned in this essay were sent to the extermination camp of Auschwitz on October 16th, 1944 and died there.

KEY WORDS: Terezin, Theresienstadt, Music, Ullmann, Krasa, Schächter, Czechoslovakia, jewish, resistance, ghetto, propaganda, freedom