Les berceuses clandestines concentrationnaires

Entre mise à distance, esthétisation et dénonciation de la violence

Élise PETIT

Université Grenoble Alpes Laboratoire LUHCIE

Résumé : Au cœur du système concentrationnaire nazi, un très grand nombre de compositions clandestines a vu le jour ; parmi ce corpus, le répertoire des berceuses, très peu étudié, nous semble mériter une attention particulière. Quel que fût le degré d'élaboration et d'inventivité de ces compositions, et au-delà de l'apaisement que certaines d'entre elles purent procurer sur le moment, plusieurs usages ou fonctions peuvent être observés, parmi lesquels : la mise en place de processus de survie psychique et intellectuelle visant à sauvegarder son intégrité, notamment pendant les interminables « appels » du soir, l'intégration et l'esthétisation de la violence dans un répertoire à destination des enfants ; un usage testimonial, à destination des adultes, visant à garder une trace des processus de destruction massive. Nous abordons ici les enjeux d'un tel répertoire spécifique et varié et montrons comment il contribua en définitive à la transmission des récits liés au traumatisme de la Shoah.

Mots-clés : berceuses-camps de concentration nazis-traumatisme-témoignage-transmission

Abstract: Within the centre of the Nazi concentration camp system, a large number of clandestine compositions were created; among this corpus, the repertoire of lullabies, which has been little studied, seems to us to merit particular attention. Whatever the degree of development and inventiveness of these compositions, and beyond the instant relief that some of them were able to provide, several uses or functions can be observed, including: setting up the psychic and intellectual survival processes for safeguarding one's integrity, particularly during the interminable evening "calls"; integration and aestheticisation of violence in a repertoire for children; a testimonial use, intended for adults, aimed at keeping a record of the processes of mass destruction. Here we look at the issues involved in this specific and varied repertoire and show how it ultimately contributed to the transmission of accounts of the trauma of the Shoah.

Keywords: lullabies-nazi concentration camps-trauma-testimony-transmission

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie :
Dormez, tout espoir,
Dormez, toute envie !

Je ne vois plus rien,
Je perds la mémoire
Du mal et du bien…
Ô la triste histoire !

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau :
Silence, silence[1] !

Au sein du système concentrationnaire nazi, les camps de concentration et les centres de mise à mort sont des lieux où la violence systémique fut omniprésente, sous toutes ses formes, et atteignit véritablement son paroxysme : sur une temporalité longue, on y assassina, tortura et démembra, on y contraignit les corps, on se livra à des expériences pseudo-médicales sur des cobayes humains, on affama et on terrorisa. Dans ces lieux de cruauté autorisée ou d'annihilation industrialisée, la violence s'exerçait « en musique » : la musique résonnait à de nombreux moments de la journée, pour rythmer les départs vers les *Kommandos* et les retours, mais aussi pour accompagner certaines mises en scène de pendaisons, des séances de punition ou encore offrir une façade aux divers visiteurs, officiels nazis ou délégations de la Croix-Rouge. La musique fut également chargée d'assurer un fonctionnement optimal de la machine de mort, que ce soit pendant les tueries de masse ou lors des moments de loisirs et de repos des tortionnaires (Petit 2022 : 266). À cet effet, des ensembles musicaux, nommés *Lagerkapellen* (« orchestres de camp ») par les autorités SS et constitués de détenus, furent chargés d'exécuter un répertoire orchestral empruntant tant à la musique savante qu'à l'opérette, au répertoire traditionnel, de variété ou même de jazz, selon les circonstances. Leurs membres bénéficiaient de diverses formes de privilèges selon les camps et les ensembles, allant d'un logement moins surpeuplé à l'octroi de rations alimentaires supplémentaires en passant par des rétributions en nature ou le droit de prendre une douche plus fréquemment que les détenus non-privilégiés (Petit 2019). Face à ces usages tortionnaires et destructeurs de la musique imposée par l'administration SS des camps, des espaces clandestins se créèrent spontanément et des chants résonnèrent dans tous les camps, bien que plus discrètement, dans certains baraquements de détenus, dans les latrines, au *Revier* (« infirmerie » du camp), lors de certains regroupements, etc.

La musique imposée aux détenus a paradoxalement laissé peu de traces matérielles ; hormis des instruments ayant survécu aux destructions et aux pillages, notamment lors des évacuations, il reste à ce jour principalement des partitions utilisées par

[1] Paul Verlaine, « Un grand sommeil noir », *Cellulairement*, 1873.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

les orchestres importants, tels ceux des camps de femmes et d'hommes de Birkenau, conservés dans des fonds d'archives (Petit 2023). En revanche, durant la déportation et la Shoah, la création littéraire et artistique clandestine s'est avérée particulièrement riche au vu des conditions d'obtention du matériel strictement nécessaire, tels que les crayons ou le papier. Quel que fût le degré d'élaboration et d'inventivité de ces compositions, et au-delà de l'apaisement que certaines d'entre elles purent procurer sur le moment, plusieurs usages ou fonctions peuvent être observés, parmi lesquels : la mise en place de processus de survie psychique et intellectuelle visant à sauvegarder sa propre intégrité, y compris pendant les interminables « appels » du soir ; l'intégration et l'esthétisation de la violence en vue de la constitution d'une communauté solidaire propice à la résistance spirituelle ; un usage testimonial, visant à garder une trace des processus de destruction massive. Car comme l'écrivait Zami Feder (1946 : 45) : « Après tout, nous chantions parce que nous espérions, et nous espérons toujours qu'un sort meilleur nous mènera vers une terre plus heureuse où nous pourrons chanter ces chansons pour nous souvenir – et pour mettre en garde[2]. » Parmi le très vaste corpus des chansons créées dans les camps, notre attention a été attirée par un répertoire minoritaire, pouvant paraître inhabituel, voire incongru dans un tel univers : celui des berceuses. L'existence d'un tel répertoire nous a d'emblée interpellée : sa présence était-elle liée avant tout à une fonction d'apaisement et d'endormissement ? Si oui, en direction de quel public ? La teneur des paroles, pour certaines très violentes, nous a également interrogée : un tel répertoire pouvait-il s'adresser à des enfants, au risque de les traumatiser davantage ? Quels étaient les enjeux de ces textes, qui abordaient pour certains le gazage et l'annihilation des Juifs ? Dans ce texte, nous nous intéresserons aux berceuses composées dans les camps de concentration et centres de mise à mort, tout en évoquant quelques berceuses composées dans des ghettos.

1 Création clandestine dans le système concentrationnaire

Quelques brefs rappels tout d'abord sur l'évolution du système concentrationnaire et le développement des divers camps, de 1933 à 1945. L'annonce de l'ouverture des premiers camps de concentration est faite par le ministre de l'Intérieur du *Reich* Wilhelm Frick le 8 mars 1933. Ces camps, qui sont alors dénommés « camps de rééducation » *(Erziehungslager)* ou de « détention préventive » *(Schutzhaftlager)*, sont placés sous l'égide de la SA *(Sturmabteilung)* ou de la SS *(Schutzstaffel)*. Dachau, près de Munich, est le premier camp inauguré officiellement le 22 mars 1933. Alors que les premiers camps, dirigés par la SA, s'étaient distingués par leur « violence arbitraire », le système concentrationnaire édifié par Heinrich Himmler à partir de 1935 sera celui de la « cruauté systématique » (Koonz 2003 : 228). Dès 1936 se profile une « épuration sociale » contre ceux et celles désignés comme « asociaux » : mendiants, vagabonds, marginaux, nomades ou sans-abris, criminels, drogués et alcooliques, proxénètes et prostituées, homosexuels, Roms et Sinti[3]. À partir de 1938, l'« épuration » politique et sociale cède le pas à l'« épuration raciale », principalement à l'encontre des Juifs.

[2] « After all, we sang because we hoped, and we still hope that a kinder fate will lead us to a happier land where we can sing these songs as a memory – and a warning. » Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteure.

[3] C'est le décret pour la « lutte contre le fléau tsigane » (« *Bekämpfung der Zigeunerplage* ») promulgué par Himmler le 8 décembre 1938 qui officialisera la teneur raciale de leur persécution.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Le pogrom de novembre 1938, surnommé « Nuit de Cristal », entraîne l'arrestation de près de 30 000 Juifs allemands répartis principalement entre Dachau, Buchenwald et Sachsenhausen. La plupart seront libérés quelques semaines plus tard et autorisés à quitter le *Reich*, en échange de tous leurs biens. Le système concentrationnaire connaît une dernière expansion massive et tentaculaire après l'entrée en guerre de l'Allemagne et l'invasion de la Pologne en septembre 1939, « premières étapes des génocides en série » (Gellately 2003 : 110). Après juin 1941, l'avancée des troupes nazies en Union soviétique entraîne la prise de contrôle sur la population juive de l'Europe de l'Est, c'est-à-dire plusieurs millions d'individus, et l'ouverture de centres de mise à mort, que les nazis qualifient de « camps d'extermination » *(Vernichtungslager)*[4].

Au sein de ce système, la présence de musique clandestine et son rôle de soutien spirituel et psychologique ont été largement documentés, dans la majeure partie des témoignages recueillis immédiatement après la guerre ainsi que dans des ouvrages scientifiques (Fackler 2000 ; Gilbert 2005 ; Despoix *et al.* 2018). Conscients des enjeux et de la valeur testimoniale d'un tel répertoire en cas de libération, certains détenus tentent de sauvegarder ces créations en les copiant sur des morceaux de papiers subtilisés et en les cachant dans leurs effets personnels, à l'image de Zami Feder (1946 : 2) : « À l'intérieur même du camp de concentration, je commençai à rassembler des chants de camps et de ghettos, d'auteurs connus et inconnus. À plusieurs reprises ces chants furent près d'être perdus lorsque mes vêtements étaient fouillés ou lors d'autres inspections[5]. » Dès la Libération, plusieurs rescapés s'attachent à collecter les traces de toute activité créatrice des ghettos principalement, notamment Nachman Blumental et Michael Borwicz pour la littérature et la poésie, en effectuant de nombreux entretiens ou enregistrements avec des survivants et survivantes dans des camps de personnes déplacées. De la même manière, des chants yiddish des ghettos d'Europe de l'Est sont collectés par plusieurs survivants et donnent lieu à la publication de diverses anthologies, accompagnées de partitions, dès la fin de la guerre (Ayzman 1945 ; Feder 1946 ; Kaczerginsky 1947 et 1948 ; Turkow 1948). À partir de 1945, le Polonais Aleksander Kulisiewicz, rescapé de Sachsenhausen, poursuit pour sa part sa collecte, entamée lors de sa détention, des chansons créées dans les camps de concentration et dans le complexe d'Auschwitz. En 1975, il totalise 570 chansons issues de 34 camps et sous-camps, dans des langues très diverses, représentant un total de 1 300 pages de textes recopiés par ses soins. Parmi ces chansons, dont il identifia 23 compositeurs ou compositrices et 74 paroliers et parolières, 193 étaient des compositions originales, le reste s'apparentant au processus de la chanson sur timbre, c'est-à-dire à des paroles nouvelles à chanter « sur l'air de… ». Lui-même composa 64 chansons à Sachsenhausen (Kulisiewicz 1986 : 8). Ces chansons ou musiques instrumentales, dont le musicologue Francesco Lotoro s'attache toujours aujourd'hui à restituer chacune d'entre elles[6], ont

[4] Nous n'abordons pas ici, bien qu'également partie prenante du système, les camps d'internement français, dans lesquels les enfants furent nombreux et les activités musicales autorisées, ni les camps de prisonniers de guerre, soumis aux conventions de Genève et dans lesquels les activités musicales furent parfois même encouragées comme à Görlitz, pour le « loisir » des prisonniers et à des fins de propagande.

[5] « Even while in the concentration camp, I began gathering camp and ghetto songs from authors known and unknown. Several times these songs were nearly lost when my clothes were searched or during other kinds of inspections. »

[6] Francesco Lotoro, 2011, *KZ-Musik. Encyclopedia of Music Composed in Concentration Camps, 1933-1945*, comporte 24 CD et présente 407 enregistrements. L'auteur revendique à présent 8 000 partitions retrouvées.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

laissé de nombreuses traces, que ce soit sous forme de textes destinés à être chantés « intérieurement », de feuillets de paroles avec illustrations, d'extraits de partitions ou de traces mémorielles que l'on retrouve dans les témoignages écrits ou oraux.

Lorsque l'on consulte les différents recueils issus des collectes d'après-guerre, on constate que le corpus des berceuses composées dans les ghettos et dénommées comme telles a laissé peu de traces écrites et ne dépasse pas plus d'une vingtaine de créations à proprement parler, c'est-à-dire avec mélodies et paroles originales ; pour les camps de concentration et centres de mise à mort, il est encore plus réduit et ne dépasse guère la dizaine (Lammel et Hofmeyer 1962). Plusieurs explications peuvent être avancées. Concernant les ghettos, dans lesquels des enfants étaient présents, les activités musicales autorisées consistaient principalement dans l'exécution de musique pré-existante, que ce soit de la musique savante, des extraits d'opérette, des chansons traditionnelles ou de variété. Nombre d'interprètes exécutaient de mémoire une partie de leur répertoire ; il était en outre plus aisé de se procurer des partitions imprimées que du papier à musique et des crayons, nécessaires à tout processus de création. Enfin, la chanson sur timbre était le processus le plus employé car ne nécessitant pas de papier à musique et surtout pas de capacités compositionnelles. Outre les berceuses employant des mélodies existantes, il est certain que de très nombreuses berceuses connues ont par ailleurs été chantées aux enfants de manière informelle, avec au besoin quelques aménagements de couplets permettant d'évoquer en filigrane la situation dans le ghetto, sans que ces modifications aient été couchées sur le papier : la berceuse étant un genre oral se prêtant à l'improvisation textuelle, il est possible que les parents qui en chantaient à leurs enfants n'aient pas jugé utile de consigner précisément les paroles qui leur venaient à l'esprit, d'où l'absence de traces. Concernant les camps de concentration, outre les raisons précédemment évoquées, l'absence d'enfants fournit également une explication à la rareté du répertoire, en même temps qu'elle pose la question du public visé par ces berceuses, et de leur rôle au sein d'une société d'adultes.

À propos des termes italien et espagnol pour désigner la berceuse, Aline Smeesters (2005 : 153) rappelle :

> Le terme latin *naenia* ou *nenia*, qui a donné *ninna/nanna* en italien et *nana* en espagnol, semble avoir eu pour sens premier celui de chant funèbre ; mais il possède également plusieurs sens dérivés, notamment ceux d'incantation magique, de futilités et, ce qui nous intéresse ici, de chanson enfantine, voire plus spécifiquement de berceuse.

C'est cette polysémie qu'il nous semble pertinent de relever ici car, dans l'univers de violence organisée du système concentrationnaire, la présence de berceuses participe de plusieurs de ces acceptions et la frontière y est particulièrement ténue entre un répertoire visant à endormir, en tenant la violence à distance, et un autre de complaintes funèbres dont la violence est la cause.

Formulons enfin quelques brefs rappels sur les caractéristiques habituelles de la berceuse dans la sphère occidentale : sur le plan musical, la mélodie répétitive, qui vise

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

l'endormissement, ainsi que la structure strophique ou la forme *rondo* (refrain/couplets) favorisent une mémorisation rapide, par l'interprète comme par l'enfant ; l'ambitus restreint, rarement plus d'une octave, permet à toute personne amatrice de s'approprier le chant sans prérequis vocaux ; les intervalles privilégiés sont les secondes et tierces, suivis des sixtes et des octaves, les sauts de quarte, quinte ou septième étant généralement évités ; les dissonances sont quasiment absentes de l'accompagnement ; enfin, les rythmes utilisés sont simples, tandis que le mode binaire, propice au mouvement de balancier du berceau, est majoritaire. Du point de vue du texte, la berceuse est un genre où se mêlent fréquemment situations apaisantes ou gratifiantes – promesse de récompense en cas d'endormissement rapide – et éléments fantastiques parfois menaçants – le loup, le croque-mitaine –, avec des différences notables selon les aires géographiques desquelles elle provient. Dans sa conférence *Las nanas infantiles* publiée en 1942, Federico García Lorca (2018 : 18-19) distingue « une berceuse européenne [principalement française et allemande] douce et monotone, à laquelle l'enfant peut s'abandonner avec une délectation totale, en déployant toutes ses aptitudes pour le sommeil » de « celle d'Espagne [qui] cherche en même temps à heurter sa sensibilité ». Il lie l'âpreté, voire la violence des paroles de la berceuse espagnole à la classe sociale des nourrices, « pauvres femmes », qui les inventent, et met également en avant la volonté de la mère de préparer son enfant à un avenir peu radieux :

> La berceuse parfaite serait la répétition de deux notes entre elles, qui prolongeraient leur durée et leurs effets. Mais la mère ne veut pas être une charmeuse de serpents, bien que, dans le fond, elle emploie la même technique. Elle a besoin des mots pour maintenir l'enfant suspendu à ses lèvres, et pas uniquement pour le plaisir de lui exprimer des choses agréables pendant que le sommeil vient, mais aussi pour le faire entrer de plain-pied dans la cruelle réalité et lui insinuer la puissance dramatique du monde.
>
> (García Lorca 2018 : 31)

Nombre de berceuses évoquent effectivement un père absent, tandis que certaines font allusion à une grossesse non désirée ou au fardeau que représente l'enfant, souhaitant parfois sa mort. De telles caractéristiques se retrouvent dans nombre de berceuses anciennes du sud de l'Italie, collectées par Alan Lomax dans les années 1950. Selon lui, ce qui est donné à entendre à l'enfant est « une voix aiguë et une mélodie plaintive qui expriment la tragédie de la vie dans le sud de l'Italie, sa pauvreté et son modèle sexuel frustrant[7] » (Lomax 1959 : 945). L'absence du père se retrouve également dans de nombreuses berceuses yiddish qui évoquent, dès le début du XX^{e} siècle, les persécutions des Juifs en Europe de l'Est et la diaspora.

2 Berceuses pour enfants à Theresienstadt : tenir la violence à distance

Du camp-ghetto de Theresienstadt, situé dans la ville-forteresse de Terezín, plusieurs berceuses destinées à des enfants ont été conservées. Pour rappel, ce camp avait un

[7] « What he hears is a high-pitched voice and a wailing melody, expressive of the tragedy of Southern Italian life, its poverty, and its frustrating sexual pattern. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

statut particulier du fait de la nécessité de masquer l'objectif annihilateur de la déportation des Juifs. Situé près de Prague, il devait permettre de prouver, en cas de visites organisées pour la Croix-Rouge allemande et internationale, que des personnalités de l'intelligentsia pragoise juive étaient toujours en vie. En réalité, le camp était une étape dans les transports vers Auschwitz-Birkenau, où la majorité des personnes déportées depuis Terezín ont péri. Le statut multiple de Theresienstadt explique le fait que les activités culturelles aient été autorisées et même encouragées, bien que soumises à la censure. Fonctionnant comme un ghetto, avec une administration juive aux ordres de la Kommandantur SS, Theresienstadt compta de très nombreux enfants, incarcérés avec leurs parents ; des activités éducatives et culturelles furent rapidement mises en place par l'administration juive afin de préparer la jeune génération à la perspective d'une libération et d'une vie en Israël. Des foyers d'enfants furent créés, encourageant les activités artistiques et littéraires encadrées par des personnalités renommées. Outre des journaux conçus dans le camp, plus de 4 000 dessins, issus notamment des cours donnés par l'artiste Friedl Dicker-Brandeis, ont été sauvegardés.

Les berceuses composées pour les enfants et interprétées à Theresienstadt s'inscrivent définitivement dans l'approche apaisante et omettent volontairement toute allusion à la réalité du camp, pour tenir la violence à distance. C'est le cas de deux berceuses d'Ilse Weber (1903-1944). Autrice tchèque de livres de jeunesse, elle est internée à Theresienstadt à partir de 1942. Dans le camp, elle est affectée à l'infirmerie des enfants et y travaille souvent la nuit. Musicienne amatrice, elle compose en allemand des chansons pour elle-même, qu'elle chante en s'accompagnant à la guitare, mais également à destination des enfants dont elle a la charge. Deux des berceuses qui nous sont parvenues visent clairement l'endormissement. *Wiegenlied* (« Berceuse ») est dédiée à son fils aîné Hanuš, qu'elle et son mari ont réussi à confier à un *Kindertransport* pour la Suède avant leur arrestation. La berceuse s'adresse néanmoins aux garçons comme aux filles, désignés par « mon enfant » (« *mein Kind* »). Elle évoque subrepticement « le ghetto » mais se fait surtout injonction à l'oubli, nécessaire pour l'endormissement. Les deux strophes insistent sur l'univers rassurant permis par la présence maternelle, ici de substitution. La deuxième strophe quant à elle se situe dans une pensée presque magique (« durant la nuit tous les soucis peuvent disparaître »), au vu de la réalité de la vie à Theresienstadt.

1. Die Nacht schleicht durchs Ghetto
schwarz und stumm,
schlaf ein, vergiss
nun alles ringsum ;
schmieg fest dein Köpfchen in meinen Arm.
Bei Mutter schläft sich's wohlig und warm.

2. Schlaf, über Nacht
kann vieles geschehn,
über Nacht kann aller
Kummer vergehn.
Mein Kind, du wirst sehn :

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

einst wenn du erwacht,
ist Frieden gekommen über Nacht.

1. La nuit se glisse à travers le ghetto,
noire et silencieuse,
Dors, oublie maintenant
tout ce qui t'entoure ;
Blottis ta petite tête dans mes bras.
Près de sa mère on dort bien au chaud.

2. Dors, durant la nuit
il peut se passer bien des choses,
Durant la nuit tous les soucis
peuvent disparaître.
Tu verras, mon enfant :
un jour, quand tu te réveilleras,
la paix sera revenue pendant la nuit.



La seconde, intitulée *Wiegala*, s'adresse à « mon petit enfant » (« *mein Kindchen* ») et fait totalement abstraction de l'environnement du camp. Une végétation verdoyante y est évoquée, dans laquelle on entend le chant du rossignol au milieu d'un silence serein ; autrement dit, un univers aux antipodes du camp, duquel la végétation et la faune étaient absentes – en dehors des poux, punaises et autres insectes parasites – et où la surpopulation des espaces privés générait un bruit continuel. Ici non plus, pas de promesse en cas de sommeil rapide, mais une description rassurante d'un univers propice au sommeil.

1. Wiegala, wiegala, weier,
der Wind spielt auf der Leier.
Er spielt so süß im grünen Ried,
die Nachtigall, die singt ihr Lied.
Wiegala, wiegala, weier,
der Wind spielt auf der Leier.

2. Wiegala, wiegala, werne,
der Mond ist die Lanterne,
er steht am dunklen Himmelszelt
und schaut hernieder auf die Welt.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Wiegala…

3. Wiegala, wiegala, wille,
wie ist die Welt so stille !
Es stört kein Laut die süße Ruh,
schlaf, mein Kindchen, schlaf auch du.
Wiegala…

1. *Wiegala, wiegala, weier*
Le vent joue de la lyre.
Il joue si doucement dans les joncs verts,
Le rossignol chante sa chanson.
Wiegala, wiegala, weier
Le vent joue de la lyre.

2. *Wiegala, wiegala, werne*
La lune est une lanterne,
Elle éclaire la sombre voûte céleste
Et regarde le monde d'en haut.
Wiegala…

3. *Wiegala, wiegala, wille*
Comme le monde est silencieux !
Aucun bruit ne trouble ce beau silence,
Dors, mon enfant, dors toi aussi.
Wiegala…



Ces deux berceuses composées par Ilse Weber sont à subdivision ternaire, ce qui les rapproche de berceuses « performatives », c'est-à-dire chantées devant un public, en l'occurrence les enfants de l'infirmerie, et non pas destinées à l'actionnement d'un berceau. De forme strophique, elles ne présentent aucune complexité et leur ambitus est très restreint : une octave pour la première, une sixte pour la seconde. Elles sont donc aisément mémorisables par les enfants eux-mêmes.

Un autre exemple de berceuse véritablement performative, car interprétée vocalement sur scène par des enfants à Theresienstadt, est issu de l'opéra pour enfants *Brundibár*,

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

du compositeur juif tchèque Hans Krása, composé en 1938 dans le contexte de la menace d'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes nazies. L'instauration du Protectorat de Bohême-Moravie est suivie de l'interdiction d'activités pour les Juifs dès 1939. *Brundibár* n'est créé qu'en 1942, clandestinement, dans un orphelinat juif de Prague. Peu de temps après, le directeur de l'institution est transporté avec les enfants à Theresienstadt, où il retrouve Krása et lui remet sa partition. Après quelques arrangements pour les instruments à disposition dans le camp, l'opéra est donné le 23 septembre 1943, avec décors et costumes de fortune. L'œuvre connaîtra auprès du public tchèque du camp – enfants et adultes – un succès particulier et sera représentée plus de cinquante fois en l'espace d'un an. Dans cette fable qui dénonce la tyrannie, deux petits enfants doivent compter sur la solidarité d'animaux magiques et d'écoliers du voisinage pour chanter une chanson qui émeuve les passants et leur permette de récolter l'argent nécessaire pour soigner leur mère. Face à la violence sociale dont ils sont victimes, ils entonnent une berceuse qui attendrit les adultes, jusqu'alors indifférents à leur sort.

1. Maminka kolíbá děťátko, houpy, hou,
myslí si, co bude, až děti vyrostou.
Každý kos ze hnízda jedenkrát vylétá,
musí pryč, neví proč, odletí do světa.

Refrain : Roste strom, teče proud,
plyne čas, mraky jdou.
Rok co rok, krok co krok.

2. Maminko kdybys tak dneska nás viděla,
jak jsme už veliký, snad by ses styděla.
Že jsi nás nahaté koupala v škopíčku,
že jsi nám říkala holčičko, hošíčku.

3. Maminka kolíbá vychladlou kolíbkou,
myslí si, co bude, až bude babičkou ?

1. Maman berce son enfant, elle le voit déjà grand,
Dors, dors mon petit tant qu'il est encore temps ;
elle sait qu'un jour l'oiseau s'envolera du nid
pour découvrir le monde.

Refrain : Un arbre pousse, le vent souffle,
le temps passe, les nuages s'en vont
Année après année, pas à pas !

2. Maman, si tu voyais aujourd'hui ton enfant,
tu serais étonnée de le voir si grand.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Souviens-toi quand tu me donnais de tendres noms,
ma petite fille, mon petit garçon, mon chaton.

3. Le berceau vide et froid qui est là maintenant
Sera-t-il bien celui de tes petits-enfants ?

Les paroles ne font pas allusion au camp, puisqu'écrites en 1938. Le texte constitue en quelque sorte une mise en abyme de berceuse : la chanson décrit la mère berçant son enfant, au gré des années qui passent ; la seconde strophe fait allusion à la situation des enfants, ayant grandi trop rapidement et désormais en charge de leur foyer ; la dernière marque l'incertitude face au futur, présente dès 1938 et bien plus encore dans le camp. Entre ces strophes, le refrain figure le temps qui passe : plusieurs années à chaque occurrence. Appartenant au répertoire savant, cette berceuse est composée dans une esthétique plus complexe, avec un refrain modulant sur une fin non résolue, un ambitus d'une octave et demie, une harmonie enrichie faisant appel à des accords non classés. La description de la mère berçant son enfant est propice à une identification par les « passants » sur scène, mais aussi par les spectateurs et spectatrices, tout comme l'histoire qui se fait l'écho de la violence des politiques antijuives. Si cette berceuse n'a pas pour objectif d'endormir, la mélodie *sotto voce* et le mouvement de balancier perceptible dans l'accompagnement binaire lui permettent néanmoins de remplir une fonction apaisante qui favorise, l'espace d'un instant, l'oubli de la situation de violence qui règne dans le camp.

Si Theresienstadt fait figure d'exception dans le système concentrationnaire, c'est non seulement parce que les enfants y furent internés massivement avec leurs parents, dans l'attente d'une déportation vers Auschwitz-Birkenau, mais également parce que les activités éducatives, assumées par des hommes et des femmes, laissèrent une large place à la musique. Dans le camp de Buchenwald, des adolescents, majoritairement juifs russes, tchèques ou polonais, furent également détenus, bien qu'en nombre plus restreint. Si la plupart furent ultérieurement déportés à Auschwitz, ceux qui demeurèrent à Buchenwald étaient considérés par l'administration SS comme des adultes. Ils étaient par conséquent intégrés à des *Kommandos* et travaillaient jusqu'à douze heures par jour. Certains, groupés dans le block 8, furent pris en charge par les hommes liés à l'organisation de résistance clandestine, qui leur assignèrent des travaux moins destructeurs et mirent au point des activités éducatives dans leur direction. Celles-ci consistaient principalement en une instruction idéologique et était ponctuée d'événements culturels durant lesquels était interprétée de la musique traditionnelle ou déclamés des vers de poètes célèbres (Albertus 1989 : 41-50). Aucune berceuse ne semble avoir été composée pour ces enfants. Dans les camps de concentration, c'est donc à destination d'adultes que les berceuses retrouvées furent composées.

3 Les berceuses performatives pour adultes : esthétiser la violence

Comme l'expliquera Kulisiewicz (1986 : 4) après la guerre, les enjeux de la création de chansons dans les camps étaient multiples :

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> Les chansons naquirent d'une volonté inébranlable et puissante de survivre, et du désir de donner une image réaliste de la vie dans le camp. Créer les chansons permettait aux compositeurs de défier le sort terrible auquel ils et elles étaient confrontés et leur donnait la volonté de lutter pour survivre et la patience d'attendre le jour où la vengeance serait leur. Dans certains cas, les chants créaient une vision d'un passé heureux, ce qui avait pour effet d'éveiller des sentiments de fraternité et de justice et conduisait également à un plus grand partage des biens matériels[8].

Qu'ils soient autorisés, tolérés ou clandestins, les événements musicaux visaient à renforcer la cohésion de la communauté des détenus ou parfois d'un groupe particulier, politique ou national. Parmi les activités musicales organisées pour et par les détenus dans les camps, tous les genres furent représentés : musique savante, populaire, traditionnelle, religieuse, spectacles de cabaret, soirées de divertissement, parodies, sketches entrecoupés de musique… L'envergure des événements variait selon les musiciens ou musiciennes à disposition, le degré de surveillance des gardes, ou encore les autorisations éventuelles pour les représentations. De fortes disparités sont observées d'un camp à l'autre. À Buchenwald par exemple, les « soirées » étaient autorisées le dimanche après-midi ; elles avaient lieu pour partie dans le cinéma du camp et il n'était pas rare que des SS y assistent. Dans le camp de femmes de Ravensbrück, seul camp d'envergure n'ayant pas compté d'orchestre officiel, les activités étaient majoritairement vocales et clandestines ; plusieurs soirées découvertes par les auxiliaires SS menèrent à des peines de « block punitif ».

À Ravensbrück, les activités vocales ne sont pas formellement interdites mais elles sont très strictement encadrées. Ainsi que le rappelle une directive de l'*Oberaufseherin* Anna Klein-Plaubel, en charge de la surveillance du camp, datée du 2 mars 1944 et destinée à l'affichage dans tous les blocks, seuls des chants allemands peuvent être entonnés, et pas de chansons de variété. Le chant est autorisé lors des « temps libres » uniquement. La danse et les pièces de théâtre sont interdits[9]. Des autorisations pour organiser des soirées de chansons dans les blocks sont délivrées chaque année au moment de Noël ; à cette occasion, il est toléré que les femmes non allemandes chantent dans leur langue. C'est pour cet événement que Ludmíla Peškařová (1890-1987) compose, en tchèque, *Vánoční Ukolébavka Sestrám V Ravensbrücku* (*Berceuse de Noël pour les sœurs de Ravensbrück*). Professeure de musique et chanteuse tchèque, Peškařová a écrit près d'une centaine de poèmes et chansons à Ravensbrück, qu'elle mémorise sur l'instant, fixant parfois quelques bribes sur des morceaux de papier qu'elle parvient à se procurer, et restituera par écrit dès juin 1945. Près de la moitié sont des créations de texte et de musique, le reste consistant en chansons sur timbre. *Vánoční Ukolébavka Sestrám V Ravensbrücku* est une composition originale de 1944, qui n'a de berceuse que le titre et s'apparenterait davantage à un *Lagerlied*, un « hymne de camp » : après une strophe exprimant la nostalgie du foyer en période

[8] « The songs were created out of a constant, powerful will to survive, and out of a desire to draw a true image of life in the camp. Creating the songs permitted the composers to defy the terrible fate confronting them, and it gave them the will to struggle to survive and the patience to wait for the day that vengeance would be theirs. In some instances the songs created a vision of a happy past, which had the effect of kindling feelings of brotherhood and justice, and also led to a greater sharing of material goods. »

[9] United States Holocaust Memorial Museum, RG-04.006 M/20.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

de Noël, il y est question de la situation des femmes « dans le terrible Ravensbrück / Plein de malheurs et de larmes de désolation ». L'accent est néanmoins mis sur la sororité, évoquant « quelques moments […] d'actions aimantes ». La strophe finale rappelle le désir de liberté que l'on retrouve dans tous les *Lagerlieder*.

1. Duší mou vane přesvaté písně jas,
jak ve vlasti vzdálené a drahé
o vánocích znával vždycky náš vrouci hlas,
když v záři ohně plály zraky vlahé.

2. My dnes jsme vězni v hrůzném Ravensbrücku,
kde je plno běd a slzí, smutků,
a přec vzešly hvězdy zážitků láskyplných,
a sestersky vzácně krásných smutků.

3. Sněme dnes klidně ubohé mé sestry,
že náš drahý domov se všem vrátí
vánoční sen náš, líbezně tak pestrý,
kéž dobu nelidských strastí zkrátí!

1. Dans mon âme brille l'éclat du chant divin,
Comme dans mon cher et lointain foyer
À Noël notre voix fervente retentissait toujours
Quand la lueur des bougies remplissait nos yeux de larmes.

2. Nous sommes aujourd'hui prisonnières dans l'horrible Ravensbrück,
Plein de malheur et de larmes de désolation,
Mais pourtant des étoiles d'amour se sont levées,
Lors de rares et beaux moments entre sœurs.

3. Rêvons aujourd'hui en paix, mes pauvres sœurs,
Que chacune retrouve son cher foyer,
Que notre rêve de Noël, si beau et si coloré,
Abrège le temps des souffrances inhumaines !

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

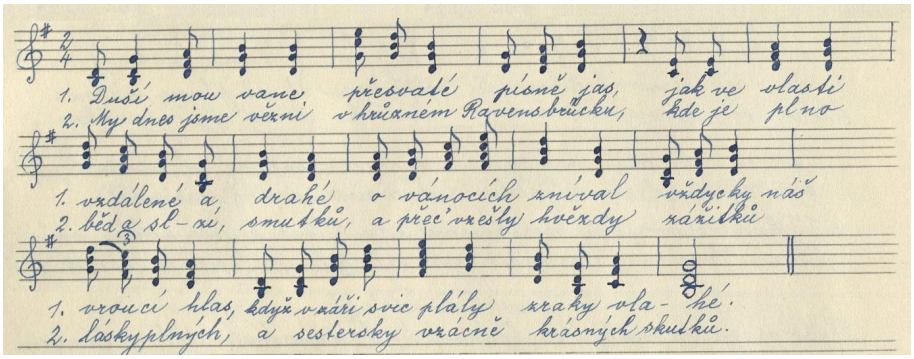


Fig. 1 : Partition établie par Ludmíla Peškařová après la guerre pour Alexander Kulisiewicz. © USHMM, coll. Kulisiewicz.

De forme strophique, la chanson est écrite pour voix de soprane, dans un ambitus d'un peu plus d'une octave, avec des sauts de quartes inhabituels pour le genre de la berceuse. Cette berceuse performative est destinée à être interprétée pour les détenues par Peškařová elle-même[10], ce qui explique en outre l'écriture mélodique un peu plus complexe ; pas d'injonction à dormir donc, mais un encouragement à persévérer dans l'espoir et à poursuivre les initiatives d'entraide. Bien que la violence du camp soit évoquée dans la strophe centrale, elle est ici esthétisée et c'est la mélodie apaisante qui prédomine.

À Theresienstadt, le jeune compositeur tchèque Gideon Klein (1919-1945) écrit ses œuvres à destination des adultes, notamment une à laquelle il assigne un titre allemand : *Wiegenlied* (berceuse), bien que les paroles soient en hébreu. Il s'agit d'une pièce composée pour voix de soprane et piano ; l'écriture harmonique complexe de l'accompagnement, la tessiture aiguë et les sauts d'intervalles inhabituels pour un tel répertoire témoignent de la démarche de Klein de composition d'une œuvre lyrique savante, probablement destinée à un récital de *Lieder* et mélodies. Pour autant, cette berceuse n'est pas une composition originale mais plutôt la réappropriation de la berceuse populaire *Shechav Beni*, dont le succès en Palestine en 1929 avait été suivi de la publication de sa partition dans plusieurs recueils de chansons en Europe au cours des années 1930. S'il ajoute des intervalles complexes et des dissonances harmoniques dans l'accompagnement, Klein respecte la structure globale de la mélodie originelle d'Ahron Charitonov et du poème ajouté par Emmanuel Harussi dans un contexte d'affrontements entre Arabes et Juifs en août 1929 : s'adressant à son enfant qui devait naître incessamment, Harussi appelait à ne pas désespérer et à se remettre au travail malgré les destructions. Klein conserve la quasi-totalité du poème reproduit dans le recueil à sa disposition. Il est intéressant de noter ici que la forme n'est pas strophique mais de type ABCB, la mélodie des deuxième et quatrième strophes étant identique.

[10] La transcription reproduite ici a été faite par Ludmíla Peškařová après la guerre et enrichie harmoniquement à l'occasion de sa restitution. La version originale était monodique.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

1. Repose, mon fils, repose en paix,
Ne pleure pas amèrement,
Ta maman est assise près de toi,
Te gardant de tout mal.

2. Le chacal gémit, il gémit dehors dans la forêt,
Et le vent, le vent souffle.
Repose mon fils, repose en paix,
Dors, dors, sommeille.

3. La nuit, la nuit, la nuit, l'ombre
Va disparaître rapidement.
Tu ne dois pas, dois pas, dois pas être fainéant,
Demain il faudra travailler.

4. Demain papa sortira labourer
Dans le champ, dans le champ il marchera.
Toi seul mon petit enfant,
Dors, dors, sommeille[11].

Ici, la violence des conditions de survie et du système d'anéantissement par le travail n'est perceptible que lorsque l'on relie polysémie et contexte. Le choix par Gideon Klein de cette berceuse, popularisée en Allemagne et dans la sphère germanophone par l'édition de sa partition dans des recueils d'organisations sionistes dès 1935, entre en effet en résonance avec la réalité du camp, à plus d'un titre. D'une part, sa composition en février 1943 semble concorder avec l'épidémie de typhus qui fit de nombreuses victimes parmi les enfants à Theresienstadt ; l'injonction polysémique « repose en paix » acquiert alors un sens particulier, par glissement du sommeil pacifié de l'enfant bercé à son sommeil éternel (Beckerman et Tadmor, 2016 : 25). De l'autre, l'insistance sur l'importance de se rendre utile par son travail fait allusion à la réalité du camp : les personnes non-privilégiées et dans l'incapacité de travailler dans l'un des *Kommandos* risquaient la déportation rapide vers Auschwitz-Birkenau. Enfin, le choix de l'hébreu n'est pas anodin. Comme le rappelle Miri Baruch (1988 : 6), les berceuses liées à la diaspora étaient généralement composées en yiddish (surnommé *mame-loshn*, « langue maternelle »), tandis que celles évoquant les projets sionistes de construction d'une communauté sur la Terre d'Israël l'étaient en hébreu. Cette berceuse évoque donc l'espoir d'un avenir pour les Juifs de Theresienstadt après la fin des combats.

Une autre œuvre savante, composée à Theresienstadt, comporte une berceuse. Il s'agit de l'opéra *Der Kaiser von Atlantis* (*L'Empereur de l'Atlantide*, parfois nommé à tort *L'Empereur d'Atlantis*) de Viktor Ullmann. Cet opéra a été composé dans le camp entre 1943 et 1944 pour sept solistes et quatorze musiciens, mais n'a pu être créé à Theresienstadt, probablement en raison des transports vers Auschwitz-Birkenau

[11] Traduction effectuée depuis la traduction anglaise de Beckerman et Tadmor (2016).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

dont la cadence s'était considérablement accélérée. Cette œuvre en quatre tableaux, prologue et épilogue met en scène un tyran sanguinaire, Overall, aux prises avec la Mort. Le livret du jeune poète détenu Petr Kien est une sorte de conte philosophique alliant absurde et surréalisme et faisant référence à Hitler et sa guerre totale. Parmi les personnages principaux figurent Arlequin, symbole de la vie. Dans le n° 14 du deuxième Tableau, celui-ci chante son propre dépérissement, dans une parodie de la berceuse allemande traditionnelle *Morgenlied von den Schäfchen*, mise en musique par Johann Friedrich Reichardt en 1781 et publiée par Clemens Brentano et Achim von Arnim dans leur célèbre recueil *Des Knaben Wunderhorn* en 1808 :



De cette berceuse rassurante, Kien a modifié les paroles pour faire ressortir l'aspect désespéré de la situation des détenus de Theresienstadt :

Version originale	*Version de Petr Kien*
Dors, petit enfant, dors !	Dors l'enfant, dors,
Papa garde le troupeau,	Je suis une épitaphe.
Maman secoue le petit arbre,	Ton père a péri à la guerre,
Et un petit rêve en tombe,	ta mère a mangé ses lèvres rouges,
Dors, petit enfant, dors !	dors l'enfant, dors.
Dors, petit enfant, dors !	Tard, l'enfant, tard,
Deux moutons sont là dehors,	l'homme de la lune fauche.
Un noir et un blanc	Il fauche le bonheur,
Et si l'enfant ne veut pas dormir,	le fauche à la racine,
Le noir vient et le mord !	et quand vient le soleil
Dors, petit enfant, dors !	le bonheur est desséché !

Pour rendre compte de cette défiguration de la berceuse insouciante, construite dans la tonalité de *fa* majeur autour des premier, quatrième et cinquième degrés uniquement, Ullmann reprend et distord la ligne mélodique, dans une grande instabilité harmonique presque atonale, où le mode semble minoré par l'introduction de chromatismes. Le propos général métaphorique participe une fois encore de l'esthétisation de la violence, omniprésente à Theresienstadt.



Les berceuses performatives pour adultes, destinées à un public qui comprend les sous-entendus, intègrent en l'esthétisant la violence de l'expérience concentrationnaire et

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

oscillent entre visée apaisante et dénonciation. Une troisième catégorie de berceuses se dessine lorsque l'on s'intéresse à ce corpus. Il s'agit de berceuses que l'on pourrait qualifier de « funèbres ».

4 Les berceuses funèbres : dénoncer la violence, témoigner

Chanter une dernière fois pour son enfant décédé ou pour un enfant à venir, est un processus observé couramment durant la déportation et la Shoah, notamment dans les ghettos, où « la berceuse fondée sur le thème macabre de la mort (celle de l'enfant lui-même ou celle des parents, laissant l'enfant seul et sans solution de survie dans un monde en effondrement) constitue en partie un détournement stylistique du genre traditionnel de la berceuse yiddish » (Noël 2016 : 308). À propos des berceuses yiddish, dont une partie dites « de la diaspora », et de leur composition dans les ghettos et les camps, Myriam Trinh (2005) précise :

> Dans la berceuse yiddish classique se font face les rêves pour l'avenir de l'enfant (« talmudiste érudit » ou au moins « bon commerçant ») et la situation généralement précaire du parent (« mère abandonnée », « misère tenace »). Sur un fond de tristesse et résignation, luit l'espoir placé sur l'enfant qui commence à vivre. Dans les berceuses de la Shoah, le premier de ces facteurs s'accentue jusqu'à l'extrême, tandis que l'autre s'invertit. Il n'y a généralement plus de souhait pour l'avenir de l'enfant qu'on sait mort. Si souhait il y a, c'est qu'il ait « expiré dans les bras de sa mère », ce qui, exprimé au passé, vient donner par la forme grammaticale la mesure d'un désespoir où le droit du parent à la survie est mis en cause. La berceuse, d'habitude censée endormir l'enfant et soulager le chagrin du parent, se charge d'une fonction tragique ajustée à la réalité du moment : pleurer le sommeil perpétuel de l'enfant assassiné et priver de tout repos le parent survivant.

La question des destinataires se pose inévitablement lorsque l'on est confronté à des berceuses funèbres : le chant s'adresse-t-il à un public autre que le parent qui l'entonne ? Chanter une telle berceuse pourrait-il avoir une fonction cathartique pour l'interprète ou l'aider au processus de deuil, en permettant de verbaliser l'événement traumatique pour mieux l'intégrer ? Les berceuses funèbres représentent une part non négligeable du corpus de berceuses des ghettos et des camps ; les paroles sans équivoque de certaines d'entre elles livrent de véritables témoignages écrits sur la violence organisée du système concentrationnaire. Comme l'écrivait Kulisiewicz (1986 : 3) : « Parfois, les chansons sont des témoignages du chaos et de la destructivité des camps ; dans ces cas, leur valeur profonde réside dans la représentation graphique qu'elles donnent de la vie dans le camp[12]. » À ce titre, elles méritent donc une attention particulière au-delà du simple champ musical et esthétique.

Dans les ghettos, une proportion importante de berceuses funéraires a été collectée, dont un très petit nombre destiné à être interprété en public. C'est le cas de *Makh tsu*

[12] « Sometimes, the songs are a testimony to the chaos and destructiveness of the camps, and in these instances their great value lies in the graphic representation they give of camp life. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

di eygelekh, berceuse composée dans le ghetto de Łódź par Dovid Beyglman (1887-1944) sur un texte de Yeshayahu Shpigl (1906-1990), probablement en 1943 pour une représentation musicale. La chanson aurait été censurée et interdite par Chaim Rumkowski, en charge de l'administration juive du ghetto *(Judenrat)*, qui l'aurait trouvée trop pessimiste (Kaczerginsky et Leivick 1948 : 122).

1. Makh tsi di eygelekh
Ot kimen feygelekh
In krayzn do arim
Tsikopns fin dayn vig.
Dus pekl in der hant,
Dus hoyz in ash in brand,
Mir lozn zikh, mayn kind,
Zikhn glik.

2. Di velt hot got farmakht,
In imetim iz nakht –
Zi vart of indz
Mit shoyder in mit shrek.
Mir shteyen bayde du,
In shverer, shverer shu
In veysn nisht vihin
S'firt der veg.

3. Men hot indz naket, bloyz
Faryugt fin indzer hoyz.
In fintsternish,
Getribn indz in feld,
In shturem, hugl, vint
Hot indz bagleyt, mayn kind,
Bagleyt indz inem opgrint
Fin der velt.

1. Ferme tes petits yeux,
Les petits oiseaux vont venir,
Et se pencher
Au-dessus de ton berceau.
Le bagage à la main,
Notre maison en cendres et en feu,
Nous partons, mon enfant, chercher le bonheur.

2. Dieu a fermé le monde,
La nuit est partout.
Ils nous attendent
Avec des coups et des cris.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Nous nous tenons ici
En ce difficile, difficile moment
Et ne savons pas où mène le chemin.

3. Nus, dépouillés, on nous a
Chassés de nos maisons,
Dans la nuit,
Menés dans un champ,
Et la tempête, la grêle, le vent
Nous ont accompagnés, mon enfant,
Accompagnés dans les abysses du monde.

Si les premiers vers respectent les codes de la berceuse par l'invocation au sommeil et l'évocation rassurante d'éléments naturels, le texte s'oriente ensuite sans transition vers la description des violences infligées aux Juifs de Pologne : pogroms, déportations, assassinats de masse, dont les habitants du ghetto entendaient les rumeurs. Cette berceuse est adressée de manière très générale à « mon enfant », ce qui permet à tout parent de se l'approprier. Shpigl l'a néanmoins dédiée à sa fille Eva, décédée dans le ghetto en 1940, à laquelle il consacrera plusieurs chansons et poèmes. Sur le plan musical, l'esthétique confirme l'aspect performatif puisque la chanson est composée sur un air de tango ; il est probable que Beyglman l'ait conçue pour une revue dans l'un des théâtres contrôlés par la *Kultur Hoys* (« Maison de la culture »), pour laquelle il travaillait régulièrement[13].

Du camp de Sachsenhausen, deux berceuses funèbres ont été restituées par Aleksander Kulisiewicz (1918-1982). La première a été composée par lui-même et s'intitule *Kołysanka dla Birkenau* (« Berceuse pour Birkenau »). Datée de 1943, elle montre que les détenus de Sachsenhausen connaissaient la finalité du complexe d'Auschwitz, mais aussi le nom et le rôle de Joseph Mengele, officier SS qui participait aux « sélections » à l'arrivée des convois.

1. Uśnij, uśnij bez mamusi
za drutami, mały mój.
Nie masz mleczka ani chleba,
śmierć nad tobą szczerzy kły.

2. Uśnij, uśnij blady, zbity,
cztery latka synku masz,
matkę twoją dziś dobili,
ojca zdławi jutro gaz.

[13] La collaboration entre Sphigl et Beygelman avait auparavant donné naissance à une autre berceuse, *Nit keyn rozhinkes un nit keyn mandlen* (« Pas de raisins et pas d'amandes »). S'appuyant sur le texte d'une chanson yiddish très populaire, *Rozhinkes mit mandlen* (« Des raisins et des amandes »), elle chantait l'absence totale d'avenir, aux antipodes de la chanson originale.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

3. Uśnij, uśnij mój aniele,
na dnie piekła uśnij tu,
może jutro pan Mengele,
już nie będzie dzieci truł

1. Dors, dors – sans maman,
Derrière les barbelés, mon enfant.
Tu n'as ni lait ni nourrice,
La mort resserre ses griffes sur toi. *(bis)*

2. Dors, dors, si pâle, abattu,
Tu as maintenant quatre ans…
Ta maman, ils l'ont tuée aujourd'hui,
Ton papa sera gazé demain. *(bis)*

3. Dors, dors mon petit ange,
Sur le sol de l'enfer, dors ici.
Demain peut-être que Mr Mengele
Ne tuera plus d'enfants. *(bis)*[14]

Cette berceuse s'adresse à un enfant condamné, s'il n'est déjà mort ; à Auschwitz-Birkenau, les jeunes enfants étaient en effet dirigés directement, souvent avec leur mère, vers la chambre à gaz. Pour cette chanson, Kulisiewicz utilise le timbre d'une chanson de variété très populaire composée en 1937 par Hugo de Groot et Albert de Booy : *Wenn ich groß bin, liebe Mutter*. La version originale met en scène un jeune garçon qui promet nombre de choses à sa mère : « Quand je serai grand, chère maman… », tandis que la mère tempère ses ardeurs pour le préparer aux responsabilités qu'il aura à endosser. Il n'est pas anodin que Kulisiewicz ait choisi une chanson dont le texte était entièrement centré sur la description de l'avenir de la jeune génération, pour accentuer et dénoncer la condamnation à mort systématique des enfants juifs dans les camps. Si l'original n'était pas une berceuse mais un dialogue insouciant entre un petit garçon et sa mère, le texte de la version de Kulisiewicz adopte des codes de la berceuse l'injonction à dormir – en l'occurrence éternellement pour échapper à l'« enfer » – ainsi que des éléments souvent présents (le père, la mère, le lait, la nourrice) qui ne font ici qu'accentuer l'horreur de la situation. Son interprétation, enregistrée après la guerre, est beaucoup plus lente que l'original et s'apparente à une plainte, interprétée *pianissimo*.

C'est bien la plainte qui caractérise également une autre berceuse funèbre collectée par Kulisiewicz : *A viglid far mayn yingele in krematoryum* (« Berceuse pour mon garçon au crématorium »). Selon ce dernier, elle lui aurait été chantée par un dénommé Aaron Liebeskind, employé avec les « *Arbeitsjuden*[15] » à Treblinka et, à ce titre, chargé de

[14] Traduit depuis la version allemande (DIZ 2006 : 24).

[15] À Treblinka, les rares Juifs sélectionnés pour travailler à l'arrivée (*Arbeitsjuden* signifiant littéralement « Juifs du travail ») étaient mis au service de la machine de mort et devaient notamment couper les cheveux

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

brûler le corps de son garçon à la sortie de la chambre à gaz. Ayant parvenu à s'évader de Treblinka probablement lors du soulèvement de 1943, il aurait ensuite été arrêté à Berlin sous une autre identité et interné à Sachsenhausen, où il aurait transmis cette chanson à Kulisiewicz, avant d'être déporté puis assassiné à Auschwitz. Initialement chantée par Liebeskind en yiddish, elle est traduite par Kulisiewicz en polonais sous le titre *Kolysanka dla synka w krematorium*. Il s'agit ici encore d'une chanson sur timbre, en l'occurrence sur une complainte russe populaire datant de 1916 : Ваши пальцы (« Vos doigts sentent l'encens ») du « Pierrot russe » Alexandre Vertinski. La chanson originale s'adresse à une jeune femme qui vient de mourir et dont l'âme est sur le point d'être menée par Dieu « vers le clair paradis ». La sérénité règne et il n'y a « désormais plus de peine pour personne ».

La version de Liebeskind, traduite et probablement arrangée par Kulisiewicz, est avant tout une dénonciation de l'horreur de la violence génocidaire qui se déchaîne alors contre les Juifs : avant les gazages systématiques à l'arrivée des convois, il n'était pas rare que des SS ou des gardes se livrent à des actes de cruauté pouvant mener à la mort, comme ce que relate Liebeskind pour son fils, projeté contre un mur de pierres. Le premier couplet atteste sa présence dans le *Kommando* chargé de transporter les cadavres vers les bûchers après les gazages. L'ajout d'un refrain, non présent dans la version originale, donne à ce chant funèbre la forme d'une berceuse, où l'injonction lancinante *Lulaj* pourrait être traduite par « dodo ». L'interprétation enregistrée par Kulisiewicz après la guerre fait de ce refrain une lamentation dans laquelle le désespoir augmente à mesure que les « dodo mon fils » se répètent. La sérénité qui régnait dans la version originale n'est plus perceptible, sauf à considérer que la victime assassinée ne connaîtra désormais plus la souffrance.

1. Krematorium czarne, głuche…
bramy piekieł, trupów stos.
Śliskie, sztywne ciała wlokę,
osiwiałem w jedną noc.
Oto synek leży, synek mój,
małe piąstki w usta wgryzł.
Jakże ciebie w ogień rzucę tu !…
Złote włoski śliczne twe…

Refrain : Lulaj, lulaj, synku mój…
sy-y-y-nku mój…

2. Podłe słońce, czemu milczysz ?
Wszak widziałem wszystko tu.
Główkę jego roztrzaskali
o kamienny, zimny mur.
Patrzą w niebo ciemne oczka twe
i zastygłe krzyczą łzy.

des femmes, arracher les dents en or des cadavres ou encore procéder à l'incinération des corps après les gazages.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Synku ! Wszędzie, wszędzie twoja krew !
A przeżyłeś lata – trzy.

1. Crématorium noir et sourd,
Les portes de l'enfer, un amas de cadavres.
Je traîne les corps glissants et raides,
J'ai grisonné en une nuit.
Ici gît mon fils, mon petit enfant,
Il s'est mordu ses petits poings.
Comment puis-je, ici, te jeter dans le feu !
Tes beaux cheveux dorés…

Refrain : *Lulaj*, *lulaj*, mon fils, *(ter)*
Mon fils…

2. Mauvais soleil, pourquoi te tais-tu ?
Après tout, j'ai tout vu ici.
Ils lui ont fracassé la tête,
Contre un froid mur de pierres.
Tes yeux noirs ont regardé le ciel
Et des larmes glacées ont jailli.
Mon fils ! Partout, partout ton sang !
Et tu n'auras vécu que trois ans.

L'importance des berceuses funèbres, et celle de Liebeskind particulièrement, réside dans le fait que, dénonçant la violence, elles restituent l'horreur du système concentrationnaire, ce qu'exprimait Kaczerginski en introduction à son recueil de collecte (1947 : 5) :

> Ces chants, quelle que soit leur valeur artistique bonne ou moins bonne, sont avant tout des témoignages historiques, l'héritage spirituel d'une génération tragiquement détruite qui devra porter à nouveau des fruits dans une ère à venir, en dépit de l'annihilation de ses centres les plus importants, de sa progéniture et de ses trésors culturels[16].

La présence de berceuses dans les camps témoigne donc de divers enjeux dans le rapport que les détenus entretenaient avec la violence organisée. Les berceuses véritablement destinées à des enfants semblent avoir été conçues pour assurer, dans la mesure du possible, leur fonction d'apaisement visant à aider à l'endormissement, en tenant cette violence à distance l'espace d'un instant. Le répertoire à destination des

[16] « These songs, whatever their lesser or greater artistic worth, are first and foremost a historical narrative, the spiritual inheritance of a tragically destroyed generation that shall again bear fruit in another era, despite the annihilation of its most important centers, its progeny and cultural treasures. » La traduction française, effectuée par nos soins, se fonde sur la traduction anglaise de Bret Werb (2014 : 69).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

adultes est plus complexe à appréhender : la plupart des berceuses performatives, chantées pour un public de codétenus, assument à la fois cette fonction apaisante tout en esthétisant une violence qu'elles évoquent plus qu'elles ne la décrivent. En revanche, les berceuses funèbres, majoritairement non destinées à un public, dénoncent les atrocités commises par les nazis, dans une démarche parfois exutoire de verbalisation de la souffrance. C'est de ce corpus particulièrement empreint de la violence du système génocidaire nazi que Kulisiewicz (1975 : 21) écrivait : « Ce sont des chansons que l'oreille humaine n'a jamais entendues nulle part. Elles proviennent d'un Pandémonium SS dégénéré et incompréhensible. Il faut tout faire pour qu'à l'avenir et aujourd'hui, l'humanité n'ait pas à composer des *KZ-Lieder*, quelle que soit la langue[17]. »

Bibliographie

Aaron, Frieda Wakschlag (1990), *Bearing the Unbearable. Yiddish and Polish Poetry in the Ghettos and Concentration Camps*, New York, State University of New York Press.

Adler, Eliyana (2006), « No Raisins, No Almonds. Singing as Spiritual Resistance to the Holocaust », *Shofar*, vol. 24, n° 4, p. 50-66.

Albertus, Heinz (1989), *Verbrechen an Kindern und Jugendlichen im KZ Buchenwald und der Kampf der illegalen antifaschistischen Widerstandsorganisation um ihre Rettung*, Weimar-Buchenwald, Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald, coll. « Buchenwaldheft, n° 12 ».

Ayzman, Yehuda (1945), *Mi-ma'amakim : folkslider fun lagers un getos in poyln 1939-1944, Bucarest,* Bibliotek Hekhaluts.

Baruch, Miri (1988), « Between Folklore and Chirlden's Literature : A Study of Twentieth Century Hebrew Lullabies », *Shofar*, vol. 6, n° 2, p. 1-11.

Beckerman, Michael ; Tadmor, Naomi (2016), « "Lullaby" : The Story of a *Niggun* », *Music & Politics*, vol. 10, n° 1, p. 1-27.

Despoix, Philippe ; Benoit-Otis, Marie-Hélène ; Maazouzi, Djemaa ; Quesney, Cécile (dir.) (2018), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, Paris, Seuil.

DIZ (Dokumentations- und Informationszentrum) (2006), *O Bittre Zeit, Lagerlieder 1933 bis 1945*, Papenburg, Dokumentations- und Informationszentrum Emslandlager, 3 CD.

Fackler, Guido (2000), *Des Lagers Stimme. Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen, Temmen.

Feder, Zami (1946), *Katset- un geto-lider,* Bergen Belsen, Central Jewish Committee in Bergen-Belsen.

García Lorca, Federico (2018), *Les berceuses*, traduction française de Line Ansellem, Paris, Allia (conférence de 1928, 1ère édition en espagnol : *Las nanas infantiles*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, en ligne : https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/las_nanas_infantiles.htm (consulté le 24/07/2023).

Gellately, Robert (2003), *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer*, traduction française de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion (1ère édition en anglais : *Backing Hitler : Consent and Coercion in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2002).

Gilbert, Shirli (2005), *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press.

Kaczerginsky, Szmerke (1947), *Dos gezang fun vilner geto, Paris,* Farband fun di vilner in frankraykh.

Kaczerginsky, Szmerke ; Leivick, Halpern (dir.) (1948), *Lider fun di getos un lagern*, New York, Altveltlekher Yidisher Kultur-Kongres, Tsiko.

[17] « Das sind Lieder, die niemals und nirgends das menschliche Ohr gehört hat. Sie stammen aus einem entarteten, unbegreiflichen SS-Pandämonium. Man muss alles tun, dass die Menschheit in Zukunft und heute gar keine KZ-Lieder in irgeneiner [sic] Sprache schaffen müsste. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Koonz, Claudia (2003), *The Nazi Conscience*, Cambridge (MA), The Bellknap Press of Harvard University Press.

Kulisiewicz, Alexandre (1975), « Versuch einer psychologischen Analyse der deutschen und internationalen KZ-Lieder, 1933-1945 », tapuscrit original, USHMM (United States Holocaust Memorial Museum) Archives, cote : RG-55.003*89.

Kulisiewicz, Alexandre (1986), « Polish Camp Songs, 1939-1945 », traduction anglaise Roslyn Hirsch, *Modern Language Studies*, vol. 16, n° 1, p. 3-9.

Lammel, Inge ; Hofmeyer Günter (dir.) (1962), *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*, Leipzig, Hofmeister.

Lomax, Alan (1959), « Folk Song Style », *American Anthropologist*, vol. 61, n° 6, p. 927-954.

Noël, Jean-Sébastien (2016), *Le silence s'essouffle. Mort, deuil et mémoire chez les compositeurs ashkenazes*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine.

Petit, Élise (2019), *Des usages destructeurs de la musique dans le système concentrationnaire nazi*, Paris, Cahiers du CRIF, coll. « Les études du Crif, n° 56 », consultable en ligne : https://www.calameo.com/read/005303432d988641a017a (consulté le 24/07/2023).

Petit, Élise (2022), « Mise en musique de la violence paroxystique dans le système concentrationnaire nazi », in : Joubert, Muriel ; Le Touzé, Denis (dir.), *La Violence en musique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Mélotonia », p. 255-281.

Smeesters, Aline (2005), « Les berceuses latines de G. G. Pontano (1429-1503) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 83, fasc. 1, p. 149-166.

Trinh, Myriam (2011), Yod, « L'écriture poétique durant la Shoah », en ligne : https://journals.openedition.org/yod/292 (consulté le 24/07/2023).

Turkow, Jonas (1948), *Azoy iz es geven : khurbn varshe,* Buenos Aires, Tsentral-farband fun poylishe yidn in Argentine.

Werb, Bret (2014), « Fourteen Shoah Songbooks », *Musica Judaica*, vol. 20, p. 39-116.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918