Théia
ISSN : 3074-5527
Publisher : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

Mettre en espace la matérialité sonore. À propos de l'exposition « La musique dans les camps nazis »

Spatializing Sound Material: On the Exhibition "Music in Nazi Camps"

Élise Petit

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=731

DOI : 10.35562/theia.731

Electronic reference
Élise Petit, « Mettre en espace la matérialité sonore. À propos de l'exposition « La musique dans les camps nazis » », *Théia* [Online], 3 | 2026, Online since 18 novembre 2026, connection on 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=731

Copyright
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Mettre en espace la matérialité sonore. À propos de l'exposition « La musique dans les camps nazis »

Spatializing Sound Material: On the Exhibition "Music in Nazi Camps"

Élise Petit

OUTLINE

Usages et fonctions de la musique dans les camps
Faire entendre la musique des tortionnaires ?
Une approche topographique
Des objets muets pour un environnement très sonore
Enregistrements d'époque
Témoignages écrits enregistrés, *sound-design* et paysages sonores
Recréations
Enregistrements de survivants

TEXT

> Boum, et boum et boum ! Les rythmes tombent rapides, secs. Les cuivres tonnent. La musique grince, forcenée, sous la neige, dans le vent. Des dizaines de milliers d'hommes raidis, droits, les bustes délabrés, redressés, maigres et hâves, les yeux énormes et fixes dans le visage, les mains jointes le long du corps, des dizaines de milliers d'hommes s'avancent lentement, entrent dans la neige comme des automates, les jambes tendues et cadencées aux rythmes militaires [1].

1 Entre le 20 avril 2023 et le 25 février 2024 s'est tenue au Mémorial de la Shoah de Paris l'exposition « La musique dans les camps nazis ». Le projet de cette exposition est né de nos recherches, amorcées dès 2002, sur les usages de la musique dans le camp-ghetto de Theresienstadt [2] puis élargies au système concentrationnaire nazi [3]. Ces travaux mettaient en valeur un fait généralement méconnu ou mal documenté : la musique résonnait quotidiennement dans les camps de concentration et les centres de mise à mort du régime nazi, dans des circonstances très diverses. L'exposition du Mémorial de la Shoah, qui s'adressait à un large public notamment scolaire, avait pour but de répondre aux nombreuses questions qui se posent lorsque l'on associe « musique » et « camps nazis » : comment la musique a-t-elle pu être présente au sein d'un système voué à la destruction et à l'anéantissement, physique et psychologique ? Quels étaient ses usages ? Était-elle imposée, encouragée, clandestine ? Qui en jouait et pour quel public ? Comment étaient recrutés les membres des orchestres ? Jouer de la musique aidait-il à survivre au sein du système concentrationnaire ? Et surtout : quelles étaient les répertoires interprétés dans les camps ?

2 La présence de musique dans le système concentrationnaire est révélée dès 1934 par des témoignages d'opposants politiques passés par les premiers camps nazis, alors parfois dénommés « camps de détention préventive » (*Schutzhaftlager*). Le rôle disciplinaire des marches militaires est évoqué, tout comme les usages d'autres musiques par les détenus pour construire des espaces de résistance spirituelle ou intellectuelle [4]. Après la guerre, le violoniste Szymon Laks et le saxophoniste René Khoudy sont les premiers à témoigner de l'existence d'un orchestre officiel dans le camp des hommes d'Auschwitz II (Birkenau) et à en détailler les activités [5]. Cette même année, deux recueils de chants composés dans les camps et les ghettos sont publiés, l'un par Shmerke Kaczerginski, l'autre par Lazar Weiner [6]. Dans les années 1950, Aleksander Kulisiewicz, compositeur ayant survécu à Sachsenhausen, collecte des centaines de chants en provenance de dizaines de camps et donne de nombreux récitals à travers le monde pour faire connaître ce répertoire musical de résistance spirituelle à la destruction programmée par le régime nazi [7]. D'autres musiciens et musiciennes témoignent de leurs activités dans les camps à partir des années 1990, en mettant toujours l'accent sur l'aspect salvateur de la musique dans leur existence [8].

3 Du côté de la recherche académique et scientifique, le rôle et la présence de la musique dans le système concentrationnaire ne sont véritablement documentés et étudiés que depuis une vingtaine d'années, le plus souvent dans une approche nécessairement partielle, consacrée à un camp ou à une communauté en particulier. L'ouvrage précurseur est celui du violoniste états-unien d'origine tchèque Jože Karas sur le camp-ghetto de Theresienstadt près de Prague [9]. Le focus unique de cet ouvrage sur la population dite privilégiée (*Prominenten*) des compositeurs et des musiciens dispensés de travail, mieux nourris et mieux logés que l'immense majorité des autres détenus, contribue à forger pour longtemps l'image faussée de Theresienstadt comme « le camp des musiciens ». Le premier ouvrage musicologique sur la musique dans le système concentrationnaire est le fruit des recherches du Tchèque Milan Kuna [10]. Bien qu'il s'intéresse aux déportés tchèques uniquement, il fournit les premiers témoignages sur le rôle destructeur de la musique dans le système concentrationnaire. En

1996 puis en 2003, Gabriele Knapp publie deux monographies, l'une sur l'orchestre des femmes de Birkenau, l'autre sur la musique dans le camp pour femmes de Ravensbrück [11]. En 2000 paraît l'ouvrage de référence de Guido Fackler [12], qui porte sur les années 1933 à 1936 principalement, mais qui constitue une première tentative d'identification des différentes fonctions de la musique à l'intérieur des camps. Il est suivi par deux études, l'une de Shirli Gilbert [13] incluant les ghettos, l'autre de Juliane Brauer sur le camp de Sachsenhausen [14]. En France, le compositeur Bruno Giner offre en 2011 un état des lieux synthétique et grand public de l'état de la recherche sur le sujet [15].

4 En matière d'expositions, la musique et ses usages dans le système concentrationnaire sont régulièrement évoqués mais très brièvement et partiellement, principalement dans les expositions permanentes des mémoriaux et musées de camps, le plus souvent sous forme d'une salle ou d'une section consacrée aux activités musicales et artistiques dans le camp en question : quelques instruments de musique, uniformes, brassards de chefs d'orchestre, partitions, paroles de chansons, affiches et dessins de représentations sont ainsi présentés dans la plupart des principaux musées et mémoriaux. Au mémorial de Terezín, dont les fonds en matière de musique sont particulièrement importants, le bâtiment des anciens baraquements de la caserne Magdeburg abrite une exposition permanente sur les activités musicales et artistiques dans le camp-ghetto de Theresienstadt. Le musée d'Auschwitz, qui détient un fonds conséquent sur les camps d'Auschwitz I, II et III, a pour sa part organisé plusieurs expositions temporaires et parfois itinérantes sur le sujet des activités artistiques, à partir de ses propres collections, notamment l'exposition « Musik in Auschwitz » dès 1991. L'ouverture prochaine annoncée, dans l'ancienne cuisine du camp, d'une exposition permanente sur la collection de dessins et objets réalisés sur place devrait permettre une meilleure mise en avant des activités musicales.

5 L'ambition de l'exposition « La musique dans les camps nazis » était d'offrir une approche globale pour souligner l'omniprésence de la musique dans des lieux voués à l'annihilation physique et psychologique, y compris dans les espaces d'habitation des tortionnaires. En rassemblant des objets et documents issus des collections de tous les mémoriaux et musées en possédant, elle visait

à montrer comment un art mis en valeur et instrumentalisé sous le III[e] Reich pour construire une « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) avait été utilisé et instrumentalisé pour assurer des fonctions destructrices, et comment cet usage avait lui-même été détourné par les détenus pour créer des espaces de résistance. Avec une précision importante :

> L'exposition dresse un panorama des usages de la musique dans les camps de concentration et les centres de mise à mort, sans toutefois chercher l'exhaustivité. Elle n'aborde pas la vie musicale dans les ghettos ni dans les camps de prisonniers de guerre, dans lesquels les activités musicales furent également riches, mais organisées différemment. En revanche, elle évoque certains cas particuliers liés aux centres de mise à mort : des camps d'internement français devenus camps de transit, mais aussi Westerbork, aux Pays-Bas, et le camp-ghetto de Theresienstadt en République tchèque[16].

Cet article met en lumière les questions soulevées par la mise en place d'une exposition sonore et musicale à partir de sources muettes pour la plupart, les choix d'organisation spatiale mais aussi les difficultés rencontrées pour matérialiser le son, éphémère par définition.

Usages et fonctions de la musique dans les camps

6 La musique est présente dès l'ouverture des premiers camps en 1933. Son usage principal par les SA et les SS est un usage fonctionnel dérivé de leur formation militaire : synchronisation des pas, comptage des détenus, pseudo-exercices de mise de bérets et accompagnement des punitions. Pour exécuter cette musique, des *Lagerkapelle* (orchestres de camp), composés de détenus, sont constitués sur ordre plus ou moins formel des commandants. Ce que l'on appelle alors « orchestre » n'est le plus souvent qu'un groupe de trois ou quatre instruments. Les membres sont pour la majeure partie des musiciens amateurs ayant reçu une formation instrumentale avant leur incarcération. Les petits ensembles des premiers camps s'étoffent à partir de 1938 pour devenir parfois de véritables orchestres symphoniques, à l'image de celui d'Auschwitz I, qui

compte près de 120 musiciens en 1942[17]. Le niveau musical et l'effectif des orchestres de camps varient considérablement d'un lieu à l'autre au gré des déportations, en fonction de la présence et de la qualification de musiciens, mais également des partitions et des instruments à disposition, et surtout selon les exigences du commandant et les usages qu'il en fait.

7 S'il n'existe en définitive pas de politique musicale concentrationnaire émanant des instances du régime, il est néanmoins possible d'évoquer une somme d'usages communs à la plupart des camps et d'en identifier les fonctions principales, au service du système d'annihilation : synchronisation des pas des détenus lors des départs et retours des *Kommandos* de travail, accompagnement de punitions et de pendaisons, diffusion de musiques de propagande visant la « rééducation » idéologique, mise en scène de fausses cérémonies d'accueil pour leurrer les observateurs, divertissement des SS dans leurs casernes[18]. En dehors de ces usages destructeurs et tortionnaires, les détenus surent tirer parti de l'obligation qui leur était faite de chanter des chants populaires allemands lors de leurs déplacements, pour obtenir dans un premier temps l'autorisation de chanter le soir pour apprendre ou réviser ce répertoire[19]. Par la suite, les activités artistiques furent tolérées dans la plupart des camps, à la fois pour limiter les velléités séditieuses, mais aussi pour divertir les SS qui pouvaient y assister. Certaines, minoritaires, eurent lieu dans la clandestinité. L'usage de la musique dans ces circonstances fut associé à des processus de résistance intellectuelle ou spirituelle.

Faire entendre la musique des tortionnaires ?

8 Avant l'exposition « La musique dans les camps nazis », aucun ouvrage sur la musique concentrationnaire ne s'était intéressé particulièrement aux activités musicales des SS eux-mêmes dans les garnisons qui jouxtaient les camps. Aucun musée n'évoquait ce sujet dans ses expositions. C'est en explorant des fonds d'archives consultés habituellement par les historiens et historiennes[20] que nous avons mis au jour la présence importante de musique et ses usages.

9 Chaque garnison d'envergure affectée à la surveillance d'un camp dispose d'une fanfare constituée de membres de la SS. Celle-ci accompagne les déplacements des troupes, joue lors des cérémonies militaires et des visites d'officiels et donne des concerts, à l'occasion, dans les villes alentour. Un temps de répétition hebdomadaire est prévu pour les musiciens, qui se produisent régulièrement devant leurs camarades, dans le kiosque à musique de la garnison. La musique prend également part à la formation militaire des recrues, qui leur inculque l'obéissance aveugle aux ordres émanant d'un supérieur : toute désobéissance est immédiatement sanctionnée par des insultes hurlées, suivies d'exercices punitifs parfois accompagnés de chansons. Ce dressage mène à une véritable « fabrication de tortionnaires [21] » selon l'expression de la psychologue Françoise Sironi. La violence psychologique combinée à des exercices physiques est présentée comme nécessaire pour forger des soldats virils qui appartiennent désormais à une communauté. C'est sur cette base que se construit la *Kameradschaft* (camaraderie), valeur essentielle de la culture nationale-socialiste. Les *Kameradschaftsabende* (soirées de camaraderie) mettent en scène les supérieurs hiérarchiques SS sous un jour humain et renforcent le sentiment de la juste sanction et de l'autorité indiscutable. Les fanfares SS, mises à contribution du quotidien militaire de la garnison, jouent parfois, en plus petit effectif, lors de ces soirées.

10 Après le déclenchement de la guerre, l'administration SS des camps est chargée de maintenir l'endoctrinement de ses troupes, avec de la documentation idéologique fournie par son état-major ou par des activités artistiques. À partir de septembre 1941, sur décision de l'inspecteur des camps Richard Glücks, des carnets de chansons SS et des instruments – principalement des violons, des guitares, des mandolines, des cithares, des harmonicas et des accordéons – sont envoyés dans les garnisons [22]. Des activités culturelles de plus grande ampleur sont régulièrement organisées pour les soldats de la Wehrmacht sur le front et dans les territoires occupés, ainsi que pour les SS responsables de la surveillance des camps, dans le cadre d'une vaste entreprise de *Truppenbetreuung* (divertissement des troupes). Dans les bâtiments culturels des villes situées près des camps, mais également à l'intérieur des casernes, des films de propagande sont projetés ; des artistes invités se produisent lors de soirées de concert

ou de spectacles divers, le plus souvent comiques. Les financements, de l'ordre de plusieurs millions de Reichsmarks chaque année, sont assurés par l'organe de commandement suprême des armées allemandes (*Oberkommando der Wehrmacht*), l'organisation de loisirs « *Kraft durch Freude* » (« La force par la joie ») et le ministère de la Propagande [23]. Dans certaines garnisons, les commandants ordonnent la création de chœurs de SS. À Stutthof, l'« engagement désintéressé » des musiciens à l'occasion de festivités dans le camp leur vaut, en 1943, l'octroi d'une journée de congé exceptionnelle par le commandant Paul Werner Hoppe [24].

11 En dehors de ces moments réservés aux troupes, il n'est pas rare que les commandants sollicitent l'orchestre des détenus du camp adjacent, qui compte des instruments à cordes, pour se produire devant leurs visiteurs. La *Lagerkapelle* du camp d'Auschwitz I donne ainsi régulièrement des concerts le dimanche, en uniforme blanc, près de la demeure du commandant, pour les officiers SS et leurs invités. À ces occasions, les membres juifs de l'orchestre ne sont en théorie pas autorisés à jouer – l'orchestre des hommes et celui des femmes de Birkenau, constitués très majoritairement de Juifs, font figure d'exceptions – et les applaudissements sont interdits. Le répertoire choisi par les commandants fait la part belle à la musique savante et aux extraits d'opérette, agrémentés de marches militaires. À côté des activités strictement encadrées par les commandants lors des soirées dans les casernes, des SS réquisitionnent fréquemment des détenus musiciens pour leurs fêtes privées, en échange de cigarettes ou de nourriture. Le répertoire est alors consacré au divertissement : en plus des chansons sentimentales, on y entend de la musique dite tsigane et du jazz, pourtant considérés comme « *entartet* » (« dégénérés ») par le régime.

12 Dans son système d'industrialisation de la mise à mort des populations juives d'Europe, le régime récompense en outre les éléments les plus « efficaces » parmi les SS. En juillet 1944, à la suite du gazage de centaines de milliers de Juifs de Hongrie à Birkenau, nombre de SS et de leurs auxiliaires féminines bénéficient ainsi d'un séjour à la Solahütte, lieu de villégiature à quelques kilomètres du camp. Les moments de convivialité, immortalisés dans l'album du SS Karl Höcker [25], permettent le divertissement et la réaffirmation d'une communauté pour laquelle le meurtre de masse est une simple

occupation professionnelle. Bien que le Mémorial de la Shoah ait dans un premier temps émis le souhait de ne pas mettre en valeur des activités musicales exercées par des tortionnaires pour leur divertissement dans notre exposition, il nous semblait au contraire de la plus grande importance de les évoquer précisément. Car si les commandants SS veillaient à ce que ces activités entretiennent un esprit militaire de camaraderie dans les garnisons, c'est avant tout pour s'assurer une collaboration efficace aux processus de coercition ou de destruction des détenus dont les soldats assuraient la surveillance. La musique au service des SS joua donc un rôle non négligeable dans la machine de mort nazie, ce que relatait une sous-section de la deuxième salle de l'exposition. Y étaient notamment présentées des photographies de SS s'adonnant à des activités musicales dans la garnison du centre de mise à mort de Sobibór (fig. 1).

Figure 1.



Groupe de SS devant le réfectoire de la garnison de Sobibór, été 1943. À l'accordéon : Heinrich Unverhau, SS en charge de la supervision du déshabillage des victimes.
Sobibor perpetrator collection, nº inv. 2020.8.1.

Crédit : United States Holocaust Memorial Museum, Washington DC.

Une approche topographique

13 Différentes musiques ont donc résonné dans les camps, avec des fonctions diverses. Au fil de nos recherches, il s'est avéré qu'elles pouvaient être assignées à des endroits précis des camps et que leur usage était également lié à des répertoires spécifiques : ainsi la musique jouée à la porte des camps, lors des départs et des retours des *Kommandos*, avait une fonction de coordination et était associée au répertoire des marches militaires et chansons traditionnelles allemandes, les *Volkslieder*. Lors des punitions, qui avaient lieu à proximité de la place d'appel, la musique choisie pour aggraver les souffrances ou satisfaire le sadisme des SS était majoritairement issue du répertoire des chansons de variété, les *Schlager*, et de musiques de films à succès de l'époque. La musique diffusée par haut-parleurs à des fins de « rééducation » dans les camps de concentration, dont les opposants politiques constituaient la population majoritaire, était celle mise à l'honneur sous le III^{e} Reich, notamment Ludwig van Beethoven, Richard Wagner ou, plus tard, Carl Orff. Les musiques jouées sur ordre des SS pour leur divertissement personnel variaient selon la hiérarchie, les soldats affectionnant le jazz et les chansons à la mode, tandis que les officiers convoquaient le répertoire germanique savant. Les activités organisées par les détenus plébiscitaient les chansons populaires, notamment en raison du manque de partitions, tandis que le répertoire politique ou patriotique était réservé aux activités clandestines et le plus souvent chanté à voix basse. Les concerts autorisés, qui se tenaient dans les espaces extérieurs ou intérieurs, dépendaient des partitions à disposition de l'orchestre, allant des airs d'opéras ou d'opérettes au répertoire orchestral symphonique en passant par les chansons à succès.

14 L'exposition « La musique dans les camps nazis » a donc été conçue selon cette approche : après un couloir introductif et une première salle présentant les orchestres, le statut des musiciens de ces ensembles et les répertoires qui se faisaient entendre au même moment sous le III^{e} Reich, la visite se poursuivait via un autre couloir qui matérialisait en quelque sorte la porte du camp, franchie quotidiennement dans les deux sens par les *Kommandos*. La première section de la deuxième salle était consacrée aux espaces extérieurs

des camps : place d'appel, rues entre les blocs, ainsi qu'aux garnisons SS dans lesquelles la musique résonnait elle aussi quotidiennement, avec des fonctions différentes. La deuxième section abordait les espaces intérieurs, principalement les blocs des détenus, mais également les salles utilisées pour des concerts ou transformées en lieux de répétition le soir. Une section était en outre consacrée aux centres de mise à mort, que les nazis qualifiaient de « *Vernichtungslager* » (« camps d'extermination »). Elle mettait en avant la présence d'activités musicales dans les garnisons SS de ces centres ainsi que dans les blocs des *Arbeitsjuden*, les Juifs sélectionnés à leur arrivée pour travailler au traitement des cadavres (récupération des cheveux, dents en or, transport de la chambre à gaz aux fours ou fosses, etc.)[26]. Dans chaque section, un focus, matérialisé par un petit cube sonorisé (fig. 2), était mis sur l'une ou l'autre fonction de la musique (tortionnaire, intrusive, de résistance) selon le lieu où elle résonnait.

Figure 2.



Cube focus sur la fonction intrusive de la musique.

Crédit : Benoît Drouet pour Clémence Farrell, Muséomaniac, tous droits réservés.

15 La troisième salle était consacrée à des cas particuliers du système concentrationnaire, tous reliés par un point commun : le fait d'avoir été des antichambres des centres de mise à mort. La musique y était autorisée, voire encouragée, et ses usages sont liés à des processus de résistance et non pas à des fonctions destructrices. Étaient abordés les camps d'internement français, la plupart sous administration française et non pas nazie, devenus des camps de transit ; le camp de transit de Westerbork aux Pays-Bas, où furent internés de nombreux artistes ; et enfin le camp-ghetto de Theresienstadt, dans lequel les activités musicales furent particulièrement importantes en raison de son statut particulier [27].

Des objets muets pour un environnement très sonore

16 Des centaines de témoignages écrits et oraux que nous avons consultés au fil des années ressort en filigrane la constante suivante : les camps de concentration et les centres de mise à mort étaient des espaces éminemment sonores et bruyants. Certains sons rythmaient le quotidien : cloche, sifflet ou gong pour marquer le réveil, musique de l'orchestre des détenus dès le matin, consignes hurlées par les SS ou les *Kapos* (détenus chargés de l'encadrement) ou diffusée par haut-parleurs, coups infligés lors des punitions. D'autres émanaient des détenus eux-mêmes dans les espaces extérieurs : bruits des pas lors des déplacements, gémissements de douleur, cris et plaintes. D'autres enfin se faisaient entendre dans les espaces intérieurs, notamment dans les blocs : gémissements, râles, ronflements, mais aussi conversations ou récitations à certaines occasions. À ces sons et bruits s'en ajoutaient d'autres : sifflements de train, ouverture des portes et mouvements de foule à l'arrivée des convois menant aux centres de mise à mort, véhicules motorisés de la caserne SS attenante, aboiements des chiens des gardes, coups de feu, coups de crosse, ou encore grouillement des insectes et parasites dans les blocs. Paradoxalement, les près de 300 objets et documents que nous avions rassemblés étaient muets : instruments de musique trop fragiles pour pouvoir être joués, accessoires et uniformes, documents

administratifs, photographies, partitions, dessins, peintures et sculptures (fig. 3). Seuls trois documents sonores ont survécu aux camps, dont un seul a été enregistré dans le camp lui-même : il s'agit du célèbre faux documentaire de propagande nazie tourné en 1944 dans le camp-ghetto de Theresienstadt, dans lequel on assiste notamment à la création de l'*Étude pour cordes* du compositeur Pavel Haas [28]. Les deux autres documents sont une vidéo de propagande de l'armée britannique filmant en 1942 des évadés de Dachau ayant rejoint les troupes en Grande-Bretagne et chantant l'hymne du camp appris en détention [29] et un enregistrement phonographique réalisé en studio par des détenus de Westerbork, le duo de musiciens Johnny & Jones [30], autorisés le temps d'une après-midi d'août 1944 à quitter sous escorte le camp à cette occasion, et morts en détention quelques mois plus tard. Une vidéo du camp de Westerbork montrait plusieurs représentations musicales, mais il s'agissait malheureusement d'un film muet [31], tout comme l'un des premiers reportages propagandistes tourné dès 1933 à Oranienburg, où l'on apercevait très brièvement un violoniste [32]. À cela s'ajoutaient plusieurs vidéos d'interviews de survivants et survivantes membres d'orchestres de camps, réalisées après la guerre.

Figure 3.



Salle 1, mise en place de la vitrine avec instruments de musique, accessoires et partitions.

Crédit : Élise Petit. CC BY-NC-SA 4.0

17 Se posèrent donc rapidement des questions sur la mise en scène et en espace de ces traces sonores : comment matérialiser l'omniprésence de la musique ? Quelles musiques faire entendre, et comment les choisir ? Exposer les bruits et les sons, par quels moyens ? Si presque tous les objets et documents étaient muets, chacun racontait une histoire musicale qui devait être rendue aux oreilles du public : restituer une partition exposée, diffuser un extrait sonore dont le titre était mentionné dans un témoignage, faire entendre un orchestre tel que celui qui était représenté en dessin… l'exposition s'annonçait comme « une exposition à voir et à entendre ».

Enregistrements d'époque

18 Certaines restitutions furent relativement aisées, notamment pour le cas des musiques punitives, c'est-à-dire des musiques jouées pour accompagner les bastonnades du soir ou certaines pendaisons. Ainsi, il a été attesté par plusieurs témoignages que la mise en scène de l'exécution du détenu fugitif Hans Bonarewitz à Mauthausen en juillet 1942 avait eu pour fond sonore le célèbre « J'attendrai » (version orginale : « Tornerai », de Dino Olivieri), qui fut interprété en boucle par l'orchestre des détenus accompagnant sa déambulation avant qu'il soit pendu. Pour illustrer les photos prises par les SS à cette occasion, la solution simple a été de choisir l'enregistrement de la version allemande « Komm zurück » réalisé par Michael Jary en 1940 sous le III^{e} Reich et connu pour avoir été amplement diffusé à la radio [33]. Nous avons supprimé au montage les passages chantés pour ne conserver que la version instrumentale, pour nous rapprocher de la version qui avait pu être entendue dans le camp, même si les instruments et surtout l'acoustique étaient différents. Cette version était proposée en écoute au casque, en accompagnement des quatre photos documentant l'événement. Le même choix a été opéré pour la chanson « Bel-Ami » du film du même nom de Willi Forst sorti en Allemagne en 1939 et très populaire à l'époque [34]. Évoquant un homme multipliant les conquêtes amoureuses, cette chanson aurait été diffusée lors de séances de punition, pour moquer l'état de décharnement de certains détenus soumis aux coups de fouet ou de bâton. Elle faisait également partie

du répertoire de nombre d'orchestres de camps qui l'interprétaient pour des concerts autorisés. L'extrait était diffusé dans le cube focus « musique tortionnaire » par une enceinte conventionnelle.

19 De la même manière, la sous-section dévolue à la présence de musique dans les garnisons SS à proximité des camps faisait entendre des enregistrements de l'époque : la « Badenweiler Marsch » jouée lors de visites d'officiels, une chanson de Margot Hielscher qui se produisit sur le front, ou encore de la musique du groupe de jazz « aryanisé » Die Goldene Sieben, constitué sous le III[e] Reich par Goebbels pour concurrencer le jazz états-unien très populaire auprès des soldats. Pour la musique intrusive, c'est-à-dire diffusée par les haut-parleurs dans les blocs et à laquelle nul ne pouvait échapper, nous nous sommes appuyée sur plusieurs témoignages, dont celui du journaliste Julius Zerfaß, publié dès 1936 sous le pseudonyme de Walter Hornung, qui atteste de la radiodiffusion de discours de Hitler, suivis de la diffusion par haut-parleurs d'enregistrements soigneusement sélectionnés, à des fins de « rééducation » : « L'administration du traitement de "réveil national" par le chant allemand durait jusque tard dans la nuit. Des émissions patriotiques tirées de programmes radio achevaient le renforcement de l'esprit *völkisch*. Le *Deutschlandlied* et le *Horst Wessel Lied* concluaient le tout [35]. » La difficulté a ici davantage résidé dans le choix des sources concernant les discours de Hitler et le « Horst Wessel Lied », interdit aujourd'hui en Allemagne : les enregistrements les plus facilement accessibles en ligne étaient ceux proposés par Serp, mais il s'agit de la maison d'édition créée en 1963 par Jean-Marie Le Pen… Fort heureusement, nous avons pu en retrouver de semblables aux archives de la radio allemande. Le montage d'un court extrait de discours suivi du début de l'hymne nazi était diffusé dans le cube focus « musique intrusive ».

20 Enfin, dans la section consacrée aux centres de mise à mort, un cartel développé portait sur le massacre surnommé *Aktion Erntefest* (« opération Fête des moissons »), c'est-à-dire la liquidation des camps de travail du district de Lublin (dont Majdanek) et de Trawniki les 3 et 4 novembre 1943. 2 000 fonctionnaires de police et membres de la Waffen-SS prirent part aux exécutions systématiques par balle qui firent près de 42 000 victimes, hommes et femmes. Dans ce contexte de violence extrême, méthodiquement planifiée, des haut-

parleurs diffusèrent de la musique légère sans discontinuer. La musique couvrait les bruits des tirs incessants, les cris des victimes et ceux des SS. Combinée à de fortes rations d'alcool, elle servait également à galvaniser ces derniers. Pour illustrer cet événement, nous avons choisi trois enregistrements d'époque dont la diffusion a été attestée par tous les témoignages que nous avons consultés sur le sujet [36] : « Freut Euch des Lebens ! » (« Réjouissez-vous de la vie ! »), *Volkslied* du XVIIIe siècle arrangé par Paul Lincke en pot-pourri et enregistré en 1938 ; Willy Richartz et Werner Plücker, « Wovon kann der Landser denn schon träumen » (« À quoi le fantassin peut-il bien rêver »), 1942, et « Wozu ist die Straße da » (« À quoi sert la route »), chanson du film *Lumpacivagabundus* de Géza von Bolváry (1936) [37]. Dans l'exposition, ces musiques étaient diffusées en alternance et en continu par une enceinte directionnelle que nous avons désignée par l'expression « zoom sonore », le terme habituel de « douche » nous semblant peu à propos dans ce contexte.

Témoignages écrits enregistrés, *sound-design* et paysages sonores

21 L'exposition faisait la part belle aux récits de survivants qui avaient côtoyé d'une manière ou d'une autre la musique. Les témoignages vidéo, filmés entre 1990 et 2011, mettaient en avant d'anciens et anciennes membres des orchestres du camp des femmes et du camp des hommes de Birkenau, ainsi que de Mauthausen. Shony Alex Braun, interviewé en 1990, relatait une séance de sélection de musiciens pour divertir des SS dans le camp de Dachau [38]. Pour matérialiser cette parole, les témoignages concernant la musique jouée à la porte des camps étaient diffusés en alternance sur grand écran avec enceintes conventionnelles, tandis que ceux sur les auditions pour intégrer les ensembles, sur un petit écran, s'écoutaient au casque. Dans la section consacrée aux centres de mises à mort étaient projetés, sur un petit écran, plusieurs témoignages vidéo : deux de survivants – Simon Srebnik, chanteur à Chełmno et Richard Glazar à Treblinka –, mais aussi la déposition d'un ancien auxiliaire concernant les fusillades en musique à

Majdanek et l'interprétation de l'hymne de Treblinka par le SS Franz Suchomel, filmé à son insu par Claude Lanzmann en 1976 pour son film *Shoah*.

22 Pour compléter ces témoignages vidéo, il nous semblait important de faire entendre la voix de témoins ayant très tôt consigné par écrit leurs souvenirs permettant de mieux comprendre le fonctionnement des camps et la place occupée par la musique : Wolfgang Langhoff à Börgermoor [39], Eugen Kogon [40], Stefan Heymann [41] et Jean Hoen à Buchenwald (son journal tenu de 1943 à 1945 est resté longtemps inédit [42]), Julius Zerfaβ à Dachau [43]. Quelle forme donner à la restitution de ces témoignages ? En livrer une version écrite, outre qu'elle constituerait un document muet supplémentaire, ajoutait du texte à une exposition déjà très fournie en cartels détaillés. Il a donc été décidé de les faire enregistrer par un comédien, qui lirait avec le ton. C'est alors que la muséographe et la scénographe ont introduit la question du *sound design*, proposant de faire entendre des sons et bruits évoqués par les témoignages et ancrant l'exposition dans une restitution d'un environnement non seulement musical mais aussi sonore. Cette démarche nous semblait intéressante, pour peu qu'elle s'inscrive non pas dans le *sound design*, mais dans l'archéologie du paysage sonore historique, c'est-à-dire, comme le préconise Mylène Pardoen, qu'elle puisse « permettre une possible restitution sonore neutralisée de toute émotion commandée qui invite à la compréhension d'un événement – et non nous faire rêver par une narration excitant l'imagination [44]. »

23 Différents paysages sonores des camps méritaient en apparence une reconstitution qui aiderait à réaliser à quel point ces lieux pouvaient être bruyants, ou du moins habités de sons en tous genres : l'intérieur des blocs, les espaces extérieurs, les lieux de travail dans la journée, les lieux d'arrivée des convois, etc. La première difficulté qui se posait était que nous ne disposions pas d'enregistrements effectués dans les camps, qui auraient donné à entendre les multiples sons. Certes, il aurait été aisé de capter par exemple des aboiements de chiens d'aujourd'hui, en veillant à choisir la même race que ceux utilisés par les gardes des camps. Mais recréer cet aspect supposait ensuite de faire entendre les ordres hurlés par les SS dans un allemand nazifié, à la prononciation très particulière. Il aurait fallu engager des comédiens pour les interpréter et adjoindre à ces enregistrements

des gémissements de douleur ou des cris de détresse. La démarche, qui se serait apparentée à du *sound-design*, nous semblait peu propice à servir l'objectif scientifique et documentaire que nous nous étions fixé. Par conséquent, nous nous en sommes tenues à notre idée initiale de témoignages lus par un comédien, en mesure de faire vivre le texte par ses intonations. Celui concernant l'appel (extrait sonore 1) était diffusé par enceinte directionnelle, les trois autres par casque.

Media not found. : [sound:ct1]

Recréations

24 En prenant en compte toutes les questions soulevées précédemment, nous avons donc décidé de ne pas recréer artificiellement l'environnement sonore des camps. En revanche, nous nous sommes autorisées à commander quelques recréations musicales. Le budget restreint consacré à cet aspect de l'exposition nous a menées à faire des choix pour qu'elles soient pertinentes sans être trop coûteuses. La première était un ensemble de deux marches, composées en 1943 et 1945 à Buchenwald pour l'orchestre du camp par le détenu politique tchèque Ondřej Volráb, qui y travaillait en tant que copiste. Recopiées dans le répertoire de chaque instrumentiste (fig. 4), elles ont été jouées pour le départ et le retour des *Kommandos* à Buchenwald, au côté d'autres marches existantes.

Figure 4.



Couverture du répertoire de marches dévolu au saxophone de l'orchestre de Buchenwald, 1941-1945.

Crédit : Památník Terezín.

25 Ces deux marches, qui n'ont jamais été enregistrées, avaient néanmoins été publiées après la guerre en Tchécoslovaquie, sous forme de fac-similé. Nous disposions donc de l'instrumentation précise et du matériel complet de partitions, pupitre par pupitre. À notre demande, elles ont tout d'abord été gravées par un copiste pour les interprètes, l'écriture manuscrite étant parfois ardue à déchiffrer. Nous nous en sommes tenue à l'orchestration originale de fanfare qui comportait flûte, petite clarinette, clarinettes, saxophone, trompettes, trombones, trombone basse, flügelhorns, cors, tuben, euphonium, basses, caisse claire, grosse caisse et cymbales. Des témoignages écrits sur Buchenwald, il ressortait que la fanfare avait atteint un bon niveau amateur, ayant peu de musiciens professionnels en son sein. Pour effectuer cet enregistrement, notre choix s'est donc porté sur un ensemble instrumental de niveau comparable,

l'harmonie-fanfare de Massy, qui comptait pour l'occasion quelques professionnels en renfort. Quant à la prise de son, à budget contraint, elle s'est faite avec plusieurs micros directionnels répartis dans l'auditorium de l'opéra de Massy, à l'acoustique permettant un son direct avec très peu de réverbération, pour rendre au mieux compte de l'effet sonore, ces musiciens jouant majoritairement en plein air. Il n'était en revanche pas possible de rendre compte de l'état parfois médiocre des instruments qui étaient utilisés par toutes les conditions météorologiques et pour lequel nous n'avons pas retrouvé d'indications précises. Les deux marches étaient diffusées en alternance dans le couloir introductif de l'exposition, plongeant immédiatement le visiteur dans une atmosphère sonore inattendue (extrait sonore 2).

Media not found. : [sound:ct2]

27 La deuxième commande était la création d'une chanson trouvée dans l'un des carnets clandestins d'André Marie. Cet homme politique français consigna de nombreux poèmes durant son internement à Buchenwald, de 1944 à 1945, dans quatre carnets qu'il parvint à cacher dans une couverture évidée d'un exemplaire de *Mein Kampf*, jusqu'à la libération du camp. La chanson « Rêverie au camp » est une mise en musique de son poème par un codétenu français, Yves Darriet, qui écrira dans son propre journal à propos des activités musicales à Buchenwald :

> Le fond des programmes du dimanche est toujours constitué par les chanteurs et les fantaisistes (si l'on peut dire) qui reprennent sans cesse les mauvais thèmes de cabaret ou de radio. Il est difficile, sinon impossible, de chercher à s'évader de *Prosper*, de *Ça sent si bon la France* et de *La Romance de Maître Pathelin*. [...] Mais, il s'agit bien ici et seulement « d'art-souvenir » [45].

Cette chanson, davantage destinée à l'intimité d'un journal clandestin qu'à une représentation dans le camp, n'avait jamais été enregistrée jusqu'à présent. Pour son interprétation, nous avons fait appel à un musicien amateur de bon niveau et privilégié une version *a capella*, la partition n'indiquant aucune grille d'accompagnement instrumental. Pour retranscrire l'intimité voulue, elle était diffusée à faible volume dans un casque audio à proximité du carnet exposé.

Media not found. : [sound:ct3]

Enregistrements de survivants

28 Enfin, il nous semblait essentiel de faire entendre des chants ou des musiques interprétées par des survivants eux-mêmes : à la fin de son interview, Shony Alex Braun jouait ainsi un extrait du *Beau Danube bleu* de Johann Strauss, qui lui avait sauvé la vie ; dans la section consacrée aux centres de mise à mort, un extrait du film *Shoah* montrait Simon Srebnik interprétant la chanson que les SS lui demandaient fréquemment, et qui lui a sauvé la vie également ; le « Buchenwald-Lied » était diffusé au casque près du témoignage de Stefan Heymann sur les usages de cet hymne par le commandant du camp ; le chant « Im Auschwitz war ich zwar » retentissait dans le cube sur les fonctions tortionnaires ; enfin le chant du camp d'Esterwegen « Was uns auch begegnet hier », régulièrement entonné sur ordre par les *Kommandos* en chemin pour le travail, était diffusé dans le couloir matérialisant le passage de la porte du camp. Ces trois chants créés dans le système concentrationnaire avaient été enregistrés entre 1946 et 1962, à l'occasion de collectes de témoignages. Ils étaient entonnés de manière informelle et *a capella* par des groupes de survivants qui n'avaient pas fait partie des orchestres des camps. Si la qualité musicale pouvait paraître insatisfaisante, elle rendait justement compte de ce que pouvait être le résultat sonore d'une masse de détenus forcés à chanter d'une seule voix [46].

29 Aux côtés de ces répertoires joués sur ordre, les hymnes de camps et les chants écrits pour les soirées autorisées ou clandestines étaient également présents, tel le « Dachau-Lied », entonné par des survivants dans le film de propagande de l'armée britannique. Un espace était dévolu au « Börgermoorlied », connu en France dans sa version traduite « Le Chant des marais » (fig. 5). Ce premier hymne de camp, dont nous avons à plusieurs occasions retracé le destin extraordinaire [47], était diffusé par une enceinte dans un grand cube délimitant cette sous-section particulière et était accompagné (sur table-vitrine) de nombreux documents concernant sa genèse, ainsi que d'un enregistrement au casque par Stéphane Miquel du témoignage de Wolfgang Langhoff sur les circonstances de la

création du spectacle *Zirkus Konzentrazani* à Börgermoor en août 1933.

Figure 5.



Aperçu de la salle 2 avec la sous-section consacrée au *Chant des Marais*.

Crédit : Benoît Drouet pour Clémence Farrell, Muséomaniac, tous droits réservés.

30 De la même manière, une sous-section était consacrée à la musique clandestine : les documents présentés sur la table étaient accompagnés de la « Rêverie au camp », accessible en écoute au casque. Le grand cube avec enceinte délimitant la sous-section diffusait « Kołysanka Birkenau » (« Berceuse pour Birkenau ») du musicien polonais Alexander Kulisiewicz, qui témoignait depuis Sachsenhausen de la connaissance que les détenus avaient du complexe d'Auschwitz II.

31 Enfin, la section consacrée aux centres de mises à mort faisait entendre, au casque, une autre chanson de Kulisiewicz : « Kolysanka Dla Synka W Krematorium » (« Berceuse pour mon fils au crématorium »), une berceuse funèbre transmise par Aron Liebeskind, *Arbeitsjude* à Treblinka. Pour cette chanson, qui relate comment Liebeskind a dû incinérer le corps de son propre

enfant massacré à son arrivée, il était important de diffuser l'enregistrement effectué par Kulisiewicz lui-même après la guerre, car les interprétations actuelles ont tendance à surenchérir dans un pathos qui ne nous semble pas nécessaire.

Media not found. : [sound:ct4]

33 À tous ces enregistrements d'époque ou émanant de témoins ou de reconstitution s'ajoutaient quelques versions plus actuelles enregistrées à partir des années 1980 dans une démarche de recréation qui était proche de la nôtre. Ainsi, dans la salle consacrée aux antichambres des centres de mise à mort figuraient nombre d'œuvres composées à Theresienstadt et enregistrées par divers artistes, du label Decca « Entartete Musik » aux reconstitutions supervisées par Francesco Lotoro. Enfin, pour la diffusion de la célèbre *Marche des gladiateurs* (*Einzug der Gladiatoren*) qui résonnait lors du départ des *Kommandos* dans nombre de camps, notre choix s'est porté sur l'interprétation existante par un ensemble de bon niveau, le Zuilens Fanfare Corps d'Utrecht : cette interprétation nous semble très proche de ce qu'ont pu entendre les détenus des camps de concentration [48].

34 L'exposition « La musique dans les camps nazis » a réussi, il nous semble, le pari d'être « une exposition à voir et à entendre », par le biais de nombreux documents sonores – 32 au total, répartis entre deux couloirs et trois salles – diffusés via divers supports. Le budget contraint n'ayant pas permis d'investir dans des enceintes directionnelles en nombre suffisant, une grande partie des musiques émanaient d'enceintes conventionnelles, entraînant une propagation du son au-delà des cubes ou des écrans de diffusion. Par conséquent, le réglage global à l'intérieur de chaque salle et d'une salle à l'autre demandait une grande minutie, pour que chaque document musical soit audible sans être parasité par les autres et en évitant la cacophonie. En définitive, cette cohabitation, et parfois cette juxtaposition, rendait spatialement parfaitement cette omniprésence musicale dans le système concentrationnaire. Elle matérialisait une sorte de *time-lapse* sonore qui condensait en un espace relativement restreint les différents lieux et moments de la journée durant lesquels la musique se faisait entendre, des camps de concentration aux centres de mise à mort du régime nazi. En d'autres termes, elle

> permettait d'approcher ce que Primo Levi appelait « la voix du *Lager*, l'expression sensible de sa folie géométrique, de la détermination avec laquelle des hommes entreprirent de nous anéantir, de nous détruire en tant qu'hommes avant de nous faire mourir lentement [49]. »

NOTES

1 David Rousset, *Les jours de notre mort*, Paris, Hachette, [1947] 1993, p. 101.

2 Élise Petit, *Un exemple d'éducation et de création musicale pour enfants dans le contexte de la Shoah* : Brundibár *à Theresienstadt*, mémoire de maîtrise (master 1) sous la direction de Geneviève Mathon, Tours, université de Tours, 2002.

3 Élise Petit, *Velléités et utopies de rupture : Les politiques musicales en Allemagne, de 1933 à 1949*, thèse de doctorat en histoire de la musique, sous la direction de Geneviève Mathon, Université Gustave Eiffel, 2013, https://doi.org/10.70675/113357a6z26fez4e58za424za041dfbaf106 ; Élise Petit, « Des usages destructeurs de la musique dans le système concentrationnaire nazi », *Les Études du CRIF*, nº 56, 2019.

4 Voir par exemple *Braunbuch über Reichstagsbrand und Hitler-Terror*, Basel, Universum-Bücherei, 1933 ; Gerhart Seger, *Oranienburg. Erster authentischer Bericht eines aus dem Konzentrationslager Geflüchteten*, Karlsbad, Graphia, 1934 ; ou encore Wolfgang Langhoff, *Les soldats du marais. Sous sous la schlague des nazis*, trad. Armand Pierhal, Paris, Plon, 1935.

5 Simon Laks, René Coudy, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948.

6 Shmerke Kaczerginski, *Lider fun di Getos un Lagern*, New York, Tziko Bicher Farlag, 1948 ; Lazar Weiner, *Songs of the Concentration Camps*, New York, Itzchok-Hendele Foundation, 1948.

7 Ses archives sont conservées au United States Holocaust Memorial Museum de Washington, DC.

8 Voir par exemple Anita Lasker-Wallfisch, *La vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz*, trad. Jacqueline Lahana, Paris, Albin Michel, 1998 ; Jacques Stroumsa, *Tu choisiras la vie. Violoniste à Auschwitz*, Paris,

Cerf, 1998 ; Ruth Klüger, *Refus de témoigner. Une jeunesse*, trad. Jeanne Étoré, Mayenne, Viviane Hamy, 1997.

9 Jože Karas, *La musique à Terezín. 1941-1945*, trad. Georges Schneider, Paris, Gallimard, [1985] 1993.

10 Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, trad. Eliška Nováková, Francfort, Zweitausendeins, [1990] 1993.

11 Gabriele Knapp, *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*, Hambourg, Von Bockel Verlag, 1996 ; Gabriele Knapp, *Frauenstimmen. Musikerinnen erinnern an Ravensbrück*, Berlin, Metropol, 2003.

12 Guido Fackler, *"Des Lagers Stimme". Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Brême, Temmen, 2000.

13 Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

14 Juliane Brauer, *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*, Berlin, Metropol, 2009.

15 Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011.

16 Élise Petit, *La musique dans les camps nazis*, cat. exp., Paris, Mémorial de la Shoah, 2023, p. 5.

17 *Ibid.*, p. 23.

18 Pour une étude détaillée de ces fonctions destructrices et tortionnaires, lire Élise Petit, « Des usages destructeurs de la musique dans le système concentrationnaire nazi », *op. cit.*

19 Même dans le camp de Ravensbrück, où les activités musicales récréatives étaient rarement autorisées et strictement encadrées, une circulaire émanant de la responsable du camp précise : « Seuls des chants allemands peuvent être entonnés, pas de chansons de variété [*Schlager*], pas de chants en langue étrangère. Les colonnes peuvent chanter pour leurs départs et leurs retours au camp. Dans les blocs on ne peut chanter que pendant le temps libre. En dehors de ce moment et à l'extérieur des blocs, le chant est interdit. » Anna Klein-Paubel, « An alle Blocks. Zum Aushang », 2 mars 1944, United States Holocaust Memorial Museum, RG-04.006*20.

20 Notamment les archives de l'Office central SS pour l'économie et l'administration (SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamt, Bundesarchiv, NS 3), du bureau principal de la SS (SS-Hauptamt, NS 31), de l'état-major de la SS (SS-Führungshauptamt, NS 33), mais aussi les ordres émis par les commandants des camps (Konzentrationslager, NS 4) ou encore les archives de la direction de la propagande pour la radio (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, R 55).

21 Françoise Sironi, *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 127.

22 Richard Glücks, « Ausrüstung mit Truppenbetreuungsmitteln », 26 septembre 1941, Bundesarchiv NS3/425, p. 26.

23 Frank Vossler, *Propaganda in die eigene Truppe. Die Truppenbetreuung in der Wehrmacht* 1939-1945, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2005, p. 147.

24 Paul Werner Hoppe, *Kommandanturbefehl*, nº 26, 5 avril 1943, p. 2. AMS I-IB-2.

25 Accessible sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/collections-highlight-auschwitz-through-the-lens-of-the-ss.

26 À Birkenau, ils étaient affectés au *Sonderkommando* (*Kommando* spécial). En dehors d'Auschwitz, le terme « *Sonderkommando* » est employé pour certains détachements de SS et d'auxiliaires locaux qui commettent ces assassinats de masse, puis procèdent à l'effacement des traces à partir de 1945.

27 Pour une visite vidéo de l'exposition, consulter la réalisation d'Alexandre Attias, « Visite de l'exposition "La musique dans les camps nazis" », Mémorial de la Shoah, 2023 : https://youtu.be/bhwTmLqTJXk.

28 Karel Pečený, *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, Aktualita, 1944. En accès libre sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000172 (interprétation de la pièce de Haas à 9 min 55 s).

29 Michael Hankinson, Arthur Koestler, *Lift Your Head Comrade*, Ministry of Information, Spectator, 1942. En accès libre sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004401 (séquence de l'hymne à 11 min 44 s).

30 Johnny & Jones, *Westerbork Serenade*, août 1944, https://www.youtube.com/watch?v=QAUglSMntUI.

31 Film sans titre, tourné sur ordre du commandant Albert Gemmeker, probablement par le détenu Rudolf Breslauer. En accès libre sur le site de l'Institut néerlandais de l'image et du son Beeld en Geluid : https://zoeken.beeldengeluid.nl/program/urn:vme:default:program:2102101150292779031 (séquence musicale à partir de 2 h 2 min 16 s).

32 *Die neuesten Aufnahmen aus dem Konzentrationslager Oranienburg*, 1933. En accès libre sur le site du United States Holocaust Memorial Museum : https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001930.

33 https://www.youtube.com/watch?v=u_9AxK74kG4.

34 https://www.youtube.com/watch?v=9TlZZiPGQKs.

35 Walter Hornung [Julius Zerfaß], *Dachau : Eine Chronik*, Zürich, Europa Verlag, 1936, p. 137.

36 Une partie des témoignages est disponible dans Stefan Klemp, *„Aktion Erntefest": Mit Musik in den Tod. Rekonstruktion eines Massenmords*, Münster, Stadt Münster, Geschichtsort Villa ten Hompel, 2013.

37 https://www.youtube.com/watch?v=-j2hBseAd-M&t=62s.

38 Relatée également dans Shony Alex Braun, *From Concentration Camp to Concert Hall*, Los Angeles, Alex Braun, 1985, p. 15.

39 Wolfgang Langhoff, *op. cit.*

40 Eugen Kogon, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands*, trad., Paris, Points, [1945] 1993, p. 111-117.

41 Stefan Heymann, « Das Buchenwaldlied », témoignage tapuscrit non daté, Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora, 9 98-1.

42 Jean Hoen, *KLB. Journal de Buchenwald, 1943-1945*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 113-115.

43 Walter Hornung [Julius Zerfaß], *op. cit.*

44 Mylène Pardoen, « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF*, nº 55, 2017, p. 39, https://doi.org/10.3917/rbnf.055.0030.

45 Yves Darriet, Claude Francis-Boeuf, *Intermède*, Paris, J. Susse, 1946, p. 97-98.

46 À titre d'exemple, le « Buchenwald-Lied » peut être écouté en accès libre : https://holocaustmusic.ort.org/fr/places/camps/central-europe/buchenwald/buchenwaldlied/.

47 Lire par exemple Élise Petit, « Le *Moorsoldatenlied* : analyse traductologique et musicale d'un hymne international », *La Main de Thôt*, nº 8, 2021, en ligne : https://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/850.

48 https://www.youtube.com/watch?v=-xZMJszHipI&t=30s.

49 Primo Levi, *Si c'est un homme*, trad. Martine Schruoffeneger, Paris, Presses Pocket, [1947] 1988, p. 53.

ABSTRACTS

Français
Du 20 avril 2023 au 25 février 2024 a eu lieu au Mémorial de la Shoah de Paris la première exposition d'envergure internationale consacrée au sujet de la musique dans les camps nazis. Présentée comme une exposition « à voir et à entendre », elle avait pour objectif de révéler l'omniprésence méconnue de la musique dans les espaces d'incarcération et les centres de mise à mort du régime nazi. Cet article met en lumière les questions soulevées par la mise en place d'une exposition sonore et musicale à partir d'objets et documents muets pour la plupart : instruments de musique trop fragiles pour pouvoir être joués, accessoires et uniformes, documents administratifs, photographies, partitions, dessins, peintures et sculptures. Il présente les choix d'organisation spatiale pour rendre tangible l'omniprésence de la musique sans verser dans la cacophonie et évoque les difficultés rencontrées pour restituer et matérialiser le son, éphémère par définition.

English
From April 20, 2023, to February 25, 2024, the Shoah Memorial in Paris hosted the first international exhibition dedicated to the subject of music in Nazi camps. Presented as an exhibition "to be seen and heard," it aimed to reveal the little-known ubiquity of music in the Nazi regime's detention facilities and killing centers. This article highlights the issues raised by the creation of a sound and music exhibition based on objects and documents that are, for the most part, "silent": musical instruments too fragile to be played, accessories and uniforms, administrative documents, photographs, sheet music, drawings, paintings, and sculptures. It presents spatial design choices intended to make the omnipresence of music tangible without descending into cacophony, and discusses the challenges involved in recreating and giving physical form to sound, which is, by definition, ephemeral.

INDEX

Mots-clés
exposition, musique, son, camps nazis

Keywords
exhibition, music, sound, nazi camps

AUTHOR

Élise Petit
Université Grenoble Alpes, Laboratoire LUHCIE
IDREF : https://www.idref.fr/172497043
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-2208-2997
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/elise-petit-musicologie
ISNI : http://www.isni.org/000000044219988X
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16967283