UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE NANCY 2
UFR DES SCIENCES HISTORIQUES, GEOGRAPHIQUES ET MUSICOLOGIQUES

Doctorat d'histoire contemporaine

M. Jean-Sébastien NOËL

« Le silence s'essouffle ». Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives ashkénazes.

Europe centrale et Orientale, Etats-Unis
(1880-1980)

Thèse dirigée par
M. Didier Francfort, Professeur d'histoire contemporaine

Année 2011

Volume I

Membres du jury :

Jean El-Gammal, professeur à l'Université Nancy 2
Didier Francfort, professeur à l'Université Nancy 2 (directeur recherche)
Philippe Gumplowicz, maître de conférences, habilité à diriger les recherches (rapporteur)
Pascal Ory, professeur à l'Université Paris I Sorbonne (rapporteur)
Freddy Raphaël, professeur émérite à l'Université de Strasbourg
Annette Wieviorka, professeur à l'Université Paris I Sorbonne, directrice de recherche au CNRS

Le silence s’essouffle. Le vent du sud fait-il tant d’efforts ?
Viens, œillet, couronne-moi. Viens, vie, fleuris.

Dans le miroir qui ? Quelle errance ? Laisse la ruse.
Qui épie, qui silence, qui voit comme tu es blanche ?

Les ténèbres avancent. La nuit est-elle un cri ?
Elles combattent ! Se libèrent de leurs chaînes !

Après, une étoile chasse quatre grands poignards.
Tourbillon continu. Des miracles se déchaînent.

Grandissent. Volent en éclat à travers la maison claire.
En chantant déploient nos âmes.

Paul Celan, « L’heure des spectres »

AVANT PROPOS

Après que Moïse à la fin du deuxième acte de l'opéra *Moshe und Aaron* ait prononcé ces paroles : « Ô verbe, verbe qui me manque », Arnold Schönberg s'est confronté à la question de l'impossibilité de musique. Il s'est plus exactement heurté à l'impossibilité de composer et d'organiser la partition d'un troisième acte dont le livret seul est généralement joué sur scène, dans un silence musical absolu. Dans sa correspondance, le compositeur fait à plusieurs reprises mention de cette « aphonie » et des raisons qui y président : ses propres difficultés à comprendre le texte biblique, le doute qui en découle. Puis, bien sûr, sa propre mort, mettant un terme à ses atermoiements. Doit-on penser, avec Hans Meyer et avec Rainer Rochlitz, que cette impossibilité de musique était induite par la dramaturgie même des deux premiers actes, aboutissant à définir une figure divine sans image et sans verbe, étrangère à toute possibilité technique d'expression musicale ?

Le fait est que le grand prêtre Aaron meurt sans musique.

Au moment de mettre un point final à ce travail doctoral de quatre années, terme provisoire d'une réflexion toujours en cours, le silence schönbergien résonne de manière tout à fait particulière. Il conduit à envisager le silence, après tout ce temps consacré à une discipline de l'écoute, comme une composante majeure des problématiques que nous soumettons désormais au débat : au sein des multiples parcours personnels, au cœur de ces processus d'identification ou de dénégation de compositeurs face à leur propre judéité, le silence ne doit pas être négligé, mais envisagé au contraire comme une réponse musicale possible aux questionnements identitaires. Il existe bien des formes de silence, plus encore peut-être que de formes musicales. Après avoir cherché à montrer comment et dans quelles limites l'historien pouvait espérer traiter systématiquement les sources musicales (même quand elles n'ont émergé des circonstances historiques que sous la forme sèche d'une ligne mélodique, sans harmonie, sans indication de dynamique ou de sentiment), un nouvel enjeu s'impose à nous : il tient à la manière d'appréhender ce qui n'est pas mis en musique, ce qui ne l'a jamais été ou ce qui a été perdu. L'important corpus des sources sauvées de l'univers concentrationnaire pose, à sa manière, le problème : un texte qui a été dépourvu de sa mélodie est-il seulement un texte ? Les vers que l'on chantait et que certains collecteurs ont édités sans le rythme et les intonations déterminés par leur partition font-ils seulement sens ?

Les vers de Paul Celan l'indiquent : après la musique, comme après la poésie, le silence lui-même poursuit le temps. Lorsqu'il s'essouffle, le silence encore est porteur de l'expérience humaine. Est-il seulement source pour l'historien ?

Pourrait-on un jour envisager une histoire du silence après la musique ?

La difficulté de laisser le travail de plusieurs années sur le constat d'une impossible exhaustivité renvoie inévitablement au silence de tous ceux qui n'ont pas été pris en compte. Les études de cas, dont nous nous sommes efforcés de démontrer la représentativité historique, permettent certes de justifier une entreprise qui n'accepte pas de se cantonner à la monographie, tout en ne pouvant pas prétendre à l'ampleur d'une synthèse. Lorsqu'il s'agit d'achever une thèse, conduits ou éconduits par les limites contractuelles et la nécessité de soumettre une réflexion à la critique de ses maîtres et aux règles du débat historique, il est possible d'être confronté à la difficulté d'écrire. Ce fut ici le cas. Nous comprenons aujourd'hui le sujet mis en réflexion il y a quatre années sous un jour bien différent ; nous laissons en suspens des centaines de parcours et de témoignages qu'il faudrait encore chercher à comprendre et à mettre en relation. Ces renoncements nécessaires ont pu contraindre les derniers temps de l'écriture.

Le choix, enfin, d'appréhender les processus complexes d'identification de compositeurs à leur judéité au cours d'un long XXe siècle à travers les thématiques de la mort et du deuil renvoie immanquablement au silence, comme élément rituel, comme solution par défaut ou comme sanction infligée par un bourreau. Force est de constater que ce silence est actif et que, comme possible objet d'histoire, il impose d'envisager la chronologie au-delà de la simple diachronie. Lorsqu'il est insupportable aux survivants ou aux générations ultérieures, le silence peut-être interprété ou réinvesti, pas seulement dans la mémoire, mais également dans le discours musicographique ou dans la production musicale. Le silence relatif de Mahler sur sa judéité en musique conduit ainsi à des relectures partiales de son œuvre : les marches funèbres ou les sonneries de cor, dans lesquelles certains ont cru déceler la stridence du *shofar*, sont alors rejoués dans des parcours de deuils ultérieurs. En d'autres termes, bien plus que de laisser l'historien seul face aux limites de sa discipline, le silence l'interroge sur la pratique même de cette discipline. Se situer aux confins : de l'audible, du compréhensible, de l'exprimable. De soi-même, enfin.

Comme le point final d'un travail qu'il s'agira bientôt de dépasser, la question de l'essoufflement de l'historien face aux limites de son enquête continue de le mettre en doute. De manière salutaire, sûrement.

SOMMAIRE

AVANT PROPOS 5

REMERCIEMENTS 15

INTRODUCTION 17
Questions d'espaces 20
Cadrage chronologique 23
Définition des enjeux du sujet 27
1. Les musiques de cultures juives : objet en construction ? 27
2. La musique et la mort : enjeux d'écriture de l'histoire et enjeux mémoriels 31
Sources et fonds d'archives 35

PARTIE 1 - POUR UNE HISTOIRE COMPAREE ET DIFFERENTIELLE DES EXPRESSIONS MUSICALES DE LA MORT, DU DEUIL ET DE LA MEMOIRE CHEZ DES COMPOSITEURS DE CULTURES JUIVES ASHKENAZES (1880-1980) 39

Chapitre 1 - Ecritures de l'histoire, écritures de deuil et écritures musicales : réflexions générales sur les stratégies du « dire » 41
1. L'écriture et la mort : jalons historiographiques 43
1.1. Une spécificité de l'écriture historique ? 43
1.1.1. L'acte créateur est un acte culturel en rapport à l'échéance de la mort 46
1.1.2. Recomposer le passé et enterrer ses morts : l'apport de Michel de Certeau 48
1.1.3. Penser le temps linéaire ? 49
1.2. (Re) définir les cadres théoriques d'une histoire de la mort 51
1.2.1. Passé et actualité de l'histoire des mentalités 51
1.2.2. L'apport de l'anthropologique et de la thanatologique 56
1.3. Une histoire de la représentation de la souffrance et du deuil 60
1.3.1. Deuils et endeuillés 60
1.3.2. Une historiographie des violences de guerre renouvelée ou en chantier pour les deux conflits généralisés 63
1.3.3. L'approche historiographique du deuil et de la mémoire 65
1.3.4. Le symbole « Auschwitz » 68
2. Penser et exprimer la mort dans la diversité des milieux juifs, avant et après la Shoah 73
2.1. Judaïsme et pratiques funéraires traditionnelles 73
2.1.1. Le moment de mourir et l'accompagnement du mort (levayat ha-meth) 74
2.1.2. Les périodes du deuil ou Avelouth 76
2.2. Proposition de mise en perspective des productions musicales au regard de l'historiographie de la Shoah 79
2.2.1. Une histoire intégrée de la Shoah (Saul Friedländer) 79
2.2.2. Sur la notion de « résistance spirituelle » 81
2.2.3. « Testis unus, testis nullus » ou « Just One Witness » (Carlo Ginzburg) : « La fonction perturbatrice » du témoignage individuel. 82
3. Pour une approche des sources musicales en histoire culturelle 87
3.1. Apport de l'histoire culturelle dans le traitement des sources musicales 89
3.1.1. Histoire sans musique : constat qu'on ne peut plus faire 89
3.1.2. « Destin », « esprit », « sentiment » juifs : comment objectiver les sources musicales dans une démarche d'histoire culturelle ? 93
3.1.3. Une approche historique par l'étude des sociabilités : histoire des intellectuels ? Histoire d'un genre savant ? 94
3.2. Les tentatives musicologiques pour (re)trouver les formes de musiques juives 98
3.2.1. La musique synagogale : matrice musicale juive « par essence » ? 101

3.2.2. La Hazzanût ou l'art du chantre professionnel 104
3.2.3. Les répertoires non religieux : « musique juive » ou musique de milieux juifs ? 106
3.2.4. Musicien juif ou Juif musicien ? 107

Chapitre 2 - Des cadres politiques, socioculturels mobiles et évolutifs, des espaces musicaux en réseaux 111
1. Une multiplicité de courants politiques et idéologiques en Europe orientale (1880-1914) 113
1.1. Une influence décisive de la *Haskala* 114
1.2. La musique et les enjeux linguistiques 117
1.3. Réseaux musicaux 120
1.3.1. L'école de Saint-Pétersbourg dans les traces du folklorisme européen au début du XXe siècle : la Gesellschaft für Jüdische Volksmusik et son rayonnement 120
1.3.2. Une géographie musicale des lieux de formation et de productions culturelles en partie indépendantes des frontières européennes 123
2. L'offense et la « mémoire de l'offense » : penser les espaces vécus face à la notion de « *brutalisation* » 126
2.1. Des premières vagues pogromiques à la Première Guerre mondiale 127
2.1.1. Violences culturelles et violences physiques à l'encontre de la yiddishkeyt en Union Soviétique 129
2.2. L'effondrement des années 1930-1940 et la Shoah 130
2.3. « La mémoire de l'offense » (Primo Levi) 132
2.3.1. « Babi Yar », les limites d'un symbole 133
3. « *Zey gebentcht du freye land* » : enjeux et paradoxes américains 134
3.1. Fonder des institutions américaines juives 134
3.1.1. Une culture germano-américaine partagée dans les années 1880 ? 134
3.1.2. Interdépendance des pratiques et des traditions musicales : l'apport de la technique européenne aux formes musicales américaines 136
3.1.3. Sociabilité et structuration des réseaux associatifs et musicaux 137
3.2. Liturgies américaines 139
3.2.1. « The Promised Lands » : révélatrices d'un espace symbolique perdu 141
3.3. New York / ניו יאָרק : évolution d'un centre de la vie musicale juive 144
3.3.1. Adaptation new-yorkaise d'innovations européennes 145
3.3.2. L'enjeu de la formation à la musique sacrée 146
3.3.3. Les réseaux associatifs et institutionnels 147
3.3.4. Le rôle de commanditaire des congrégations 149

Chapitre 3 - Proposition d'un gradient de reconnaissance pour les compositeurs de cultures juives ashkénazes 151
1. La problématique des transferts, contre-transferts et maillages culturels dans l'établissement du corpus 153
1.1. Le phénomène de transferts, contre-transferts et maillages culturels appliqué aux productions musicales de compositeurs juifs de la fin du XIXe et du XXe siècles. 155
1.1.1. « L'identité » juive : concept utilisable pour l'histoire culturelle ? 156
1.1.2. Penser les rapports à l'identité en termes de relations 159
1.1.3. Identités et halakha : le critère traditionnel et ses limites effectives 161
1.1.4. Réalités et dépassements des frontières symboliques et des frontières matérielles : Ellis Island, le symbole paradoxal 164
1.2. La problématique assimilatoire aux Etats-Unis : « *Funny, it doesn't sound Jewish* » 166
1.2.1. Adaptation, acculturation, assimilation ou « entrecroisement » (Roger Bastide) ? 167
1.2.2. Des musiques juives typiquement américaines et des musiques typiquement juives américaines 169
2. Définitions des critères de fondation du corpus 172
2.1. Les critères culturels 174
2.2. Les critères professionnels 174
2.3. Les critères spatiaux 175
2.4. Les assignations externes et le poids de l'histoire 175
2.5. Les critères de rétrospection 175
3. Etablissement d'un gradient de reconnaissance 176
3.1. Compositeurs issus d'un milieu socioculturel juif dont la pratique musicale est directement liée au judaïsme religieux 176

3.2. Compositeurs issus d'un milieu socioculturel juif qui traitent de thématiques paraliturgiques tout en évoluant dans un milieu professionnel non exclusivement religieux 181
3.3. Compositeurs issus d'un milieu socioculturel dont les productions et l'activité musicale sont liées aux institutions promouvant la culture juive (*Yiddish Theatre* notamment)..... 183
3.4. Compositeurs auxquels les conjonctures historiques ont largement imposé cette identification 183
3.5. Compositeurs issus de familles juives mais qui sont indifférents ou refusent d'assumer toute forme d'identification 188

DEUXIEME PARTIE - LES EXPRESSION MUSICALES DE LA MORT VECUE, DU MOMENT DE MOURIR ET DE SON ACCOMPAGNEMENT..... 191

Chapitre 4 - « Qui donc peut vivre et ne pas voir la mort ? » - Rituels funéraires et formes traditionnelles du deuil juif en musique..... 193
1. Être un compositeur de musique liturgique : entre pragmatisme et foi 195
1.1. Entre Ouest et Est : les évolutions du répertoire synagogal européen et du statut du compositeur au tournant du siècle 196
1.2. Figures américaines du compositeur liturgique..... 196
2. La place au silence ? La musique, du décès à la mise en terre..... 198
2.1. « Ecoute » - le moment du dernier souffle..... 199
2.2. La musique lors de la première étape du deuil 200
2.2.1. La parole et le chant des morts 201
2.2.2. La parole et le chant des vivants 202
2.2.3. La communauté face au tragique 205
2.3. « Cantor, you're a wonderful cantor, you have a beautiful voice but – don't cry so much. » Rabbin et cantor : deux figures complémentaires ou concurrentes ? 207
3. Les services sacrés américains des années 1940 209
3.1. Les cortèges funèbres..... 210
3.2. Rythme et chorégraphie des cortèges funèbres : une musique sans partition 212
3.2.1. Les funérailles du cantor Yossele Rosenblatt..... 213
3.3. Psalmodies pour la mise en terre et danses des démons 214
3.3.1. Les danses des démons : entre symbolisme religieux et superstition populaire 214
4. Les musiques de la mémoire : *Yizkor* et liturgies musicales des morts 215
4.1. Rituels funéraires et musicaux jusqu'au premier *Yahrzeyt* : approches différentielle et éléments partagés entre les courants du judaïsme..... 215
4.2. *Yizkor* et *requiem* 216
4.3. *Kiddush hashem* : musique religieuse et mémorialisation des martyrs pour la sanctification du Nom 218

Chapitre 5 - Les expressions extra-liturgiques de la mort : du fait divers au tragique collectif 223
1. Le fond folklorique ou la formation des représentations collectives de la mort des Juifs en Europe et aux Etats-Unis 224
1.1. Folklorisation de la liturgie, évocation des âges de la vie et des rites funéraires..... 224
1.2. Le fait divers comme construction d'une mort édifiante 229
1.2.1. Des drames du quotidien urbain à la mort lors des luttes ouvrières 229
1.2.2. Le désastre du Titanic..... 232
1.3. Chanter le *hurbn* ou la tragédie collective : représentations musicales des pogroms en Europe orientale et aux Etats-Unis 233
2. La place de l'événement dans l'expression de la mort au sein du répertoire savant (premier XXe siècle) 237
2.1. Des requiems juifs ?..... 238
2.2. De la musique à vocation universelle 242
3. Tragédie et drame au théâtre : la mise en scène de la mort du Yiddish Theater au Musical de Broadway 244
3.1. Musique et mort au théâtre : les origines lointaines du *purimshpil*..... 244
3.2. « *Broyt mit teater* » : fonction sociale du théâtre en musique..... 246
3.3. Les « *Tsaytbilder* » ou les drames quotidiens sur la scène 247
3.4. Le *dybbuk* : figure folklorique dans les œuvres de musique savante, de Joel Engel à Leonard Bernstein 248
4. Le travail de collecte des chants des ghettos et des camps : un nouveau processus de folklorisation ? 255

4.1. Nature et formes des témoignages musicaux de la Shoah 255
4.1.1. Le rôle fondamental des collecteurs de l'immédiat après-guerre : une démarche particulière face à des sources orales transcrites 255
4.2. Les travaux des collecteurs dans les KZ, les ghettos et les camps de DPs. 256
4.2.1. L'œuvre de synthèse Shmerke Kaczerginski : Unzer gezang et Lider fun di getos un lagern 257
4.2.2. Lid ou Gezang ? Question de terminologie et rôle de la musique vis-à-vis du texte..... 259

Chapitre 6 - « Du fond de l'abîme ». la Shoah, moment de redéfinition des modalités d'expressions musicales de la mort ?..... 263
1. Des contextes spatiaux et chronologiques différentiels (1933-1945) 266
1.1. Le *jüdische Kulturbund* (1933-1941) : « *Dürfen wir denn das* » ? 267
1.2. La vie culturelle dans les ghettos..... 273
1.3. L'exception Terezín 275
2. Proposition de typologie des figures et expressions musicales de la mort : thématiques explicites et thématiques périphériques 276
2.1. La mort en résistant et en combattant dans les chants de partisans 277
2.1.1. La mort inversée ou la rhétorique de la pratique musicale comme « résistance spirituelle » . 277
2.1.2. L'appel à la revanche 284
2.1.3. « Yid, du partizaner » : Les figures héroïques du sacrifié 285
2.1.4. La mort de l'ennemi 288
2.2. Du martyre au désespoir..... 291
2.3. Evocation religieuse et invectives à Dieu 293
2.4. Le rire et la dérision face au meurtre 304
2.5. La « berceuse funèbre », détournement stylistique de la berceuse yiddish 308
2.5.1. L'absence de la mère et du père – les chants d'enfants ou d'adolescents orphelins..... 310
2.5.2. Le massacre des enfants 312
2.5.3. La mère orpheline 313
2.5.4. Les enfants au travail..... 314
2.5.5. L'enfance héroïsée 315
2.6. Figures explicites ou ambiguës de collaborateurs et de bourreaux 316
2.6.1. L'administration juive et les membres du Judenrat. 317
2.6.2. La police juive..... 318
2.6.3. Les gardes de la porte..... 319
3. Les lieux de mort ou le lieu des morts à travers les sources musicales 320
3.1. Une topographie chantée ou une chronique musicale du meurtre..... 320
3.2. Les thématiques partagées : évocations générales des lieux de survie et de mort 324
3.2.1. La disparition du foyer (der heym) 325
3.2.2. Le temps et l'espace incertains : la nuit 326
3.2.3. L'espace transitoire : le transport..... 329

TROISIEME PARTIE - « DIRE *KADDISH* » : LES CHAMPS MUSICAUX DE LA MEMOIRE ET DU DEUIL..... 333

Chapitre 7 - La Shoah : nouveau paradigme dans les expressions musicales du deuil et du souvenir des morts ? (Les exemples d'Arnold Schoenberg et de György Ligeti)..... 337
1. Le statut du témoin comme problème historique : *Un Survivant de Varsovie* d'Arnold Schönberg (1947) 338
1.1. Matériel et contexte 341
1.2. La fabrication subjective d'un fait historique..... 342
1.2.1. Enjeux mémoriels et réalité historique..... 342
1.2.2. Dimension idéologique et religieuse de l'œuvre : héroïsme et martyre..... 343
2. « Dark light », humour noir et expression de la mort de masse : réflexions sur l'identité autour du *Requiem* de György Ligeti..... 345
2.1. Les géographies identitaires de György Ligeti : utopies d'enfance, migrations forcées, territoires du deuil 346
2.2. Les projets de Requiem et sa réalisation monumentale (1962). Une œuvre à l'épreuve de la mobilité.350
2.3. Craintes eschatologiques, cartoons angoissants et rapport de l'écriture au temps 354
2.4. La musique détournée et le retour ironique à la Hongrie..... 357

Chapitre 8 - Deuils américains : la musique comme forme d'expression différée du génocide 361
1. Les œuvres américaines de compositeurs juifs dans les années 1940 : exprimer et avertir 362
1.1. Le cas de *We Will Never Die* (1943) : une réaction américaine au génocide des Juifs d'Europe 362
1.1.1. We Will Never Die : un monument mémoriel à grand spectacle 363
1.1.2. La musique de We Will Never Die : un rituel entre judéité et universalisme 366
1.2. Une œuvre à diffusion plus confidentielle et communautaire : Di naye hagode de Max Helfman (1948) 367
2. La troisième symphonie « Kaddish » de Leonard Bernstein (1963) : création, dédicace et diffusion .. 370
2.1. « I want to say Kaddish ». Foi juive et difficulté à exprimer le génocide. 370
2.1.1. De Roxbury à Park Avenue : le contexte d'une foi familiale active et les limites de l'influence liturgique dans l'œuvre de Bernstein 370
2.1.2. Un kaddish plus conventionnel qu'il n'y paraît **[Extrait n°18]** 373
2.1.3. « The gapping hiatus » : difficultés à exprimer le génocide et réactivation de la douleur après le procès d'Adolf Eichmann (avril-décembre 1961) 374
2.2. Une symphonie américaine en Israël. Kaddish au cœur d'une double identification 376
2.2.1. Qui est le « Beethoven californien » ? Kaddish au cœur de la problématique assimilatoire. . 376
2.2.2. « Zionist without a Great Z ». Le lien complexe à Israël 378
2.3. Dédicace et réception. Le projet universaliste de la *Troisième symphonie* et son échec possible. 381
2.3.1. « Erudition et raison » … et « résurrection » : comment la mort de Kennedy confère-t-elle une dimension nouvelle à la Kaddish Symphony ?..... 381
2.3.2. Tel-Aviv, 1963 – Boston, 1964 : une œuvre critiquée, peu jouée et remaniée. 383
3. Steve Reich ou la mémoire différée du génocide à travers *Different Trains* (1988) 386
3.1. Des courants confluents vers la mémoire juive : exploration du rythme à travers la cantillation, exploration de la mémoire à travers le rythme du discours 387
3.1.1. De Dachau 1974 à Tehillim (1981)..... 388
3.1.2. La répétition est un humanisme 389
3.1.3. L'exploration du rythme à travers la cantillation, le gamelan ou les polyrythmies d'Afrique Centrale 390
3.2. Le génocide chez Reich : un travail mémoriel américain de l'après *Eichmann à Jérusalem* 391
3.2.1. 1939-1942 : les transports parallèles (argument)..... 392
3.2.2. Les corps et les discours retrouvés : le discours musical comme discours métahistorique ? (Quarante et un an après Schoenberg) 393
3.3. Ligeti/Reich : le parallèle fertile ? 398

CONCLUSION..... 403
La nature pour partie paradoxale des sources..... 406
Exprimer la mort dans les ghettos et dans les camps 407
La Shoah comme élément de redéfinition 409

ANNEXE I – SOURCES..... 417

I - Fonds d'archives..... 417
A - The Library of Congress, Washington D.C. 417
B – United States Holocaust Memorial Museum Records Group 55 (Aleksander Kulisiewicz Collection) .. 417
C - New York Public Library for Performing Arts 417
D - The Music Library, University of California, Berkeley 417
E- Jewish Music Research Center, The Hebrew University of Jerusalem 418
F - YIVO – Institute for Jewish Research- New York 418
G – The Hebrew Union College – The Jewish Institute of Religion 420
H - The Music Archives at The Library of The Jewish Theological Seminary – New York..... 420
I - Arnold Schoenberg Center – Archives – Vienne 420
- Legs de Schönberg (inventaire du scriptorium de la villa de Beverly Hills) 420
  - Manuscrits..... 420
  - Correspondance (près de 20 000 lettres ou télégrammes) 420
  - Livres de la bibliothèque d'Arnold Schoenberg 421
  - Articles et coupures de presses 421
  - Peintures et dessins..... 421
  - Programmes et affiches..... 421

Photographies 421
Documents enregistrés 421
Collections périphériques 421
Catalogues 421
J - Paul Sacher Stiftung – Bâle 421
K - Médiathèque Gustav Mahler – Paris 421

II – Collections d'archives sonores publiées 422
A – Milken Archives – American Jewish Music 422
B – Vorbei … Beyond Recall - Dokumentation jüdischen Musiklebens in Berlin, 1933-1938 423
C – Tsadik - Radical Jewish Culture 423
D – Wergo, Music of World Culture – Jewish Series éditée par Rita Ottens et Joel E. Rubin 424

III – Ressources sur Internet 424

ANNEXE II - BIBLIOGRAPHIE 427

ANNEXE III - CORPUS DES CHANTS CREES OU INTERPRETES DANS LES GHETTOS ET DANS LES CAMPS (1933-1946CA) 461

ANNEXE IV. CORPUS – TYPOLOGIE DES PRODUCTEURS ET DES PRODUCTIONS MUSICALES 525

ANNEXE V – GLOSSAIRE 597

ANNEXE VI - INDEX DES NOMS DE PERSONNES 601

ANNEXES VII – TABLE DES ILLUSTRATIONS 611

ANNEXE VIII- LISTE DES EXTRAITS MUSICAUX 613

REMERCIEMENTS

Au Pr. Didier Francfort, qui a accepté de diriger cette thèse, comme il a accompagné tout mon parcours de jeune chercheur.

*

A la **Fondation pour la Mémoire de la Shoah**, pour son soutien précieux et généreux, par le biais d'une bourse doctorale et d'une aide à la mobilité qui m'ont permis de travailler dans les fonds d'archives new yorkais.

*

A Paul Gradvohl et à Cylvie Claveau pour leur soutien chaleureux, leur confiance et pour les perspectives qu'ils savent ouvrir.

Aux professeurs et aux chercheurs qui ont accompagné ce travail de leurs conseils ou qui m'ont permis d'en présenter certains aspects lors de colloques, parmi lesquels Chantal Metzger, Jean El Gammal de l'Université de Nancy 2, Hannu Salmi de l'Université de Turku, Alain Lemaître, de l'Université de Haute-Alsace.

A Mme Simone Weissmann, pour la patience et l'attention avec laquelle elle m'a initié au yiddish ; pour toutes les heures passées à apprendre et à échanger également.

A Sara et Dennis Gronim, de Brooklyn, pour leur long accueil chaleureux au treizième étage, près de Prospect Park, ainsi qu'à Mme Marie Souillac qui a permis cette rencontre.

A toute l'équipe du CERCLE, Centre de Recherches sur les Cultures Littéraires Européennes et notamment à mes amis doctorants parmi lesquels Agnieszka Szmidt, Julie Demange et Aymeric Jeudy, pour leur soutien constant, leurs relectures et leurs encouragements.

*

A Mme Sara Velez, *New York Public Library for Performing Arts*

Au Dr. Elliot Kahn, *Jewish Theological Seminary of America*

A Lorin Sklamberg, Chanah Mlotek, Paul Zakrzewski et Matt Temkin, *YIVO*

A Lisa Darms, *The Fales Library*

A Bret Werb, Kamaria Hatcher et Michlean Amir, *United States Holocaust Memorial Museum*, Washington

A Eva Raby, *Jewish Public Library* - Montréal.

Au Dr. Heidi Zimmermann, *Paul Sacher Stiftung*, Bâle.

Aux archivistes de la médiathèque Gustav Mahler, Paris.

A Mme Nuria Schönberg-Nono qui a accepté de répondre avec attention à mes courriers.

A M. Claude Torrès pour ses conseils avisés.

*

Je souhaite tout particulièrement remercier mes proches pour la patience avec laquelle ils ont accompagné et permis la réalisation de ce travail au long court : tout particulièrement Alexia et mes parents.

*

Merci enfin à Sandrine Figura, à qui se travail revient et qui en est la dédicataire.

INTRODUCTION

« Je suis donc mort une fois pour pouvoir continuer à vivre – et c'est peut-être là ma véritable histoire ».

Imre Kertész, *L'Holocaust comme culture*,
[*Die exilierte Sprache*], Actes Sud, Arles, 2009, p.265.

Comme l'a écrit le psychiatre Jacques Hassoun (1934-1999), « le judaïsme n'est pas une religion funèbre[1] ». En effet, si elle n'est pas exempte de scènes meurtrières et violentes, la Bible - comme le sont les écrits rabbiniques - est avant tout fondée sur une apologie de la vie et tient à distance une mort considérée comme un aboutissement biologique inéluctable[2]. D'un point de vue liturgique et musical, ce constat préliminaire conduit à reconnaître qu'il n'existe pas en tant que telle de « passion » juive, comme dans les liturgies catholiques ou réformées. Le corps souffrant ou le cadavre ne fait pas l'objet d'un culte religieux ou musical d'inspiration doloriste.

Toutefois, l'ensemble des mondes juifs n'est bien entendu pas réductible au seul aspect religieux et l'expression de ses courants musicaux aux seuls répertoires liturgiques. La question « qu'est-ce qu'être Juif » a été posée très tôt : de la *Haskala* ou mouvement des Lumières juives au XVIIIe siècle aux récentes publications de l'historiographie israélienne ou américaine (Shlomo Sand, *Comment le peuple juif fut-il inventé ?*, Youri Slezkine, *Le siècle Juif*), la dispute autour des formes multiples de l'identité juive semble promise à de riches

[1] HASSOUN, Jacques, « Rites de deuil chez les Juifs d'Egypte », p.93, in TOBIE, Nathan, dir., *Rituels de deuil, travail du deuil*, Bibliothèque d'ethnopsychiatrie, La Pensée Sauvage, Grenoble, 1995, 295 p.

[2] Articles « Vie » et « Arbre de vie » du Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme, collection Bouquins, CERF, Robert Laffont éditions, [*The Encyclopedia of Judaism*, 1989], 1996, pp. 1044-1045. « la sainteté de la vie est une valeur suprême du judaïsme, puisque la vie est considérée comme un don de Dieu. Après avoir créé les phénomènes naturels, les végétaux et les animaux, « Dieu insuffla dans les narines de l'homme l'haleine de la vie » (*Genèse*, 2,7). C'est pourquoi la vie humaine diffère des autres formes de vie : elle incarne l'image de Dieu et requiert l'imitation de Dieu ».

heures[3]. Dans l'introduction de son *Histoire du peuple juif au XXème siècle*, Simon Epstein met en évidence, de façon particulièrement claire, la pluralité des formes d'identifications aux cultures juives, pour distinguer entre les sociétés traditionnelles, le « peuple juif » (englobant de fait les Juifs aspirant à appartenir à une entité linguistique, historique spécifique, territorialisée ou acceptant de fait son caractère diasporique), le peuple d'Israël (des citoyens de l'Etat d'Israël, donc), les Juifs assimilés, les Bundistes, etc. Il dresse ainsi une « grille » à entrées multiples, au sein de laquelle les combinaisons aboutissant à la grande variété des processus d'identifications des Juifs du XXème siècle trouvent leur place[4]. Face à une telle pluralité de choix politiques, philosophiques, religieux, allant de l'athéisme à l'orthodoxie, de la volonté de se fondre dans le cadre civique d'un Etat dans lequel les pères se sont installés à la revendication d'un Etat sioniste, ou encore du libéralisme bourgeois aux aspirations collectives des bundistes ou des autres partis socialistes, comment se contenter de la notion floue de « musique juive », comme s'il était envisageable d'en délimiter les contours par des critères objectifs et systématiquement codifiés ? Cela relèverait au mieux de la gageure… Aussi, face à ces deux constats (celui d'un judaïsme centré sur la vie et celui de l'impossibilité de définir, comme un objet d'étude clair, la musique juive), l'objet de cette thèse serait-il introuvable ?

Les spécialistes de la musique juive[5] s'accordent donc pour dire que l'idée de caractères absolument identifiables appartiennent au domaine de la conjecture et que, si musique juive il y a, elle est tout d'abord multiple et surtout soumise aux interactions nombreuses avec d'autres traditions musicales des régions où les Juifs de la diaspora se sont installés. C'est bien ici l'idée d'une essence musicale juive systématique que nous réfutons d'emblée. Ce faisant, on constate qu'il y a bien des formes d'expressions musicales de la mort, par des compositeurs issus à des degrés très divers de milieux culturels juifs, qui entrent en cohérence. De quoi relève alors cette spécificité ou encore à partir de quand n'est-elle plus opérationnelle ? Face aux compositeurs se référant et s'identifiant explicitement aux traditions juives (religieuses, littéraires), d'autres s'inscrivent dans des processus identificatoires plus indirects, plus complexes, fortement liés aux contextes idéologiques, philosophiques,

[3] SAND, Shlomo, *Comment le peuple juif fut-il inventé ? De la Bible au sionisme*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2008, 446 p. SLEZKINE, Yuri, *Le siècle juif*, La Découverte, Paris, [The Jewish Century, 2004], 2009. MORIN, Edgar, *Le monde moderne et la question juive*. Collection non-conforme, Seuil, Paris, 2006.

[4] EPSTEIN, Simon, *Histoire du peuple juif au XXème siècle, de 1914 à nos jours*, Hachette Littérature, Paris, 1998, pp. 9-15.

[5] On peut notamment se reporter avec profit à SHILOAH, Amnon, *Les Traditions musicales juives*, éditions Maisonneuve et Larose, 1996, 386 p.

politiques, des Etats ou des régions d'installation. Leur musique relève alors davantage d'un rapport connotatif avec la culture juive ou encore d'un rapport de déni vis-à-vis du legs des générations antérieures. Plus encore, il convient d'appréhender les sources musicales avec le maximum de recul et en les débarrassant de tous les a priori dont elles sont parfois affublées. Comme l'indique Didier Francfort, « Les musiques produites en Europe entre 1870 et 1914 semblent donc impossibles à réduire à un seul élément national ou universel. Chaque musicien, compositeur savant ou musicien populaire des rues et des villages, mêle des influences diverses et contradictoires, des aspirations personnelles divergentes. La musique est bien marquée par le « bricolage », par l'ajustement identitaire par lequel chaque individu se construit[6]. » Rapporté à la production des compositeurs issus de cultures juives, ce constat apparaît tout à fait opérant. Néanmoins, dans quelles mesures les ruptures de la Première Guerre Mondiale, de la Shoah ainsi que l'émigration transatlantique et l'adaptation au nouveau contexte américain changent-elles la donne ?

Ce faisant, malgré l'extrême diversité de la notion « d'être juif », il existe bien des individus ou des communautés qui s'affirment comme Juifs et pratiquent la musique, notamment pour exprimer la mort, le deuil et pour se souvenir des disparus. De plus, l'approche historique des sources musicales n'a pas pour ambition d'élire une musique juive ou d'en déclasser une comme moins essentiellement juive. C'est en réalité tout l'inverse : comme l'a énoncé Pascal Ory, l'histoire culturelle est une « histoire sociale des représentations »[7]. Ainsi, afin d'espérer appréhender l'immense diversité des attitudes et des expressions musicales face à la mort du quotidien comme face à la mort « ensauvagée[8] » des pogroms et du génocide, il s'avère nécessaire de bien connaître les espaces vécus et les réseaux de création musicale, de prendre en compte leur évolution chronologique au regard des bouleversements et des moments de rupture. De ce fait, la Shoah s'avère un point nodal dans l'histoire des formes musicales : comment chante-t-on la mort et le deuil dans les camps et les ghettos, comme après Auschwitz ? Et comment cette mémoire se transmet-elle[9] ? Sans

---

[6] FRANCFORT, Didier, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914.* Hachette Littératures, Paris, 2004, p. 371.

[7] ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Que Sais-Je ? Presses Universitaires de France, Paris, 2004, 127 p. « L'histoire culturelle est donc une modalité de l'histoire sociale mais à l'inverse du projet, plus ou moins explicite, de l'histoire sociale classique – histoire de classes -, qui visait à la reconstruction de tous les modes de fonctionnement du groupe étudié, elle circonscrit son enquête aux phénomènes symboliques. On peut la définir à son tour comme *histoire sociale des représentations*. », p. 13.

[8] L'expression renvoie ici à l'ouvrage classique de Philippe Ariès, dont il est toutefois remarquable de noter que le génocide occupe une place pour ainsi dire inexistante dans son analyse de cette mort violente et moderne. Voir ARIES, Philippe, *L'homme devant la mort. Livre 2, la Mort ensauvagée*, Points Histoire, Seuil, 1977, 348 p.

[9] L'historiographie, en particulier aux Etats-Unis, en Israël et en France, a considérablement évolué sur cette question des traitements différenciés de la mémoire de la Shoah, en fonction des générations, des communautés

du tout en négliger l'importance cruciale, il s'agira également de s'interroger sur d'autres moments de rupture dans l'histoire récente des communautés juives en diaspora, parmi lesquels les vagues de pogroms dans la « Zone de résidence » et la Première Guerre Mondiale[10].

Aussi, la définition du cadre général de la thèse permet-elle d'en clarifier la problématique essentielle : comment les compositeurs expriment-ils la thématique de la mort dans des œuvres musicales marquées par la tradition hébraïque ou une forme de culture juive dans des espaces nationaux ou dans une logique de mobilité ? Cette réflexion pragmatique préalable conduit également à s'interroger sur la nature des sources prises en compte. Les œuvres retenues appartiendront essentiellement au domaine de la musique savante (liturgique, de chambre, symphonique, opératique) ainsi qu'à la musique populaire[11] (cabaret, chansons populaires ou folkloriques en yiddish, musique *klezmer*). Néanmoins, l'étendue des répertoires conduit d'emblée à renoncer à une quelconque forme d'exhaustivité : si l'on s'attachera à dépouiller au mieux des fonds d'archives eux-mêmes dispersés sur plusieurs continents et à adopter le regard synoptique le plus précis et le plus honnête, on s'intéressera en profondeur aux parcours de six compositeurs, dont les trajectoires et les œuvres constituent le cœur de l'étude[12]. Enfin, une réflexion sur le temps médian est ici préférée à un travail portant sur une courte période. Il s'agit de prendre en compte les évolutions thématiques et formelles, afin de les confronter aux évolutions spatiales liées aux phénomènes de mobilité et d'acculturation.

Questions d'espaces

---

et des territoires (l'accompagnement ou l'utilisation politique par les Etats de ce travail de mémoire). A ce titre, on peut lire avec profit OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan (dir)., *De la mémoire de la Shoah dans le monde Juif* ainsi que MICHMAN, Dan, *Pour une historiographie de la Shoah*, notamment les 7ème et 8ème parties, « la Shoah et la naissance de l'Etat d'Israël » et « L'historiographie de la Shoah ».

[10] BRENNER, Michael, « Clio sur le champ de bataille : histoire et identité juive en Allemagne pendant la Première Guerre Mondiale », in BECHTEL, Delphine, PATLAGEAN, Evelyne, SZUREK, Jean-Charles, ZAWADZKI, Paul, *Ecriture de l'histoire et identité juive. L'Europe Ashkénaze, XIXème-XXème siècle*, Collection Histoire, Les Belles Lettres, Paris, 2003, pp. 182-1992.

[11] En effet, la distinction entre genre savant et genre populaire, si elle est assez largement interrogée par l'historiographie récente, permet encore d'envisager un cadre que l'étude cherchera à nuancer.

[12] Les six études de cas concernent des compositeurs dont les rapports à la judéité sont spécifiques et différenciés. Ces études devraient permettre de mettre en évidence un gradient de reconnaissance à la culture juive, afin d'éviter toute lecture univoque et réductrice. Elles portent sur Gustav Mahler (son rapport au judaïsme mais surtout les réceptions ultérieures de son œuvre, notamment par Leonard Bernstein), Arnold Schoenberg, les compositeurs exprimant la mort dans les camps et les ghettos, Leonard Bernstein, György Ligeti et Steve Reich.

Il n'est qu'à observer une série de cartes représentant la répartition et les mobilités des communautés juives (en diaspora et dans le Yishouv puis dans l'Etat d'Israël)[13] et de les comparer à l'évolution des frontières politiques pour comprendre - aisément - l'extrême difficulté à envisager la dimension spatiale des cultures juives entre 1880 et 1980. Plus que par la chronologie – qui bien entendu est fondamentale dans la définition des cadres de cette étude – en envisager les problématiques à partir de la géographie permet de réfléchir les yeux ouverts sur des espaces mouvants, des lieux que l'on quitte, pour lesquels on nourrit une nostalgie ou des lieux que l'on oublie, au contraire, puis qu'une autre génération imagine ou redécouvre[14]. De surcroît, une étude qui se fonde sur des sources au moins autant immatérielles que concrètes (les chants, les arrangements, une mélodie notée d'après un souvenir) a besoin de réfléchir aux territoires ; à plus forte raison lorsque les musiques en jeux expriment la mort, le deuil et la mémoire de ces morts et de ces deuils. L'une des difficultés liminaires est peut-être, alors, d'envisager la réflexion par emboîtement d'échelle, d'une part, et dans une logique de réseaux d'autre part (pensée en termes de centres/périphéries/marges, espaces nodaux, axes et flux) qui – plutôt que d'accepter des cadres prédéfinis comme a priori signifiants – permettraient de comprendre les espaces vécus comme les espaces de mort et de deuil[15]. A moins, bien sûr, que par la disparition des corps ou par le bouleversement des lieux de la mort, le deuil soit, sinon impossible, du moins différé dans l'espace et dans le temps. C'est bien là le problème que pose le numéro de la *Revue d'Histoire de la Shoah*, intitulé *Génocide : lieux (et non-lieux de mémoire)*[16].

Les questions de spatialisation et de territorialisation ne peuvent donc pas être abordées de manière unilatérale. La pluralité des acteurs sociaux pris en considération, la multiplicité de leurs situations politiques, culturelles (linguistiques, religieuses) requière une approche différenciée dont les thématiques de la mort, englobant bien sûr la mort quotidienne et la mort violente des périodes de crise (des pogroms à la Shoah en passant par la mort au combat durant la Première et la Deuxième Guerres Mondiales) renforcent encore l'impérative nécessité. Ainsi, Stéphane Rosière, dans son ouvrage *Le nettoyage ethnique. Terreur et*

---

[13] Ainsi, le travail de cartographie réalisé par Michel Opatowski pour *l'Histoire universelle des Juifs*, sous la direction de Elie Barnavi, Hachette Littérature, [1992], nouvelle édition mise à jour, 2002.

[14] Sur ces questions d'une géographie imaginaire, voir par exemple VIALA, Laurent, VILLEPONTOUX, Stéphane, VOLLE, Jean-Paul, *Imaginaire, territoires et sociétés. Contribution à un déploiement transdisciplinaire de la géographie sociale*, Collection « Territoires en mutation », PULM, Montpellier, 2007, 432 p.

[15] Ces précautions méthodiques doivent beaucoup à la lecture exigeante du mémoire soumis en vue de l'Habilitation à diriger les recherches de Paul Gradvohl, *L'Europe centrale est-elle concevables ? Les impasses de la sécurité nationale en Europe centrale : impact sur la cohérence régionale au XXème siècle*, Université Nancy 2, octobre 2009.

[16] *Revue de la Shoah Génocide : lieux (et non-lieux de mémoire)*, n°181, juillet-décembre 2004.

peuplement[17] opère une différenciation entre logique territoriale et logique spatiale, tout en prenant en considération les cas azonaux. Il distingue également entre la dimension territorialisée du nettoyage ethnique, opéré à l'intérieur des frontières de l'Etat (où il trouve – si l'on peut dire – son sens) et le génocide, dépassant les frontières politiques des Etats-Nations. Ces clarifications conceptuelles renvoient à la grande variété des espaces et territoires impliqués dans l'étude et donc à la variété des approches qu'il conviendra d'adopter. Il s'avère, de plus, nécessaire de penser la mort à travers plusieurs logiques géographiques (locales, spatiales et territoriales), étroitement liées aux formes mêmes de la disparition : les espaces de la mort traditionnelle et de son expression musicale (ou de l'absence de musique, en fonction des moments du deuil traditionnel) tiennent à la fois de l'espace (intime, privé, familial, collectif), du lieu (la chambre du mort, le cimetière, le mémorial) et du territoire (Etats multinationaux, Etats-Nations – lors de certains deuils célébrés par l'Etat, comme récemment en Pologne, pour la mort de Marek Edelmann, où les musiques entonnées respectivement par la fanfare puis par le chœur au cimetière juif de Varsovie était la « *Mazurek Dąbrowskiego* », donnant à cet événement une onction nationale voire patriotique et « *Di Shvueh* », hymne bundiste sur les paroles de Shlomo An-Ski[18]). Quant à la mort violente, dans ce long XXème siècle, elle s'inscrit à la fois dans le territoire, cadre des pogroms et du nettoyage ethnique, et dans un espace spécifique, existant dans un contexte historique qui l'est tout autant, pour le génocide. On le verra, par exemple, le répertoire des chants créés ou réarrangés dans les ghettos et dans les camps, parvient à circuler au sein même du réseau concentrationnaire[19], ce que les entreprises de collectes de témoignages (celle du Commission Historique Centrale de Munich, en 1946-1948, ou celle de Shmerke Kaczerginski, publiée à New York en 1948[20]) mettent en évidence (le cas le plus

---

[17] ROSIERE, Stéphane, *Le nettoyage ethnique. Terreur et peuplement*. Carrefours, les Dossiers, Ellipses, 2006. pp.6-11.

[18] Voir, par exemple, l'article de la version en ligne du quotidien israélien *Haaretz*, « Requiem for the Bund », daté du 21 octobre 2009. http://www.haaretz.com/hasen/spages/1122230.html

[19] Le système concentrationnaire et sa structuration en réseau a été particulièrement mis en évidence par Raoul Hilberg, *la Destruction des Juifs d'Europe*, et Christopher Browning, *Les origines de la Solution Finale*

[20] Dans la tâche de conservation de ces matériaux d'un genre particulier – authentique et pourtant formellement changeants - la grande entreprise de collecte de témoignages de survivants a été entreprise entre 1946 et 1948 par le 1er journal de recherche sur la Shoah, *Fun letzten Hurbn*, publié à Munich sous l'égide de la Commission Historique Centrale. Ce travail a permis d'enregistrer des chants de la bouche même des survivants, quelques années à peine après leur création. Les premières années d'après-guerre permettent également à Shmerke Kaczerginski (1908-1954), poète et combattant de Vilna d'inspiration communiste, de publier en 1948 l'ouvrage de référence, édité par le *Altveltlekher Yidisher Kultur Congress* de New York, *Lider fun di Getos un Lagern*. Il a été le premier grand collecteur des chants de la Shoah. Plus récemment Gila Flam s'est livrée à un travail de collecte de chants, pour certains sans trace matérielle, auprès de survivants, fondé sur des interviews enregistrées dans les années 1980, ainsi que sur une collecte d'enregistrement de chants du ghetto de Łódź. Elle a ensuite travaillé à la constitution des collections musicales de l'United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). Depuis le début des années 1990, elle dirige le Département de Musique et les Archives sonores de la

célèbre de la mobilité d'un chant créé en milieu clos est « *Zog Nit Keynmol* », paroles de Hirsh Glik, jeune partisan de Vilna, sur une musique empruntée au compositeur soviétique Dimitri Pokrass, devenu un véritable chant des partisans juifs au cœur même de la Shoah).

De même, la réflexion générale sur l'espace marqué par les cultures juives doit s'effectuer ici dans la triple logique migratoire, traditionnelle/particulariste et assimilatoire, visant à étudier la manière dont des compositeurs, formés en Europe centrale ou orientale, dans les conservatoires ou dans les synagogues, s'adaptent et font évoluer leur pratique en situation d'exil[21]. C'est bien la logique de l'aller-retour qui s'impose lorsque l'on pense à l'apport et aux adaptations des compositeurs juifs allemands ou juifs autrichiens à l'appareil culturel/commercial nord-américain : apport de l'art académique européen, adaptation aux médias américains (le disque, les scènes du *Tin Pan Alley*, de la 7ème Avenue ou de Broadway, Hollywood, l'industrie cinématographique, le pouvoir des impresarios[22]), retour en Europe (notamment par la diffusion écrites, filmées, radiophoniques ou gravées des productions culturelles américaines). De même, on trouve, aux confins de l'art savant et du répertoire populaire, le cas du *Yiddish Theater* Berlinois ou Est Européen, son essaimage nord-américain[23] et son retour en Europe Centrale et Orientale, qu'il s'agisse des capitales culturelles et centres urbains ou des milieux plus excentrés (exemple des répertoires de Abraham Goldfaden ou de Hermann Yablokoff créés aux Etats-Unis et adoptés/adaptés jusque dans les ghettos et les camps).

Cadrage chronologique

Les compositeurs et les œuvres analysées s'étendent ainsi sur une période allant des années 1880 (marquant notamment une accélération des migrations de familles juives d'Europe centrales et orientales vers l'Amérique du Nord) aux années 1980. Le choix des années 1880 est conforme à une délimitation classique : la première vague de pogroms entre

---

Bibliothèque Nationale d'Israël. FLAM, Gila, *Singing for Survival: Songs of the Łódź Ghetto (1940-1945)*, Illinois University Press, 1992.

[21] A ce propos, voir l'ouvrage édité sous la direction de Reinhold BRINKMANN et Christoph WOLFF, *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, University of California Press, 1999, 373 p. Outre les études de cas éclairantes sur Korngold, Weill ou Wolpe, l'article de Peter GAY, « *We miss Our Jews*. The Musical Migration from Nazi Germany », pp. 21-30, est d'un apport capital. D'autre part, parmi les publications de Mark SLOBIN, *Chosen Voices. The Story of American Cantorate*, University of Illinois Press, 2002, 318 p. permet de bien appréhender les adaptations de ces individus et de leur pratique à des communautés déjà implantées, dans un contexte socio-économique sans commune mesure avec les sociétés d'émigrations (« Part I : The cantorate in American History »).

[22] On peut se reporter, entre autres, à CARR, Steven, *Hollywood and Antisemitism. A Cultural History up to World War II*, Cambridge University Press, 2003, 342 p.

[23] Voir la somme classique de David S. LIFSON, *The Yiddish Theatre in America*, Thomas Yoseloff, New York, London, 1965, 659 p.

1881 et 1884 dans la « zone de résidence », consécutive à l'assassinat d'Alexandre II, puis sa deuxième vague entre 1903-1906 (marqué par celui de Kichinev en avril 1903) entraînent une émigration massive vers l'Amérique et l'Europe Occidentale (évaluée à 1.5 millions de migrants) et vers le Yishouv (près de 40 000 personnes). Simon Epstein[24] insiste sur un autre élément contextualisant : initié dans les années 1870, un processus de laïcisation touche, dans les années 1880, les sociétés traditionnelles juives d'Europe centrale et orientale, qui tendent à se redessiner à partir de données nouvelles. Notamment à l'Est, un mouvement de désacralisation conduit à une redéfinition des modalités d'identification : face à l'émergence d'un nationalisme juif organisé et essentiellement laïc (courant au sein duquel il convient de distinguer sionistes, territorialistes et autonomistes, ainsi qu'un impressionnant dégradé de nuances politiques et culturelles en leur sein), face également à l'organisation dans des partis indépendants du prolétariat ouvrier juif (le BUND, créé à Vilna en 1897 en est la principale organisation), l'orthodoxie religieuse se restructure également (en envisageant notamment, en 1912, une alliance entre les judaïsmes traditionnels d'Allemagne, pour l'essentiel, et d'Europe Orientale au congrès de Kattowitz).

Le bornage supérieur de la chronologie, les années 1980, peut, quant à lui, se justifier de plusieurs manières. Il s'agit, d'une part, d'une période charnière dans l'histoire de la mémoire de la Shoah aux Etats-Unis, plus exactement l'aboutissement de mutations au sein des communautés juives et de la société américaine tout entière, mutations initiées à partir des années 1960. En effet, l'impact du procès Eichmann, à Jérusalem en 1961, sur l'opinion publique américaine a été considérable. Il a notamment permis de confronter les communautés juives déjà installées et assimilées dans les années 1940 à la réalité du génocide et des situations vécues par les « réfugiés ». Le statut de ces derniers, appelés à témoigner, change au regard de la société américaine qui les considère dorénavant comme des « rescapés », l'évolution terminologique accompagnant leur changement de statut social. De plus, la Guerre des Six Jours, en 1967, a mobilisé les milieux juifs américains d'une manière tout à fait particulière : soutiens politiques et aide financière ont témoigné d'une volonté de s'impliquer dans un conflit qui a été perçu comme menaçant la survie de l'Etat d'Israël. Comme l'indique Alain Mintz[25], ce conflit aurait suscité une révélation identitaire, la Shoah planant comme un « spectre » sur la couverture médiatique de cette « nouvelle catastrophe évitée ». Le choix, opéré par le président Jimmy Carter, de créer une Commission

[24] EPSTEIN, Simon, *Histoire du peuple juif au XXème siècle*, op. cit.
[25] MINTZ, Alain, « Du silence à l'évidence : interprétation de la Shoah dans la culture américaine », in OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, dir., *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, CNRS éditions, Paris, 2008, pp. 255-281.

présidentielle sur la Shoah en 1978, devant aboutir à la création d'un mémorial pour l'Holocaust sur la Mall à Washington (USHMM, inauguré en 1993), incarne bien cette nouvelle perception américaine de la mémoire du génocide : mémoire juive, d'une part, et mémoire plus largement américaine, d'autre part. Les tractations et les débats passionnés entre les tenants d'un projet conforme à l'idée d'une spécificité juive de la Shoah (Elie Wiesel) et les défenseurs d'un musée/mémorial incorporant l'histoire et la mémoire d'autres groupes persécutés par les nazis (Michael Berenbaum) témoignent bien des enjeux à la fois culturels, philosophiques et politiques des constructions de récits mémoriels et historiques aux Etats-Unis dans les années 1980. Du côté de l'opinion publique, l'impact de la publication du *Journal* d'Anne Frank en 1952, puis les adaptations (pour certaines très libres) pour Broadway et Hollywood, le succès – tout autant que les débats qu'elle a suscité – de la série télévisée *Holocaust*, diffusée sur NBC en 1978 et bien entendu l'implication de Steven Spielberg dans cette construction d'une mémoire américaine de la Shoah (à travers le film multi-oscarisé *La Liste de Schindler* en 1993 et le projet de numérisation des témoignages filmés par sa fondation), ont durant cette longue décennies 1980 complètement réorienté le regard porté sur la Shoah et sur ses rescapés (le glissement sémantique progressif du terme de « réfugié » à celui de « rescapé » incarne, dans la langue, ce changement de statut social[26]).

De plus, pour l'espace européen, la fin des années 1980, avec la disparition progressive du Bloc de l'Est, la fin de « l'atmosphère de Guerre Froide » et la redéfinition des espaces politiques et des territoires vécus, ouvre une nouvelle période dans les travaux de mémoire. Dans le même temps, les problématiques identitaires et identificatoires sont profondément redéfinies, au point que les années 1990 constituent un contexte et peut-être même un paradigme tout à fait différent. Eric Hobsbawm termine son *Âge des Extrêmes* en 1991 et l'historien israélien Dan Michman met bien en évidence la situation tout à fait nouvelle des Juifs d'Europe Orientale après l'effondrement de l'URSS, tant dans le rapport complexe à la judéité des jeunes générations en Europe orientale que dans la place nouvelle qui lui est faite sous l'influence de l'Europe Occidentale et en particulier de l'Union Européenne (considérant comme légitime et profitable la valorisation des cultures juives)[27]. De même, Ilya Altman[28] insiste sur la période charnière des années 1980 en URSS où des

[26] KUSHNER, Tony, KNOX, Katherine, *Refugees at the Age of Genocide*

[27] MICHMAN, Dan, « Un « troisième partenaire » dans le judaïsme mondial ? Le nouveau courant intellectuel dans le judaïsme d'Europe de ces dernières années », in OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, op. cit., pp. 67-84.

[28] ALTMAN, Ilya, « La mémorialisation de la Shoah en Union Soviétique : historique, actualité, perspectives », in OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, CNRS éditions, Paris, 2008, pp. 85-117.

productions littéraires et cinématographiques[29] (il n'est qu'à penser au *Tailleur pour dames* de 1990, d'après la pièce *Damskij portnoj* d'Aleksandr Borshchagovskij, créée en 1980[30]) contribuent à ce que la Shoah ne soit plus un « tabou idéologique ».

Le premier enjeu dans la réalisation de ce projet de thèse a donc été d'en circonscrire les limites spatiales et chronologiques. La thèse porte sur une étude comparée d'œuvres appartenant à deux aires culturelles spécifiques : l'aire culturelle ashkénaze d'Europe centrale, d'une part, en particulier l'Allemagne, la Pologne, l'ex Tchécoslovaquie et la Hongrie (pouvant être abordée dans ses limites antérieures au traité de Trianon), l'Europe Orientale (l'ancienne «zone de résidence ») et les Etats-Unis, d'autre part. La prise en considération de ces trois espaces culturels et sociaux doit permettre de s'attacher aux phénomènes de mobilité[31], d'acculturation, d'échanges culturels dans une optique comparative[32]. La logique du réseau a été retenue et permet, en effet, de penser l'espace en termes de maillages culturels à la recherche d'un équilibre entre une démarche monographique et une tentative de synthèse. Il s'avère donc tout à fait évident d'adopter une démarche comparative, fondée sur la prise en compte de la diversité des aires géographiques et de la spécificité des pratiques musicales. Le choix d'une chronologie portant sur la période 1880-1980 permet, de surcroît, d'aborder le nœud gardien de la Shoah avec une distance rétrospective. Nombre d'ouvrages importants ont été publiés sur la musique des camps, qu'elle soit écrite par des artistes juifs ou non juifs. Outre les travaux de Guido Fackler[33], *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* de Shirli Gilbert[34] en est un exemple récent, dont l'introduction initie une réflexion décisive sur la figure du survivant et la portée des musiques écrites par les victimes

---

[29] Voir, notamment le récent colloque « Kinojudaica » : l'image des Juifs dans le cinéma de Russie et d'Union Soviétique, tenu à la cinémathèque de Toulouse les 11, 12 et 13 mars 2009.
http://www.lacinemathequedetoulouse.com/colloques

[30] CZERNY, Boris, « Babij Jar : la mémoire de l'histoire », in *Revue de la Shoah Génocide : lieux (et non-lieux de mémoire)*, n°181, juillet-décembre 2004, op.cit, p. 71.
http://www.memorialdelashoah.org/upload/medias/fr/A1_seltextes_181_czerny.pdf

[31] Les récents colloques de Nancy, Cultures juives et mobilités culturelles (http://www.cercle-nancy-universite.fr/Documents_files/PROGRAMME%20colloque.pdf), et de Chicoutimi/Montréal, Cultures juives et maillages culturels (http://www.uqac.ca/cultures/), ont jeté les fondations d'une réflexion active sur les notions de mobilités puis de maillages culturels. Cette thèse s'inscrit de fait dans cet effort de définition d'un cadre théorique.

[32] A propos de la démarche comparative, on conservera à l'esprit la remarque de Robert O. Paxton, dans le texte de la XVIème Conférence Marc Bloch, 13 juin 1994, « Les Fascisme. Essai d'histoire comparée » : « rassembler de vagues similitudes à grande échelle ne produit rien de sérieux ».
http://cmb.ehess.fr/document51.html

[33] FACKLER, Guido, *Des Lagers Stimme. Musik im KZ*, Bremen, 2000. Voir également l'article "Music in Concentration camps 1933-1945", sur le site du journal électronique *Music and Politic* : http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-1/fackler.html

[34] GLIBERT, Shirli, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford University Press, 2005.

après l'ouverture des camps. Ce projet de thèse cherche, quant à lui, à évaluer la manière dont les compositeurs juifs abordent la thématique de la mort, du deuil et de la déploration, mais également celle (intimement liée) du survivant à travers les œuvres écrites dans les ghettos et les camps pour ensuite s'intéresser à la postérité de ce répertoire. Aussi, la chronologie large a-t-elle été préférée à l'étude d'une époque étroite pour prendre en considération, outre les phénomènes de mobilités, la question de l'oubli ou de la mémoire d'un répertoire douloureux.

Définition des enjeux du sujet

1. Les musiques de cultures juives : objet en construction ?

La question fondamentale, s'imposant d'emblée, a été peut-être rapidement reléguée : qu'est-ce que la musique juive ? Musique des compositeurs juifs, musique de la liturgie juive, musique sur des poèmes juifs, musique de scène sur un argument juif ?

Une musicographie déjà ancienne a très clairement versé dans une confusion par manque de rigueur et par un travail de définition par trop superficiel : ainsi, l'ouvrage de Gdal Saleski *Famous Musicians of a Wandering Race* (1927), réédité en 1949 sous le titre *Famous Musicians of Jewish Origin* s'il remplace le terme de « race » par celui d'« ethnie » ne fait que déplacer le problème sans se détacher réellement d'une perspective essentialiste. Marquée par le double sceau de la judéophilie et du particularisme cette tendance – elle-même multiple et complexe – vise à démontrer qu'il existe une musique juive définissable par elle-même, par essence, impliquant de fait la mise à distance de cette musique autonome vis-à-vis des courants musicaux européens. Par anti-wagnérisme, on a ainsi pu décrire la musique juive comme un élément étranger à la tradition symphonique d'Europe centrale (Heinrich Berl, *Das Judenthum in der Muzik*, 1926). Plus récemment, d'autre part, un ouvrage célèbre de Franz C. Lemaire a été intitulé *Le destin juif en musique*[35]. Le « destin » est-il une donnée mesurable dans une perspective historique ? Beaucoup d'illustres chercheurs ont alerté les lecteurs sur la vanité et la dangerosité de la constitution de listes. Ainsi, le musicologue américain Jack Gottlieb, dans son ouvrage *Funny, it doesn't sound jewish !*[36], indique en préambule le double caractère raciste ou apologétique d'une telle démarche. Même s'il ne peut s'agir de réitérer l'entreprise raciste de Herbert Gerick et de Theophil Stengel dans leur *Lexikon der Juden in*

[35] LEMAIRE, Franz C., *Le destin juif en musique*
[36] GOTTLIEB, Jack, *Funny , It Doesn't Sound Jewish ! How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*, State University of New York, 2004.

der Musik, la constitution de listes de compositeurs juifs, sur de simples critères familiaux par exemple, confine à une grande naïveté, à défaut de comporter un germe clairement discriminant. A l'opposé, la constitution de listes de créateurs juifs ne peut servir à démontrer la puissance numérique d'un peuple ou d'une communauté dans des espaces culturels spécifiques : être d'origine juive ou adhérer à la religion mosaïque (à quel degré, dans quel courant, à quelle époque, de manière publique ou dans la sphère privée ?) ne signifie en rien que l'on compose pour YAHVE ou pour Israël. Il s'agit donc de témoigner d'une grande prudence dans le choix, et la justification, des sources prises en considération dans cette étude. Des publications telles que le volume « Musiques » des Cahiers du Judaïsme[37] permettent d'aborder la question de manière à la fois prudente et différenciée. Ainsi, le musicologue Hervé Roten met l'accent sur le caractère « composite » des musiques juives[38], différenciant les foyers ouest européen et nord américain, recourant notamment à la polyphonie en Europe occidentale et aux Etats-Unis mêlée à un héritage traditionnel, et le foyer d'Europe centrale et orientale où les grands cantors approfondissent l'art de la *hazzanût* ashkénaze. De la même manière, la grande disparité des répertoires réformés, orthodoxes, conservateurs – leur incompatibilité également – abonde en faveur d'une définition complexe et éminemment plurielle.

D'autres ouvrages récents, comme le très utile *Jewish Identities. Nationalism, Racism, Utopianism in Twentieth-Century Music* de Klára Móricz, ont le grand mérite de prendre leurs distances avec la tradition essentialiste. Toutefois, personne ne semble avoir abouti à une réponse définitive, et le dessein de cette thèse n'est absolument pas - loin s'en faut - de relever la gageure. Peut-être la thématique de la mort permet-elle d'apposer une pierre d'achoppement à ce vaste dédale. La mort juive et son expression musicale ou la musique utilisée pour les cérémonies de deuil revêt clairement un caractère liturgique, renvoyant ainsi à la judaïté, et ce faisant à la définition la moins confuse *a priori* de "musique juive". Moins confuse en apparence seulement, puisque la notion de musique liturgique juive n'est pas exempte, loin s'en faut, de controverses, d'interrogations et de zones d'ombre. Les chants du *hazzan* ou cantor sur le *Kaddish* des endeuillés, le *Yizkor* (souvenance), le *Av HaRa'hamim* (« Père miséricordieux ») ou sur *El Male Rachamim* (« Dieu empli de miséricorde ») expriment et

[37] *Les Cahiers du judaïsme*, n° 5, « Musiques », éd. Alliance Israélite Universelle, automne 1999.
[38] ROTEN, Hervé, « Musiques juives, musiques composites », *Les cahiers du judaïsme*, op. cit.

traduisent les traditions et rituels de communautés religieuses, avec leurs nombreuses variations diasporiques[39].

Il existe de réelles différences culturelles, sociales, religieuses entre les services sacrés classiques de Salomon Sulzer (1804-1890) ou Louis Lewandowski (1821-1894), ceux d'un Eduard Birnbaum (1855-1920) utilisés à la synagogue de Koenigsberg jusqu'à la Nuit de Cristal et celui d'un Gershon Kingsley (né en 1938) mêlant le jazz et les timbres électroniques du synthétiseur Moog. Sans entrer pour l'instant dans les détails, il est évident que la simplicité d'une définition liturgique de la musique juive - pour les noces comme pour le deuil - n'est qu'illusoire, et masque une réelle complexité, marquée par les phénomènes de mobilité géographique, d'inter-influences culturelles et l'évolution stylistique de sa forme et de son contenu. Plus encore, la musique liturgique n'est pas un objet d'étude que l'on peut prendre en considération hors du champ des pratiques religieuses, de la fréquentation des synagogues, de la fréquence des prières et de la nature même de la foi. Avant même les interrogations ultérieures au génocide (Hans Jonas[40] posait la question : « Dieu était-il à Auschwitz ? »), avant même Moshe Mendelssohn et la *Haskala*, la nature des pratiques religieuses juives, de leur caractère public ou privé est au cœur du travail de définition de la « musique juive ».

Le caractère monumental de la bibliographie, très hétéroclite, aspirant à contribuer à une définition de la musique juive (ou à en imposer une) masquerait-elle une aporie ? Devant une telle controverse, durable, complexe, parfois brûlante, il semble tentant de conclure à l'impossibilité d'une définition unilatérale, voire même de choisir entre cette dichotomie, résumée par Alexander Ringer, dans le dernier chapitre de son *Arnold Schoenberg : the Composer as a Jew*[41] à savoir : « *Jewish Music and a Jew's Music* ». Or, si l'objet "musique juive" s'avère introuvable en tant que tel, pourquoi l'entrée "la musique d'un Juif" serait-elle plus pertinente ? Un autre "openfield" bibliographique, plus vaste encore, autour de la question identitaire juive conduit aux mêmes controverses et aux mêmes incertitudes. De fait, les figures de compositeurs tels que le Hongrois György Ligeti ou l'Américain Morton Feldman posent d'elles-mêmes le problème de ces failles identitaires où même la notion

---

[39] Concernant les rituels funéraires juifs, services funéraires, éloges du mort et période du deuil, on pourra notamment se reporter aux ouvrages suivants : BRENER, Anne, *Mourning & Mitzvah: A Guided Journal for Walking the Mourner's Path Through Grief to Healing* Jewish Lights Publishing, 1993. MAMAN C, « Rituels hébraïques de la mort » in *Bulletin trimestriel - Société d'anthropologie du Sud-Ouest*, 1996, vol. 31, n°1-2, pp. 29-32. OUAKNIN, Jacques, *L'âme immortelle. Précis des lois et coutumes du deuil dans le judaïsme*, éditions Bibliophane-Daniel Radford, 2002. RIEMER, Jack, dir., *Jewish Reflections on Death*, Schocken, 1987.

[40] JONAS, Hans,"The concept of God after Auschwitz : a Jewish voice", in ROSENBERG, Alan, MYERS, Gerald M., dir., *Echoes from the Holocaust. Philosophical Reflections on a Dark Time*, Temple University Press, Philadelphia, 1988.

[41] RINGER, Alexander, Arnold Schoenberg, *The Composer as a Jew*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

d'assimilation semble dépassée[42]. Lorsqu'il essaie de définir son identité, Ligeti reconnaît qu'il ne peut pas même se considérer comme un Juif assimilé puisqu'il n'est pas baptisé. La définition classique d'un Curt Sachs pour le Premier congrès de la musique juive à Paris en 1957 ("musique faite par les Juifs, pour les Juifs, en tant que Juifs") semble de fait dépassée, ou plutôt contournée par une réalité infiniment plus complexe, impliquant notamment les phénomènes de rejet (Morton Feldman) ou de refus de se laisser enfermer dans une identité (György Ligeti).

Face à cette définition minimale, le courant essentialiste tend à proposer une définition certes plus complexe, mais ne coupant pas pour autant les amarres d'une acception ethnique de la musique juive. Ainsi, Jehoash Hirshberg, dans l'encyclopédie en ligne Grove Music Online (Oxford University), dirigée par L. Macy, propose un « *genetic-psychological model* » portant l'idée que la musique juive exprime l'essence de l'expérience d'un groupe ou d'une nation, que l'expérience du groupe prime sur l'expérience individuelle et enfin que l'œuvre individuelle porte cette essence identitaire juive. Mais que faire des interrogations et remises en cause de cet essentialisme par nos deux témoins Ligeti et Feldman ? L'hypothèse essentialiste ne semble pas leur laisser de place, sauf à leur imposer une identité voire une mission dont ils ne veulent pas. Cette voie essentialiste, à défaut d'être une grille de lecture minimale comme chez Sachs, prend clairement le risque d'être une grille de lecture réductrice et nationale, voire nationaliste. La musique juive serait alors la musique de la nation juive, œuvre collective supérieure d'individus adhérant nécessairement à un projet collectif. Or tout individu ayant une ascendance juive, ayant connu dans l'enfance le judaïsme ou ayant été influencé, comme Gustav Mahler par exemple, par la culture Yiddish, adhère-t-il à un tel projet ? Les cas concrets de musiciens indiquent bien souvent le contraire. La conversion de Mahler au catholicisme, très largement commenté dans la bibliographie, efface-t-elle toute trace de judéité dans sa musique ? Lui-même ne donne, dans l'état des sources, aucune indication. Peut-être cette question est-elle destinée à rester sans réponse. Toutefois, d'autres s'emparent du « cas Mahler » pour proposer des réponses, certes discutables pour ce qu'elles concernent Mahler, mais fort intéressantes pour qui s'intéresse au caractère complexe de la musique juive. Leonard Bernstein, par exemple, en bon essentialiste, a cherché les traces de judéité dans les œuvres postérieures à la conversion pour proposer une hypothèse toute personnelle selon laquelle Mahler aurait vécu avec la culpabilité morbide de la conversion. Encore l'essentialisme de Bernstein n'est-il pas si univoque qu'il n'y paraît : derrière la soi-

[42] LESSING, Theodor, *La haine de soi. Le refus d'être juif*, Berg International, 2001. NATHAN-MURAT, Frédéric, *Le juif inhérent. A la conquête des territoires psychiques*, Ramsay, 2004.

disant judéité du Mahler catholique, derrière son propre judaïsme dont on cherchera à montrer la complexité, Bernstein aspire à un universalisme teinté d'une forme de syncrétisme et d'attrait pour le profane. Alors, la musique juive est-elle toujours la musique des Juifs, pour les Juifs, en tant que Juifs ? Est-ce encore le fruit d'un projet national où chaque individu trouverait son sens et chaque expérience individuelle sa justification ?

2. La musique et la mort : enjeux d'écriture de l'histoire et enjeux mémoriels

A ce type de trajectoires, il s'avère tout à fait préférable de privilégier une approche complexe et différenciée. La variété des pratiques culturelles juives, à l'intérieur même de l'aire ashkénaze, est mise en évidence par l'historiographie[43]. La question particulière de la mémoire et du souvenir de la mort répond également à cette démarche pluraliste[44]. La bibliographie récente permet d'appréhender ces champs nouveaux, heureusement éloignés de tendances simplificatrices. Ainsi, l'ouvrage de Matthew Baigell et Milly Heyd[45], *Complex Identitites : Jewish Consciousness and Modern Art*, paru en 2001, propose une définition sensiblement différente des précédentes, même si elle peut sembler lointainement liée à celle de Sachs : « Par art juif, les auteurs entendent un art créé par des artistes juifs dans lequel on peut retrouver des aspects de l'expérience juive, qu'elle soit religieuse, culturelle, sociale ou personnelle ». Baigell et Heyd ont le mérite de laisser la place aux expériences individuelles, tout en n'émiettant pas complètement la notion d'art juif. Ils ouvrent, de plus, la notion de judéité aux champs culturel et social qu'ils dissocient du religieux. Ils proposent, enfin, un compromis qui semble recevable comme point de départ à cette étude sur l'expression musicale de la mort chez les compositeurs issus de cultures juives. Ce faisant, la musique juive n'est pas seulement la musique liturgique ou la musique à programme liée à une thématique juive. Plus important encore, la musique juive n'est plus exclusivement adressée

---

[43] BAUMGARTEN, Jean, ERTEL, Rachel, NIBORSKI, Itzhok, WIEVIORKA, Annette, dir., *Mille ans de cultures ashkénazes*, Liliana Levi, 1994. BIALE, David, dir., *Les cultures des Juifs. Une nouvelle histoire, Editions de l'Eclat,* 2005. Entre autres ouvrages abordant les cultures juives avec une approche par pays, citons MINCZEKES, Henri, *Une histoire des Juifs de Pologne*, Editions La Découverte, 2006, WIEVIORKA, Annette, SZUREK, Jean-Charles, *Juifs et Polonais - 1939-2008*, Albin Michel, 2009, SARNA, Jonathan D., *American Judaism. A History*. Yale University, 2004, OUZAN, Françoise, Histoire des Américains juifs - De la marge à l'influence, éditions André Versaille, 2008, KARÁDY Viktor, *The Jews of Europe in the Modern Era. A socio-Historical Outline*, Budapest, New York, Central European University Press, 2004, BRAHAM Randolph L., *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, Columbia University Press, New York, 1981, 2 vol., BECHTEL, Delphine, *La renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale, 1897-1930*, Belin, 2002.

[44] OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, CNRS éditions, Paris, 2008, op. cit.

[45] BAIGELL Matthew et HEYD Milly, *Complex Identitites : Jewish Consciousness and Modern Art,* Rutgers University Press, 2001.

aux Juifs ou ne s'exprime plus exclusivement au nom des Juifs. Mahler, Bernstein, Ligeti et Morton Feldman trouveraient-ils enfin leur place ? De la même manière, dans l'introduction d'un ouvrage à paraître[46], Paul Gradvohl insiste sur la nature particulièrement multiple, complexe et mobile des cultures juives. De récents colloques, à Nancy et à Montréal, abondent dans ce sens pour démontrer - si ce n'est leur caractère introuvable - en tous les cas l'essence diffuse, mêlée, kaléidoscopique de ces identités juives[47]. Et par ce constat même, tout essentialisme semble une impasse. Dans une assez large mesure, ce postulat de la prudence et de la nécessité d'une pensée complexe rejoint celui de David Biale, Michael Galchinsky et Susan Heschel dans *Insider/Outsider : American Jews and Multiculturalism*[48] lorsqu'ils écrivent en 1998 qu'être juif revient à « manquer d'une essence unique, à vivre dans une identité multiple ». De même, il s'avère absolument nécessaire d'ajouter une dimension contextuelle à cette tentative de définition de musique juive. Etre un musicien juif, ou être Juif en général, se comprend de manière différente en Europe centrale avant et après la *Haskala*, avant et après la publication des théories de Herzl, avant et après le génocide. En Amérique du Nord, dans les foyers majeurs de Montréal et de New York par exemple, si les événements sont les mêmes, la temporalité et la nature de la réception diffère : c'est tout à fait clair pour le génocide comme ça l'a été pour le rapport complexe et différencié au sionisme.

Dans l'optique de la construction du récit historique à partir de sources musicales exprimant la mort, la question de la nature du travail de l'historien est cruciale. Pour Paul Ricœur, pour qui les traces sont muettes, le récit historique c'est le « parler encore[49] ». L'apport de Michel de Certeau sur le lien entre écriture de l'histoire et travail de deuil a pu

[46] *Les tragiques destins des Juifs hongrois au vingtième siècle : une histoire européenne*, à paraître.

[47] La problématique du colloque Cultures Juives et Maillages Culturels, Chicoutimi/Montréal, 20-24 octobre 2008, mettant en évidence cet aspect essentiel : « Le présent colloque s'appuie sur le travail réalisé qui a démontré que l'approche fondée sur le seul transfert était par trop réductrice par essentialisme latent. En effet ce qui a été montré est que les cultures étudiées ne formaient pas des blocs isolés par essence, mais se construisaient sous forme de trames associant des éléments de natures diverses, plus ou moins présents à la surface (visible) et que la métaphore organiciste associée à la notion de culture devient un obstacle à l'analyse. C'est pourquoi le colloque prévu à Chicoutimi et Montréal met en avant l'idée de structuration entrecroisée qui bien sûr est associée à celle de transfert mais relativise le rôle d'émetteur de récepteur supposé par celui-ci. La dynamique reste, les flux également, mais tous s'inscrivent dans une perspective décalée qui vise une redéfinition des processus de construction des cultures qu'elles soient religieuses, politiques, artistiques, littéraires, intellectuelles, populaires, ou prises globalement. »

[48] BIALE David, GALSHINSKY Michael et HESCHEL Susan, Insider/Outsider : American Jews and Multiculturalism, University of California Press, 1998.

[49] RICŒUR, Paul, « La distance temporelle et la mort en histoire », pp. 13-27, in DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick, *Historicités*, Armillaire, éditions La Découverte, 2009, 300 p.

être caractérisé par son biographe François Dosse comme la tâche d'un « fossoyeur du passé[50] ». Pour Certeau, en effet :

> « L'écriture historienne fait place au manque et elle le cache ; elle crée ces récits du passé qui sont l'équivalent des cimetières dans les villes, elle exorcise et avoue une présence de la mort au milieu des vivants[51]. »

Paul Ricœur, encore, met en lumière deux aspects du travail de l'historien qui, par l'écriture de l'histoire, contribue au passage d'une « sépulture-lieu » à une « sépulture-acte » : ainsi, l'historien « exorcise le mort en l'introduisant dans le discours » et « permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé[52] ». Par le travail d'écriture, l'historien dépasse enfin le « simple geste sépulcral » en considérant les morts, non pas seulement comme les « absents de l'histoire qui s'écrit », mais comme « les vivants d'hier au cœur de l'histoire qui se fait ». Ce double apport croisé, celui de Michel de Certeau et celui de Paul Ricœur, permet notamment d'apporter une dimension supplémentaire à la riche historiographie de la Shoah en train de se construire, tout particulièrement depuis les années 1980, en Europe, en Israël[53] et aux Etats-Unis. Du point de vue des sources musicales, le nœud gordien qu'incarne la Shoah, renvoie toujours au propos – souvent utilisé, souvent commenté, souvent détourné – de Theodor W. Adorno dans les *Minima Moralia*[54] puis dans *Dialectique négative*, selon lequel « toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordure. ». Sans s'en affranchir arbitrairement, l'un des enjeux de cette réflexion sera d'interroger les sources (liturgiques, savantes profanes, populaires) en tenant compte d'une chronologie différentielle en fonction des espaces de

---

[50] DOSSE, François, *Michel de Certeau, le marcheur blessé*, Paris, La Découverte, 2002. DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 78, avril-juin 2003, p145-156.

[51] DE CERTEAU, Michel, *L'absent de l'histoire*, Mame, Paris, 1973, p. 103

[52] RICŒUR, Paul, «La distance temporelle et la mort en histoire », in *Historicités* , op. cit. p.21.

[53] MICHMAN, Dan, *Pour une historiographie de la Shoah*, op. cit.

[54] Les *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée* (1944-1947) postulent que « le néant que les camps de concentration ont infligé aux sujets atteint maintenant la forme même de la subjectivité » : cette idée fondamentale qui guide toute sa critique de la société moderne, dite « de masse ». Pour Adorno, il est impossible de reconstruire la civilisation après Auschwitz. Dans *Dialectique négative*, cependant Adorno tempère l'idée selon laquelle toute création artistique après 1945 est impossible ; il serait plus juste d'évoquer l'idée du « nouvel impératif catégorique » imposé aux hommes par le nazisme : « penser le agir de sorte que Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable n'arrive. » S'il ne nie pas l'acte créateur, il pose néanmoins le problème de sa forme et de son contenu.
ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p, op. cit., p. 439. « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes. Par contre la question moins culturelle n'est pas fausse qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre, s'il en a tout a fait le droit celui qui par hasard y échappa et qui normalement aurait dû être assassiné. »

création : ainsi, on peut renvoyer cette impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz à l'impérative nécessité d'en composer pourtant « à » Auschwitz, ou en tous les cas au cœur de l'appareil génocidaire (le travail sur les répertoires, musique savante et chants de groupes ou individuels s'y attachera). D'autre part, si un compositeur tel que Joseph Kosma (1905-1969) ne renonce pas à écrire les musiques des chansons de Prévert, il abandonne ouvertement la tradition symphonique romantique allemande en réaction à la catastrophe. Enfin, la production symphonique nord-américaine n'est profondément marquée par la thématique du génocide qu'à partir des années 1960, les occurrences antérieures étant plus ponctuelles. De fait, les travaux de mémoire et les entreprises de récits mémoriels entrent en correspondance avec l'écriture musicale, mais là encore de manière très variée. Il s'agira ainsi d'envisager l'écriture de l'histoire dans cette triangulation entre récits mémoriels, temps musical et enquêtes historiques. On le comprend, dans ces circonstances, le temps est loin d'être exclusivement linéaire : lorsque Leonard Bernstein (1918-1990), par exemple, compose dans la douleur sa 3ème Symphonie « Kaddish » (1963), c'est en lien avec le contexte nord-américain de prise de conscience de la réalité du génocide (consécutive au procès d'Eichmann à Jérusalem), mais cela réactive également le sentiment d'appartenance à une communauté culturelle disparue selon des modalités complexes et subjectives. Le processus de « mémorialisation » et de composition s'effectue alors dans un dialogue avec un passé qui n'a pas été directement vécu (la Shoah) et contribue dans le même à l'écriture d'un récit sur ce passé (dans le cas de Bernstein, c'est la question de l'Alliance après la destruction de la culture juive européenne qui est explicitement posée au « peuple juif », par l'invective à Dieu[55]).

Aussi, ce projet de thèse s'inscrit-il clairement dans une démarche d'histoire culturelle comparée cherchant à mettre en évidence les modalités de transmission de la mémoire individuelle et collective de la mort au sein des cultures juives, et tout particulièrement de la Shoah. L'un des éléments importants de ma démarche réside dans l'élaboration d'un gradient de reconnaissance, permettant d'appréhender le marqueur identitaire juif de manière différenciée et complexe, tout en prenant en considération le lien avec d'autres caractères identitaires. Le choix de plusieurs foyers est motivé par cette démarche comparative ; elle permet, de surcroît, de prendre en compte les phénomènes de mobilité des individus et des

[55] La crainte d'une mauvaise réception de sa symphonie en Israël tend à montrer l'attachement de Leonard Bernstein accordait à ses liens avec les Juifs israéliens, lui-même se caractérisant comme un sioniste modéré (« Zionist without a *great* Z »).

œuvres. Support tout à fait spécifique, à la fois matériel et immatériel, la musique dont Jankélévitch a montré le caractère ineffable, fournit à l'historien un angle d'approche particulier. Ce projet de thèse aspire donc, par un traitement méthodique des sources musicales écrites et enregistrées, des témoignages des compositeurs et d'autres documents scripturaux, à contribuer à une étude historique des témoignages mémoriels. Des travaux musicologiques d'importance ont notamment été consacrés aux musiques rejetées par le Troisième Reich[56] et aux musiques composées dans l'univers concentrationnaire[57] mais peu d'études historiques proposent un travail sur l'expression de la mort juive au XXème siècle. Les fonds d'archives enregistrées, en particulier musicales, sont maintenant investis par les historiens[58] ; ce travail propose ainsi l'élaboration d'une étude historique sur les traces musicales du deuil, de la déploration et du souvenir dans les cultures juives avant, pendant et après la Shoah. Une chronologie élargie permet d'aborder, en aval, les réceptions de ces musiques funèbres ou funéraires, ainsi que leur propre postérité et, ce faisant, leur propre mémoire. Ne prétendant pas à l'exhaustivité, cette thèse est pensée comme le point de départ d'un travail plus vaste embrassant d'autres aires culturelles.

Sources et fonds d'archives

Une partie importante de la première année a été consacrée à constituer un corpus significatif d'œuvres, revenant avant toute chose à établir une liste substantielle, à défaut d'être exhaustive, des compositeurs pour lesquels des sources (et notamment des enregistrements d'œuvres) sont disponibles. Une typologie des sources utilisables a également été réalisée : hormis les matériaux directement musicographiques (enregistrements d'époques, interprétations ultérieures, partitions), je suis en train de collecter des sources paratextuelles[59] (commentaires, critiques, iconographies liées aux œuvres) ainsi que des matériaux permettant d'éclairer le contexte de création ou de diffusion des œuvres (contrats, correspondances).

Le premier espace pris en compte pour le traitement des sources est l'aire nord-américaine. La collection Eric Mandell de musique juive du *Tyson Music Department of Gratz College*, à

[56] DU CLOSEL, A. *Les voix étouffées du IIIe Reich, Entartete Musik*, Paris, Actes Sud, 2005.
[57] GILBERT, S. *Music in the Holocaust : Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, op. cit.
[58] Les travaux pionniers de Didier Francfort sur le rapport entre la construction des identités nationales et la musique, de Sophie-Anne Leterrier sur les usages de l'histoire de la musique et de Ludovic Tournès sur les sources enregistrées ont ainsi ouvert un champ d'investigation et apporté un cadre méthodologique nécessaire. FRANCFORT Didier, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. Hachette Littérature, 2004. LETERRIER, Sophie-Anne, *Le mélomane et l'historien,* Armand Colin, 2005. TOURNES, Ludovic, *Du phonographe au MP3. XIXe-XXIe siècle. Une histoire de la musique enregistrée*, Autrement, 2008.
[59] Notion notamment définie par Françoise Escal et Alain Daniélou.

Philadelphie, ainsi que la collection Eduard Birnbaum de musique juive du *Klan Library of Hebrew Union College - Jewish Institute of Religion* de Cincinnati constituent les deux principaux centres d'archives consacrées aux musiques juives nord-américaines. De plus, l'exploitation des Archives Milken (*Milken Archives of American Jewish Music*), projet de constitution d'un vaste corpus de musique juive américaine depuis 1990, dont de nombreuses pièces ont été enregistrées et éditées par Naxos constitue un autre fond d'archives fondamental. Par le biais d'Internet notamment, de recherches et de contacts avec les sites de musicologie, d'ethnomusicologie ou de la *Library of Congres* de Washington, j'ai pu faire évoluer le corpus initial centré sur l'exploitation des Archives Milken. Enfin, un récent séjour à New York m'a permis de travailler à la section phonographique de l'*YIVO (Institute for Jewish Research)*, au *Max and Frieda Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings*. De surcroît, la *Public Library for Performing Arts* du Lincoln Center m'a offert l'accès à des fonds d'archives importants.

Les sources substantielles disponibles sur les musiques juives liturgiques s'avèrent majoritairement américaines. Toutefois, d'importants travaux musicographiques ont été entrepris notamment pour le foyer berlinois entre 1933 et 1938 ; ils ont abouti au projet *Vorbei – Beyond Recall*[60], rééditant les productions discographiques des chants synagogaux et du répertoire cantorial. Dans le cadre d'une cotutelle avec l'université de Varsovie, un séjour d'une semaine aux archives du département de musique de la Bibliothèque Nationale, de l'Institut de Musique de l'Université et du Conservatoire a essentiellement permis la collecte d'œuvres populaires écrites par des compositeurs d'importance tels que Władysław Szpilman (1911-2000), Henryk Wars (1902-1977) ou Jerzy Petersburski (1895-1979). Toutefois, le traitement des sources de musique liturgique synagogale, cherchant à mesurer les aspects comparables des courants conservateurs, orthodoxes ou libéraux des chants liés aux services funèbres ou à la mémoire des morts (*Kaddish* des endeuillés, *El male rachamim* ou *Hachkavah*) reste essentiellement pertinent dans la prise en compte des foyers berlinois et nord-américains. L'étude comparée des interprétations de grands *hazzanim* tels que Jan Peerce (1904-1984, Jacob Pincus Perelmuth, grand chanteur d'opéra), Israel Alter (1901-1979) ou Yossele Rosenblatt (1882-1933) permet à la fois de mesurer les différences ou les ressemblances formelles, tout en révélant une interaction entre la tradition liturgique et les

[60] BERGMEIER Horst J. P., EISLER Ejal Jakob, LOTZ Rainer E., *Vorbei... Beyond Recall: Dokumentation jüdischen Musiklebens in Berlin 1933-1938/ A Record of Jewish musical life in Nazi Berlin 1933-1938.* Hambergen, Bear Family Records, 2001. (Un livre, onze CDs et un DVD).

sources d'inspiration populaire (interférences des techniques vocales opératiques ou populaires et des formes traditionnelles du chant synagogal).

D'autres fonds d'archives sont consacrés à des compositeurs dont l'œuvre dépasse - ou exclut même – le répertoire liturgique. Ainsi, des sources disponibles à la fondation Paul Sacher de Bâle permettent de se concentrer sur l'œuvre de compositeurs d'Europe centrale, parmi lesquels György Ligeti (1923-2006)[61] dont le rapport à la judéité s'avère particulièrement complexe et lié à la persécution des Juifs de Hongrie entre mai et octobre 1944, mais également Morton Feldman (1926-1987) et Stefan Wolpe (1902-1972). Les fonds dédiés à Arnold Schönberg (1874-1951), essentiellement au *Arnold Schoenberg Center* à Vienne, donnent quant à eux la possibilité de réévaluer par les sources (manuscrits, correspondances et matériaux musicographiques) le rapport du maître à la judaïté et à la Shoah, à travers notamment la thématique de la survivance[62].

[61] Une première communication a été tirée de ces recherches. « György Ligeti / Steve Reich : proposition d'étude comparée de deux expériences musicales face à la culture juive et au génocide, en Europe centrale et aux Etats-Unis. », présenté une première fois à Metz, Grand salon de l'hôtel de Ville, le 21 septembre 2008 dans le cadre des Journées Européennes de la Culture Juive, puis à Montréal, le 24 octobre 2008, dans le cadre du colloque Maillages culturels et cultures juives.

[62] Une communication à venir au colloque international de l'ISCH (*International Society for Cultural History*, à Brisbane, Australie, juillet 2009), est consacrée à l'étude comparée du *Survivant de Varsovie*, d'Arnold Schoenberg (1947) et de *Di Naye Hagode* de Max Helfman (1948).

PARTIE 1 - POUR UNE HISTOIRE COMPAREE ET DIFFERENTIELLE DES EXPRESSIONS MUSICALES DE LA MORT, DU DEUIL ET DE LA MEMOIRE CHEZ DES COMPOSITEURS DE CULTURES JUIVES ASHKENAZES (1880-1980)

« Ne pas dire *Deuil*. C'est trop psychanalytique. Je ne suis pas *en deuil*. J'ai du chagrin »

Roland Barthes, *Journal de Deuil*, Fictions et Cie, Paris, Seuil/IMEC, 2009

Comme le note Edgar Morin, « le risque de mort déborde le meurtre, déborde la guerre, recouvre tous les secteurs de l'activité humaine[63] ». S'intéresser à la place de la musique dans les rituels funéraires et mémoriels comme dans les représentations de la mort au sein d'un groupe socioculturel spécifique, revient à être confronté à l'articulation du particulier à l'universel, dans des dimensions multiples. En effet, le poncif – qui n'en demeure pas moins une réalité philosophique – selon lequel la conscience de sa mortalité, plus encore que l'industrie ou l'art – distingue l'homme de l'animalité[64], revêt au XXe siècle une complexité nouvelle, que reflètent les sciences humaines : les groupes sociaux traditionnels, dont les structures ancestrales accompagnaient la mort et le mort tout en encadrant les étapes du deuil des vivants, ont été largement recomposés selon des modalités multiples et différentielles selon les espaces. Ceci est particulièrement vrai pour les Juifs ashkénazes d'Europe centrale et orientale, dont l'histoire, depuis le XVIIIe siècle notamment, s'articule autour de problématiques complexes, territorialisées, telles que l'émancipation, l'assimilation, la conservation des traditions ou leur remise en question (totale ou partielle) liée au rejet (lui-

[63] MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Points, Paris, éditions du Seuil, [1970], 2002, p.84.
[64] L'un des fondamentaux de l'humanité, déjà pour Pascal dans la préface de son *Traité du vide*, est la capacité d'hu homme, par sa capacité à transmettre un héritage, à ne pas laisser tout-à-fait mourir son expérience avec sa propre disparition. L'expérience des morts est donc au cœur de l'expérience des vivants, les seconds « faisant société » avec les premiers.

même relatif) du religieux et des religieux. La réflexion généraliste[65] des anthropologues ou les approches spécifiques des ethnologues ont souvent montré ces enjeux apportés par la modernité dans les sociétés traditionnelles, notamment dans leur rapport à l'encadrement de la mort et des rites funéraires.

Il s'agit, de plus, - même si la mort « déborde la guerre » - d'accorder tout leur poids aux événements traumatiques, pour les groupes particuliers qui en sont directement les victimes comme pour les sociétés en général, afin de prendre en considération leur impact dans l'évolution des rituels funéraires ou mémoriaux, dans la sphère privée comme dans le domaine public. Le poids écrasant de la Shoah, en Europe comme aux Etats-Unis (peut-être pas tout à fait selon la même chronologie), n'est pas ici seulement pris en compte dans les limites de la Solution Finale : s'intéresser aux choix musicaux (qui sont loin de n'être que des choix esthétiques) revient à réfléchir aux représentations des victimes par elles-mêmes et par les survivants, à prendre en considération les étapes de ces deuils en musique, en cherchant quelles visions du traumatisme elles expriment. David G. Roskies a bien mis en évidence les stratégies variables du témoignage, les chemins complexes des traductions littéraires et artistiques de la Shoah et de ses conséquences, quitte à ce qu'elles impliquent la création de mythes[66]. On le voit, c'est bien à une réflexion interdisciplinaire et multi-scalaire qu'il s'agit de précéder.

L'époque contemporaine éclaire donc ce « risque » universel de mort d'une manière nouvelle et beaucoup plus complexe. La variété des parcours individuels, la pluralité des idéologies - donnant aux vivants une ligne de conduite et leur apprenant, parfois, à mourir - mais également l'évolution plus globale des sociétés occidentales semblent à première vue disqualifier une approche généraliste de la mort chez les Juifs de culture ou d'origine ashkénaze au XXème siècle.

Aussi, existe-t-il toujours un rituel partagé ? Et si oui, quelle place y tient la musique ?

---

[65] GOLDBERG, Harvey E., *Jewish passages cycles of Jewish life*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2003, 379 p.

[66] ROSKIES, David G., *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Jewish Modern Culture*,Harvard University Press (première édition), 1984, 379 p.

CHAPITRE 1 - ECRITURES DE L'HISTOIRE, ECRITURES DE DEUIL ET ECRITURES MUSICALES : REFLEXIONS GENERALES SUR LES STRATEGIES DU « DIRE »

« Et les morts, les morts, sont-ils morts ? »

Avrom Sutskever, 1954[67]

L'interjection prêtée à Gustav Mahler (1860-1911), « mon temps viendra », dit beaucoup sur la difficulté à ne considérer l'histoire des productions et des producteurs musicaux qu'en termes de périodes successives : la contemporanéité des compositeurs ne correspond souvent pas celle des compositions et le temps de la musique s'inscrit dans de multiples allers-retours, d'oublis en redécouvertes, d'indifférence en réhabilitation. A ce manque de linéarité du temps, s'ajoute une disjonction des espaces de pratiques culturelles juives et plus encore la difficulté, à partir des années 1880 – au moment où les critères de définition d'une communauté traditionnelle sont battus en brèche – de s'accorder autour de biens symboliques partagés.

La thématique anthropologique de la mort oscille toujours de manière irréductiblement dialectique entre les spécificités (rituelles, spirituelles, artistiques) du groupe et l'universalité de son expérience. L'approche ethnographique tend quant à elle à privilégier l'analyse des particularités d'un groupe qui, lorsqu'on s'éloigne des sociétés traditionnelles aux cadres structurels forts et contenants, doit largement être nuancée. En sciences humaines, comme partout ailleurs en théorie, les mots ont un sens et plus encore, ils ont une histoire. S'attacher aux expressions musicales de la mort et du deuil chez des compositeurs juifs à partir de 1880 impose bien entendu de s'interroger sur la validité d'une approche « ethnique » - Max Weber avait déjà proposé qu'on se débarrasse d'un concept inefficient. En revanche, l'histoire européenne des constructions nationales et l'historiographie renouvelées des dernières années, offre une grille d'analyse des comportements et des productions des compositeurs de cultures juives qui, à défaut d'être suffisante, n'en demeure pas moins incontournable. La difficulté essentielle réside dans la pluralité des parcours d'identification au judaïsme culturel, à une

[67] Cité dans ROSKIES, David G., *Against the Apocalypse. Responses to Catastrophe in Jewish Modern Culture*, op. cit. p.225.

époque où – depuis le XVIIIe siècle – les *maskilim*, en cherchant à réconcilier raison et tradition, ont mis au premier plan le statut juridique du citoyen et l'appartenance à l'Etat, à une époque où naissent et se structurent, également, de manière presque contemporaine sionisme et bundisme, c'est-à-dire une première voie prônant le recours à une solution nationale et une seconde qui aspire au dépassement internationaliste de ce cadre. Du point de vue strictement culturel, c'est au moment où le « jargon » yiddish s'établit en tant que langue, acquiert progressivement une codification stable et une traduction littéraire, qu'il ne peut objectivement plus servir de critère contribuant à définir dans son entier le groupe de référence. La conférence de Czernowitz, en Bucovine (1908), aboutit sur un compromis fragile après une dispute retentissante entre sionistes et bundistes. Sholom Aleikhem (1859-1916), héros littéraire du judaïsme yiddishiste d'Europe orientale, n'obtient quant à lui pas la même reconnaissance dans les grands centres urbains d'Europe centrale ou occidentale où l'allemand domine.

De même, la limite de 1945, si elle revêt la dimension évidente d'une rupture historique, géopolitique et philosophique (on peut penser, entre autres, à la difficulté d'écrire de la poésie après Auschwitz formulée – un temps - par Theodor W. Adorno), n'est pas absolument efficiente lorsqu'on considère la production musicale des compositeurs issus de cultures juives dans son ensemble, c'est-à-dire dans la diaspora ainsi que dans le *Yishouv* puis l'Etat d'Israël. Aussi, pour poser à l'Europe centrale et orientale la question de sa pertinence en tant qu'espace vécu ou en tant qu'espace de création, le choix d'une chronologie élargie permet de mieux appréhender les phénomènes de mobilité des personnes et de mutation des codes et techniques musicales. Cette réflexion adopte donc le cadre d'un temps relativement long, que l'analyse d'un corpus de près de trois-cents noms justifie : les années 1880, marquées par les mouvements d'exils consécutifs aux pogroms de la Russie tsariste peuvent en constituer la limite inférieure. La limite supérieure, quant à elle, déterminée d'une part par l'accessibilité des sources, se justifie également par des changements importants dans les processus d'identification et de la compréhension de la Shoah, notamment aux Etats-Unis[68]. De plus, l'historien israélien Dan Michman[69] a bien montré les mutations opérées dans les sociétés d'Europe orientale postcommunistes chez les jeunes redéfinissant leur rapport à la judéité,

[68] Alain MINTZ « Du silence à l'évidence : interprétation de la Shoah dans la culture américaine », in Françoise S. OUZAN, Dan MICHEMAN, dir., De la mémoire de la Shoah dans le monde juif, Paris, éditions du CNRS, 2008, pp. 255-281.
[69] Dan MICHMAN, « Un « troisième partenaire » dans le judaïsme mondial ? Le nouveau courant intellectuel dans le judaïsme d'Europe de ces dernières années », in De la mémoire de la Shoah dans le monde juif, op. cit.

tout comme Ilya Altman a par ailleurs mis en lumière le rôle joué par certaines productions culturelles (littéraires et cinématographiques) des années 1980 en URSS[70] dans le retour de la Shoah sur la place publique. Dans ce cadre chronologique élargi, les phénomènes de persécutions antisémites et le génocide conduisant à la destruction de près de six millions de Juifs constituent un nœud gordien dont il s'agit d'évaluer l'importance dans une pratique musicale territorialisée.

1. L'écriture et la mort : jalons historiographiques

1.1. Une spécificité de l'écriture historique ?

Georges Perec en 1969, avec *La Disparition*, publie un roman policier particulièrement dense et élaboré en même temps qu'un chef d'œuvre oulipien dépassant largement l'exercice de style, dont l'auteur laisse d'ailleurs à son lecteur le soin d'en découvrir la règle. La forme de ce roman sans « e », plus encore que l'enquête de son protagoniste Anton Voyl, pose à l'historien, d'une manière certes éloignée de ses préoccupations herméneutiques, la question de l'écriture sur la disparition ou plus exactement des conséquences de la disparition sur l'écriture. La sociologue Clara Lévy, dans son ouvrage *Ecritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*[71], met ainsi en évidence le lien étroit, chez Perec, entre le travail d'écriture, l'histoire (comprise comme contexte global) et l'histoire propre de l'écrivain et de sa famille : pour *La disparition*, le vide créé au sein même de la langue et les conséquences lexicologiques qu'il implique, renvoie à la Shoah et à la disparition de sa propre mère, Cyrla Szulewicz, à Auschwitz en 1943.

Cette question de la disparition du sujet étudié ou du moment de sa disparition s'avère tout à fait cruciale pour l'histoire contemporaine du XXème siècle, dont la spécificité vis-à-vis du travail sur d'autres périodes, tient particulièrement dans la présence des sujets eux-mêmes ou des survivants de l'évènement étudié (enregistrements audio ou vidéo des témoins directs, témoins indirects, témoins de seconde génération). Dans cette histoire où les sources sont pléthoriques, au contraire de l'histoire des périodes antérieures où souvent elles sont rares ou indigentes, la voix du témoin puis sa disparition, son corps ou l'absence de son corps,

[70] Ilya ALTMAN, « La mémorialisation de la Shoah en Union Soviétique : historique, actualité, perspectives », in De la mémoire de la Shoah dans le monde juif, op. cit.
[71] LEVY, Clara, *Ecritures de l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, PUF, Collection le lien social, 1998, 304 p.

s'avèrent précisément des enjeux d'ordre historiographique : l'histoire étant, selon Paul Ricœur, « cette science pour laquelle sont déjà morts ceux qui ont produit ou subi les événements passés », leur présence ou leur disparition récente modifie bien évidemment l'opération historiographique. Sans même s'intéresser à l'histoire de la mort quotidienne ou provoquée dans un contexte de violence sociale, l'écriture de l'histoire est intrinsèquement liée à un travail sur la parole des morts. Plus encore, pour Paul Ricœur toujours, la mort ordinaire, le « on meurt » banal, est « dramatisé » et « magnifié » par le geste de l'historien. Opposant l'opération historiographique au concept « d'être-pour-la-mort » de Martin Heidegger, Ricœur considère que l'historien, fondant son travail sur l'historicité (« extension entre la naissance et la mort »), s'attache à un passé qui relève du « on meurt[72] ». Néanmoins, le philosophe interroge la pratique historique face à sa perception du temps et invite à repenser le rapport du discours historique au nécessaire travail de deuil.[73] La réflexion de Ricœur, s'il est apparaît comme fondamentale, ne doit pas néanmoins être prise en dehors de toute distance critique : comme Gérard Noiriel l'a postulé dans son ouvrage *Sur la crise de l'histoire*, l'historiographie française a pu être déstabilisée par un recours circonstanciel aux concepts philosophiques. Du constat d'une « histoire en miettes », semble cependant émerger une forte tendance à la connexion interdisciplinaire. L'envie de pratiquer une histoire méticuleuse, partant de la miette (« trace » aurait dit Carlo Ginzburg[74]) pour lentement participer à une mise en relation des différents indices ainsi reconstitués semble particulièrement nécessaire s'il on espère dégager un sens commun dans la variété des expressions musicales de la mort dans des milieux juifs ashkénazes en pleine mutation au XXe siècle.

De quel statut l'histoire bénéficie-t-elle aujourd'hui ? Plus encore, lorsqu'il s'agit d'aborder - de biais, par des sources musicales, mais de l'aborder tout de même – le gouffre ontologique qu'est la mort pour les communautés juives dans un large XXe siècle, qu'est-ce que l'histoire peut avoir à apporter, elle qui a besoin de recul pour « recomposer » le passé ? Face à ces questions, il n'est que réponses fragmentaires, encore prudentes, à avancer. L'historiographie émerge d'une série de remises en cause profondes quant à sa scientificité :

---

[72] RICŒUR, Paul, « La distance temporelle et la mort en histoire », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick, dir., *Historicités*, Paris, La Découverte, coll. "Armillaire", février 2009, 304p.

[73] RICŒUR, Paul , id. « À première vue, la représentation du passé comme royaume des morts paraît condamner l'histoire à n'offrir à la lecture qu'un théâtre d'ombres, agité par des survivants en sursis de mise à mort. Reste une issue : tenir l'opération historiographique pour l'équivalent scripturaire du rite social de la mise au tombeau, de la sépulture. », p. 19.

[74] GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, éditions Flammarion, Paris, 1989.

le tournant linguistique américain, incarné par Hayden White, aurait voulu en circonscrire la puissance heuristique à une forme de récit. Dans *Metahistory*[75], il affirme que l'historien pour rendre intelligible l'appareil conceptuel qu'il utilise, doit se livrer à un acte « poétique » revenant à « construire un protocole linguistique complet » ou en d'autres termes, à poser un style propre de mise en intrigue. Par cette déconstruction analytique du récit historique de quatre historiens du XIXe siècle[76], souvent jugée comme trop rigide, White (bientôt suivi par Paul Veyne en France[77]) donne un coup de semonce à l'édifice d'une histoire d'un statut de science dure. Pour H. White, comme pour P. Veyne, l'écriture historique est proche de l'écriture romanesque, à cela près qu'elle dit vrai (Paul Veyne parle de « roman vrai »). Ce faisant, ce tournant linguistique, aujourd'hui abandonné ou marginalisé, continue, comme une lanterne, à interroger la pratique historique quant à sa méthode et quant à sa spécificité. L'histoire dit vrai : c'est là sa caractéristique première ; mais à quel degré dit-elle vrai ?

En ce qui concerne le point nodal de ce travail, à savoir l'ouverture des camps de concentration nazis et le choc de la prise de conscience collective de l'extermination systématique et massive des Juifs d'Europe, quel type de récit, scientifique, artistique ou littéraire a dit vrai ? L'histoire ne peut de toute évidence pas prétendre reconstruire à elle seule ce qu'à été l'expérience collective de l'univers concentrationnaire, et peut-être moins encore appréhender les traumatismes (individuels ou collectifs) que ces crimes rationalisés ont occasionné.

Jorge Semprun[78], auteur de *l'écriture ou la vie*, relate les propos d'un proche, lui faisant remarquer que seuls les poètes pourraient rendre compte de la réalité des camps. Quelle place alors pour l'historien : quelles latitudes pour l'entreprise de sympathie à l'égard du sujet étudié, préconisée par Henri-Irénée Marrou (« dialectique du Même avec l'Autre ») dans *De la connaissance historique*[79] ? L'historien doit peut-être savoir se libérer de cette concurrence avec le discours de l'artiste et du poète : lui n'en est pas un. Même s'il doit bien définir au préalable les cadres de son étude, comme l'indiquait Hayden White, il n'est pas pour autant poète (étymologiquement : créateur).

Si l'historien fait au contraire figure de « désenchanteur » du monde, il se doit de procéder méthodiquement au traitement des sources, avant même de présupposer d'un lourd appareil conceptuel ou idéologique, plus à même de fausser l'expérience que de la rendre

---

[75] WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historica Imagination in Nineteeth-Century Europe*, Baltimore-Londres, The John Hopkins University Press, 1973.
[76] Leopold von Ranke, Jules Michelet, Alexis de Tocqueville et Jakob Burckhardt.
[77] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, éditions du Seuil, 1971.
[78] SEMPRUN, Jorge,
[79] MARROU, Henri-Irénée, *De la Connaissance historique*, éditions du Seuil, Paris, 1954 (réédité en 1975).

crédible. Ce détour linguistique aurait ainsi tendance à nous renvoyer à une approche microhistorique des sources, telle que définie par Carlo Ginzburg dans son article fondateur « Signes, traces, pistes. Racines du paradigme de l'indice »[80]. L'historien italien montre que la scientificité historique conserve « une marge aléatoire irréductible », tenant à sa nature essentiellement qualitative et au traitement qu'elle opère sur « des cas, des situations et des documents individuels ». La restitution de la connaissance par « l'indice » et « la conjecture[81] » conduit accepter la complexité, et à rejoindre Michel de Certeau lorsqu'il évoque un travail sur l'absence qui peut ne pas déboucher sur une reconstitution complète du « dire » et des stratégies du « dire » de l'Autre.

1.1.1. L'acte créateur est un acte culturel en rapport à l'échéance de la mort

Jusqu'alors, les études portant sur l'évolution des pratiques funéraires et sur leurs liens avec les pratiques artistiques, ont essentiellement porté sur le plastique et le visuel en s'intéressant peu à l'environnement sonore des rituels et des commémorations. Pour ce faire, il est nécessaire de se placer à des niveaux différents (religieux, politiques, médiatiques) et de s'attacher à plusieurs types de supports (musique des cérémonies funéraires, œuvres commémoratives, bande son illustrant la mort au cinéma, à la télévision, etc.). Pour ouvrir, justement, cette enquête, il a semblé naturel de partir de la démonstration élaborée par certains anthropologues et thanatologues, selon laquelle « il existe une liaison étroite entre la façon de connaître et de penser la mort et celle de penser le temps ». Ces mots sont ceux d'Annick Barrau, dont l'ouvrage *Mort à jouer, mort à déjouer*[82], met en lumière le lien organique qui lie une société à ses propres perceptions du temps. Tout d'abord, celui, mythique, des origines : il est générateur d'ordre et échappe à l'histoire ; le temps sécularisé, ensuite, chronologique, que Louis-Vincent Thomas définit comme celui « des étapes de la Vie, plus modestement des vivants[83] ». Comme il est rappelé dans la préface de cet ouvrage, la compréhension du temps échappe aujourd'hui à cette dialectique de l'éternité et de l'historique : les temps sont

[80]GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines du paradigme de l'indice », in *Le Débat*, n°6, 1980, traduit de l'italien d'un premier article de 1979. Figure dans GINZBURG, Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989. pp. 153-154.

[81]Cette notion de conjecture tient, pour Ginzburg, une place fondamentale dans la connaissance historique, comparée à la médecine, elle-même discipline indiciaire. Elle participe de la nature qualitative de la pratique historique, et contribue à l'éloigner des modèles scientifiques « galiléens », pour lesquels « on ne peur parler de l'individuel ».

[82]BARRAU, A., *Mort à jouer, mort à déjouer : socio-anthropologie du mal de mort*. PUF, collection Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1994.

[83]Ibid., « Préface », par Louis-Vincent Thomas, pp.7-8.

multiples, biologiques ou sociaux, complémentaires ou contradictoires. Toujours, cependant, le temps renvoie l'homme à sa propre fin, dégradation naturelle de son corps, et au sentiment lancinant d'une impuissance irréductible face à la mort. Aussi, existe-t-il un lien étroit entre cette conscience aiguë de la mort, et le désir d'en ritualiser le passage, de créer autour du phénomène biologique un univers symbolique, dont le but serait de s'affirmer en tant qu'être par la création. Annick Barrau et, avant elle, Jean-Jacques Wunenburger[84] se sont intéressés à la fête macabre, rite régénérateur en même temps que mise en scène des morts et de la mort elle-même. Comme les historiens, tels Emmanuel Le Roy Ladurie, qui se sont intéressés au carnaval[85] - moment de violence et d'inversion - les anthropologues interprètent le rituel funéraire comme un resserrement du lien social et une assise de l'ordre traditionnel, autour d'une même intelligence du temps, de nature sacrée. Le mythe (du grec *mythos*, le récit) renverrait à ce besoin de création par le verbe : le poète est étymologiquement celui qui fait (du verbe grec *poieîn*, faire) et son rôle serait de participer à l'organisation du groupe par le lien que son œuvre tisse entre l'échéance de la mort et l'intelligence collective du temps. Cela revient-il à dire que toute création artistique est nécessairement de nature à renforcer le lien social ou à créer du mythe ? Certainement pas, mais cet éclairage préliminaire de l'anthropologie sur le rapport entre la perception du temps et la mort permet d'ouvrir les yeux sur la complexité du sujet qui nous attend. De surcroît, dans cette optique, traiter de la mort revient nécessairement à réfléchir sur sa propre discipline, elle-même écriture, ou recomposition, du temps.

[84]WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La fête, le feu et le sacré*, éditions Universitaires, 1977, cité in BARRAU, Annick, op. cit.
[85]LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Le Carnaval de Romans*, 1979.

1.1.2. Recomposer le passé et enterrer ses morts : l'apport de Michel de Certeau

L' « autre », dans la pratique historique de Marc Bloch à Michel de Certeau, en passant par Henri-Irénée Marrou, est tout à la fois centre principal des préoccupations et point de rupture : « quête de la parole de l'Autre », disait Michel de Certeau à propos de sa discipline. Il est là aussi question du verbe et du rapport de l'homme à la mort lorsque l'historien, passionné par les déviances et les marginaux[86], compare son rôle scientifique à la tâche du fossoyeur. Pour Michel de Certeau, en effet, la notion d'altérité revêt une substance particulière : elle est intimement liée à l'idée d'une absence et d'un éloignement du passé. « C'est cette absence qui constitue le discours historique. »[87] Ce faisant, ce qu'il appelle « l'opération historiographique » revient précisément à profiter de l'écart creusé par le temps entre l'historien et son sujet pour recomposer le passé, malgré ses disparitions et ses lacunes, dans le but d'être éclairant pour le présent. Comme il l'énonce dans *L'écriture de l'histoire*[88], sa pratique scientifique, et le langage spécialisé qu'il utilise, sont eux même historiques et par là même étroitement liés au corps social. D'une manière voisine des interprétations anthropologiques des rites funéraires, l'écriture de l'histoire est à la fois rapport à la mort et rapport au temps. Pour M. de Certeau, en effet :

> « Dans la mesure où notre rapport au langage est toujours un rapport à la mort, le discours historique est la représentation privilégiée d'une "science du sujet" et du sujet "pris dans une division constituante" - mais avec une mise en scène des relations qu'un corps social entretient avec son langage[89]. »

Bien sûr, l'histoire/science dans laquelle M. de Certeau s'inscrit n'est en rien comparable aux mythes et aux cosmogonies que les hommes élaborent pour se représenter le temps. Cependant, comme le rappelle François Dosse, « l'érudition a pour fonction de réduire la part d'erreur de la fable, de diagnostiquer du faux, de traquer du falsifiable, mais dans une incapacité structurelle à accéder à une vérité définitivement établie du vécu passé[90]. » L'histoire est avant tout interrogation, questionnement : rien ne dit qu'elle retrouvera la trace

---

[86] Dans *La fable mystique* et *La possession de Loudun* notamment, Michel de Certeau s'est attaché aux pratiques spirituelles rebelles, hors du cadre ecclésial et contre la confiscation du sacré par les clercs.
[87] Cité dans DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 78, avril/juin 2003, pp.145-156.
[88] CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 70.
[89] Idem, p.120.
[90] DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'historie », op. cit.

du passé. Sa science n'est ni absolue, ni infaillible : l'échec fait partie des possibles de l'opération historiographique. Il se peut qu'on ne retrouve pas l'Autre dans ce travail actif (l'histoire est bien une pratique, non seulement un récit) sur le passé, lui-même actif dans le présent[91]. Le passé a un rôle dans ce que M. de Certeau appelle « l'invention du quotidien ». Ainsi envisagé, le travail de l'historien se situe dans cet espace de tension « entre l'exigence de dire le sens et la logique sociale du faire »[92]. C'est à lui de conférer un sens au passé, toujours dans l'optique d'une recherche du réel, et c'est à lui aussi que revient la tâche de distinguer l'histoire (« temps de l'Autre ») de la mémoire (« durée intérieure »). En travaillant scientifiquement sur le passé, l'historien le rend au monde présent, l'actualise d'une certaine manière. En d'autres termes, et pour suivre François Dosse, Michel de Certeau invite l'historien à devenir « fossoyeur » du passé, à ne pas le laisser intact et à en faire le deuil.

Bien au-delà d'un jeu terminologique, le rapport de l'écriture de l'histoire chez Certeau est bien un rapport à la mort et au Mort (« autrui de jadis », pour Paul Ricœur), peuplant le passé dont nous sommes héritiers. Se prétendre historien reviendrait donc à essayer de comprendre les stratégies d'écriture (inextricablement liées aux pratiques) dans toute leur complexité. Sans bien entendu prétendre poursuivre sa démarche, l'intérêt de Michel de Certeau pour le *faire* indissociable du *dire* peut être une piste essentielle dans cette étude des manières musicales d'exprimer la mort.

1.1.3. Penser le temps linéaire ?

A sa manière, le compositeur Olivier Messiaen (1908-1992) met en évidence dans le mode d'écriture musical qu'il conçoit comme étroitement lié à sa foi catholique, un rapport direct aux temporalités : temps vécu par l'homme sur terre et Temps destiné à prendre fin avec le Jugement Dernier. L'option de Messiaen est très ouvertement chrétienne, sa vision du temps très clairement téléologique. Œuvre majeure du compositeur, le *quatuor pour la fin du Temps,* composé pour violon, clarinette, violoncelle et piano dans sa période de détention au Stalag VIII A de Görlitz, en Silésie, et créé à l'hiver 1941 sur des fantômes d'instruments,

[91]« Le mort ressurgit, intérieur au travail qui postulait sa disparition et la possibilité de l'analyser comme un objet. Le statut de cette limite, nécessaire et déniée, caractérise l'histoire comme science humaine », in *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p 48.
[92]Ibid. p. 166.

offre un exemple riche et emblématique de ce rapport entre musique, écriture (matérielle, technique) du temps, et sa représentation (symbolique, religieuse, ou idéologique). A propos de son œuvre, Messiaen écrit ceci[93] :

> « Musicien, j'ai travaillé le rythme. Le rythme est, par essence, changement et division. Etudier le changement et la division, c'est étudier le Temps. Le Temps – mesuré, relatif, physiologique – psychologique – se divise de mille manières, dont la plus immédiate pour nous est une perpétuelle conversion de l'avenir en passé. Dans l'éternité, ces choses n'existeront plus. Que de problèmes ! Ces problèmes, je les ai posés dans mon *Quatuor pour la fin du Temps*. Mais à vrai dire, ils ont orienté toutes mes recherches depuis une quarantaine d'années. »

La conception téléologique du temps chez Messiaen permet, outre l'intérêt qu'elle comporte en elle-même, d'alimenter cette réflexion sur la relation qui unit écriture, vie et mort. Le contexte particulier de création (et de commande de cette œuvre, pour un quatuor de musiciens, dont Messiaen lui-même au piano, dans un cadre de détention), renvoie de même au propos de Jorge Semprun, dans *l'Ecriture ou la vie* : créer, en grec *poieîn* (faire), est un acte essentiellement lié à l'acte délibéré de vivre. L'on rejoint alors Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire : pour continuer à vivre, la société a besoin de l'historien dont le rôle est d' « enterrer » symboliquement ses morts, d'aider à faire un travail de deuil du passé. Cependant, ni l'œuvre d'art, ni l'écriture littéraire, ni l'histoire ne peuvent exorciser la mort : pour Semprun, comme pour de Certeau, l'écriture renvoie à la mort, mais essaie de la rendre vivable pour les vivants. Elle est également un moyen de représentation : par l'écriture et les formes culturelles qui en émanent, le « poète » propose une voie ou tout un système de représentation du monde. Pour faire écho à Jean-François Sirinelli, c'est bien ce que l'historien de la culture doit s'attacher à comprendre et analyser. Une étude des représentations musicales de la mort conduit donc à déceler de manière parallèle le rapport du musicien au temps ou aux temporalités, à sa propre histoire (ici, avec Messiaen et Semprun, l'expérience de l'univers concentrationnaire) et aux moyens qu'il propose à ses contemporains pour continuer à vivre. A travers ces sources musicales, apparemment longtemps vécues comme anodines par la communauté des historiens, c'est le cœur du projet de l'histoire culturelle que l'on atteint. Au demeurant, si l'historien écrit et crée un appareil conceptuel préalable à son entreprise de recomposition du passé, il semble très abusif d'affirmer, après Hayden White, qu'il est « poète », comme l'est le musicien ou l'écrivain.

[93]MESSIAEN Olivier, livret de l'enregistrement *Quatuor pour la fin du Temps/Cinq Rechants*, éditions ERATO, 4509-91708-2, [1963, 1968], 1993, pp.4-5.

Leur appréhension, et plus encore leur traduction, de la réalité ne sont pas de même essence : la solution de continuité entre les deux démarches réside dans la place laissée à la notion très subjective d'inspiration et de liberté d'expression. Le poète traite de sa mort et de celle de ses congénères selon une sensibilité qui lui est propre ; la tâche de l'historien est bien de comprendre ces sensibilités.

1.2. (Re) définir les cadres théoriques d'une histoire de la mort

1.2.1. Passé et actualité de l'histoire des mentalités

Comme le fait remarquer Robert V. Welles[94], l'histoire a relativement peu investi – outre, en France, les travaux classiques de Philippe Ariès et Michel Vovelle – le champ des attitudes et pratiques culturelles face à la mort. De plus, certaines études, en France comme en Amérique du Nord, lorsqu'elles s'y attachent, abordent essentiellement les attitudes des populations chrétiennes, en rapport à des rites, des représentations et une conception du temps propres au christianisme. Aussi, les cadres théoriques doivent-ils être, au moins interrogé, au mieux repensés pour qui aspire à réfléchir aux expressions de la mort, du deuil et de la mémoire des morts dans les milieux culturels juifs. De fait, les modèles proposés par Ariès en France, lui-même redevable à Vladimir Jankélévitch, ou les modèles anglo-saxons de Frederick S. Paxton ou avant lui de Richard Huntington et Peter Metclaf, sont à prendre avec précaution et esprit critique. Au regard de la spécificité des pratiques funéraires juives traditionnelles, de leurs évolutions à l'époque contemporaine, au regard également de la diversité même des milieux d'origine juive, le modèle interprétatif fondé sur des communautés fortement marquées par le christianisme est à relativiser.

L'objet de cette thèse n'est pas de procéder à une histoire ou à une anthropologie générale des pratiques funéraires juives, à partir des lieux d'inhumation, des registres religieux ou d'Etat civils, des corpus iconographiques ; elle n'en a ni l'ambition, ni les moyens.

De surcroît, la chronologie de cette thèse – pourtant un ambitus relativement long – diffère largement des choix opérés dans les études de Welles[95], Huntington et Metclaf, Ariès

[94]Robert V. WELLES, *Facing the « King of Terrors ». Death and Society in an American Community*, 1750-1990, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 301 p.
[95]Welles, dont l'étude porte sur une ville du Nord de l'Etat de New York, Schenectady, choisit le temps médian, à savoir une période de près de 250 ans.

ou Vovelle. Néanmoins, cette thèse n'aurait qu'un intérêt très relatif à verser dans une monographie sans perspective : elle pourra, nous l'espérons, permettre de réajuster les conclusions des grands écrits constitutifs d'une histoire de la mort, en s'éloignant peut-être d'une perspective quotidienne (ou en ne s'y réduisant pas) pour aborder la mort – à travers ses expressions musicales – dans une perspective culturelle comparée. Et bien entendu, la configuration sociologique, politique et spatiale des communautés juives et leurs évolutions particulièrement remarquables au cours d'un long XXe siècle inscrivent de fait cette étude dans une perspective historique fortement marquée par les ruptures fondamentales que sont les pogroms antisémites d'Europe Orientale, les deux Guerres Mondiales, la Shoah (dont les bornes chronologiques ont-elles-mêmes été longuement discutées), mais également les grands procès des criminels nazis et le conflit israélo-palestinien. En effet, les œuvres elles-mêmes n'étant pas neutres, elles impriment et reflètent des bouleversements qui concernent les communautés juives tout en les dépassant pour se placer dans une portée plus générale. Contrairement aux travaux de Philippe Ariès, par exemple, qui ne fait pour ainsi dire pas mention de la Shoah comme un événement majeur dans « l'ensauvagement » de la mort au XXe siècle, nous postulons avec George Mosse qu'une histoire des pratiques culturelles face à la mort n'est possible qu'en lien étroit avec le contexte et le temps (court) politique et n'est pas réductible au prisme religieux et à sa temporalité (eschatologique). En effet, chez Ariès notamment, la matrice du religieux est obstinément à source de ses observations et de ses interprétations : même lorsqu'il décrit la mort clinique, c'est pour observer (et déplorer) l'abandon de rites religieux. On peut alors s'interroger sur la validité du maintien de cadres (comme des fantômes) qui ne sont pourtant plus observables : rapporté aux cultures juives, cela ne reviendrait-il pas à postuler que le judaïsme religieux (orthodoxe, conservateur, réformé ?) puisse servir de cadre interprétatif aux comportements de sujets athées ou agnostiques.

Néanmoins, le travail classique des évolutions du « mourir » en Occident (pas seulement dans les foyers chrétiens, donc) s'avère une grille d'analyse tout-à-fait opérante : pour le XXe siècle, en effet, ce qu'Ariès qualifie de « mort interdite » ou de « mort médicalisée », à l'hôpital, loin du foyer, permet de fournir un éclairage nécessaire au choc inqualifiable de l'ouverture des camps. Robert V. Welles conteste d'ailleurs en partie ce terme de « mort interdite », pour lui préférer l'idée d'une « intimité par délégation avec la mort ». Par là même, il qualifie le paradoxe américain, de la seconde moitié du XXe siècle, d'une mort mise à distance, envisagée comme un problème médical ou commercial (la prise en charge complète du corps par les pompes funèbres), et pourtant omniprésente dans les

produits culturel (ou « sous-culturels ») et dans les médias. Gary Landerman a ainsi pu parler, pour les mutations du traitement des corps aux Etats-Unis au cours du XIXe siècle de la naissance d'une « industrie de la mort[96] ».

Il est par ailleurs très étonnant de constater que la conjonction de ces deux phénomènes, une mort inéluctable combattue par la science, cessant d'être un phénomène naturel et une mort de masse rendue possible par l'industrie et la science, ne soit pas formellement prise en compte par Philippe Ariès qui ne fait pas de mention explicite de la Shoah. De même, l'une des conclusions d'Ariès, portant sur une perte de sens de la mort dans les sociétés contemporaines, est assez largement critiquée par les auteurs anglo-saxons, pour qui la mort change de sens mais reste une préoccupation essentielle des individus et des groupes. Les rituels et les codes symboliques qui l'entourent ont tout simplement évolué avec la société matérielle et les mentalités.

Depuis l'essor de l'histoire des mentalités dans les années 1960, les approches de la mort ont eu tendance à s'effectuer selon une tripartition braudélienne, notamment aménagée par Georges Duby[97], qui met en perspective temps long, temps médian et temps court. Philippe Ariès, auteur pionnier et incontournable, propose quant à lui une lecture au temps long, du Moyen Age à nos jours, guidée par la notion d' « inconscient collectif »[98]. Cette histoire des mentalités, comme le souligne Peter Burke[99], effectue une évolution proche du changement de paradigme en s'attachant aux permanences plus qu'aux ruptures, au caractère collectif plus qu'individuel des croyances, et enfin aux attitudes humaines non conscientes.

En dehors des croyances dans la survie de l'âme, les mondes d'après la mort – enfers et ténèbres – frappent par leur présence dans les productions culturelles. Dans Les âmes du purgatoire, Michel Vovelle met l'accent sur la profusion des figures et des espaces infernaux d'inspiration chrétienne (quoi que revêtant des atours parfois assez païens), dans les films fantastiques ou dans le cinéma d'horreur en particulier. Robert Muchembled, qui montre dans

---

[96]LANDERMAN, Gary, *The Sacred Remains, American Attitudes Towards Death, 1799-1883,* New Haven/Londres, Yale University Press, 1996, 227 p.

[97]DUBY, Georges, « L'histoire des mentalités », in SAMARAN, Charles (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1961. Duby envisage trois rythmes à l'histoire du mental : celui des conjonctures (rythme rapide, temps court), celui des évolutions comportementales d'un groupe social (temps médian) et celui des héritages culturels ou des systèmes de croyances que l'événement ne parvient pas à ébranler (temps long braudélienne).

[98]Op. cit.

[99] BURKE, Peter, « *Strengths and Weaknesses of the History of Mentalities* », in *History of Europeans Ideas*, VII, cité dans DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick, *Les courants historiques en France XIXème-XXème siècles*, éditions Armand Colin, [1999], 2002, p. 203.

Une histoire du diable[100], le lien entre plaisir et terreur dans la seconde moitié du XXe siècle, fait lui aussi le constat d'une omniprésence – cinématographique – du diable et de ses occurrences modernes. Bien que l'opéra ne soit jamais cité, dans ces études, comme production culturelle signifiante, la thématique du démon et de l'enfer y tient une place importante. Dans le colloque, tenu à Nancy en 1997, Le diable en musique[101], deux articles mettent particulièrement en lumière l'importance thématique du démon dans certaines œuvres-phares de la production contemporaine[102]. L'opéra *Die Teufel von Loudun* (Les diables de Loudun) du polonais Krzysztof Penderecki[103] (né en 1933) offre un exemple de traitement contemporain de la possession. Dans l'optique d'une compréhension des stratégies d'écriture, une mise en parallèle de l'œuvre de Penderecki (d'après Aldous Huxley), datant de 1969, et de l'analyse historique qu'en a fait Michel de Certeau en 1970, pourrait permettre un éclairage des partis pris du compositeur, par l'analyse des distances prises avec l'histoire.

La légende du Golem de Prague, puisant ses racines dans le *Livre des Psaumes* et le *Talmud*, connaît une postérité artistique qui a un peu moins retenu l'attention de l'historiographie française. Du récit d'Isaac Bashevis Singer (1904-1994) au film de Paul Wegener *The Golem : How He Came Into The World* (1920), du *Frankenstein or the Modern Prometheus* de Mary Shelley au « robot » de Karel Čapek, cette figure mythique est une illustration d'une source d'inspiration folklorique juive relativement autonomisée de son fondement religieux, qui traite du thème du retour à la mort de celui qui aspire à la défier[104] et inspire largement au-delà de son contexte socioculturel d'origine. Le compositeur Abraham Ellstein (1907-1963), l'une des premières figures majeures du Yiddish Theater américain (il est l'un des « *Big Four* » de la Seconde Avenue) né aux Etats-Unis, en tire ainsi l'argument de son opéra éponyme de 1962.

---

[100] MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable, XIIème – XXème siècles*, Paris, éditions du Seuil, Point Histoire, 2000.

[101] FERRATON, Yves (dir.), *Le Diable en musique, actes du colloque de Nancy, 28 et 29 novembre 1997*, PUN, 1997.

[102] BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie, «Trois scènes de possessions sataniques dans l'opéra du XXème siècle », in *Le Diable en musique, actes du colloque de Nancy, 28 et 29 novembre 1997*, PUN, 1997, pp. 133-140.
FISCHER, Michel, « Diverses observations d'une rémanence diabolique dans la musique allemande et française au XXème siècle », in *Le Diable en musique, actes du colloque de Nancy, 28 et 29 novembre 1997*, PUN, 1997, pp. 71-102.

[103] *Die Teufel von Loudun (Les diables de Loudun)* par Krzysztof Penderecki, d'après le livre d'Aldous Huxley *The devils of Loudun*. Adaptation dramatique de J. Whiting. Enregistrement PHILIPS, double CD-Audio réf. CD446 328-2, Chœur et orchestre de Hambourg.

[104] IDEL, Moshe, [*Golem: Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. Albany, State University of New York Press, 1990], *Le Golem*, Paris, Le Cerf, « Patrimoines-Judaïsme », traduit en français par Cyril Aslanof, 1992, 426 p.

De même, la légende d'origine hassidique du *dybbuk*, popularisée par la nouvelle de Shlomo An-Ski (1863-1920), traite du thème de la transgression qui conduit à la mort[105]. D'abord adapté pour le théâtre de Moscou en 1922 avec une musique de Joel Engel (1868-1927), membre de la *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* dont il fonde la branche moscovite, le compositeur américain David Tamkin (1906-1975) en fait un opéra en 1931, seulement créé à New York en 1951[106]. Force est de constater, toutefois, que ces représentations folkloriques de la mort juive n'a pas retenu l'attention des historiens dans la même mesure que l'imagerie simili- ou postchrétienne du diable ou du démon.

Ainsi, quelle utilisation faire aujourd'hui de cet appareillage conceptuel et de cet héritage épistémologique ? L'histoire des mentalités, en particulier à travers les œuvres de Philippe Ariès et de Michel Vovelle, constitue un précédent fertile, qu'il s'avère cependant impossible de suivre sans remise en question préalable. Néanmoins, l'approche de la mort s'effectue bien souvent à travers les rituels funéraires et à travers le prisme du religieux. Cela conduirait, par exemple, à ne considérer la mort des Juifs que dans la mesure où ils ont conservé un lien – si étroit soit-il – avec un courant du judaïsme. Or, la religion n'explique pas tout – c'est en tous les cas un positionnement que nous assumons et que la réalité des parcours des sujets pris en considération corrobore. La religion, comme la langue –le yiddish, l'hébreu, peut-être même l'araméen de certaines prières, comme une mélodie que l'on dit « folklorique », participe du culturel, mais simplement comme l'une de ses composantes. Et qui plus est, une composante marginale voire déniée par certains sujets. Il est bien sûr possible d'être un Juif athée, par exemple bundiste ou partisan communiste dans les forêts lituaniennes, c'est-à-dire de se sentir lié à un complexe de références culturelles en dépit du lien religieux. Ainsi, certains chants composés ou adaptés dans les ghettos ou par les partisans juifs, durant la Seconde Guerre Mondiale, font référence à la martyrologie juive, réactivant la thématique de la « belle mort[107] », sans que les convictions de leurs auteurs ne témoignent d'une quelconque foi. On peut penser, entre autres, aux textes de Reuven Lipshitz, le plus

[105] Hanan et Leah voient leur mariage annulé par le père de la promise qui entend donner sa main à un homme riche. Etudiant talmudique, Hanan recoure à la Kabbale afin de s'enrichir et infléchir la décision du père de Leah, mais trouve la mort. Son esprit entre alors dans le corps de celle qu'il aime comme un dybbuk.

[106] Les archives en ligne de *Time Magazine* permettent de lire la critique du 15 octobre 1951, pour la création de l'opéra. http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815530,00.html

[107] EINBINDER, Susan L., *Beautiful death. Jewish poetry and martyrdom in medieval France*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, X-219 p.

souvent sur des airs traditionnels, écrits dans le ghetto de Varsovie et mettant en scène les figures de Motele, l'adolescent martyr[108].

De surcroît, dans l'optique d'une approche historique de la mort, l'exemple de l'historiographie des souffrances des soldats et des populations civiles en temps de guerre au XXe siècle, à partir notamment du livre de George L. Mosse[109], conduit à réhabiliter la notion de rupture (tout en la nuançant) et à prendre des distances vis-à-vis du temps long des permanences. Dans le temps médian des évolutions comportementales (ici, « *brutalisation* » ou « ensauvagement » des sociétés et changements des rapports à la mort), soumises à la violence des événements, l'historien n'est-t-il pas amené en effet à se méfier d'une approche trop systématique, soit exclusivement microhistorique, soit obstinément diachronique ?

1.2.2. L'apport de l'anthropologique et de la thanatologique

Pour l'anthropologie, la mort revêt indéniablement une dimension culturelle fondatrice des civilisations. A son propos, Louis-Vincent Thomas parle d'une « inquiétante étrangeté de la mort[110] » qui exerce un « pouvoir dissolvant » sur les sociétés humaines. Dans son ouvrage de référence, *Mort et pouvoir*[111], synthèse du vécu social de la mort, il affirme que « ce qu'on appelle culture n'est rien d'autre qu'un ensemble organisé de croyances et de rites afin de mieux lutter [contre ce pouvoir dissolvant de la mort] ». L'anthropologue a ainsi mis sur pied ce qu'il qualifie de « sociothanatologie polémique », à savoir une mise en question permanente, à travers les attitudes et les représentations (« signes ») de la mort, « la distance essentielle entre le Moi et la société ». La mort agit donc, d'une part, comme un révélateur de l'individu conscient de lui-même et comme un facteur de cohésion du groupe. D'autre part, les représentations fantasmatiques des craintes qu'elle inspire permettent, selon, lui d'appréhender les réalités vécues de la mort : le thanatologue revendique ainsi une démarche « ethnopsychanalytique » qui le conduit à tisser un lien entre les représentations archaïques de mort (étudiées auprès de peuples africains) et les récits fictionnels occidentaux (œuvres d'anticipation ou de science-fiction).

---

[108] Voir le chapitre 3 de la seconde partie de cette thèse ou encore un article à paraître dans les actes du colloque sur Le risque qui s'est tenu à université de Haute-Alsace à Mulhouse : « Risquer de « dire vrai » : l'expression de la mort, du meurtre et du deuil dans les chants et dans la musique des ghettos (Varsovie, Łódź, Białystok, Vilna, Terezín). »

[109] MOSSE, George L, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Hachette, Pluriel, [1990], 1999.

[110] THOMAS, Louis-Vincent, *Les chairs de la mort*. Institut d'éditions Sinofi. Sythélabo, collection les Empêcheurs de penser en rond, 2000.

[111] Ibid., *Mort et pouvoir*, Petite bibliothèque Payot, 1978.

En outre, certaines études anthropologiques mettent l'accent sur la place des morts dans les sociétés occidentales contemporaines : selon Patrick Baudry[112], accorder aux morts une place permet « l'élaboration d'un rapport culturel à la finitude ». En d'autres termes, la mort intégrée permet la structuration de la société et du quotidien. Seulement, l'époque contemporaine voit s'imposer le modèle d'un « deuil désenchanté », lui-même conséquence d'un effondrement des constructions mythologiques (Baudry parle d'un « Ciel vidé »). Les incidences de cette mutation progressive sur les rituels du deuil sont elles aussi décisives : les funérailles se théâtralisent à mesure que le deuil se désenchante. Or, ce processus conduirait à un paradoxe déjà relevé par Michel Vovelle[113] : les sociétés occidentales contemporaines, en désacralisant la mort, la dématérialisent. Concernant les pratiques funéraires des Juifs ashkénazes, dans son étude sur les rites funéraires et pratiques du deuil chez Juifs en France[114] Patricia Hidiroglou a parlé de « désenchantement des pratiques » et du passage d'une signification spirituelle des rituels à une pratique culturelle[115]. Louis-Vincent Thomas évoque, quant à lui, une « société positive à la fois thanatophobe et mortifère ». Dans son ouvrage sur *La mort*, Vladimir Jankélévitch[116] définit trois « personnes » dans l'appréhension de la mort : la première, qui renvoie au Moi[117], la seconde qui renvoie à un Autre connu et la troisième personne, renvoyant à une mort impersonnelle[118]. Les déferlantes télévisuelles d'images de mort (réelles ou cinématographiques) tendraient ainsi à remplacer « la mort à la seconde personne » par la mort impersonnelle « à la troisième personne ». Les anthropologues constatent alors une disparition des signes sociaux visibles du deuil et de la mort, face à une augmentation des « voyeurismes » par l'image.

Il ne serait cependant pas juste d'accepter l'idée d'une disparition (ou d'un éloignement) de la mort dans nos sociétés. Patricia Hidiroglou a bien nuancé les évolutions

---

[112] BAUDRY, Patrick, *La place des morts. Enjeux et rites*. Paris, Armand Colin, 1999.
[113] VOVELLE, Michel, *La mort et l'occident, de 1300 à nos jours.* Paris, Gallimard, 1983.
Ibid. *Les âmes du purgatoire ou le travail du deuil,* Paris, Gallimard, 1996.
[114] HIDIROGLOU, Patricia, *Rites funéraires et pratiques de deuil chez les juifs en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Les Belles Lettres, (« Histoire »), 1999, 448 p.
[115] HIDIROGLOU, Patricia, id., pp. 274-286.
[116] JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Champs Flammarion, 1977.
[117] « Ma mort à moi n'est donc pas la mort de « quelqu'un », amis elle est une mort qui bouleverse le monde, une mort inimitable, unique en son genre et à nulle autre pareille. », in *La mort*, op. cit. p. 25.
[118] « La mort en TROISIEME PERSONNE est la mort-en-général, la mort abstraite et anonyme, ou bien la mort propre, en tant que celle-ci est impersonnellement et conceptuellement envisagée (…) », in *La mort*, op. cit., p. 25

récentes des rites funéraires en mettant en évidence la subsistance de pratiques culturelles, avec une limitation des pratiques religieuses (notamment la prière) et rituelles[119].

Au début des années 1960, l'ouverture de l'historiographie vers le chantier neuf et fécond des psychologies collectives (Alphonse Dupront) et des mentalités (Robert Mandrou) a permis l'éclosion d'une histoire de l'inconscient. *Les Annales* encouragent ces études du mental et du collectif, et outre les parentés, le corps et les pratiques qui lui sont liées (alimentation, sexualité), la mort s'avère l'un des faire de lance de cette mouvance historiographique. Travaillant pourtant de nombreuses années à la marge des institutions de recherche, Philippe Ariès a longtemps fait figure de référence incontournable dans toute étude historique sur la mort. Ses deux principaux ouvrages, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* et *L'Homme devant la mort*[120] témoignent du parcours méthodologique de l'historien à travers le vaste corpus de sources, pensé sur le temps long, de la mort de Roland aux années 1970. Ariès, dans les *Essais* définit ainsi quatre attitudes de l'homme devant la mort : « la mort apprivoisée », mort consciente et acceptée du Moyen Age, « la mort de soi » (personnalisation progressive de la mort, à partir des XIe et XIIe siècles) puis la « mort de toi ». Cette attitude, dont l'évolution s'étend du XVe au XVIIIe siècle, manifeste une érotisation de la mort, chargée d'un caractère de rupture violente ; trépas est dramatisé, vécu comme une séparation déchirante. Enfin, la « mort inversée », dont les symptômes apparaissent à partir du XIXe siècle et deviennent évidents au siècle dernier, est vécue comme un tabou ; la mort se produit à l'hôpital, rarement en public, et au terme d'une médicalisation des derniers moments de la vie. En Occident, le médecin a remplacé le prêtre dans l'accompagnement du mourant et des endeuillés. La mort se pose alors comme un interdit, une interruption violente et indécente de la vie : Philippe Ariès l'analyse comme un refoulement, une fuite du mort autant que la mort elle-même. « Inversée » au regard du temps où elle était publique, la mort est aussi « interdite ». Ces quatre âges sont obtenus par la variation de quatre paramètres, contenus dans le modèle premier de « la mort apprivoisée » : l'émergence de la *conscience de soi*, le *refus social de la nature sauvage*, la croyance en la *survie* et enfin la croyance en *l'existence du mal*. L'historien explique ainsi l'attitude contemporaine devant la mort, initiée au XIXe siècle, radicalisée au XXe, par l'effacement progressif des quatre paramètres. En effet, le XIXe siècle a vu la famille cacher au malade l'horreur de sa mort. La mort devait être belle, dans un dernier moment de communion entre

[119] HIDIROGLOU, Patricia, id., pp. 268-269.
[120] ARIES, Philippe, *L'homme devant la mort, 1- Le temps des gisants, 2- La mort ensauvagée*, éditions du Seuil, « L'univers historique », Paris, 1977, 304 p (livre 1), 343 p. (livre 2).
ARIES, Philippe, *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*, éditions du Seuil, Paris, 1975.

le mourant et ses proches : cette « pudeur de Mélisande » n'est outragée que par des témoignages provocateurs ou le calvaire des soldats. Pour Ariès, cette « hypocrisie » a atténué la conscience que l'individu prenait de lui-même dans son agonie. D'autre part, par le progrès technique et médical, l'homme a aboli la nature sauvage, contre laquelle la société aurait ainsi renoncé à lutter. Enfin, la volonté d'associer la mort au bonheur a conduit à « la disparition de l'Enfer » en même temps que l'élimination du mal physique. Cependant, « la mort inversée » ne permet pas cette évacuation du Mal. Philippe Ariès, en effet, postule que « la mort à l'hôpital, hérissée de tubes, est en train de devenir aujourd'hui une image populaire plus terrifiante que le transi ou le squelette des rhétoriques macabres. » Ce qui ne cesse d'étonner, dans cet ouvrage, c'est le peu de place accordée à la mort de masse, et même plus clairement à l'Holocauste. Dans la conclusion de *L'Homme devant la mort*, Philippe Ariès écrit à propos du « Mal », au XXe siècle : « Certes, il existait encore, mais hors de l'homme, dans des espaces marginaux que la moralité et la politique n'avaient pas encore colonisés, dans des déviances qu'elles n'avaient pas encore redressées : guerres, crimes, non-conformité, qui seront un jour éliminés de la société, comme la maladie et la souffrance l'avaient été par la médecine[121]. »

L'historien des mentalités s'est ainsi avant tout intéressé au temps long et aux longues mutations, même s'il a constaté une accélération (que de toute évidence il réprouve) à partir du XIXe siècle. Or ce temps long devait-il tenir dans un relatif silence l'ouverture des camps d'extermination et l'explosion des bombes A sur Hiroshima et Nagasaki ? Un tel sujet, qui plus est consacré aux compositeurs rattachés aux cultures juives, ne peut de toute évidence pas s'en tenir au point de vue de Philippe Ariès : les sources musicales étudiées, qu'elles expriment ou taisent le précédent traumatique de la mort de masse organisée, s'inscrivent dans une chronologie resserrée. Hans Jonas s'était interrogé sur la présence de Dieu à Auschwitz : l'une des questions essentielles qu'il convient de poser est celle de la validité des cadres mentaux eschatologiques portés par la religion. En d'autres termes, consciemment ou inconsciemment, elles se positionnent par rapport à l'histoire de la mort violente des pogroms de la mort d'Alexandre II à la Guerre Civile, de la Shoah aux purges staliniennes. C'est du moins ce qu'exprime le paradigme duquel nous avons choisi de débuter cette longue réflexion.

[121] ARIES, Philippe, *L'homme devant la mort*, op. cit., p. 608.

1.3. Une histoire de la représentation de la souffrance et du deuil

1.3.1. Deuils et endeuillés

Les expressions « être en deuil » ou « être un endeuillé » marquent bien cette situation radicalement nouvelle, impliquant qu'on est *tout entier* dans le deuil, comme l'indique le pédopsychiatre Alain de Broca : « ce qualificatif d'endeuillé, utilisé comme nom commun, traduit le fait que la personne est « totalement contenue » dans ce qualificatif dès la survenue de ce drame et ce, pour toute sa vie[122] ». L'endeuillé vogue alors entre deux eaux : il est à la fois individuellement confronté à la douleur de la disparition et pris dans un système rituel, social et culturel qui l'englobe et détermine une partie des actions de son propre deuil. Dans les sociétés juives traditionnelles, et d'une tout autre manière dans les sociétés modernes, une prise en charge des endeuillés était assurée par des professionnels ou des sociétés spécialisées : dans le monde juif orthodoxe, ce rôle était endossé par la *Hevra kaddisha*[123]. Néanmoins, avec la disparition de ces structures traditionnelles, se pose la question de la subsistance de cette dimension collective ou sociétale du deuil à l'époque contemporaine : l'endeuillé est-il alors contraint à être esseulé ? Si c'est le cas, quand pourrait-on situer cette rupture ? La chronologie proposée par Philippe Ariès et Michel Vovelle pour l'Occident chrétien est-il valable pour les sociétés juives traditionnelles ? Qu'en est-il des milieux juifs assimilés ? Observe-t-on une différence Est/Ouest européen ? Europe/Amérique du Nord/Israël ? On le voit, les questionnements portant sur les mutations du deuil, non pas seulement compris comme le *avelouth* religieux, mais bien comme un ensemble de rites constituant un rituel touchant à la structuration sociale d'un groupe cohérent.

Le terme de deuil, lui-même, est polysémique. Il concerne d'abord l'événement qui consiste à continuer à vivre après la perte d'un être avec qui on avait tissé des liens affectifs, accepter de supporter l'absence de son regard, son absence physique, également, (son odeur, son corps, sa chaleur), en d'autres termes (à nouveau empruntés à Alain de Broca), supporter cette « forte impression d'étrangeté du fait de la perte de ses références corporelles archaïques

---

[122] DE BROCA, Alain, *Deuil et endeuillés*, Paris, Masson, 1997, p. 1

[123] *Hevra kadisha* ou *Havourah qaddicha*, en hébreu, signifie la confrérie sainte ; on l'appelle également la confrérie du dernier devoir. La préparation des corps et l'enterrement des morts étant un *mitsvah* ou commandement dans le judaïsme, il revient aux familles d'accomplir ce devoir. Elles sont, dans les sociétés juives traditionnelles, accompagnées par les membres de cette confrérie, souvent recrutés parmi les élites cultivées.

structurelles ». Ce traumatisme est souvent traduit, notamment dans le judaïsme traditionnel, par les champs sémantiques de la « déchirure » et de « l'amputation ». Ainsi, la *keyria* (déchirure opérée sur le vêtement de l'endeuillé), qui intervient après la demande du pardon (la *me'hila*) face au cercueil ouvert, rappelle le geste biblique de Jacob devant la tunique de Joseph et symbolique la déchirure du lien physique.

Dans les sociétés juives traditionnelles d'Europe orientale, le deuil concernait la communauté, qui marquait symboliquement le pas du cortège funèbre. Il existe également une dimension spécifique du travail de deuil, propre aux relations fondées sur des liens affectifs et différents des sentiments de tristesse ou de colère consécutifs à un événement étranger. Face à la nécessité du travail de deuil, le rite - dont Louis-Vincent Thomas rappelle qu'il est fait pour les vivants non pas pour les morts - s'impose comme moyen d'échange dans un langage symbolique compris et accepté, consciemment ou non, par une communauté. Il est également, pour l'endeuillé qui y croit ou en éprouve le besoin, un moyen de communiquer avec l'au-delà.

D'un point de vue psychique, le deuil est décrit comme une déstabilisation brutale de la structure de la personnalité, comme un stress violent qui fait disparaître les « protections superficielles » ou « factices » pour ne laisser subsister que les structures les plus archaïques, c'est-à-dire les moins difficiles à mobiliser. Cela peut conduire à une exacerbation des traits dominants de la personnalité, qui dès lors peut paraître anormales à l'entourage parce qu'inhabituelle. Le deuil peut également retarder la réadaptation à l'environnement par la mise en place de mécanismes de défense, tenant à de enjeux de survie pour l'endeuillé. Aussi, les rituels – en particulier les religieux, mais pas seulement – ou les pratiques culturelles de deuil (si l'on reprend la différenciation opérée par Patricia Hidiroglou) ont-ils pour fonction de canaliser les réactions des endeuillés et de conférer un sens collectif à la disparition. De même, dans la tradition juive, le déroulement d'un calendrier du deuil doit permettre d'inscrire dans le temps la réadaptation des individus et de la collectivité après cette disparition[124]. Il est par ailleurs intéressante de comparer les phases du deuil décrites de manière scientifique[125] et les étapes prévues par la tradition. Les spécialistes s'accorde à reconnaître qu'il n'y a pas de fin véritable au travail de deuil : l'endeuillé doit trouver un

[124] Voir infra, 2.1 Judaïsme et pratiques funéraires traditionnelles

[125] Le travail de deuil se déroule ordinairement en plusieurs phases. 1. La sidération (processus de sauvegarde face à l'amplification des émotions semblant entraîner vers la mort, permettant d'accepter la nouvelle petit à petit) 2. Le déni 3. L'incrédulité (impossibilité pour le cerveau de choisir entre la connaissance et le refus d'y croire) 4. La colère ou l'agressivité (repousser la réalité par une réaction violente : agressivité, signe que la vie est plus forte que l'attrait de la mort) 5. Le choc initial, véritable « instant d'éternité » (perte provisoire des repères temporels et spatiaux et toute information s'inscrit donc dans une autre temporalité, fixées pour toujours d'où importance des mots prononcés par l'accompagnant).

nouvel équilibre autour de l'absence, qu'il doit être amené à accepté. Le souvenir du défunt est ainsi inscrit dans la mémoire historique collective : mémoire familiale, mémoire sociale, mémoire nationale.

La perception que les survivants ont du temps se trouve altérée lors du deuil : le temps devient subjectif, du fait de « l'état de veille permanente » qui mobilise l'endeuillé pour ne pas oublier le défunt. Les rituels collectifs, la mesure rituelle du temps imposée par les étapes traditionnelles du deuil conduit par le groupe, ont notamment pour fonction de réintégrer l'endeuillé dans le temps collectif. Les cérémonies et les codes rituels (les gestes, la musiques, les timbres, les odeurs, les objets rituels), s'ils existent et son répétés, cherchent à créer un sens symbolique commun. En cela, ils laissent une marge de liberté et d'interprétation personnelle à chaque individu en deuil[126]. L'articulation entre pratiques collectives et retour sur sa propre douleur est le propre d'un rituel qui a pour objectif de créer du lien interindividuel et intergénérationnel : le temps du deuil s'inscrit dans une continuité entre le présent et le passé du groupe. Dans les sociétés modernes, et ce dès les années 1880[127], c'est cette perte du sens symbolique commun, l'individualisation des attitudes face à la mort qui remettent en question, avec la valeur religieuse du rite, la signification même des musiques qui lui sont liées. Ainsi, les mises en musique du *kaddish*, du *El male rachamim*, du *Yizkor* n'ont pas de signification univoque et doivent très clairement être contextualisées.

Néanmoins, la place de la spiritualité et de la transcendance au moment de la perte et du deuil ne disparaît pas systématiquement avec les phénomènes de déprise religieuse. Si l'essence du religieux s'estompe, sa fonction culturelle n'est pas nécessairement abandonnée. Le caractère monstrueux de la mort dans les catastrophes, et tout particulièrement dans la Shoah, créent des circonstances particulières qui rendent le travail difficile, sinon impossible. Les survivants sont alors en demande d'une souvenance collective. Les chants recueillis dans les camps et les ghettos ou au moment de leur libération, en particulier par Shmerke Kaczerginski, traduisent bien, dans cette typologie des deuils, le besoin de sens collectif à la souffrance individuelle. Si la mort est par nature intolérable, certains deuils – parce qu'ils touchent à une dimension transgressive de l'ordre naturel – sont particulièrement difficile à effectuer et à accompagner. Le deuil d'une mère dont l'enfant a disparu est ainsi un thème courant des chants en milieu concentrationnaire, et des compositeurs (pas toujours

[126] DE BROCA, Alain, *Deuil et endeuillées*, op. cit., p. 20. « l'énergie psychique non utilisée à cette fin va revenir sur l'individu, sur le moi. Toute relation post deuil est donc intrapersonnelle »
[127] HIDIROGLOU, Patricia, *Rites funéraires et pratiques de deuil chez les Juifs en France. XIXème-XXème siècle*, op. cit., p.201.

professionnels et souvent des femmes), l'ont exprimé de manière particulièrement explicite : ainsi, Miriam Harel, qui a survécu à la liquidation du ghetto de Łódz ou Paulina Braun du ghetto de Varsovie, assassinée à Majdanek en novembre 1943[128].

A cet impératif d'une prise en compte collective des deuils liés aux guerres et aux génocides, les mémoriaux, dans leur traduction architecturale ou musicale, fonctionnant comme des lieux de mémoire, tels que théorisés par Pierre Nora, et constituent une étape décisive dans la reconnaissance des endeuillés et de leur souffrance.

1.3.2. Une historiographie des violences de guerre renouvelée ou en chantier pour les deux conflits généralisés

Empruntant la terminologie à Walter Benjamin, dans *Sens unique*[129], l'historien Enzo Traverso qualifie l'une des catégories d'intellectuels de la typologie qu'il a mis en œuvre, d' « avertisseurs d'incendies[130] ». Parmi eux, figure Theodor Wiesenground Adorno, dont l'apport, pour cette étude, touche à la fois au fait qu'il réfléchit aux implications « d'Auschwitz » sur l'écriture poétique et qu'il est le grand théoricien de la nouvelle musique, écouté puis déboulonné par la jeune avant-garde européenne postsérielle dans les années 1950-1960.

Même si Philippe Ariès, dans ses études sur la mort au quotidien au XXe siècle choisit de ne s'intéresser qu'à Mélisande, Ivan Ilitch, héros de Tolstoï, et au moribond sur son lit d'hôpital, le silence presque total fait sur la mort de masse ne cesse de poser problème. La mort de masse, issue d'une systématisation des processus de destruction, n'a-t-elle aucune incidence sur le quotidien ? Edgar Morin, dans *L'homme et la mort*[131], paru pour la première édition en 1951, met déjà en évidence la tendance archaïque à déshumaniser « l'étranger » au groupe, et en souligne les permanences dans les sociétés contemporaines. Pour l'anthropologue, « l'étranger c'est soit l'ennemi, soit l'hôte. Il apparaît donc soit dans son individualité absolue et traité comme un dieu, soit dans son étrangeté absolue et mis à mort ». Lorsque la guerre s'installe, la déshumanisation de l'étranger est poussée à son

[128] Voir infra, deuxième partie, chapitre 3 - « Du fond de l'abîme » : la Shoah comme redéfinition des modalités d'expressions musicales de la mort

[129] BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, [1928], Paris, Les Lettres Nouvelles, 1978.

[130] *L'histoire déchirée*, op. cit., « ceux qui donnent l'alarme, reconnaissent la catastrophe, la nomment et l'analyse (…) un petit noyau d'émigrés juifs allemands (Hannah Arendt, Günther Anders, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse et d'autres), les premiers à placer Auschwitz au centre de leur réflexion, déjà pendant la guerre ».

[131] MORIN, Edgar, L'homme et la mort, [1951], Paris, éditions du Seuil, Point essais, 1970.

terme : « Qu'on songe au SS pour qui le déporté n'est plus qu'un *Schweinhund*, au colonial pour qui l'indigène n'est plus qu'un salopard, à l'aviateur américain pour qui la jeune fille coréenne n'existe pas[132] ».

L'historiographie des violences de guerre, notamment grâce à la contribution de George L. Mosse[133], a, depuis les années 1990, considérablement enrichi la connaissance de ces processus de destruction massive. Mosse démontre notamment une gradation (qu'il nomme « ensauvagement » ou « brutalisation ») des violences entre le premier et le second conflit généralisé. Avec les nouvelles technologies mises au service de la guerre totale, la Seconde Guerre Mondiale occasionne un massacre des civils, dans des proportions que la première Guerre Mondiale n'avait pas connues. Par la violence des atrocités, les destructions d'agglomérations, l'utilisation de la Bombe A et l'extermination systématique des populations juives, la période 1939-1945 marque un double tournant dans la perception de la guerre et dans le culte des morts qui en résulte. George Mosse met en évidence le remplacement du mythe du soldat héroïque par la figure de la victime, et l'essoufflement des « forces de sublimation patriotiques ou héroïques ». L'hommage rendu aux morts, soldats ou civils, prend un ton plus réaliste : la criante de la destruction universelle a fondamentalement changé les perceptions et les pratiques de la mort après 1945[134]. Aussi, les études nombreuses consacrées aux monuments aux morts (notamment à ceux érigés dans l'Entre-deux guerres), permettent-elles d'appréhender les différents traitements collectifs de la mémoire des morts. Reinhard Koselleck, notamment, montre en quoi ces monuments, et à travers eux la mémoire des disparus, sont constitutifs de « l'identité des survivants[135] ». Mais plus encore, l'historien s'intéresse à l'épreuve du temps, à l'évolution des réceptions du message délivré par les monuments. Selon lui, « [leur] langage formel (…) se démode sans cesser de dire quelque chose ». En d'autres termes, il invite à analyser quels « signes » se sont maintenus et à quels symboles, de vie, d'espoir, de mort ou de deuil, ils renvoient. Là encore, les méthodes d'analyse des monuments aux morts peuvent s'avérer un précédent fécond pour l'analyse de certaines œuvres musicales, œuvres individuelles ou de circonstance, dont le but et la fonction sont de soutenir la mémoire d'un événement. Par exemple, le *War Requiem* de Benjamin Britten (1913-1976), créé en 1962 pour l'inauguration de la cathédrale de Coventry, est conçu

[132] Ibid. p. 90.
[133] MOSSE, George L., *De la grande guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*. [1990], Paris, Hachette littératures, Pluriel Histoire, 1999.
[134] A ce propos, George Mosse écrit : « On préfèrera continuer à vaquer à ses occupations en sublimant sa peur, dans un sentiment général d'impuissance. Cet engouement rendit plus lointaine encore les visions glorieuses de la guerre », *De la grande guerre aux totalitarismes*, op. cit., p. 255.
[135] KOSELLECK, Reinhard, « Les monuments aux morts, lieux de fondation de l'identité des survivants », in KOSELLECK, Reinhard, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Hautes Etudes, Gallimard/le Seuil, 1997, pp.135-160.

comme un mémorial pacifiste à la double fonction : honorer les morts, civils et militaires et militer pour la paix. Les textes utilisés sont des poèmes de Wilfred Owen (1893-1918), tué en France quelques jours avant la fin de la Première guerre mondiale, et des fragments du texte liturgique du *requiem*.

Au demeurant, la principale incarnation du « Mal absolu », naguère diabolique et infernal, dont les anthropologues montrent une certaine survivance dans les mentalités, s'avère le régime nazi qui a conçu et mis en place la déportation et l'extermination de millions de Juifs. Certains philosophes – notamment Hannah Arendt[136] et Theodor W. Adorno – ont très tôt théorisé ce Mal, dans ses origines notamment. L'historiographie de la Shoah, d'une richesse renouvelée depuis une dizaine d'années[137], contribue grandement à l'histoire de la mort, et à l'autopsie du processus d'extermination. La recherche récente sur le rapport des intellectuels à la Shoah, à travers les ouvrages d'Enzo Traverso[138] notamment, offre un outil conceptuel de première importance. A la suite de H. Arendt, T.W. Adorno, E. Traverso définit « Auschwitz » comme le symbole d'une rupture de civilisation.

1.3.3. L'approche historiographique du deuil et de la mémoire

Rappelant la distinction nécessaire entre le monument funéraire et le monument aux morts, Reinhard Koselleck[139] a livré une analyse décisive de ces lieux d'identifications pour les vivants et les survivants. En effet, le « monument ne rappelle pas seulement le souvenir des morts, il déplore aussi la vie perdue afin de donner sens à la survie[140]. » Plus encore, il rappelle que le monument aux morts commémorent la mort violente ou en d'autres termes, la mise à mort de l'homme par lui-même. L'un des fonctions du monument commémoratif s'avère donc, également, de justifier cette mise à mort, de légitimer l'absence des victimes et de les rendre « dignes de mémoire. » Les inscriptions rappellent bien que ces morts ont un

---

[136] ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme* [1951], Paris, Gallimard, folio, 2000.
Ibid. *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, [1963], Paris, Gallimard, 1966.
[137] Cf. l'article très précieux de INGRAO, Christian, « Conquérir, aménager, exterminer. Recherches récentes sur la Shoah », in *Annales HSS*, mars-avril 2003, n°2, pp.417-438.
[138] TRAVERSO, Enzo, *Pour une critique de la barbarie moderne. Ecrits sur l'histoire des Juifs et de l'antisémitisme*. Editions Page deux, 1997.
Ibid., *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, éditions du cerf, 1997.
[139] KOSELLECK, Reinhard, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Hautes Etudes, Gallimard/Le Seuil, 1997, pp. 136-137, « IV – Les monuments aux morts, lieux de formation de l'identité des vivants ».
[140] KOSELLECK, Reinhard, ibid., p. 136.

sens : on meurt « pour la patrie ». Si les musiques martiales conduisent au combat[141], celles qui commémorent s'inscrivent dans des formes et dans des stratégies bien différentes. Au XXe siècle, les musiques commémoratives peuvent poursuivre dans l'utilisation de formes anciennes et repérables (la marche funèbre, au rythme ralenti et descriptif du cortège qui avance ; le tombeau, genre souvent plus savant, puisque référencé et prenant la forme d'un hommage formel ; le recours au religieux, avec le requiem chrétien, les pièces *in memoriam*, les prières des endeuillés, *Kaddish*, *El male rachamim* et *Yizkor* pour le judaïsme) : la commémoration s'effectue ainsi dans les cadres spécifiquement fixés par la société, dans une logique traditionnelle, conforme aux stratégies de justification des morts à la guerre. Néanmoins, selon l'hypothèse traditionnelle d'Adorno (ou plutôt de ceux qui l'ont suivi), l'ensauvagement et la massification des morts lors des guerres du XXe siècle aurait changé la donne et le cas des commémorations des victimes civiles poserait un tout autre problème aux compositeurs. Il est vrai et difficilement contestable que dans certains cas, les implications de nature stylistiques renvoient à des questions morales, portant précisément sur la possibilité – dans le monument musical – de justifier encore l'existence de ces morts. Ainsi – et il est important que cette hypothèse ne prenne pas un tour systématique - nombre d'œuvres musicales commémoratives ne permettent plus de justifier mais dénoncent l'absurdité des mécanismes qui ont conduit au massacre (la folie du dictateur, comme dans *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann) ou le caractère incompréhensible des charniers (le *Requiem* de György Ligeti). Le monument peut bien sûr désigner la barbarie de l'ennemi, mais par la complexification des techniques musicales mises en œuvres (rythmes non mesurables par un néophyte, harmonies denses, non-tonales, absence de mélodie ou lignes mélodiques non chantables, choix d'agencement des timbres « difficiles à l'oreille »), en d'autres termes par des choix qui n'ont pas pour ambition de susciter le consensus dans une mémoire glorifiant les victimes et conspuant les bourreaux, les œuvres contemporaines ne commémorent plus seulement : elles posent problème. Cela ne signifie pas qu'elles ne rencontrent pas le succès : le cas du *Survivant de Varsovie*, op. 47, d'Arnold Schönberg, reste l'une de ses œuvres les plus populaires.

L'apport de l'historien Jay Winter dans la compréhension des phénomènes de commémorations collectives et de deuils permet dans une assez large mesure de nuancer cette hypothèse d'un changement paradigmatique des formes musicales de commémoration après

[141] FRANCFORT, Didier, « La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale », in AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BUCH, Esteban, CHIMENES, Myriam, DUROSOIR, Georgie, dir., *La Grande Guerre des musiciens*,Symétrie, coll. Perpetuum mobile, 2009, pp. 17-28.

les deux conflits généralisés. Il permet en tous les cas d'établir une chronologie, différenciant clairement la rupture de la Première Guerre Mondiale, constituant dans une assez large mesure une continuité avec les codes antérieurs de mémorialisation et celle de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah (qu'il n'étudie pas), qui redéfinit ces codes. Son ouvrage fondateur, *Sites of Memory, sites of Mourning*[142], a constitué un considérable apport dans l'historiographie de la Première Guerre Mondiale tout autant que dans le champ de l'histoire culturelle. L'une des innovations de l'historien américain a été – comme l'indique, dans sa préface, Antoine Prost – de ne pas privilégier les productions culturelles des élites vis-à-vis des productions culturelles populaires et d'éviter le piège d'une hiérarchisation esthétique au profit d'une approche doublement comparative : s'intéresser à toutes formes d'expression artistiques, quel que soit leur niveau de sophistication et adopter un champ d'investigation international. Plus encore, il met à distance l'hypothèse d'une rupture culturelle, dans les formes d'expression artistiques du deuil et de la mémoire des morts. Winter met au contraire en avant les permanences des codes traditionnels dans l'après-première guerre mondiale, renvoyant au romantisme et recourant au sacré. Pour lui, les commémorations d'après la Première Mondiale n'ouvrent pas vers une ère culturelle nouvelle, mais constituent le dernier chapitre d'une ère culturelle ancienne. Selon lui, les mémoriaux au cœur des villes et des villages, palliatifs aux cimetières militaires le plus souvent situés sur l'ancienne ligne de front, s'ils offrent des formes variables, répondent à une même fonction réparatrice, ce que les expressions d'avant-gardes consécutives à la Première Guerre ne permettaient pas : « l'ironie tranchante, l'esprit sauvage de Dada ou du surréalisme, par exemple, pouvait sans doute exprimer la colère et le désespoir, et ils le firent de bien des façons ; mais ils étaient incapables d'apporter le moindre réconfort[143] ». En revanche, l'idée selon laquelle les stratégies de « mythologisation » de la guerre, notamment par le recours au champ lexical ou aux figures associées à l'Apocalypse diffèreraient au point de constituer une rupture après 1945 mérite d'être nuancé. « Le silence et l'abstraction », qui constitueraient les critères d'un nouveau modèle dans les codes d'expression de la mémoire après « Auschwitz », sont effectivement des modalités d'expression majeures dans les œuvres musicales savantes, comme dans les œuvres populaires. Néanmoins, elles n'en constituent pas la règle et la chronologie mérite là d'être réévaluée. Le succès du *Survivant de Varsovie* est indissociable,

[142] WINTER, Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, 1995. Traduit en français *Entre deuil et mémoire, La grande guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris, Armand Colin, 1995, 309 p.
[143] WINTER, Jay, *Entre deuil et mémoire. La Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, op. cit., p.131.

au regard des sources, des critiques parues au moment de sa création, lui reprochant de manière parfois particulièrement violente un style ampoulé, sur-expressif, « hollywoodien » : en d'autre termes, le contraire du silence et de l'abstraction. Au regard d'un corpus large, tant quantitativement que chronologiquement, on s'aperçoit (et c'est l'objet des deuxièmes et troisièmes parties) que le silence ne s'installe généralement que quelques années après l'ouverture des camps et pour une période d'une quinzaine d'années. Leonard Bernstein a eu cette formule, qu'il s'appliquait à lui-même : « *a gaping hiatus* ». Et lorsque qu'à partir des années 1960, le nombre d'œuvres explicitement consacrées aux victimes de la mort de masse et de la Shoah en particulier, devient plus substantiel, ce n'est pas toujours l'abstraction et le recours au silence qui dominent : par exemple, les représentations apocalyptiques restent des stratégies d'expression du traumatisme tout à fait valables.

1.3.4. Le symbole « Auschwitz »

Avec Hannah Arendt et Max Horkheimer, Adorno émet une analyse originale et assez marginale dans le paysage intellectuel européen d'après-guerre : « Auschwitz » est le produit de la civilisation de la Raison, héritée des Lumières, dont Zygmunt Bauman est pour partie l'héritier[144]. Contrairement aux intellectuels issus de l'esprit de la Résistance (écrivant dans les *Temps Modernes* en France, *Il Ponte* en Italie ou *Der Ruf* en Allemagne), ils ne considèrent pas l'extermination des Juifs comme un accident atroce, régression dans une barbarie archaïque. Le nazisme et la « solution finale » seraient, au contraire, le produit de notre civilisation, le point d'aboutissement d'une civilisation occidentale rationaliste dévoyée de sa vocation émancipatrice originelle. En cela, « Auschwitz » revêt une portée universelle et agirait comme une « dialectique négative » (titre de son ouvrage de 1966) de la civilisation héritée des Lumières. « Aucune histoire universelle ne conduit du sauvage à l'humanité civilisée, mais il y en a probablement une qui conduit de la fronde à la bombe atomique[145] ».

Accordant crédit à Walter Benjamin, lorsqu'il écrit, en 1928, « la technique a trahi l'humanité et a transformé la couche nuptiale en bain de sang », Adorno envisage le système concentrationnaire comme un complexe industriel rationnel, mêlant anéantissement et productivité, soutenu par une bureaucratie des plus efficaces et par des cadres appartenant au

[144] BAUMAN, Zygmunt, *Modernité et holocauste*, [1989], éditions complexes, Bruxelles, 2008, 298 p.
[145] ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 308.

monde intellectuel[146]. Point de chute de cet organisme concentrationnaire, l'extermination systématique, décidée à la conférence de Wannsee du 20 janvier 1942, marque pour Adorno la véritable « rupture de civilisation ».

Les *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée* (1944-1947) postulent que « le néant que les camps de concentration ont infligé aux sujets atteint maintenant la forme même de la subjectivité » : cette idée fondamentale qui guide toute sa critique de la société moderne, dite « de masse ». Pour Adorno, il est impossible de reconstruire la civilisation après « Auschwitz » : plus encore il émet l'idée radicale (bien connue) selon laquelle « toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordure. » Dans *Dialectique négative*, cependant Adorno tempère l'idée selon laquelle toute création artistique après 1945 est impossible[147] ; il serait plus juste d'évoquer l'idée du « nouvel impératif catégorique » imposé aux hommes par le nazisme : « penser le agir de sorte que Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable n'arrive. » S'il ne nie pas l'acte créateur, il pose néanmoins le problème de sa forme et de son contenu.

Adorno est l'un des principaux chantres de la critique d'une culture de masse. Pour lui, la menace fasciste reste réelle : dans la glorification du progrès technique, il soupçonne une possible réification de l'individu, un mépris pour son corps, pour sa faiblesse. La mort de masse, impersonnelle et déshumanisée, a imprégné de manière indélébile la réflexion ultérieure du penseur allemand. Musicologue, il adopte une position élitiste et ascétique : dans son ouvrage fondamental de 1958[148], il prend le parti de ce qu'il appelle la « nouvelle musique » (la modernité schönbergienne) contre la « restauration » stravinskienne. De plus, il a stigmatisé le jazz comme une industrie culturelle et comme l'expression esthétique d' « une révolte de la nature » pouvant déboucher sur des attitudes fascisantes. Au-delà de ces rejets, la conception de l'œuvre d'art en elle-même nous semble plus décisive. Adorno pense qu'il existe un rapport de « nécessité » entre les phénomènes musicaux et les mouvements sociohistoriques. Il pose ainsi le principe de « l'immanence historique du matériau musical ». Cependant, si un contexte permet d'appréhender le sens de la musique et les conditions nécessaires à la composition, l'œuvre d'art n'est pas simple reflet de la réalité sociale (ce

[146] INGRAO, Christian, INGRAO, Christian, « Conquérir, aménager, exterminer. Recherches récentes sur la Shoah », op. cit. pp. 420-422.
[147] ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, op. cit., p. 439. « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes. Par contre la question moins culturelle n'est pas fausse qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre, s'il en a tout a fait le droit celui qui par hasard y échappa et qui normalement aurait dû être assassiné. »
[148] ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*. [1958], Paris, Gallimard, Tel, 1962.

qu'affirme, a contrario, le réalisme socialiste), mais conserve une certaine autonomie. La valeur d'une œuvre (ce qui en fait un chef d'œuvre) est relative à son contenu de vérité. En d'autres termes, si une musique « réussie » est le produit d'un contexte sociohistorique, elle le dépasse, comme elle transcende l'individualité de l'artiste[149]. Dans *L'introduction à la sociologie de la nouvelle musique,* il écrit : « Les formes d'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que de documents[150]. » Voilà peut-être la solution au problème de la création poétique après Auschwitz : l'excellence et la quête de vérité, dans un sens néanmoins très subjectif.

La pensée philosophique et musicale d'Adorno, si elle est en partie marginalisée à son retour à Francfort, trouve un écho aux *Ferienkurze* de Darmstadt, creuset de la jeune avant-garde européenne, héritière de Schoenberg et formée pour certains dans la classe d'Olivier Messiaen (Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen y font passage)[151]. La position d'Adorno pourrait revenir à émettre l'hypothèse d'une incidence profonde et durable (alors quasiment paradigmatique) d'Auschwitz sur l'écriture musicale contemporaine. S'il a eu droit de cité, il est difficile d'affirmer de manière définitive que ses auditeurs recevaient complètement son discours, en particulier philosophique. Il n'est qu'à se reporter aux remarques que Luigi Nono formule, parfois à l'emporte-pièce, sur Adorno[152]. La réception d'Adorno aux Etats-Unis, en particulier lors de ses années d'exil (1938-1953), a été beaucoup plus difficile. Sa défense des options musicales de la Deuxième Ecole de Vienne, notamment dans le premier temps qu'il écrit sur le sol américain, *Le caractère fétiche de la musique*[153] cadre mal avec le conservatisme néoromantique dominant : « La terreur qu'inspirent aujourd'hui comme hier Schönberg et Webern ne vient pas du fait qu'ils sont incompréhensibles mais plutôt de ce qu'on ne les comprend que trop bien. Leur musique donne forme à une angoisse, à un effroi et en même temps à une compréhension de notre situation catastrophique que les autres ne peuvent qu'entériner en régressant. On les traite d'individualistes, et pourtant leur œuvre n'est en fait qu'un dialogue avec les puissances qui détruisent l'individualité – des puissances dont les « ombres informes » font irruption d'une façon sublime dans leur musique. Dans la

---

[149] RIZZARDI, Veniero, « Musique, politique, idéologie », in NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques du XX*^{ème} *siècle. Tome 1 - Une encyclopédie pour le XXI* ^{ème} *siècle*. Editions Actes Sud/Cité de la musique, 2003. pp. 156-174.

[150] ADORNO, Theodor W., *Introduction à la sociologie de la musique*, 1962, p.53.

[151] BOISSIERE, Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

[152] Cf. NONO, Luigi, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 247. « la pensée d'Adorno exerce une influence déterminante sur le vide régnant en Allemagne de l'Ouest, vide provoqué par une déformation culturelle qui s'est diffusée sous la responsabilité conjointe des différents gouvernements fédéraux, et auxquels a succédé le vide criminel causé par les nazis. »

[153] ADORNO, Theodor W., *Le caractère fétiche de la musique*, Paris, Allia, 2001, p. 84

musique aussi, les puissances collectives liquident l'individualité condamnée mais seuls les individus s'y révèlent en revanche encore capables de représenter clairement le désir de la collectivité. » Ces résistances américaines à la pensée adornienne ou le criticisme adornien de l'industrie culturelle américaine[154], les prises de position « *pro* Stravinsky » de figures dominantes, comme Leonard Bernstein dans ses cours films à Harvard, ne doivent cependant pas conduire à concevoir les sociétés musicales américaines comme absolument hermétiques à sa philosophie.

Ce qui apparaît clairement, c'est la réaction éthique de l'avant-garde européenne sérielle et postsérielle, dont les figures de proue sont appelées à devenir les maîtres à penser les institutions musicales savantes (Boulez en France, Berio, Maderna, Nono pour l'Italie, puis Berio seul, Stockhausen en Allemagne, Pousseur en Belgique, pour la première génération) et de quelques figures assez isolées aux Etats-Unis (Milton Babbitt). Il est impossible, selon eux et selon Adorno, de continuer une tradition, issue d'une civilisation qui a engendré le nazisme. Le monde de 1945 est en ruine : les tenants de la *tabula rasa* (Stockhausen) prennent cela comme une opportunité. Or le concept même de la table rase est biaisé : il est directement facteur de la guerre, de ses destructions, et de la Shoah. L'impératif catégorique nouveau, évoqué par Adorno, semble bien devoir peser sur cette production musicale nouvelle. Et l'un des moyens de déjouer les séductions du fascisme est la radicalisation de l'écriture musicale savante et de son idéologie. Certains anathèmes sont récurrents dans les propos de compositeurs tels que Luciano Berio ou Luigi Nono, pour ne s'attacher qu'à l'Italie. L'accusation de fascisme, souvent associé à une esthétique musicale tonale, ou néoromantique est très courante.

Il n'est pas possible, au demeurant, d'associer toute musique se fondant sur la Shoah à la formulation philosophique qu'en a faite Adorno. Ainsi, le compositeur Luigi Nono manifeste une sorte de devoir de mémoire ardent chez Nono, contenu notamment dans le *Canto Sospeso* (1954) et *Ricorda causa ti Hanno Fatto in Auschwitz* (1965-1966). Joue alors pour beaucoup le militantisme communiste et l'antifascisme.

Il existe, par contre, une autre réception d'Adorno, beaucoup plus ascétique, où l'histoire perd de sa prégnance, de sa matérialité, et où le corps des victimes juive disparaît. Musique de l'esprit, aux antipodes de toute référence historique directe, c'est également musique affirmée contre l'industrie culturelle. Un exemple typique et fondateur de cette réception de la pensée adornienne, est l'œuvre de Pierre Boulez. Les occurrences de la mort y

[154] JENEMANN, David, *Adorno in America*, University of Minnesota Press, 2007, 280 p.

sont soit cryptées soit inexistantes. La mort est alors désincarnée : elle devient annexe, prétexte à célébrer le talent d'un disparu. Ainsi, *Rituel : in memoriam Maderna* (1974) agit davantage comme une forme de cooptation, que comme le témoignage d'une attitude devant la mort. Boulez intègre Maderna dans un cercle de respectabilité. La pièce n'est en rien un rituel funèbre.

Il existerait ainsi deux rhizomes à la pensée adornienne : l'un conduisant à l'ascèse musicale et l'autre incitant à la perpétuation de l'horreur du génocide, perpétré par l'usage criminel de la raison par les nazis. Paradigmatique, la pensée du philosophe et musicologue ne peut l'être que de manière relative : Darmstadt n'est pas toute la musique de l'après 1945. Il s'agit là d'un modèle de départ, dont l'influence a été démontrée, mais n'a rien d'universelle. Et c'est ce paradigme (l'impossibilité d'écrire comme auparavant) qu'il s'agit de mettre à l'épreuve des faits.

2. Penser et exprimer la mort dans la diversité des milieux juifs, avant et après la Shoah

« Voyez, je mets devant vous, aujourd'hui, la vie et le bien, la mort et le mal … Vous choisirez la vie de sorte que vous et vos enfants viviez ».

Deutéronome, 30, 15-19

2.1. Judaïsme et pratiques funéraires traditionnelles

S'ils présentent des spécificités propres aux époques ou aux aires géographiques de l'espace culturel ashkénaze, les rituels encadrant la mort, de l'agonie aux étapes du deuil et de la commémoration, puisent leur justification dans les racines bibliques et talmudiques. Les très nombreux *mitsvoh* ritualisent la mort, au sein des communautés traditionnelles, à travers un ensemble de cadres très contraignants, que l'agonisant puis les endeuillés et le reste de la communauté doivent respecter avec le plus grand scrupule. Cette mort envisagée collectivement, marque ainsi une étape à la fois essentielle d'un point de vue religieux et transcendant (par l'affirmation de l'alliance dans la foi qui unit individu, communauté à Yahvé et par l'espérance de la résurrection en Terre promise) et - plus encore pour ce qui nous intéresse ici - du point de vue de la cohésion sociale elle-même. La codification rigoureuse de l'accompagnement du mourant, de sa mise en terre et de l'honneur fait à sa mémoire garantit la stabilité sociale : la mort juive traditionnelle est envisagée comme une transition individuelle et collective devant s'effectuer dans la sérénité. Plus encore, ces prescriptions relatives aux rites funéraires tendent à gommer les effets de distinction au cœur du groupe : jusqu'au XIXe siècle, au sein du monde ashkénaze, les pierres tombales dénotaient rarement la position sociale ou la richesse du mort.

Aussi, l'un des principes fondamentaux du judaïsme tient-il dans le respect dû au défunt (*Kevod Ha-meth*) auquel s'ajoute un profond respect pour la douleur des survivants (le « chagrin », dirait Roland Barthes). Le caractère vitaliste de la religion juive se retrouve dans la considération portée à l'agonisant, qui reste une personne intégralement vivante jusqu'à la fin, avec les égards qui lui sont dû (l'accompagnement par les proches, la récitation des psaumes) et les devoirs qui restent les siens (celui de demander pardon directement à ceux qu'il aurait offensé). L'observance stricte des *mistvoh*, par la communauté dans laquelle

l'agonisant reste associé jusqu'à ce qu'il expire, implique qu'elle ait conscience de son unité et du rôle que cet encadrement de la mort et du deuil joue dans le maintien de son unité. Moyen de tenir éloignée la menace du mal dans les mentalités traditionnelles, le maintien de ces cadres – à partir du XIXe siècle – peut également participer d'une lutte des élites traditionnelles contre les formes successives de modernité préservant l'essence des traditions comme dans la *Haskala* ou s'en affranchissant comme dans les courants anticléricaux, athées ou agnostiques.

2.1.1. Le moment de mourir et l'accompagnement du mort (levayat ha-meth)

L'absence de dimension macabre mise en évidence par le psychiatre Jacques Hassoun dans une formule efficace, est particulièrement évidente lorsqu'on s'attache aux égards portés à l'agonisant. Comme l'indique le sociologue Freddy Raphaël par une belle formule : « La dernière étape du Juif sur terre, c'est la quête de la sérénité[155] ».

Le moment de la mort n'est pas vécu par ceux qui restent comme un anéantissement : en signe de deuil, les proches, par la *kerya*, déchirent leur vêtement pour marquer la séparation et prononcent les paroles « Bénis sois-tu, Juge équitable », affirmant par là l'inscription de la mort dans le cycle de la vie et l'Alliance unissant le peuple à Dieu. Néanmoins, tant qu'il vit, c'est-à-dire tant que le souffle s'échappe encore[156], l'agonisant est considéré, sans distinction, comme un membre de la communauté, méritant le même respect et devant se plier à ses devoirs. Ainsi, l'agonisant doit mourir dignement : pardonner à celui qu'il a offensé, donner l'aumône – s'il le peut – au mendiant qui vient la lui demander. La communauté, quant à elle, assiste l'agonie par la récitation des psaumes et veille au recueillement et à la sérénité. Il doit également mourir en paix : toute manifestation trop explicite ou bruyante de l'émotion d'un proche doit être évitée. Ainsi, les enfants ou l'épouse qui ne retiendraient pas leurs larmes et rendraient ainsi la mort plus douloureuse, devraient quitter la pièce.

La récitation du *Viduy*, prière de repentir, constitue le moment clé du passage vers la mort. Dans le judaïsme, contrairement au catholicisme par exemple, la confession s'effectue dans un lien direct entre le fidèle et Dieu et l'agonisant prononce la confession par ailleurs

---

[155] RAPHAEL, Freddy, « La représentation de la mort chez les Juifs d'Alsace », article en ligne : http://judaisme.sdv.fr/traditio/deuil/repres/repres.htm. Dernière consultation 7 juillet 2010.

[156] Au moment de l'expiration, c'est en plaçant une plume devant la bouche du défunt que l'on constate la mort.

contenue dans les rituels de Yom Kippour. Enfin, il prononce le *Sh'ma Israel* : « Ecoute Israël, l'Eternel notre Dieu l'Eternel est un ».

Le corps sans vie est appelé *meth.* S'il est pris en charge, si on en conserve l'intégrité, ce n'est pas à la dépouille mortelle que l'on voue un culte : il n'existe pas, dans le judaïsme, de fascination macabre pour le corps. *Taharah,* ou purification, est le nom donné à la toilette funéraire. La double règle du respect dû au mort – surtout, donc à l'homme qu'il a été - et de l'économie de paroles qui l'accompagnent valent tout particulièrement pour cette étape généralement prise en charge par la *hevra kaddisha* (sainte confrérie). Elle a pour charge d'accomplir la *mitsvah* consistant à purifier le corps et à le revêtir d'une part de son châle de prière, le *talith*, et d'autre part des habits de lin blanc, portés par les Juifs lors de Rosh ha-shana et Yom Kippour, c'est-à-dire ces « jours redoutables » de repentir où le croyant se présente au Dieu-juge et implore son pardon. C'est également en signe de pardon, que les proches procède au rituel du *me'hila,* devant le cercueil.

L'enterrement ou *kevoura* a généralement lieu le jour même du décès. Le rabbin prononce l'éloge funèbre (*hesped*) aux portes du cimetière. Il revêt à la fois une fonction de consolation des endeuillés - fonction relayée dans le cimetière par les mots prononcés au passage de la famille : « Que le Tout-Puissant vous console avec tous les autres endeuillés de Sion et de Jérusalem » - et d'hommage au défunt[157]. Le caractère collectif de l'hommage rendu au mort et la démonstration de fraternité faite aux proches se retrouve dans l'escorte du cortège funéraire et particulièrement dans la coutume consistant à se lever à son passage et de l'accompagner quelques pas. Bien sûr, cette image des cortèges funèbres, rassemblant des foules plus ou moins importantes, n'est pas l'exclusivité du judaïsme et il tiendrait certainement de la gageure d'interpréter les convois les plus célèbres comme des moments d'expression d'une cohésion de groupe : ainsi, les milliers de personnes qui accompagnent à New York, en 1908, la dépouille d'Abraham Goldfaden du *People's Theater* de Bowery Street à Manhattan jusqu'au *Washington Cimetery* de Brooklyn, constituaient essentiellement la foule des admirateurs, Juifs américains ou Américains non juifs, du « Père du Yiddish Theatre ».

De plus, le rite de la terre déposée pour combler la tombe constitue une *mitzvah,* que chaque personne, membre de la famille ou simple assistant, accomplit par lui-même (la pelle

[157] Il est à noter que l'éloge funèbre, par sa sobriété et son caractère bref, ne doit pas verser dans la flatterie et l'exagération des qualités du défunt.

est replantée à cet effet par chaque personne) dans un geste collectif, en récitant cet extrait de la *Genèse (3:19*) : « Car tu es poussière et tu retourneras à la poussière ».

2.1.2. Les périodes du deuil ou Avelouth

La périodicité du deuil est indiquée par quatre termes, que les différentes traditions retiennent : *aninouth*, couvrant la période du décès à l'inhumation, *shivoh*, les sept jours consécutifs à l'inhumation, *sheloshim*, les trente jours qui suivent l'inhumation et enfin *shana*, désignant l'année de deuil.

L'inhumation a mis fin au premier stade du deuil, appelé *aninouth*. Qu'il s'agisse du respect scrupuleux du rituel de déchirure du vêtement à l'emplacement du cœur (la *Qeri'ah*) toujours respecté par les orthodoxes ou du port d'un simple ruban déchiré (comme chez les libéraux), les endeuillés manifestent l'absence du défunt par cette rupture symbolique.
Durant la première période du deuil, la *Shiv'ah* – durant sept jours – les endeuillés récitent la prière de sanctification du nom, en araméen, le *kaddish*, accompagnés d'un groupe d'une dizaine de proches (quorum qui est appelé *minyan*). Cette récitation du kaddish des endeuillés est répétée quotidiennement à la synagogue pendant une année.

Sheloshim correspond à la période de trente jours de deuil, pendant laquelle, dans le judaïsme traditionnel, les hommes ne se rasent pas et où les endeuillés ne peuvent se marier. L'année suivant le décès, *shannah*, constitue la période où progressivement les endeuillés retournent à la vie ordinaire : ils récitent toujours, dans la synagogue, le *kaddish* quotidiennement et l'écoute de musiques – en particulier joyeuses, comme à l'occasion des mariages qui sont à nouveau autorisés – est toujours limitée. L'obligation, dans le judaïsme orthodoxe que le *kaddish* soit exclusivement récité par les hommes, n'est pas maintenue dans les communautés libérales. C'est également au cours ou au terme de cette période (la pratique diffère selon les communautés) que la plaque mortuaire (*matzevah*) est placée sur la tombe.

Mourners' Kaddish

יִתְגַּדַּל וְיִתְקַדַּשׁ שְׁמֵהּ רַבָּא. בְּעָלְמָא דִּי־בְרָא כִרְעוּתֵהּ.
וְיַמְלִיךְ מַלְכוּתֵהּ בְּחַיֵּיכוֹן וּבְיוֹמֵיכוֹן וּבְחַיֵּי דְכָל־בֵּית
יִשְׂרָאֵל בַּעֲגָלָא וּבִזְמַן קָרִיב. וְאִמְרוּ אָמֵן:

Congregation and Mourners

יְהֵא שְׁמֵהּ רַבָּא מְבָרַךְ לְעָלַם וּלְעָלְמֵי עָלְמַיָּא:

Mourners

יִתְבָּרַךְ וְיִשְׁתַּבַּח וְיִתְפָּאַר וְיִתְרוֹמַם וְיִתְנַשֵּׂא וְיִתְהַדַּר
וְיִתְעַלֶּה וְיִתְהַלַּל שְׁמֵהּ דְּקֻדְשָׁא. בְּרִיךְ הוּא. לְעֵלָּא
מִן־כָּל־בִּרְכָתָא וְשִׁירָתָא תֻּשְׁבְּחָתָא וְנֶחֱמָתָא דַּאֲמִירָן
בְּעָלְמָא. וְאִמְרוּ אָמֵן:

יְהֵא שְׁלָמָא רַבָּא מִן־שְׁמַיָּא וְחַיִּים עָלֵינוּ וְעַל־כָּל־
יִשְׂרָאֵל. וְאִמְרוּ אָמֵן:

עֹשֶׂה שָׁלוֹם בִּמְרוֹמָיו הוּא יַעֲשֶׂה שָׁלוֹם עָלֵינוּ וְעַל־כָּל־
יִשְׂרָאֵל. וְאִמְרוּ אָמֵן:

Yis-ga-dal v'yis-ka-dash sh'may ra-bo,
B'ol-mo dee-v'ro ḥir-u-say, v'yam-leeḥ mal-ḥu-say,
B'ḥa-yay-ḥōn uv-yō-may-ḥōn, uv-ḥa-yay d'ḥol bays yis-ro-ayl,
Ba-a-go-lo u-viz'man ko-reev, v'im-ru o-mayn.

Y'hay sh'may ra-bo m'vo-raḥ, l'o-lam ul-ol-may ol-ma-yo.
Yis-bo-raḥ v'yish-ta-baḥ, v'yis-po-ar v'yis-rō-mam,
V'yis-na-say v'yis-ha-dar, v'yis-a-leh, v'yis-ha-lal
sh'may d'kud sho b'riḥ hu;

L'ay-lo min kol bir-ḥo-so v'shee-ro-so,
Tush-b'ḥo-so v'ne-ḥeh-mo-so, da-a-mee-ron b'ol-mo,
V'im-ru o-mayn.

Y'hay sh'lo-mo ra-bo min sh'ma-yo,
V'ḥa-yeem o-lay-nu v'al kol yis-ro-ayl v'im-ru o-mayn.
Ō-se sho-lōm bim-rō-mov hu ya-a-se sho-lōm
O-lay-nu v'al kol yis-ro-ayl v'im-ru o-mayn.

Figure 1 - ***Prière du Kaddish en araméen avec sa transcription phonétique.***

Au moment du *Yahrzeit*, premier anniversaire du décès, les endeuillés récitent le *kaddish* des endeuillés la veille, le matin du jour et l'après-midi. Les proches allument une bougie brûlant vingt-quatre heures. Généralement, au *Yahrzeit* comme aux jours de jeûne précédents Rosh Hashana et Yom Kippour, les endeuillés se rendent sur la tombe du défunt et y déposent une pierre.

Le *kaddish* n'a rien, en lui-même d'un chant funèbre et le rapprochement abusif parfois opéré avec la prière chrétienne pour le repos des morts n'est pas fondé. Prière pour la sanctification du Nom, il est récité à chaque office pour honorer Dieu. La récitation par les

proches lors du décès du *kaddish* de l'orphelin ou *kaddish* des endeuillés en fait alors une prière associée à la mort et au travail de deuil.

Le *Yizkor* (ou Souvenance) est une prière du rite ashkénaze où la congrégation demande à Dieu d'accorder le repos aux âmes des défunts. Le *Yizkor memokh buch* (ou livre du *Yizkor*), originellement un genre médiéval consacré à la mémoire des martyrs de la cause juive, progressivement tombé en désuétude, est réintroduit à partir des années 1930 avec l'avènement du nazisme et tout particulièrement avec la Shoah. Rédigés souvent dans les années qui ont suivi, par des *landsmanshaftn* (des groupes de personnes originaires des lieux, villes ou *shtelekh* auxquels le mémorial est consacré).

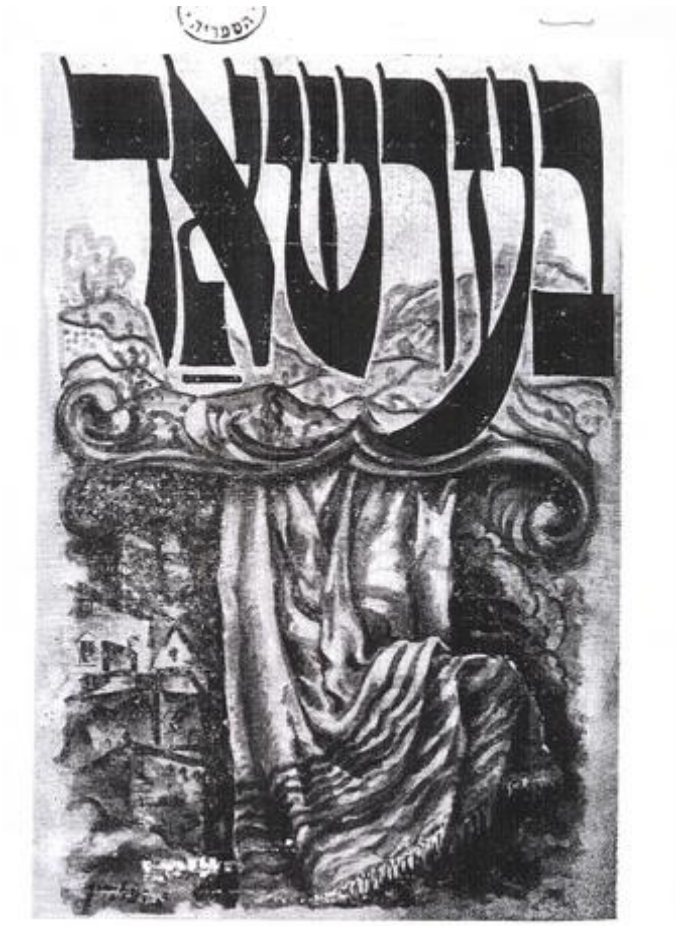


Figure 2 - Frontispice du *Memokh Buch Yzkor* du *shtetl* de Bershad, en Bucovine, actuelle Ukraine, 1946.

Prière silencieuse, le *Yizkor* est récité par les endeuillés quatre fois par an, dans la synagogue en présence d'un quorum de fidèles.

D'autres prières sont destinées à la mémoire des défunts, comme le *Av HaRa'hamim*, originellement composée après la persécution des communautés juives ashkénazes de Rhénanie lors de la Première croisade.

Ce système d'accompagnement du mourant puis des endeuillés, ce système de rituels puisant ses racines dans le Talmud et les textes rabbiniques, renvoie effectivement à ce qui, pour l'anthropologue Georges Balandier, constitue un « défi » lancé aux communautés : articulation du temps individuel à l'échelle d'une vie et du temps collectif (les conceptions téléologiques des religions), le rapport à la mort implique une vision commune que le respect du rite est censé garantir. On comprend, alors, l'enjeu du glissement moderne au sein des

communautés juives européennes et américaines, d'une pratique spirituelle à une pratique culturelle : la perte du sens religieux induit une dévaluation de l'autorité des élites religieuses, garantes de la préservation du rite, « action dramatique dans l'espace du sacré[158] ».

Néanmoins, l'éloignement d'une observation scrupuleuse des rituels religieux ou son assouplissement déjà initié par le mouvement libéral réformé allemand au XIXe siècle, n'induit pas systématiquement la disparition du sacré.

2.2. Proposition de mise en perspective des productions musicales au regard de l'historiographie de la Shoah

2.2.1. Une histoire intégrée de la Shoah (Saul Friedländer)

Le panorama international d'une historiographie de la Shoah, permettant de mettre en perspective les écritures nationales de cette rupture fondamentale, dégage des enjeux décisifs, dont cette étude est pour partie héritière. Le champ historiographique, sa profondeur comme son étendue, invite bien entendu à la plus grande modestie quant à l'apport éventuel d'une nouvelle étude. Néanmoins, les débats riches, parfois violents autour du génocide des Juifs d'Europe par les nazis, ont fourni des cadres théoriques qu'une étude en histoire culturelle peut réinvestir pour partie, tout en proposant un éclairage – si ce n'est résolument différent – en tous les cas décentré. En effet, aborder les expressions musicales de la mort, notamment du meurtre individuel ou collectif, dans les milieux juifs dans un long XXe siècle implique d'envisager la Shoah à la fois dans son incontestable spécificité et dans une logique de violence initiée antérieurement. Ce choix chronologique est motivé par les sources mêmes, tout particulièrement par des chants, dont certains écrits à New York par la seconde génération de Juifs immigrés d'Europe orientale, évoquant métaphoriquement (« *Dona, dona, dona* » de Sholom Secunda) ou dénonçant explicitement la violence des homicides antijuifs lors des pogroms. Or certains de ces chants, purs produits de la scène new-yorkaise, sont réinvestis – mélodie, texte, ou l'un et l'autre – par les victimes européennes du génocide nazi, dans les camps ou les ghettos.

[158] BALANDIER, Georges, « Le sacré par le détour des sociétés de la tradition », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 100, Paris, Les Presses universitaires de France, janvier-juin 1996, pp. 5-12.

Aussi, cette étude n'ambitionne-t-elle pas même de remettre en question les démarches explicatives antérieures, mais – à partir de matériaux souvent abordés de manière partielle ou en négligeant une partie de leur parcours – d'envisager les productions musicales de la Shoah en regardant vers l'amont, aussi bien que vers l'aval. C'est-à-dire, en d'autres termes, accepter de ne pas ghettoïser à nouveau arbitrairement des chants dont les itinéraires s'avèrent beaucoup plus amples que l'appellation réductrice et contestable de « chants du ghetto » ne l'indique *a priori*.

De fait, l'approche d'une « histoire intégrée de la Shoah », défendue par Saul Friedländer[159] postule d'une impossibilité intellectuelle d'un « cadre conceptuel unique qui puisse offrir une interprétation adéquate de l'extermination, non parce que nous sommes face à quelque événement métahistorique, mais vu qu'en présence d'une convergence de multiples facteurs foncièrement hétérogènes, l'historien à la recherche d'un concept unificateur se trouve obligé de recourir à des notions trop générales pour avoir prise sur la trame serrée des données empiriques[160]. » Elle fournit également un cadre méthodique à cette étude qui ne peut que se ranger derrière les entreprises d'écriture de l'histoire de la Shoah qui prennent en compte les points de vue des victimes elles-mêmes, tout particulièrement ici leurs productions musicales, sans arbitrairement les considérer comme les témoignages d'une « mémoire mythique » (Martin Broszat).

Plus encore, fonder un travail d'histoire sur les sources musicales produites dans les ghettos ou dans les camps ne conduit pas en ligne droite à forger une histoire « juive » de la Shoah, mais implique de procéder à l'étude du rôle de tous les acteurs : producteurs, bien sûr (poète et musicien, chœur, chanteur ou musicien de théâtre, de cabaret ou de la rue), mais également autorités du *Judenrat* (comme commanditaires des œuvres pour les revues officielles ou au contraire comme censeurs), soldats et officiers nazis (auditeurs et spectateurs des revues, cibles des auteurs en même temps que leurs bourreaux). Concernant les populations juives elles-mêmes, les nombreuses études microhistoriques consacrées à des individus, des groupes ou des lieux, empêchent aujourd'hui d'envisager les victimes du génocide comme un groupe cohérent, pire encore comme une « masse » sur laquelle s'est abattue la catastrophe. Le morcellement du judaïsme européen d'avant-guerre, ses divisions idéologiques et sa complexité sociologique ne s'effacent pas avec l'avènement du Troisième Reich ou avec la mise en place de la Solution finale. Plus encore, si l'on n'envisage plus seulement le génocide

[159] Saul FRIEDLÄNDER, « Pour une histoire intégrée de la Shoah », *Conférences Marc Bloch*, 2008, [en ligne], mis en ligne le 11 juin 2008. http://cmb.ehess.fr/document302.html.
[160] Saul FRIEDLÄNDER, « pour une histoire intégrée de la Shoah », op.cit.

dans le cadre même de sa réalisation, mais si l'on prend par exemple en compte sa compréhension – progressive, lacunaire – par les communautés américaines ou par celles du Yishouv, on prend la mesure de la grande complexité d'un tel phénomène. Une démarche culturaliste, fondée sur l'étude des sources musicales, conduit nécessairement à inscrire l'étude dans cette multiplicité de points de vue – pas tant par principe que, de manière très concrète, par la nature même des sources. Quand les chants les plus interprétés dans les ghettos, voire dans les camps, sont des productions américaines évoquant les persécutions des Juifs européens antérieures au génocide, on se confronte à un effet de profondeur et à une mise en abîme de la souffrance représentée dont les cadres interprétatifs globaux ne permettent pas l'entière mesure.

Le concept d' « histoire intégrée de la Shoah », invite quant à lui à mettre à distance ces concepts interprétatifs globaux qui fournissent chacun une perception du phénomène sans – bien entendu – l'épuiser.

2.2.2. Sur la notion de « résistance spirituelle »

L'historiographie de la Shoah a beaucoup évolué dans les années 1960, notamment à la suite du procès Eichmann à Jérusalem, du compte rendu d'Hannah Arendt et des controverses provoquées par elle sur les Conseils juifs et également à la suite des procès des gardiens SS de Auschwitz à Francfort en 1963 : un travail considérable de collecte de témoignages a également conduit à une prise en compte plus importante des « sources juives ». Ce renouveau historiographique s'est accompagné de polémiques autour des formes de résistances juives. C'est à cette époque que le concept d'*amida* apparaît : il recouvre la capacité à « tenir bon » élargie à la grande variété des résistances non armées et des tentatives de maintien de la culture juive. L'une des principales controverses oppose Shaul Esch, qui forge le concept de « *Kidoush a'hayim* » ou sanctification de la vie, à Lucy Dawidowski qui l'attaque radicalement. Roger Gottlieb a quant à lui cherché à proposer une définition solide et stable du concept de résistance juive[161] alors que Joan Ringelheim[162] pointe plutôt du doigt le flou qui entoure ce type de controverse :

[161] GOTTLIEB, Robert, « *the concept of resistance : the jewish resistance during the holocaust* », in *Social Theory and Practice*, 9/1, 1983, pp. 31-49.
[162] RINGELHEIM, Joan, « *Women and the Holocaust : A Reconsideration of Research* », in *Signs*, vol. 10 - n°4, 1985, p. 760.

« Qu'appelle-t-on résistance ? Est-ce que tout acte accompli par une femme opprimée est un acte de résistance ? Et qu'en est-il de celui qui se suicide ? Le suicide devient-il alors résistance ? Et si, parfois, le suicide peut être un acte de résistance, cela est-il toujours le cas ? Est-ce que la mort est une résistance ? Est-ce que le courage est une résistance ? Est-ce que chanter en allant vers les chambres à gaz est une résistance ? Est-ce que l'accomplissement et la préservation des rites de la religion juive est une résistance ? Est-ce que le vol est une résistance ? Est-ce que se cacher est une résistance ? Et la fuite ? Est-ce que l'assistance est une résistance ? Le sabotage ? Est-ce que tuer l'ennemi est une résistance ? Voyez à quel point le terme perd son sens. Un tel glissement dans l'usage terminologique crée une image qui laisserait penser que tous les Juifs sont devenus des héros ou des saints, et toutes les femmes, des héroïnes. Y a-t-il en cela quoi que ce soit qui fasse avancer la compréhension de ce qui s'est passé ? »

Face au champ des sources musicales liées tout particulièrement à la Shoah, force est de constater les enjeux importants portés par cette dispute, que l'on pourrait croire ancienne et obsolète : le concept d'*amida*, en lui-même, connaît certes de moindres perspectives dans l'historiographie non-israélienne, mais la notion de « résistance spirituelle » a connu une traduction et un écho plus important, notamment dans des productions musicologiques nord-américaines. La tonalité sous-jacente de la préface de l'éditeur du recueil de Shmerke Kaczerginski, H. Leivik, est parfois reprise par les survivants eux-mêmes ou par certaines analyses, ne cherchant pas même à interroger la possible mythification, par les discours ultérieurs, de la notion de « résistance spirituelle ». Les critiques de Raoul Hilberg, Lucy Dawidowicz et Joan Ringelheim, reprochant au concept sa nature clairement apologétique et non pas historique, s'avèrent donc tout à fait essentielles.

2.2.3. « Testis unus, testis nullus » ou « Just One Witness[163] » (Carlo Ginzburg) : « La fonction perturbatrice » du témoignage individuel.

Le rapport complexe entre mémoire et histoire, notamment mis en évidence par Paul Ricœur dans *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*, s'articule autour d'exigences de méthode : l'expression d'une histoire « héritière savante de la mémoire[164] » indique bien que l'historien donne du sens au legs mémoriel par le nécessaire truchement de l'établissement rigoureux du corpus, par une démarche comparative, le recoupement des sources et des témoignages. Néanmoins, lorsque le témoignage individuel est unique ? Il s'agit alors de réfléchir, avec

[163] Carlo GINZBURG, « Just one witness », in Saul FRIEDLÄNDER, ed., *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge, (Ma)-London, Havard University Press, 1992, pp.82-96. Carlo GINZBURG, « Tactiques et pratiques de l'historien. Le problème du témoignage : preuve, vérité, histoire », in *Tracés. Revue de Sciences humaines, Pratiques et tactiques*, numéro 7, hiver 2004-2005, pp. 91-109.
[164] Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 304.

Carlo Ginzburg, au statut de ce témoignage : s'il ne renvoie pas avec certitude à « cette vieillerie, 'le réel' » (indispensable point d'ancrage rappelé par Pierre Vidal-Naquet), il informe sur le témoin lui-même.

Annette Wieviorka, dans deux ouvrages de référence[165], exprime très clairement la place du témoin dans l'entreprise historique : « Le témoignage, surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse, exprime, autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversé ».

Si l'on s'attache par exemple aux répertoires créés, réarrangés ou interprétés au sein de l'univers concentrationnaire, il convient de s'interroger sur les sources telles qu'elles ont été collectées et telles qu'elles ont éventuellement évolué : sachant qu'une grande partie de ces chants n'ont été mis par écrit que tardivement et n'ont que rarement de support matériel qui remonte effectivement à la période des camps.

D'autre part, l'historienne britannique Shirli Gilbert dans son ouvrage important *Music of the Holocaust : confronting Life in the Nazi ghettos and camps*[166], met à distance, de manière tout à fait salutaire, l'idée que la musique soit essentiellement un vecteur de résistance spirituelle ou de résilience[167], prenant ainsi le risque d'entrer en contradiction avec certains témoignages et avec certaines sources qui présentent les victimes comme des résilients. En réalité, Shirli Gilbert fait le choix d'une approche complexe qui affirme la nécessité de prendre en compte les facteurs de différenciation tels que les hiérarchies internes aux groupes de prisonniers, les enjeux de pouvoirs, les stratégies de survie – pourtant si difficiles à appréhender - pour espérer comprendre le rôle réel que la musique exprimant la mort et prenant le risque « de dire plus ou moins vrai », a pu jouer dans les ghettos et dans les camps.

Ce travail requiert donc la prudence, quant au sujet qu'il aborde, certes, mais également quant à la nature des sources qu'elle entend traiter. En effet, de nombreuses pièces

---

[165] WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Pluriel, Hachette Littérature, Paris, 1998. p. 13. Id. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Hachette Littératures, 1992, 506 p.

[166] GILBERT, Shirli, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Clarendon Press, Oxford, 2005. 243 p.

[167] « *In short, we should not attribute to music a singular power it did not and could not possess in the circumstances. The diction of heroic resistance mythicizes and decontextualizes the phenomenon, chosing instead to espouse clichés and conforting stories. The rejection of redemptive narratives needs not presuppose a refusal of all affirmative meaning, however*. », Gilbert, p.17.

ont été en partie réécrites ultérieurement ou en tous les cas complètement réarrangées[168] ; d'autres chants n'ont été mis en musique qu'après la libération des camps[169], notamment aux Etats-Unis. Ces évolutions formelles conduisent donc à faire le choix d'un temps long, qui ne se limite pas à la période concentrationnaire, mais cherche à prendre en considération le parcours des œuvres ainsi que leur évolution stylistique et sémantique. En revanche, cette prudence méthodique ne doit pas conduire à un relativisme absolu au prétexte que les sources musicales relèveraient du seul domaine de l'ineffable. Elles comportent une forte part de matérialité, dont il s'avère précisément possible d'écrire l'histoire. Et si la fixation de l'œuvre n'existant que dans la mémoire des survivants est tardive, il s'agit alors d'en envisager l'étude dans un rapport dialectique entre les deux contextes : celui du témoignage qui atteste qu'une œuvre ait été chantée et celui du moment où on se souvient des victimes en réarrangeant ou réinterprétant la source. Cet exemple particulier des chants des camps, fixés progressivement, parfois sur plusieurs décennies, pose un problème historiographique tout à fait particulier : celui d'un témoignage dont la fonction est effectivement perturbatrice, en cela qu'il n'est pas stable.

Appréhender ces témoignages dans une démarche historique et non pas spécifiquement musicologique, implique donc de les aborder par eux-mêmes et peut-être également pour eux-mêmes. Il s'agit alors de conserver une distance critique vis-à-vis de la littérature diffusant l'idée que les œuvres produites par les artistes juifs dans les ghettos ou dans les camps s'inscriraient – par essence - dans une forme de « résistance spirituelle[170] ». En effet,

---

[168] On peut penser à l'enregistrement de la chanteuse yiddish Sarah Gorby (1900ca-1980), dont la première version, éditée chez Philips en 1966, était intitulée *Songs of the Ghettos*. Lauréat en France du Grand Prix du Document historique de l'Académie Charles Cros, cet enregistrement est marqué par les orchestrations de Jacques Lasry – très écrites au regard des documents sources – qui utilisent notamment les structures sonores des frères Baschet (mises au point à partir du milieu des années 1950). De plus, les textes, dont le livret indique qu'ils ont été recueillis à la bibliothèque Medem et au Centre de Documentation Juive Contemporaine de Paris, peuvent parfois varier substantiellement des versions originales. GORBY, Sarah, *Unforgettable Songs of the Ghetto* [1966, 1976], Arion, 1989. ARN 64081.

[169] Ainsi, le musicologue américain (et chanteur yiddish) Jerry Silverman a mis en musique des textes d'auteurs pour le cabaret des ghettos de Terezín comme Leo Strauss, Hans Hoffer, Egon Larsen, Manfred Greiffenhagen, ou de Buchenwald, comme Otto Halle. Ces mises en musiques tardives sont incluses dans le recueil de référence, édité par Jerry Silverman, avec des sources (textuelles et musicales) originales, néanmoins réarrangées. SILVERMAN, Jerry, *The Undying Flame. Ballads and Songs of the Holocaust*, Syracuse University Press, 2002.

[170] Le site du *United States Memorial Museum* de Washington propose, dans l'article éponyme, la définition suivante de la résistance spirituelle : « La résistance spirituelle désigne les efforts investis par des personnes pour préserver leur humanité, leur probité, leur dignité et le sens de la civilisation face aux tentatives de les déshumaniser et de les avilir. Plus généralement, il s'agit, dans d'abominables conditions d'avilissement, du refus de se laisser briser. Les activités culturelles et éducatives, la tenue d'archives sur la communauté et l'observance religieuse clandestine constituent trois exemples de résistance spirituelle ». (http://www.ushmm.org/wlc/article.php?lang=fr&ModuleId=167). Shirli Gilbert, dans son ouvrage déjà

considérer a priori (comme on peut le lire dans les publications de musicologues[171]) que les représentations musicales et poétiques de leur propre mort par les victimes juives du nazisme relèvent essentiellement d'une attitude résiliente, retourne au mieux de la gageure, au pire d'une réécriture de l'histoire. Partant de l'expression de Pascal Ory, pour qui « l'histoire culturelle est une histoire sociale des représentations », il s'avère plus prudent de se proposer d'étudier des représentations sociales de la mort par le biais de la musique et du chant.

En effet, ces pièces sont les lieux d'enjeux multiples, souvent beaucoup plus complexes que la dimension unificatrice du corps social des victimes face à leurs bourreaux nazis. Cet ensemble de sources revêt, de plus, un intérêt particulier du point de vue de l'histoire culturelle : il ne s'agit, en effet, ni de témoignages simplement contemporains, ni de témoignages rétrospectifs ou mémoriels. La particularité de ces sources, et notamment des chants[172], tient dans leur caractère mobile ou évolutif. Ces œuvres, nées en milieu concentrationnaire, ont pour la plupart suivi les mouvements de déportations, selon des chemins qu'il s'avère néanmoins très difficile de tracer avec précision[173].

Une observation au cas par cas des œuvres répertoriées dans les principaux fonds d'archives lors des grandes entreprises de collecte[174], permet de mettre en évidence une évolution formelle dans le temps. On pourrait même postuler d'un matériau en constant

---

mentionné, met bien en évidence le caractère potentiellement rhétorique et rétrospectif d'un tel concept, prenant notamment le risque de charger les sources d'un caractère résilient dont rien n'indique avec certitude que leur auteur l'aurait revendiqué ou encore qu'il a agit comme un outil de résistance spirituelle sur ses différents publics.

[171] JACOBSON, Joshua R., « Music in the Holocaust », in *Choral Journal*, 36/5, 1995.

[172] Par chant, on entend bien sûr un texte attaché à une mélodie. Toutefois, le corpus prend ici en compte les textes dont on sait qu'ils ont été chantés mais dont les mélodies se sont perdues, ainsi que les mélodies auxquelles on a adapté plusieurs textes, en remplacement des paroles initiales.

[173] Le récent travail du musicologue italien Francesco Lottoro, visant à reconstruire certaines œuvres écrites dans les camps sur des supports les plus variés (morceaux de papiers, fragments de mobilier) met en évidence la disjonction entre l'existence mentale d'une œuvre et la matérialité reproductible de ses supports.

[174] Dans la tâche de conservation de ces matériaux d'un genre particulier – authentique et pourtant formellement changeants - la grande entreprise de collecte de témoignages de survivants a été entreprise entre 1946 et 1948 par le 1er journal de recherche sur la Shoah, *Fun letzten Hurbn*, publié à Munich sous l'égide de la Commission Historique Centrale. Ce travail a permis d'enregistrer des chants de la bouche même des survivants, quelques années à peine après leur création. Les premières années d'après-guerre permettent également à Shmerke Kaczerginski (1908-1954), poète et combattant de Vilna d'inspiration communiste, de publier en 1948 l'ouvrage de référence, édité par le Altveltlekher Yidisher Kultur Congress de New York, *Lider fun di Getos un Lagern*. Il a été le premier grand collecteur des chants de la Shoah. Plus récemment Gila Flam s'est livrée à un travail de collecte de chants, pour certains sans trace matérielle, auprès de survivants, fondé sur des interviews enregistrées dans les années 1980, ainsi que sur une collecte d'enregistrement de chants du ghetto de Łódź. Elle a ensuite travaillé à la constitution des collections musicales de l'United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). Depuis le début des années 1990, elle dirige le Département de Musique et les Archives sonores de la Bibliothèque Nationale d'Israël. FLAM, Gila, *Singing for Survival: Songs of the Łódź Ghetto (1940-1945)*, Illinois University Press, 1992.

« *work in progress* » dans le sens où, en partie seulement affranchies des logiques commerciales des droit d'auteur – dans un contexte d'édition parallèle, ces œuvres sont souvent adaptées, réécrites, parfois plagiées (ce terme juridique a-t-il seulement encore un sens dans le contexte concentrationnaire ?) ou parodiées. Ainsi, deux œuvres antérieures ont été particulièrement réutilisées par les auteurs des ghettos (essentiellement Vilna et Łódź) : tout d'abord la fameuse « *Papirosn* », adapté d'une chanson traditionnelle bulgare par Hermann Yablokoff, devenue l'un des plus célèbre standards du Yiddish Theater, dont le succès se confirme à Broadway dans les années 1930 (à l'affiche en 1932) ; ensuite, l'une des mélodies yiddish les plus imprimées et chantées, « *Rozhinkes mit Mand*len », chanson tirée d'un air de l'opéra de Abraham Goldfaden, *Shulames or the Daughter of Jerusalem*, datant de 1880. **[Extrait n°1]**

De surcroît, il ne faut surtout pas oublier, contrairement à la tendance uniformisatrice d'un certain nombre de recueils ou de compilations disponibles dans le commerce[175], que ces productions musicales s'inscrivent dans un contexte social de l'univers concentrationnaire fort éloigné de certaines reconstitutions ultérieures, mythifiées, réécrivant par le récit mémoriel une réalité factuelle violente, morcelée, parfois centrée sur le seul enjeu de sa propre survie. Il s'avère donc nécessaire de procéder à une typologie des sources, en s'intéressant à leur forme, à leur destination et à leur destinataire, à leur lieu de création, si lieu de création publique il y a (cabarets, salles de concerts), au public concerné (camarades partisans, prisonniers, soldats et officiers S.S., etc.). S'il semble important de pouvoir appréhender, en soi et pour soi, les chants qui expriment la mort, le travail de recontextualisation s'impose de toute évidence.

[175] De très nombreux enregistrements portent, de plus, le titre « Songs of the Ghetto », dont l'emploi du singulier induit qu'il y aurait un contexte identique ou à défaut très comparable entre les très nombreux ghettos du Wartegau, de Pologne ou de Lituanie.

3. Pour une approche des sources musicales en histoire culturelle

« Une approche privilégiant essentiellement l'art musical et les musiciens est contraire aux usages historiographiques car les historiens professionnels sont le plus souvent sourds à la musique. Ils connaissent les textes, ils regardent les images, mais la musique n'appartient pas à l'histoire qu'ils décrivent, elle n'a le droit ni à l'attention ni au respect que mérite n'importe quel traité de paix non appliqué ou la corbeille à papier d'un homme célèbre. En réalité, la musique témoigne tout autant de l'histoire des hommes, d'une façon plus subtile sans doute, exigeant une analyse plus difficile, mais qui reflète néanmoins et même profondément, l'esprit du temps avec sa réception des idées, des événements, des sentiments. »

Frans C. Lemaire, *Le destin juif et la musique. Trois mille ans d'histoire*.
Les chemins de la musique, librairie Arthème Fayard, Paris, 2001, pp.11-12.

Ce panégyrique de la méthode historique, publié en 2001 alors même que d'importants jalons historiographiques fondés sur les sources musicales avaient déjà été discutés dans la communauté scientifique, comporte plusieurs intérêts et soulève plusieurs questions. Il met d'ores et déjà en exergue le temps de latence qui sépare la parution d'un ouvrage scientifique de sa réception par le plus grand nombre, comme par les comités éditoriaux des grandes maisons parisiennes. D'autre part, avancer l'idée que « la musique n'appartient pas à l'histoire » semble, peut-être paradoxalement, en tous points recevable : depuis les travaux féconds et ouverts de Myriam Chimènes, d'Esteban Buch – musicologues de formation, mais très sérieusement acquis aux méthodes des sciences sociales, depuis les séminaires de Didier Francfort et ses publications sur les approches méthodiques des sources musicales par l'historien du culturel, depuis les études sur les supports matériels de la musique par Ludovic Tournès, depuis les rencontres internationales et la confrontation des chercheurs français aux travaux d'Hannu Salmi sur le wagnérisme[176], par exemple ; depuis ces jalons fondamentaux ouvrants à l'historiographie des horizons neufs, l'idée réductrice que la musique « appartienne » ou n'appartienne pas à l'histoire semble en effet hors de propos. Le fait est que, depuis des années, l'histoire des idées et l'histoire culturelle s'intéressent de fait aux sources musicales, qu'il s'agisse de musique savante, de productions populaires ou encore

[176] Hannu SALMI, *Imagined Germany: Richard Wagner's National Utopia*, German Life and Civilization, Vol. 29, Peter Lang Publishing, 1999, 229 p., Hannu SALMI, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces: Reception, Enthusiasm, Cult*, Eastman Studies in Music, University of Rochester Press, 2005, 328 p.

d'œuvres de style et de genre intermédiaires. De fait, traiter des musiques de cultures juives, à partir des années 1880, implique d'articuler plusieurs formes d'autodéfinition et surtout plusieurs contextes spécifiques au cœur desquels les compositeurs juifs interviennent, pensent la musique, la composent et la diffusent.

En effet, comme l'a notamment mis en lumière Didier Francfort, « entre 1870 et 1914, la vie musicale européenne donne l'image d'une tour de Babel. Partout, l'essence nationale de la musique est rattachée à un génie du lieu, à une lourde détermination par l'histoire, la géographie et les traditions[177] ». Dans ce contexte où la dimension universaliste du discours musical, valeur portée par les Lumières européennes, a cédé la place à une logique identificatoire fragmentée, centrée sur la nation voire parfois même sur le génie de la « race », la notion même de « musiques juives » - quel que soit la valeur du pluriel employé – est à interroger de manière nouvelle. Il existe bien une musique nationale juive, particulièrement mise en valeur par la structuration politique du mouvement sioniste, né dans les années 1880 qui naît à Bâle en 1897 ; il existe, de même, une musique nationale russe juive, projet inspiré par l'esprit de Nicolaï Rimski-Korsakov et porté par la *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* également appelée Ecole de Saint-Pétersbourg ; la Double-monarchie accueille des compositeurs juifs, formés dans les conservatoires et les académies de musique royales ou impériales, pour composer une musique assimilée ; enfin, le mouvement mystique hassidique, considérant la musique et la danse comme un vecteur transcendant de sanctification du Nom, utilise la mélodie, l'arrache à son contexte et à son sens initial, quitte à transformer une marche militaire tsariste ou une mélodie légère en *niggûn* ou poème mystique. Que dire, encore, du répertoire bundiste – spécifiquement juif en cela qu'il est attaché à un mouvement prolétarien qui revendique une spécificité juive ? On le voit, la grille d'analyse nationalitaire applicable aux musiques européennes, si elle est valable en règle générale, demande à être nuancée en ce qui concerne les musiques de compositeurs juifs, d'une part parce que la problématique nationale ne concerne pas tous les groupes se revendiquant d'une appartenance culturelle ou politique juive, d'autre part parce que le nationalisme juif – sioniste en particulier – naît et s'organise sans Etat, ou plus exactement avec plusieurs possibilités de terres à investir (le choix de la Palestine – *Eretz Israel*, face à l'option ougandaise, divisant le VIème Congrès sioniste de 1903).

[177] Didier FRANCFORT, *Le Chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, op. cit., p.11

3.1. Apport de l'histoire culturelle dans le traitement des sources musicales

3.1.1. Histoire sans musique : constat qu'on ne peut plus faire

Est-ce pour des raisons d'appréhension envers un code dont la qualité de langage est sujette à débat que les historiens ont longtemps réservé à la musique le rang d'anecdote ou d'illustration à une histoire culturelle plus large ? C'est l'une des questions que se pose Myriam Chimènes dans l'article « Histoire sans musique », paru dans la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*[178]. La musicologue fait un constat amer et pose dans le même temps un double problème, l'un directement, l'autre en filigrane. Le premier concerne évidemment l'indifférence des historiens pour la musique en tant que document potentiellement soumis aux cribles de l'analyse critique.

Le second problème n'est pas formulé en tant que tel dans l'article de Myriam Chimènes, mais mérite d'être soulevé. Les musicologues (alors que la réciproque n'est pas vraie selon l'auteur) « pratiquent » l'histoire pour les besoins d'analyse d'une œuvre. Dans bien des cas, cela revient à dire qu'ils font œuvre (et c'est nécessaire) de contextualisation, par rapport à un cadre politique, sociologique ou culturel. Dans ce cas, ce n'est pas la musique qui est utilisée comme illustration par un historien, mais bien l'histoire qui sert d'arrière-plan explicatif à une œuvre qu'il s'agit de comprendre en elle-même et pour elle-même.

Cependant, alors que la discipline historique –en plein « tournant épistémologique »- se voit reprocher son ignorance des sources musicale, Roger Chartier relève une mutation d'importance dans la pratique historienne, consistant en un « retour à l'archive » et « un intérêt renouvelé pour le texte »[179]. Cette transition s'avère étroitement liée à un changement de conception de la philosophie de l'histoire, consistant dans l'affirmation de son caractère historique (inscrite dans son contexte intellectuel, sociologique, culturel). L'une des manières nouvelles d'écrire cette philosophie de l'histoire consiste, selon Chartier, dans des « reconstructions historiques, qui rapportent le sens des textes à leur contexte d'élaboration et à leurs conditions de possibilité[180] ». Appliquée à une recherche historique sur des sources de

---

[178] Myriam CHIMÈNES, « Histoire sans musique », *Bulletin de la Société d'Histoire moderne et contemporaine*, 1997, n°1-2, p. 12-20.
Ibidem, « Musicologie et histoire : frontière ou "no man's land" entre deux disciplines », *Revue de Musicologie*, 1998, t. 84, n°1, p. 67-68.
[179] CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Albin Michel, Paris, pp. 12-13.
[180] Ibid. p. 13.

nature musicale, cette voie nouvelle indiquerait donc de s'attacher au texte même de l'œuvre, autant qu'aux conditions qui ont rendues possibles son élaboration et sa création.

La question qui, de notre point de vue, se pose après la lecture de musicologues s'attachant à la création contemporaine, est la suivante : si l'historien – longtemps – a négligé l'œuvre musicale en tant que source pour sa propre analyse, les musicologues recourent-ils toujours à la discipline historique pour mener à bien leur travail sur l'œuvre ? Force est de constater que les références historiographiques recouvrent à leur tour la portion congrue de nombreuses analyses musicologiques incontournables, au détriment de références philosophiques ou sociologiques. L'histoire que les musicologues utilisent le plus volontiers relève davantage d'une philosophie de l'histoire ou histoire philosophique que de l'histoire en tant que science humaine autonome. Ainsi, le séminaire de l'ENS *Penser la musique contemporaine avec/sans/contre l'histoire ?*, sous la responsabilité de Gilles Dulong et François Nicolas, exprime clairement cette problématique : « à quel titre épistémologique l'autonomie de la musique devrait-elle se mesurer à une impossible autonomie de son histoire ? » Pour les musicologues, l'historicisation de l'analyse d'une œuvre interroge la nature de leur propre discipline : l'autonomie de l'œuvre est ainsi au centre de leur réflexion. L'histoire, nous semble-t-il, part d'un postulat différent : l'œuvre musicale est une production culturelle, qu'il est possible d'analyser soit dans son contexte, soit pour elle-même, mais que l'on interroge afin d'en savoir davantage sur l'homme, sur ses pratiques sociales et culturelles.

D'une certaine manière, ce constat rejoint les critiques formulées par Gérard Noiriel sur la confusion entre histoire et philosophie[181]. Selon lui, les deux disciplines devraient s'enrichir l'une et l'autre (lui-même reconnaît pratiquer la philosophie « en amateur »), alors qu'une « dérive » consisterait à laisser le langage historique glisser toujours davantage vers le philosophique, sans que cette transition soit pleinement maîtrisée de surcroît. En définitive, Gérard Noiriel défend une certaine autonomie de l'histoire, en tant que langage scientifique, champ d'expérience et champ conceptuel. L'indigence des références explicites aux travaux des historiens dans nombre de travaux musicologiques laisse bien à penser que leurs auteurs s'intéressent davantage à une philosophie de l'histoire qu'à l'histoire en tant que science humaine.

La méconnaissance mutuelle de ces deux disciplines serait-elle donc réelle ? Des ouvrages de référence, tels que les travaux de M. Chimènes sur la musique dans la France de

[181] NOIRIEL, Gérard, *Sur la « crise » de l'histoire*, Belin, Paris, 1996. Id. *Penser avec, penser contre. Itinéraire d'un historien*, Socio-histoire, Belin, Paris, 2003.

Vichy[182], ont ouvert la voie à une véritable connexion disciplinaire. La participation de musicologues à des colloques historiques confirme cette brèche récemment ouverte dans ce voile d'indifférence polie[183].

Sans confondre vocation analytique spécifique de la musicologie à la critique interne propre à la discipline historique, ce mémoire aspire à pouvoir confirmer cette tendance nouvelle en se plaçant résolument du côté de l'histoire et de son épistémologie. Le retour au texte, et à l'œuvre pour elle-même et non plus seulement pour ce qu'elle dit du contexte qui l'a vu naître, induit très prosaïquement de savoir les lire. Dans l'introduction de son ouvrage de réflexion épistémologique d'importance, *Au bord de la falaise*[184], Roger Chartier met en lumière la nécessaire réhabilitation des connaissances techniques pour l'étude historienne[185]. S'attacher à un poème induit d'en connaître les techniques d'élaboration, de maîtriser les codes littéraires, d'avoir des connaissances en poétique ; de la même manière, « lire » une source musicale induit nécessairement que l'on en maîtrise non pas le langage[186], mais les savoirs techniques qui président à son élaboration. L'historien fait œuvre de sympathie, dit Paul Ricœur : pour comprendre l'artisan, il doit comprendre ce qu'il fait, et comment il procède.

Pour ce faire, les travaux d'analyse musicologiques sont à notre disposition : ils procèdent à une critique interne du document. Leur paraphrase n'ayant en soi aucun intérêt véritable, il convient de faire parler les sources autrement, et en cela, une approche historique comparative peut s'avérer tout à fait utile. Le travail récent d'Audrey Roncigli sur Wilhelm Furtwängler[187], proposant une méthode comparative de l'écoute d'interprétations différentes d'une même partition, confirme l'efficience d'une telle veine historiographique.

---

[182] CHIMENES, Myriam (éd.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles-Paris, Complexe, coll. IHTP-CNRS, 2001, 420 p.

[183] Colloque international « Cultures de la provocation », sous la direction de Didier Francfort, Nancy, 10-21 décembre 2003. Sous la présidence de Myriam Chimènes, ont eu lieu les communication suivantes : ESCAL, Françoise, « L'œuvre de Mauricio Kagel : provocation ou métadiscours sur notre tradition musicale occidentale ? », BUCH, Esteban, « Les scandales de Schoenberg : pour une approche pragmatique de la provocation », MATHIEU, Julien, « Tragédie, mythe, téléologie : l'a posteriori d'un scandale à travers l'exemple de *Déserts* d'Edgar Varèse », FRANCFORT, Didier, « La *Marseillaise* de Gainsbourg ».

[184] CHARTIER, Roger, op. cit.

[185] Op. cit., p.14, « Longtemps reléguées au rang ancillaire de sciences auxiliaires, ces savoirs techniques, qui proposent des descriptions rigoureuses et formalisées des objets et des formes, deviennent (ou redeviennent) essentiels dès lors que les documents ne sont plus considérés seulement pour les informations qu'ils fournissent, mais sont aussi étudiés en eux-mêmes, dans leur organisation discursive et matérielle, leurs conditions de production, leurs utilisations stratégiques ».

[186] La question du langage musical est très souvent débattu, et renvoie à la dialectique dénotation/connotation. Pour André Boucourechliev, la musique est bien un langage, alors que pour les études en sémiologies, menées par exemple par Françoise Escal, la musique ne propose pas en soi un code directement signifiant.

[187] RONCIGLI, Audrey, *Le cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le Troisième Reich*, Imago, 2009, 304 p.

Le propos de Frans C. Lemaire, dont le savant ouvrage met bien en évidence les limites de l'encyclopédisme, pose enfin une question fondamentale de méthode : la musique n'est-elle appelée à ne rester que le « témoin » de l'histoire ? N'est-elle, de plus, à envisager que dans la dimension unilatérale des réceptions ? De récents colloques internationaux, qui ne concernaient pas uniquement l'approche historique des sources musicales (tout en leur faisant place toutefois) ont cherché à proposer des grilles de lecture à la fois plus complexes, plus subtiles et plus prudentes. Les notions de transferts culturels, acceptant les concepts d'interpénétration, d'inter-influence puis plus récemment la notion de maillage, avec sa pensée multilatérale et multidimensionnelle des espaces réels ou immatériels d'échanges culturels, permettent d'appréhender la construction des identités, des traditions, des productions culturelles, mais également leurs diffusions, leurs réceptions dans le temps long et dans l'espace parfois lointain, d'une manière plus fine et peut-être moins unilatérale. L'histoire n'a pas pour dessein de s'approprier la musique, pas plus que de montrer sa plus grande légitimité à faire de ses producteurs ou de ses médiateurs son pré-carré. Il faut espérer que le temps des disputes pour l'hégémonie dans les sciences humaines est révolu et que l'histoire culturelle puisse prouver par les faits sa légitimité à simplement proposer ses propres problématiques, ses propres grilles de lecture – non musicologiques et pas simplement proposopographiques – sur les sources musicales, par elles-mêmes et pour elles-mêmes. L'histoire est certes contextualisante, mais elle n'est pas que ça, loin s'en faut. A une démarche diachronique, il semble tout à fait légitime de proposer une approche également synchronique : au-delà de son contexte de production, l'objet culturel a – lui-aussi – une histoire.

Outre son rapport à l'écriture, et plus précisément à l'écriture de l'histoire selon de Certeau, la conscience de la mort induit un rapport au temps et à l'emboîtement des échelles de temporalité dont la forme générale a été exprimée par Fernand Braudel. Les essais d'anthropologie historique, déjà mentionnés plus haut, disent bien cette nature immuablement duelle du mourir à travers l'histoire : le *je mourrai* est indissociable du *nous mourrons*, ainsi que du *ils sont morts*. En même temps qu'elle renvoie à des formes d'organisation au sein du groupe social, la mort est au cœur de la pensée du temps et de son écriture : l'histoire. De même, l'œuvre de compositeurs portés par la téléologie chrétienne tels que Olivier Messiaen indique combien la musique peut elle aussi, par la mort, proposer une réflexion sur les temporalités.

La musicologie comporte indéniablement un caractère classant en matière de goût. Par la hiérarchisation des œuvres opérée en fonction de critères de nature technique et esthétique, elle met à l'index un certain nombre de modes d'expression jugés « mauvais » ou « inintéressant[188] ». Peut-être est-ce du ressort de l'historien, non de réhabiliter ces productions délaissées, mais en tous les cas de les reconnaître – sans jugement de goût - dans leur qualité de sources à part entière.

3.1.2. « Destin », « esprit », « sentiment » juifs : comment objectiver les sources musicales dans une démarche d'histoire culturelle ?

Enfin, Frans C. Lemaire, dans sa somme sur le « destin » juif et la musique, oublie notamment de prendre en compte le parcours de György Ligeti, qu'il ne mentionne pas. Son rapport à la judéité s'avère pourtant particulièrement tragique, complexe et révélateur de l'impossibilité de s'en tenir à une approche essentialiste. De plus, pour l'approche historiographique des sources musicales, l'œuvre de Ligeti propose une façon de penser les espaces vécus et investis en réseaux ramifiés, complexes, parfois même empiriques. La musique même de Ligeti offre à l'histoire une possibilité d'écriture, une façon d'envisager l'espace et le temps assez proche de la problématique des maillages. Parce qu'il n'a pas écrit une seule œuvre qui traite d'une thématique « essentiellement » juive, parce que son parcours d'homme et de créateur a, de par les législations antisémites qui ont fait de lui un Juif, été marqué par la judéité, György Ligeti s'impose comme l'un des repères importants de la présente étude. Frans C. Lemaire, dont l'apport – peut-être par l'absurde – s'avère au final assez décisif, poursuit ainsi : « (…) aucun art n'est plus lié à la douleur et à la mort que la musique. De la harpe mystique de David à la scansion psalmodique du cantor, de la chanson yiddish ou de la danse *klezmer* mêlant si souvent sourire et larmes, jusqu'aux immenses symphonies désespérées de Mahler, la musique juive élève un chant qui s'alimente, plus que toute autre, aux souffrances qui écrasèrent tant de destins ». Par essence, la musique juive serait donc particulièrement « prédestinée » à exprimer la mort et la déploration. Au lyrisme bienveillant de ces propos, la présente étude chercherait à opposer une version plus distanciée du rapport complexe que les musiques produites par des compositeurs issus de milieux familiaux, éducatifs, culturels juifs entretien avec les thématiques de la mort, du deuil et de la mémoire. Elle s'attachera, surtout, à interroger les termes mêmes du sujet : que serait, au

[188] Cf. les travaux de D. Francfort sur les œuvres de musiques populaires, notamment sa contribution sur « la Marseillaise de Gainsbourg », op. cit.

juste, la « musique juive » ? S'agit-il d'une musique objectivement identifiable comme « juive », à travers des critères directement et indéniablement reconnaissables (échelles harmoniques, modes, rythmes, timbres, thématiques) ? S'agit-il d'une musique composée par des Juifs, au risque de n'être en rien distinguable de formes musicales « gentilles » ? De surcroît, l'interrogation doit bien évidemment plonger ses racines dans les études les plus précises de l'univers culturel juif ashkénaze. Les ouvrages de Delphine Bechtel, David Biale, Jonathan Sarna, ou plus récemment Yuri Slekine (si l'on devait ne retenir qu'eux) mettent à la fois en évidence, dans cette pluralité d'approches internationales et pluridisciplinaires, la multiplicité des courants (assimilés, *maskilim*, réformés, *hassidim*, orthodoxes, laïcs, socialistes, sionistes etc.), des espaces (les capitales multiculturelles et centres régionaux de l'Europe centrale et occidentale, les centres de l'Europe orientale, les ghettos, le *shtetl* réel, rejeté ou rêvé, le « *Yiddishland* » d'avant le gouffre, la diaspora, *Eretz Israel*, l'outre-Atlantique - les espaces de transition, également) tout autant que les liens complexes (parfois paradoxaux, d'apparence antithétiques mais s'inspirant mutuellement pourtant) entre ces voies ramifiées et plurielles, parfois même séparées par la langue et les usages socioculturels, entre ces trajectoires et comportements si divers que l'on nomme, pourtant, par un étroit singulier : la culture juive ashkénaze. A des notions métaphysiques, telles que celle de « destin » juif, nous préférerons ici la simple nécessité du pluriel.

3.1.3. Une approche historique par l'étude des sociabilités : histoire des intellectuels ? Histoire d'un genre savant ?

Une histoire de la musique savante est-elle une histoire des intellectuels ? Si l'on se fie à la définition de Pierre Bourdieu, retenue par Christophe Charle[189], un intellectuel est « un professionnel de la manipulation des biens symboliques[190] ». En ce sens, les compositeurs de la seconde moitié du XXe siècle, catégorisés comme savants par la musicologie, pourraient tout à fait correspondre au statut d'intellectuel. La formation des figures de proue du mouvement postsériel tendraient à renforcer cette appartenance à un milieu cultivé, d'élite et de cadre : outre un solide et traditionnel enseignement musical, Pierre Boulez et Iannis Xenakis ont, à titre d'exemple, tous deux suivi des formations scientifiques d'ingénieurs, Luigi Nono des cours de droit. Tous ont suivi les cours d'été de Darmstadt, où se mêlaient

[189] CHARLE, Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXème siècle. Essai d'histoire comparée.* Paris, Editions du Seuil. Points Histoire, 1996, p. 16.
[190] Cité par C. Charle, BOURDIEU, Pierre, « Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber », in *Archives européennes de sociologie*, 1971, volume 12, n°1, pp. 3-21.

enseignements de technique musicale, d'électroacoustique et de philosophie. Ces compositeurs baignaient dans un cosmopolitisme savant, où d'ardues disputes d'ordre idéologique éclataient souvent, scindant ou dynamisant les groupes de pensée, favorisant une exigeante émulation. Indéniablement, un compositeur savant correspond à la définition académique d'un intellectuel. Ainsi, la méthode de l'histoire des intellectuels, proposée notamment par Christophe Charle pour le XIXe siècle, déboucherait sur la mise en place (à terme) d'un projet d'histoire totale, permettant d'appréhender les intellectuels dans toute leur complexité. L'utilisation de différentes méthodes historiques ou plus largement épistémologiques conduit à nourrir le projet d'un véritable ancrage interdisciplinaire, sans renoncer pour autant à la spécificité de notre discipline.

Cette « histoire en chantier », conduit, de plus, à élaborer une typologie des intellectuels, en fonction de critères permettant la démarche comparative. Si l'idée d'une typologie apparaît nécessaire, afin de dégager des lignes de forces dans l'explication de l'organisation d'un groupe, nous choisissons cependant de l'appliquer aux œuvres elles-mêmes tout autant qu'aux acteurs/producteurs : l'objet de l'étude n'est certes pas la sociabilité des milieux de la musique savante, mais bien leur traitement musical de la mort. Néanmoins, s'attacher à l'œuvre, à sa genèse, à sa diffusion et éventuellement à son détournement à d'autres fins que celles prévues par le compositeur, sans les resituer dans les circuits de formation des musiciens, de production, de diffusion et de médiatisation des œuvres ne permettrait pas de comprendre les enjeux de ces opérations créatrices dans leurs nuances et parfois dans leurs contradictions.

La connaissance indiciaire, postulat de méthode que les « crises » ou soubresauts de la discipline n'ont jamais sérieusement remis en question, se place ici dans une démarche d'histoire culturelle comparée, c'est-à-dire se proposant de mettre en regard des œuvres a priori différentes, mais qui ont émergé de contextes socioculturels offrant des points d'ancrage et de comparaison. Une définition de principe de l'histoire culturelle est proposée par Jean-François Sirinelli[191] :

« L'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentations du monde au sein d'un groupe humain dont la nature peut varier (…), et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature – mais aussi un monde codifié – les valeurs, la

[191] SIRINELLI, Jean-François, *Histoire des droites en France,* Tome II, *Cultures,* Paris Gallimard, 1992, p. III.

place du travail et du loisir, la relation à autrui –, contourné – le divertissement –, pensé – par les grandes constructions intellectuelles –, expliqué – par la science – et partiellement maîtrisé – par les techniques – doté d'un sens – par les croyances et les systèmes religieux ou profanes, voire les mythes –, un monde légué, enfin… »

Après avoir relevé l'absence manifeste de toute allusion à la musique comme agent de figuration ou de sublimation du monde (aux côtés des arts *plastiques* et de la littérature), on notera la tripartition fondamentale de l'objet d'une histoire culturelle : comprendre la gestation, l'expression et la transmission d'un produit culturel, entendu comme vecteur d'une représentation du monde. Cette définition préalable, néanmoins, laisse sous silence un certain nombre de questionnements d'ordre méthodologique ; l'un, notamment, concernant la mise en place d'un corpus de ces formes d'expression qui disent le monde. Quel point de vue adopter : celui – microhistorique – de la monographie qui conduit, par recoupements et par comparaisons à élargir patiemment son angle de vision ? Ou celui, plus conforme au concept d'idéaltype de Max Weber, qui conduirait à dégager d'une époque des représentations types, statistiques et synthétiques ? En d'autres termes, il est ici question d'un problème d'échelles, et particulièrement d'emboîtement d'échelles : l'histoire cultuelle doit-elle s'intéresser au particulier ou au collectif. D'ailleurs, l'un exclut-il l'autre ? Le marginal ne participe-t-il pas à une définition –même par l'absurde- du général ? La dimension sociologique des pratiques musicales a été bien traitée en France, notamment dans le cadre d'études portant sur les orchestres orphéoniques. A ce propos, suite au jalon posé par Paul Gerbod[192] dans une approche d'ethnomusicologie, les travaux de Philippe Gumplowicz sur les pratiques musicales amateurs en France, dans les orchestres, les fanfares et les chœurs[193] offre une réflexion générale sur le rôle d'intégration démocratique de ces « petits conservatoires du peuple » tout autant que sur la dimension sociologiquement classificatrice de cette pratique, que la phrase péremptoire de Vincent d'Indy exprime sans nuance : « Quant à la musique la vraie elle n'entra jamais pour rien dans les exercices orphéoniques qui relèvent plus de la gymnastique que de l'art des sons ». Cette distinction entre savante et populaire, Sophie-Anne Leterrier en a traité pour la France du XIXe siècle[194] mettant en lumière le rôle des conservatoires et des institutions musicales en générale dans la spécialisation de musiciens

[192] GERBOD, Paul, « un espace de sociabilité : le bal en France au XXème siècle (1910-1970) », in *Ethnologie française*, 4-1989.
[193] GUMPLOWICZ, Phlippe, *Les travaux d'Orphée. 150 ans de vie musicale amateur en France : harmonies, chorales, fanfares*, préface de Madeleine Rebérioux, Collection histoire, Paris, Aubier, 307 p., 1987.
[194] LETERRIER, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIXème siècle. Du "peuple" au "public" », in *Revue d'histoire du XIXème siècle*, Numéro 19 (1999), Aspects de la production culturelle au XIXe siècle, pp. 89-103.

professionnels préparés et adaptés à ce que Dominique Kalifa a appelé la « culture-marchandise[195] », entérinant une forme de distinction sociale par la pratique de répertoires différentiels. Cette approche par la notion de distinction renvoie bien entendu à l'ouvrage classique de Pierre Bourdieu.

Rapporté au sujet qui nous occupe, cette réflexion conduit à penser d'une certaine manière une sociologie des sources auxquelles recourir. En effet, traiter de la thématique de la mort dans les musiques de cultures juives, ne revient pas exactement à élaborer une histoire générale des sensibilités partagées : le répertoire « contemporain », dans son acception musicologique, renvoie à un milieu de production, de diffusion et de réception élitiste. En France, il n'est qu'à penser aux concerts du Domaine musical, étudié par Jésus Aghila[196] ; en Allemagne, au festival de Donaueschingen[197] ou aux cours d'été de Darmstadt. Dans ces cadres de sociabilité restreinte, la musique de la mort ou musique des morts renvoie à un système de représentation intellectuel, référencé, lettré. Doit-on, ce faisant, en rester à une définition stricte de la contemporanéité en musique ? Si l'enjeu de ce travail est d'essayer de comprendre et de mettre en évidence les continuités ou les ruptures dans les représentations occidentales de la mort à travers les sources musicales, s'en tenir à un répertoire idéologiquement restreint au modernisme musical (qu'il s'agisse de l'atonalité, de la polyrythmie ou du dodécaphonisme) reviendrait succomber à l'attirance microscopique d'une perle au demeurant assez rare. Cela reviendrait, de plus, à ne pas sortir d'une définition très idéologique[198] d'un répertoire « convenable » pour le XXe siècle. Or, ni les hommes ni les œuvres ne tiennent, pour l'essentiel, dans ces réductions formelles du moderne face au suranné, du savant légitime face au populaire encanaillé. Derrière l'apparent paradoxe d'écoles rigoristes et de figures magistrales influentes, le XXe siècle musical (d'une manière assez différente de part et d'autre de l'Atlantique) se joue précisément de ces catégorisations sommaires : si l'on ne devait retenir qu'une figure, celle de Kurt Weill (1900-1950) déstabiliserait d'elle-même ces cadres inflexibles. Fils de cantor, un temps responsable d'un chœur de synagogue, il est formé auprès de Humperdinck, Koch, Krasselt à la très légitime *Hochschule für Musik* de Berlin alors que son style est profondément influencé par la musique légère du cabaret berlinois et par le contenu idéologique du théâtre politique. Aussi, ce travail

---

[195] KALIFA, Dominique, « L'ère de la culture marchandise », in *Revue d'histoire du XIXème siècle*, Numéro 19 - (1999), Aspects de la production culturelle au XIXe siècle, pp. 7-14.

[196] AGHILA, Jésus, *Le Domaine musical*

[197] HAÜSLER, Josef, NABER, Hermann, BERENDT, Joachim-Ernst, *Spiegel der Neuen Musik. Donaueschingen, Chronik,Tendenzen, Werkbesprechung*, Kassel, Stuttgard, 1996, 494 p.

[198] Voir à ce propos les écrits de DELIEGE, Célestin, *Invention musicale et idéologies*, éditions Christian Bourgois, collection Musique/Passé/Présent, 1986, 391 p.

se propose-t-il d'élargir son champ d'investigation à d'autres territoires et répertoires musicaux investis par les compositeurs de cultures juives, à savoir – bien sûr – la musique synagogale, le *Yiddish Theatre* et les musiques de films.

Plus encore, nous postulons d'une perméabilité – souvent niée – entre musique savante et musique populaire. Outre des sociabilités et des codes qui leurs sont indéniablement propres, ces deux cultures, savante et populaire, ne sont certainement pas réductibles à une conception rigide « de classes ». S'il est clair, comme l'a montré Pierre Bourdieu dans son étude sociologique du goût[199], que la musique savante est davantage appréciée des cadres ou des lettrés et la musique dite « vulgaire » des classes populaires, il nous semble justifié de mettre l'accent sur des pratiques culturelles qui s'échapperaient de cette dialectique du pur et de l'impur. Le même Pierre Bourdieu met également en évidence la complexité des rapports au goût, sa subjectivité intrinsèque, en même temps que sa fonction sociale « classante ». En marge de ces portraits en « idéaltype », il nous semble intéressant, en effet, de s'attacher à des productions culturelles qui tenteraient une synthèse des goûts.

3.2. Les tentatives musicologiques pour (re)trouver les formes de musiques juives

La question fondamentale, s'imposant d'emblée, a été peut-être rapidement reléguée : qu'est-ce que la musique juive ? Musique des compositeurs juifs, musique de la liturgie juive, musique sur des poèmes juifs, musique de scène sur un argument juif ?

L'expression même de « musique juive » semble renvoyer, dans une acception trop limitative, aux murs du ghetto. Il existerait un genre, une forme, un son objectivement identifiable : or, rien n'est plus faux que d'envisager les pratiques musicales des communautés juives comme imperméables aux influences extérieures, y compris pour le répertoire liturgique des mouvements traditionnalistes ou libéraux. Le stéréotype même du musicien juif, d'ailleurs caricaturé par l'iconographie antisémite comme le « Juif errant » - le *klezmer* – produit une musique ouverte aux quatre vents des influences extérieures à la musique synagogale. Plus encore, le musicologue Israël Adler (1925-2009), tout en rappelant la profondeur chronologique de la notion de musique juive (trois millénaires et demi), insiste sur la difficulté à trouver un contenu « juif » à ce qu'il est parfois convenu d'appeler la « musique juive » : Adler aborde cet ensemble de traditions comme un « phénomène multiple

[199] BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, les éditions de minuit, 1979.

d'acculturation[200] ». Qui plus est, la réalité matérielle des traditions musicales juives s'avère assez récente (au regard de leur existence plurimillénaire), en cela que les preuves d'une fixation par écrit, rompant avec une tradition purement orale, sont apportées par deux fragments au XIIe siècle. C'est à partir du XVIe siècle, pour l'essentiel, que la musique écrite est systématiquement conservée.

Peut-être doit-on d'emblée s'entendre sur la terminologie même : un article d'Amnon Shiloah, professeur à *l'Hebrew University of Jerusalem*, dont le titre est « musique hébraïque », commence ainsi : « L'héritage musical du peuple d'Israël est caractérisé par trois mille ans d'histoire et par l'impressionnante variété de ses constituants ». Dans son analyse, Shiloah prend en compte – comme Adler – la grande difficulté à définir formellement un genre musical « juif », mais plus encore, il en conçoit l'évolution à l'aulne d'une histoire du « peuple juif », histoire qui aboutirait aujourd'hui à la vie musicale de « l'Israël moderne[201] ». Ces spécialistes incontournables mettent tous deux en lumière un élément fondamental, qu'Amnon Shiloah problématise clairement : « Devant cette pluralité, une question de principe s'impose : est-il possible de trouver un dénominateur commun à ces éléments apparemment disparates permettant de les réunir sous un même toit[202] ? » Ce « toit », toutefois, doit-il être pensé en termes d'histoire du peuple juif, d'histoire nationale ou même d'histoire diasporique se poursuivant dans une histoire israélienne ? Que faire alors des musiques des communautés de *hassidim* nord-américains, traditionnellement hostiles au sionisme politique ? Que faire encore des musiques du *Yiddish Theatre* d'Europe centrale et orientale, fer de lance de la langue yiddish qui n'a que très marginalement connu de reconnaissance en Israël ? Certainement ne correspondent-elles pas à la notion de « musique hébraïque » ; il s'agit pourtant de musiques culturellement juives.

On le voit, il est tout à fait fondamental de s'interroger sur la dimension effectivement ou éventuellement nationale de ces définitions préliminaires et générales du sujet : il est fort différent, en effet, de s'intéresser aux musiques juives en tant que musiques du *peuple* juif ou des musiques des communautés en diaspora ou encore des musiques de compositeurs de culture, voire simplement d'ascendance juive. Plus encore, que dire de la confrontation de cette tradition musicale à la modernité ? Modernité des Lumières européennes, dès le XVIIIe siècle – la *Haskala* en étant une traduction, au cœur d'un processus d'évolution des cultures

[200] ADLER, Israël, « La musique juive : un voyage dans le temps », in Jean-Jacques NATTHIEZ, dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIème siècle. Vol. 3. Musiques et cultures*. Arles, Actes Sud/Cité de la musique, pp. 204-238.
[201] SHILOAH, Amnon, « Musique hébraïque », in …, pp. 512-518.
[202] Ibid. p. 512.

de tradition juive ; modernité propre aux sociétés industrielles, qu'il s'agisse des évolutions matérielles liées aux innovations techniques (enregistrements, diffusion de masse) ou qu'il s'agisse des mutations internes à l'art musical (postromantisme, expressionnisme, atonalité, jazz, électronique). Il s'agit alors de réfléchir à la pertinence de ces catégories et de bien différencier ce qui serait de l'ordre d'une approche musicologique (s'intéressant aux formes musicales et à leurs évolutions) d'une approche d'histoire culturelle (se rattachant aux préoccupations de l'histoire sociale et pouvant donc s'attacher aux productions de compositeurs de cultures juives sans qu'elles puissent être considérées elles-mêmes comme des formes de musique juive). Les bibliographies musicologiques israélienne, américaine et européenne permettent donc d'envisager la complexité des formes tout autant que la difficulté à cerner la notion. Sans s'en approprier les conclusions pour en faire une grille de lecture systématique applicable à l'ensemble du corpus, ces études permettent néanmoins de délimiter un cadre référentiel, tant sur les formes musicales, l'instrumentarium, les fonctions rituelles que sur leurs évolutions. Si cette thèse n'a pas pour prétention de s'attacher aux « musiques juives », mais aux musiques de compositeurs de cultures juives, il importe de pouvoir se référer à un *topos*, à une forme (à défaut d'un genre) qui incarne la tradition partagée et reconnue, que les compositeurs perpétuent, font évoluer, dont ils s'inspirent plus ou moins librement ou de laquelle ils s'affranchissent. Mais alors, la démarche même de rupture d'avec la tradition implique qu'on y ait été lié. Ce serait peut-être, ce faisant, l'absence totale de connaissance de ces traditions patrimoniales juives, la non conscience de leur existence, qui justifierait de ne pas prendre en compte un compositeur pour cette étude. En revanche, le retour aux sources de musiciens qui recouvrent la mémoire ou aspirent à découvrir les traditions de leurs ascendants implique alors l'entrée dans le corpus. Leur connaissance des techniques et des formes traditionnelles s'avère certes indirecte (il existe une solution de continuité entre leur propre expérience et la tradition) ; elle est également savante, en cela que l'étude s'effectue le plus souvent dans un contexte académique (universités, bibliothèques, centres culturels juifs) tout autant qu'expérimental (voyages en Israël, travail auprès de maîtres locaux). Elle est enfin le fruit d'une volonté d'apprendre, et non pas d'un mécanisme d'apprentissage imposé dès l'enfance. Ce dernier point est tout à fait crucial quant à la démarche des compositeurs et quant à la charge – philosophique, mémorielle – de leur œuvre (on peut penser à ce propos aux travaux de Steve Reich depuis les années 1970 et au rapport étroit qui lie la mémoire de la Shoah à cette démarche de connaissance).

3.2.1. La musique synagogale : matrice musicale juive « par essence » ?

A de rares exceptions près, la musique religieuse juive n'est notée qu'à partir du XVIe siècle. L'oralité, comme facteur de transmission de la tradition musicale au sein des communautés juives de la diaspora, joue un rôle fondamental, que le passage à l'écrit et le développement de l'édition du répertoire religieux aux XIXe et XXe siècle ne marginalise pas totalement[203].

Selon les spécialistes[204], la musique synagogale apparaît avant même la destruction du premier Temple, au moment de l'exil à Babylone (VIe siècle avant J.-C.). Néanmoins, aucune certitude absolue ne transparaît des travaux d'historiens et d'archéologues[205] quant à cette question des origines. Les musicologues s'accordent cependant à désigner la destruction du Temple comme initiant la disparition, avec la musique qui lui était propre, de la caste des musiciens professionnels dite des Lévites (dont l'importance est elle-même sujette à discussion[206]).

Là encore, il n'est pas ici question de reprendre l'état des recherches en archéologie et en ethnomusicologie sur la connaissance de la musique biblique. En revanche, une approche par les représentations que les contemporains se font de cette musique aux confins de l'oubli, peut permettre d'avancer dans la compréhension des phénomènes d'identifications de compositeurs des XIXe et XXe siècle à la « musique juive ». Ainsi, la fonction symbolique des instruments – très forte dans la mystique juive – influence et inspire bon nombre de compositeurs, y compris lorsqu'ils adoptent la posture de commentateur : ainsi, c'est en reconnaissant le son du shofar dans la *Deuxième Symphonie « Résurrection »* de Gustav Mahler (composée après sa conversion au catholicisme), que Leonard Bernstein construit une partie de son argumentation pour rattacher le maître viennois à ses racines juives. C'est encore en référence à ces temps bibliques, que le même Bernstein compose une pièce pour flûte et orchestre de chambre intitulée *Halil* (1981) en mémoire d'un jeune flûtiste israélien, Yadin Tanenbaum, tué lors de la guerre du Kippour, à Suez en 1973. Le son du *halil*,

---

[203] Ainsi, les écoles ou les cours d'art cantorial, mis en place aux Etats-Unis par les institutions propres aux trois principaux courants du judaïsme américain – réformé, conservateur et orthodoxe – misent pour une part importante dans la transmission directe et oral des savoirs et techniques.

[204]

[205] Parmi les ouvrages disponibles, on peut citer le travail pionnier de BAYER, Bathja, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs – An Archeological Inventory*, Israel Music Institute, Tel-Aviv, 1963, 51 p. Plus récemment, l'ouvrage de BRAUN, Joachim, *Music in Ancient Israel/Palestine: Archaeological, Written, and Comparative Sources*. Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans, 2002, 410 p.

[206] Les récits des Chroniques, en particulier celui de l'institution par le roi David du corps des deux cent quatre-vingt-huit chanteurs et musiciens issus de la tribu de Lévi est critiqué par la musicologue Bathja Bayer, dans son article de l'*Encyclopaedia Judaica*. Bajtha BAYER, « Music », in *Encyclopaedia Judaica*, vol. XII, Jérusalem, Kether Publishing House, 1972, pp. 554-566.

traditionnellement associé au deuil, est dans ce cas une référence explicite aux origines bibliques. Si l'existence effective de l'instrumentarium originel est peu à peu établie par les spécialistes[207] à partir des textes bibliques, talmudiques ou des pièces de monnaies du temps de Bar Rokhba, c'est plutôt ici leur double fonction symbolique et identificatoire qui peut être retenue.

La synagogue (*Bet knesset* en hébreu ou *sunagôgé* en grec, le rassemblement), en tant qu'institution stable, d'abord assemblées de prière dans les villes éloignées du Temple puis centres culturels du judaïsme en diaspora, est attestée au Ier siècle de l'ère chrétienne[208]. La synagogue est initialement le lieu de lecture de la Torah. Comme l'indique Hervé Roten, « Dès lors, la musique jouée à la synagogue revêt la dimension essentiellement fonctionnelle de mise en valeur de la signification du texte[209] ». Reposant sur la cantillation et la psalmodie, la musique synagogale rejette l'usage des instruments à l'exception du shofar, en signe de deuil du Temple et par soucis de préserver l'intégrité de la prière d'influences externes. Les formules mélodiques du mode synagogal (*nusah ha-tefillah* en hébreu ou *steiger* en yiddish), notamment étudiées par Henoch Avenary pour la liturgie d'Europe orientale[210], codifient le rythme de déclamation du texte religieux par une élaboration progressive de l'accentuation (en hébreu l'accent se dit *ta'am*) au cours de la seconde moitié du premier millénaire de l'ère chrétienne selon Israël Adler. Les *te'amim* (pluriel de *ta'am*) permettent l'organiser les liaisons entre les mots au cœur de la syntaxe biblique par un jeu d'accents disjonctifs ou conjonctifs, sans pour autant définir la hauteur des notes. Il ne s'agit pas de mélodies mais plutôt de structures pré-rythmiques qui permettent d'appliquer à chaque verset accentué un mode.

Afin d'appréhender de manière scientifique la réalité de ces répertoires dont aucune source musicale écrite directe ne subsiste, il a été nécessaire de conjuguer les efforts d'ethnomusicologues, d'archéologues et de philologues, sans toutefois pouvoir dépasser le stade d'hypothèses. La notation des mélodies aurait été fixée par le groupe de lettrés des Mesortes. Toutefois, cette cantillation mésorétique, particulière pour certains jours de prière,

---

[207] MONTAGU, Jeremy, *Musical Instruments of the Bible*, The Montagu Collection of Musical Instrument, Oxford, 1996.
[208] Article « Synagogue », in *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, éditions du Cerf, 1993, p. 973.
[209] ROTEN, Hervé, *Musiques liturgiques Juives. Parcours et escales*. « Musiques du monde », Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1998,
[210] AVENARY, Henoch, « The concept of Mode in European Synagogue Chant », in *Yuval*, 2, Jérusalem, The Magnes Press, 1971, pp. 11-21.

varie considérablement entre les communautés en diaspora. Le système d'écriture de la cantillation, que la tradition a retenu, date du Xe siècle : on le doit à Aaron ben Aser. Plus de dix siècles séparent donc la mise en place de la musique synagogale et sa fixation canonique par écrit.

Que faire de ces musiques (doit-on les qualifier de « préhistoriques » dans la mesure où elles précèdent leur mise par écrit ?) dont la filiation s'avère parfois bien difficile à établir avec les formes modernes et contemporaines d'écriture musicale, y compris dans les services sacrés ? L'ethnomusicologie a cherché à faire la lumière sur la réalité des pratiques musicales du Temple et des premiers de la musique synagogale. Or, il apparaît que les spécialistes, qui ne peuvent que formuler des hypothèses, soient en mesure d'inviter simplement leurs lecteurs à « imaginer[211] » ces pratiques, se fondant sur les techniques de chant ou de jeu telles qu'elles ont pu être relevées[212] ou enregistrées par des pionniers tels que Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938) ou telles qu'elles sont interprétées aujourd'hui encore.

[211] SHILOAH, Amnon, id. p. 513 : « Le style responsorial actuel, très en faveur dans la musique folklorique du Proche-Orient, permettrait d'imaginer ce qu'il fut autrefois ».
[212] IDELSOHN, Abraham Zvi, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, 10 volumes, 1914-1932, Leipzig.

3.2.2. La Hazzanût ou l'art du chantre professionnel

Etroitement lié à l'essor du poème religieux ou *piyyut* au Moyen Age, l'art du chantre se dissocie de la cantillation. Ce genre nouveau, fondé sur l'obligation, de la part de communautés toujours plus nombreuses, de recourir à un chantre professionnel à la haute technicité vocale, implique une forte perméabilité aux traditions et répertoires musicaux environnants.

Avec le XIXe siècle, et plus particulièrement grâce à des personnalités particulièrement influentes telles que le viennois Salomon Sulzer (1804-1890), le *hazzan* (ou pré-cantor) se fait de plus en plus fréquemment appeler cantor ou encore *Oberkantor*. Sulzer à Vienne ou Louis Lewandowski (1821-1894) à Berlin acquièrent un statut professionnel nouveau, destiné à faire évoluer le métier de cantor et la pratique de la *hazzanût*. A la fois compositeurs, savants musiciens connaisseurs du répertoire liturgique et profane non-juif, ils mettent en place dans la synagogue où ils officient des chœurs de haut niveau dont ils deviennent les directeurs. Près d'un siècle avant que les instituions du judaïsme américain ne mettent en place des écoles spécialisées, ils créent des cours de *hazzanût* dans les séminaires pour enseignants. Dès le XVIIIe siècle, l'amélioration de la pratique musicale dans le chœur synagogal (ou *shul khor*) a permis à de nombreux choristes (*meshorerim*) de lire la musique. De fait, cela leur a donné accès aux archives musicales, dont la notation devient systématique à partir du XVIe siècle et d'initier un travail d'édition. La troisième figure-clé du renouveau de la musique liturgique juive au XIXe siècle appartient lui-aussi à une longue lignée de cantors professionnels : Samuel Naumbourg (1815-1880), connu pour avoir réhabilité l'œuvre de Salomone Rossi de Mantoue (fin du XVIe-début du XVIIe siècle). Face à des novateurs – ou plutôt rénovateurs – d'Europe centrale et occidentale attaché à un lieu (ils étaient des *shtot-hazzanim*, cantors urbains), les *hazzanim* d'Europe orientale incarnaient une voie plus traditionnaliste et restée fidèle à l'itinérance. En effet, ces *hazzanim*, dont les surnoms rappelaient les villes d'origine (Nissi Spivak était par exemple connu comme « Belzer »), donnaient à écouter, en tournée, leurs interprétations virtuoses et fondées sur une approche très émotionnelle. Ces *hazzanim* invités dans les synagogues urbaines ou des *shtelekh*, exerçaient autant un pouvoir de fascination sur l'assemblée des fidèles qu'ils ne suscitaient la méfiance et la réprobations des élites rabbiniques, préférant à leur virtuosité flamboyante qui n'était pas sans lien avec la conception hassidique de la musique touchant directement l'âme, une approche plus

rationnelle du religieux. Plus encore, ils ornaient leurs improvisations de motifs empruntées aux chansons folkloriques ou même aux grands airs d'opéra italien qui avaient fait succès dans les villes d'Europe de l'Est.

Traditionnellement, la *hazzanût* européenne est transmise de deux manières. Dans un premier temps, le chœur synagogal accompagnait, dans les services religieux, le chant du *hazzan* (les instruments étant proscrits dans le courant orthodoxe). Lieu de formation vocale et musicale, il permettait aux plus doués de se distinguer. Dans un second temps, la transmission d'un savoir-faire plus poussé passait dans une relation de maître à élève. Cela reste effectif jusque dans la deuxième partie du XXe siècle, époque à laquelle les courants réformé, *conservative* et orthodoxe américains entreprennent la fondation d'écoles, avec des parcours spécifiques conduisant à des diplômes professionnalisants. Ce lien d'homme à homme, dans la transmission du savoir (et s'accompagnant parfois de liens familiaux, le disciple épousant la fille du maître), n'est toutefois pas complètement marginalisé par les cours institutionnalisés.

Les années 1840-1860 avaient vu une première génération de cantors quitter l'Europe centrale et germanique pour les Etats-Unis : pour la plupart acquis au courant réformé, ils ont apporté avec eux une pratique de la *hazzanût* en partie redevable à Sulzer, Lewandowski et Naumbourg. Avec les vagues d'émigration massive vers les Etats-Unis à partir des années 1880, ce sont les *hazzanim* d'Europe orientale, fort de leur pratique du chant itinérant et jouant sur la virtuosité émotionnelle, qui s'installent et trouvent rapidement le succès à la synagogue tout autant que sur les scènes de théâtre. Abraham Goldfaden avait déjà débauché nombre de cantors pour les rôles titres de ses pièces (théâtre, opérettes ou « opéras »).

Qu'ils aient définitivement immigré aux Etats-Unis ou qu'ils ne s'y rendent que ponctuellement pour des tournées prestigieuses, ces cantors de « l'âge d'or » ont sûr tirer parti des nouvelles techniques de diffusion. Ainsi, le « Caruso Juif », Gershon Sirota (1874-1943), officiant à la synagogue de la rue Tłomakie à Varsovie, se produisant au Carnegie Hall de New York en 1918, a été l'un des premiers à enregistrer des extraits[213] des prières qu'il interprétait. **[Extrait n°2]** D'autre part, Yossele Rosenblatt[214] (1882-1933), qui a lui aussi

[213] Pour des raisons techniques simples, tenant à la durée limitée des enregistrements, on n'a conservé que des fragments de trois minutes de ses improvisations.

[214] La figure du cantor, à la fois personnage au cœur du rituel liturgique et chantre de la communauté, joue également le rôle de passeur du répertoire sacré au répertoire populaire profane. Parmi ces cantors, le plus célèbre – souvent appelé le « Caruso juif » - est Yossele Rosenblatt (1882-1933). Né dans une famille de cantors en Ukraine, il émigre vers New York en 1912 pour devenir le chantre d'une synagogue. Pendant la Première Guerre Mondiale, il chante pour récolter des fonds pour l'Armée. A partir de cette époque, il enregistre de très nombreux disques mêlant les niggûnim hassidiques et chants religieux aux mélodies yiddish traditionnelles.

rencontré le succès au disque[215], figure à l'affiche du film *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland, chez Warner Bros, premier grand succès d'un film parlant hollywoodien[216], où on l'entend chanter la mélodie yiddish « *Yahrzeit likht* ».

3.2.3. Les répertoires non religieux : « musique juive » ou musique de milieux juifs ?

La musique *klezmer* des juifs d'Europe de l'Est parlant le yiddish a très largement bénéficié d'influences hébraïques et orientales, russes, ukrainiennes, bulgares, roumaines, tziganes. Débarrassée de sa fonction originellement religieuse d'abord sous l'influence de la Haskala puis des courants socialistes et sionistes à la fin du XIXe siècle, le *klezmer* et les *kapelyen* ont fini par revêtir une fonction essentiellement liée aux divertissements. Aux Etats-Unis, l'étape d'Ellis Island - notamment décrite par Sholom Aleikhem - franchie, cette tradition non écrite, en partie indépendante des répertoires du chant yiddish et de celui, spécifique, du *Yiddish Theatre*, fait face à l'esthétique du jazz. La *kapelye*, orchestre de *klezmorim*, disparait peu à peu au profit des orchestres de jazz, après que des tentatives éphémères de fusion aient été tentées jusque dans les années 1920-1930. Ainsi l'orchestre de « *Yiddish Jazz* » du violoncelliste Joseph Cherniawsky, dont on peut par exemple retrouver une photographie « en costumes caucasiens », a produit des enregistrements chez Victor de la d'une *Yiddisher March*, en 1925. Les musiciens de tradition klezmer, les clarinettistes bien sûr, mais pas seulement, se recyclent dans les jazz bands (Artie Shaw, Benny Goodman, Ziggy Elman).

Lorsque les Barry Sisters enregistrent en Israël la fameuse chanson de Solomon Small, pseudonyme de Solomon Smulewitz, *« Brivele der Mamen »*, elles interprètent la *Sehnsucht* ou la nostalgie du « *Yiddishland* », traduite par ce chanteur et clown juif biélorusse de Pinsk immigré aux Etats-Unis dans les années 1890. Or quand le même Solomon Small publie à la *Hebrew Publishing Company* de New York la chanson en yiddish « Ellis Island », il produit une chanson de migrant s'inscrivant dans un espace transitoire : le chant juif d'Europe orientale devient déjà chant des Juifs immigrants pour ensuite être publié au cœur du système

---

Rosenblatt, comme tous les autres cantors qui passent de la synagogue à la scène d'un théâtre de Bowery Street ou – mieux encore – de Carnegie Hall, est la figure même du médiateur culturel.

[215] Il a notamment enregistré le *Shih Ha'mahalot* de Minkowsky, à partir du Psaume 126

[216] *The Jazz Singer*, s'il n'est pas exactement le premier film parlant de l'histoire du cinéma, est le premier film à utiliser sur la longue durée des dialogues parlés, le rendant indissociables de l'action dramatique. La Warner, qui avait beaucoup investi dans le *Vitaphone Sound System*, a gagné près de sept fois plus grâce aux recettes du film.

d'édition musicale juif américain. La question est donc de savoir jusqu'où peut-on parler de musique juive et selon quels critères ? La langue que la musique porte, le yiddish, s'avère bien entendu le marqueur le plus explicite de cette appartenance culturelle. Néanmoins, les couvertures artistiquement construites des partitions comportent au moins autant de texte en anglais que d'inscriptions en yiddish.

3.2.4. Musicien juif ou Juif musicien ?

La question de l'identité juive se pose, à partir de l'émancipation, en partie sous l'influence de la *Haskala*, les lumières juives, de manière complètement différente. Les persécutions de la fin du XIXe siècle et le génocide complexifient encore le positionnement identitaire, au point de rencontrer, dans l'entreprise de définition de la notion de « compositeur juif » des points de vue a priori inconciliables.

En effet, une partie de la littérature consacrée à la question adopte une position essentialiste, visant à faire du compositeur juif le créateur d'une œuvre musicale objectivement identifiable comme juive. Cela peut passer par l'utilisation de thématiques bibliques, liées à la culture yiddish ou par la réalisation d'œuvres de type paraliturgiques. Le plus juif des compositeurs juifs serait alors le *hazzan* de la synagogue orthodoxe, conservatrice ou réformée, à la fois cantor, chef de chœur et compositeur/arrangeur d'œuvres utilisées dans les services sacrés. Or, une question se pose déjà : les compositeurs de confession juive et consacrant une large partie de leur production à la synagogue, tel les grands maîtres Louis Lewandowski (1821-1894), Salomon Sulzer (1804-1890), Samuel Naumbourg (1817-1880), ont adopté les canons de l'écriture occidentale au point de modifier en profondeur l'écriture musicale des répertoires sacrés en s'inspirant à la fois de Bach et de la musique de leur temps, essuyant en leur époque les critiques des orthodoxes. La musique chorale chantée et/ou jouée dans les synagogues (réformées) s'avère alors tout à fait comparable à la musique liturgique chrétienne. D'autres encore, de confession juive, écrivent pour la liturgie catholique ! Enfin, des compositeurs tels que Gustav Mahler se considèrent avant tout attachés à l'Europe centrale[217], comme berceau d'une culture dont ils aspirent à traduire la quintessence, quitte à abjurer la religion juive, poussant à terme la logique

[217] Néanmoins, Mahler se définit bien lui-même comme « Trois fois sans patrie, bohème parmi les Autrichiens, autrichien parmi les Allemands et juif parmi tous les peuples du monde », cité par DE LA GRANGE, Henry-Louis, *Gustav Mahler*, Tome I : *Vers la gloire (1860-1900)*, Préface de Pierre Boulez, Paris, Fayard, 1979, 1160 p.

d'assimilation aux élites bourgeoises catholiques. Où se situe alors la figure du compositeur « essentiellement » juif dans cette pluralité d'attitudes et de pratiques ?

Un autre point de vue, en apparence opposé, consiste à penser qu'il n'y a pas lieu d'accepter la notion de « compositeur juif » au XXe siècle. Ainsi, la construction identitaire contemporaine serait devenue si complexe et multiple, qu'il serait impossible de réduire un individu à l'une des composants de son identité. Or, que faire lorsqu'un compositeur de l'importance de György Ligeti (1923-2006) né dans une famille juive hongroise en Transylvanie roumaine, naturalisé autrichien, revendique bien, dans l'article *« Mein Judentum*[218] » la composante juive de son histoire, même si cet élément identitaire ne peut bien entendu prétendre le définir complètement ? Doit-on nier cette partie de son expérience éducative, culturelle, historique ? Le fait est que Ligeti est à la fois compositeur *et* juif. Il est également hongrois, magyarophone et roumanophone, puis citoyen autrichien. Par surcroît, sa judéité s'est avérée d'une importance cruciale entre avril et octobre 1944, lorsque sa famille et lui-même ont été emportés par le cataclysme génocidaire. Aussi, la position arrêtée consistant à relativiser à l'extrême la part de l'expérience individuelle d'un compositeur en tant que juif, sans – de fait – reconnaître que cela puisse résonner de manière décisive dans sa pratique musicale semble devoir ressortir d'une même forme d'essentialisme, les uns comme les autres reconnaissant qu'un compositeur peut être reconnu comme juif quand il écrit une musique spécifiquement juive.

Or, les spécialistes[219] semblent bien en peine de retrouver ces critères objectifs (thématiques, modes, couleurs harmoniques, rythmiques inspirées des métriques hébraïques) forgeant une « musique juive », énoncée sans la précaution du pluriel et au mépris des adaptations formelles dans le temps et dans l'espace, les répertoires étant très perméables à de multiples influences. Il semble donc préférable d'adopter une position intermédiaire, plus dialectique et entérinant de fait la complexité d'une telle notion, en même temps que « l'hybridité » de cette musique (Hervé Roten) : acceptant d'une part l'irréductibilité d'une œuvre à sa dimension spécifiquement juive, mais reconnaissant également, le poids au XXe siècle de cette part identitaire et culturel des individus sur leur parcours, sur leurs pratiques et sur leurs goûts.

---

[218] « Ma langue maternelle est le hongrois, mais je ne suis pas un véritable Hongrois, car je suis juif. Mais n'étant pas membre d'une communauté juive, je suis un juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus, car je ne suis pas baptisé ». "*Mein Judentum*", in György LIGETI, Monika LICHTENFELD, Gesammelte Schriften, Band 2, Basel, Paul Sacher Stiftung, 2007. p.20. Traduction personnelle.

[219] Voir, par exemple en Français, Les Cahiers du judaïsme, n° 5, « Musiques », éd. Alliance Israélite Universelle, automne 1999, 144 p. et notamment l'article d'Hervé ROTEN, « Musiques juives, musiques hybrides ».

En réalité, la confusion peut tenir dans ce qu'on l'accepte généralement pour de la « musique juive », l'art cantorial, le folklore yiddish et les orchestres *klezmer*. En d'autres termes, cette notion floue, fondamentalement associée à la tradition, qu'elle soit religieuse ou profane, se confronte à la question de la modernité, c'est-à-dire, d'une part à une modernité externe (par exemple l'influence du répertoire savant allemand sur la rénovation de la liturgie réformée au XIXe siècle) et d'autre part sa propre modernité : alors, il convient d'être prudent sur les sources que l'on aborde et de se méfier de l'apparente authenticité de matériaux réputés ancestraux. De manière assez conforme au modèle d'invention de la tradition proposé par Eric Hobsbawm et Terence Ranger[220], des mélodies hassidiques sont en réalité des réappropriation de chansons de variété choisies pour leur capacité à « toucher l'âme », des chants yiddish rencontrant le succès dans les communautés européennes avant la Seconde Guerre mondiale, en réalité des succès américains du Yiddish Theater new-yorkais (par exemple « *Dona, dona, dona* », écrite par Sholom Secunda pour le Musical *Esterke*, en 1940). Ce rapport instable entre l'ancien et le nouveau, « l'authentique » ou le « dévoyé », s'avère conforme au propos de Jean Baudrillard, pour qui la modernité n'est « pas un concept d'analyse » mais qui proposait néanmoins la définition suivante :

> « Morale canonique du changement, elle s'oppose à la morale canonique de la tradition, mais elle se garde tout autant du changement radical. C'est la « tradition du nouveau » (Harold Rosenberg). Liée à une crise historique et de structure, la modernité n'en est pourtant que le symptôme. Elle n'analyse pas cette crise, elle l'exprime de façon ambiguë, dans une fuite en avant continuelle. Elle joue comme idée-force et comme idéologie maîtresse, sublimant les contradictions de l'histoire dans les effets de civilisation. *Elle fait de la crise une valeur*, une morale contradictoire. Ainsi, en tant qu'idée où toute une civilisation se reconnaît, elle assume une fonction de régulation culturelle et rejoint par là subrepticement la tradition[221].»

Cette « tradition du nouveau » se révèle, en effet, une formulation paradoxale tout à fait utile et opérante pour espérer comprendre la constante logique d'aller-retour en jeu dans l'élaboration des répertoires musicaux de cultures juives au XIXe et au XXe siècles, de part et d'autre de l'Atlantique.

---

[220] HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence, dir., *L'invention de la tradition*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris, éditions Amsterdam, 2006, 370 p.
[221] BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », in *Encyclopedia Universalis*

CHAPITRE 2 - DES CADRES POLITIQUES, SOCIOCULTURELS MOBILES ET EVOLUTIFS, DES ESPACES MUSICAUX EN RESEAUX

« Le yiddish était la langue du cœur, la langue de la souffrance, l'incarnation de l'histoire d'un deuil millénaire[222]. »

Leo Rosten (1908-1997)

« En fait, nous vivons en trois langues : le peuple en yiddish, les intellectuels à moitié assimilés dans les langues des pays, et l'intelligentsia juive dans l'ancienne langue de notre passé. Une nation doit avoir une seule langue nationale, et non pas deux ni trois. Quel doit donc être dans l'avenir notre langue nationale ? Les langues des pays ne peuvent pas être nos langues nationales. Elles sont pour nous antinationales. Si nous acceptons les langues des pays, nous nous soumettons à une sentence de mort par strangulation. L'hébreu est-il notre langue de l'avenir ? On ne peut pas remonter une langue comme un mécanisme. Je ne crois pas en des langues mortes pour des peuples vivants. On ne peut pas retourner au berceau. Il nous reste le yiddish. Sans la langue du pays, nous restons sans civilisation. Sans l'hébreu, le peuple n'a pas de passé. Sans le yiddish, nous n'avons pas de peuple… Il faut faire de la langue du peuple une langue nationale, il faut y créer de si nombreux liens de culture que le Juif cultivé puisse vivre en yiddish. Il faut traduire tous les liens de notre passé, le yiddish doit devenir la langue de toute la littérature de la nation juive, partout et en tout temps. La voie vers une nation juive et unie est la transformation de la langue du peuple en langue nationale. Toutes les autres langues deviendront des voisines ou des étrangères. L'hébreu, lui, sera la langue de notre passé, pour laquelle nous serons remplis de piété, notre « langue sacrée. C'est une voie longue et dure, mais c'est la seule possible. »

Isaac Leib Peretz (1852-1945),
déclaration à un journal de Cracovie à l'issue de la Conférence Czernowitz (1908)

L'histoire des Juifs de la fin du XIXe siècle et du XXe siècle doit-elle envisagée comme une histoire du peuple Juif (Simon Epstein) ? Doit-on, comme Elie Barnavie et Saul Friedländer l'envisagent dans l'introduction de leur *Dictionnaire critique, Les Juifs au XXe siècle*, articuler cette histoire autour de deux hypothèses, la première l'envisageant comme « l'aboutissement meurtrier de l'isolement des Juifs » et le seconde comme « la convergence

[222] LANDMANN, Salcia Landmann, *Jiddisch, das Abenteuer einer Sprache*, München, Limes, 1984, p. 112.

de l'histoire juive avec le cours de l'histoire occidentale » ? Une chose est certaine, réfléchir à l'histoire des populations juives implique – comme Paul Gradvohl dans l'introduction des *Tragiques destins des Juifs hongrois : une histoire européenne* – de l'inscrire dans l'histoire générale des Etats, des régions et enfin dans le contexte international. En effet, si l'on est appelé à insister avec précision sur l'importance des mouvements migratoires juifs à partir des années 1880, il est impératif de rappeler qu'ils ne constituent pas une exception juive[223] : en 1900, 70 millions d'Européens ont émigrés vers les Amériques, l'Australie, l'Afrique du sud. Plus encore, ces déplacements de population s'effectuent à l'intérieur des régions et des continents, en lien étroit avec les mutations socio-économiques, avec les facteurs politiques et idéologiques et avec les cartes que les guerres et les traités redessinent. Elles sont, bien entendu, également facteur des législations internes des Etats de départ et d'arrivée, qu'il s'agisse du durcissement des lois antisémites consécutif à l'assassinat d'Alexandre II ou de l'*Immigration Act* (ou *National Origins Act*, intégré aux lois Johnson-Reed) de 1924.

Aussi, en plus de l'écueil de ne concevoir l'histoire des violences faites au Juifs que d'un point de vue extérieur, doit-on tâcher de ne pas s'enfermer dans la monographie et dans l'irréductible spécificité des populations étudiées. Lucy S. Dawidowicz a bien insisté, par exemple, sur la nécessité de comprendre la Shoah à travers l'histoire des Juifs et l'antisémitisme moderne comme une double réaction à l'émancipation des Juifs d'Europe occidentale et à la spécificité culturelle des Juifs d'Europe orientale. Dans l'introduction de son ouvrage *The War against Jews. 1933-1945*[224], le questionnement initial met en évidence la nécessité de prendre en compte le rôle et les points de vue de multiples acteurs[225].

Cette précaution semble validée par la pluralité des formes d'identification et autodéfinition à la culture juive : si le recensement de 1897[226] dans la Russie tsariste indique que 97 % des Juifs reconnaissent le yiddish comme leur langue maternelle, l'article d'Abraham S. Isaac, « *The Jews of the United States* », dans le premier numéro de l'*American Jewish Year Book* paru deux ans plus tard en 1899, insiste sur l'adaptabilité des Juifs

---

[223] KRAUT, Alan M, *The Huddled Masses: The Immigrant in American Society, 1880-1921*, American History Series, Harlan Davidson Ed., 2001, 267 p. LUCASSEN, Leo, FELDMAN, David, OLTMER, Jochen, dir., *Paths of Integration. Migrants in Western Europe (1880-2004)*, Amsterdam University Press, 2006, 320 p. NUGENT, Walter T. K., *Crossings : The Great Transatlantic Migrations (1870-1914)*, Indiana University Press, 1995, 256 p.

[224] DAWIDOWITZ, Lucy S., *The War Against Jews, 1939-1945*, New York, Bantam Books, 1975, 610 p.

[225] DAWIDOWITZ, Lucy S., op.cit., « *The Subject : Definitions and Contours », p.XXI. « 1. How was it possible for a modern state to carry out the systematic murder of a whole people for no reason other than that they were Jews ?2. How was it possible for a whole people to allow itself to be destroyed ?3. How was it possible for the world to stand by without halting this destruction ?* »

[226] CADIOT, Juliette, « Le recensement de 1897. Les limites du contrôle impérial et la représentation des nationalités », in *Cahiers du Monde russe*, 45/3-4, Juillet-décembre 2004, p. 441-464.

immigrés, ayant franchi le cap d'Ellis Island, à la société américaine notamment d'un point de vue linguistique. Plus encore, la mise en valeur de l'exemplarité des communautés juives américaines renvoie les communautés d'Europe orientale, plus que dans une autre culture, dans une autre époque :

« *While in many countries the medieval spirit still prevails, making the Jew a wanderer and outcast, on American soil he seems to be preparing a distinctly new era, and, composed of representatives of every clime and nationality, American Israel meets with full confidence the currents of the time*[227] ».

1. Une multiplicité de courants politiques et idéologiques en Europe orientale (1880-1914)

Comme l'indique Simon Epstein, les années 1880-1914 correspondent, pour les communautés juives d'Europe orientale, à un processus de laïcisation entraînant la décomposition des sociétés juives traditionnelles. Néanmoins, face à cette « minorisation » du religieux, l'historien note la subsistance de caractéristiques nationalitaires : la reconnaissance d'un passé commun, l'utilisation de langues communes (l'hébreu et le yiddish) et l'existence d'une « communauté objective et subjective de destin ». Toutefois, cette persistance nationalitaire ne s'inscrit pas dans une réalité territoriale partagée, loin de là. La dispersion territoriale des communautés juives d'Europe orientale s'inscrit dans le cadre des Etats multinationaux (Russie tsariste et empire d'Autriche-Hongrie), les régimes d'autonomie « personnelle » octroyés par Saint-Pétersbourg aux Juifs de Pologne ou par Vienne aux Juifs de Galicie n'ayant pas de traduction territoriale : en tant que « nationalité », les Juifs connaissent de la part des Empire multinationaux, les mêmes brimades que les autres minorités nationales.

Face à cette situation, de nombreux courants idéologiques et politiques se constituent, chacun portant un projet d'organisation sociale et/ou politique, rompant (en le quittant ou en en prônant la destruction) avec le cadre territorial existant ou s'en accommodant au contraire. Simon Epstein propose, quant à lui, une grille de lecture de la « matrice politique juive » à la veille de la Première Guerre Mondiale, qui comporte l'intérêt de ne pas seulement appréhender les enjeux internes du judaïsme européen à travers le prisme religieux.

[227] « Alors que dans de nombreux pays l'esprit médiéval continue de prévaloir, faisant du Juif un voyageur et un exclu, sur sol américain il semble préparer une nouvelle ère remarquable et, composée de représentants de tout horizon et de toute nationalité, l'Israël américaine rencontre en pleine confiance les courants de l'époque », ISAAC, Abraham S., « The Jews of the United States », in *American Jewish Year Book*, vol. 1, 1899-1900, p. 14. Traduction personnelle.

De plus, les critères qui relient les groupes et/ou les individus à la culture juive peuvent être la langue (le yiddish en particulier) : ainsi, pour le prolétariat juif anticlérical, cette appartenance culturelle, ajoutée à des conditions particulières (de vie, de travail) ont conduit vers une voie nationalitaire juive vers le socialisme. L'Union nationale des travailleurs juifs de Lituanie, de Russie et de Pologne, le BUND, fondé à Vilna en 1897, résulte d'une lecture particulière de la question ouvrière *et* de la question juive.

1.1. Une influence décisive de la *Haskala*

Avant le début la phase d'émancipation, fin XVIIIe-début XIXe siècle, il existait une mobilité interne à l'espace culturel ashkénaze, consistant en une importante migration d'*Ostjuden* vers la zone germanique à laquelle répondait une tradition de recrutement de maîtres et d'enseignants, eux-mêmes formés dans les *yeshivot* d'Europe de l'Est. L'influence de la *Haskala* et de Moshe Mendelssohn (1729-1786), « Luther juif » pour Heine ou Nathan le Sage de Lessing, incorpore à cette distribution des éléments nouveaux qui ont impliqué une nouvelle pratique de l'espace. En effet, pour Mendelssohn, il était impératif de sortir les Juifs européens de leur isolement culturel, ce qui passait selon lui en grande partie par la langue. L'apprentissage et la pratique de l'allemand reposait également sur la conviction que, si « le changement de langue apporte un changement de sujet », les fondements d'une culture ne peuvent consister que dans la pratique d'une « langue pure ». Or, pour Mendelssohn et les premiers *maskilim*, le yiddish est un mélange jargonnant : il faut donc lui préférer l'hébreu ou l'allemand. Dès 1783, Mendelssohn traduit d'ailleurs le Pentateuque en allemand, avec des caractères hébreux. Une revue est fondée à Königsberg en 1784, qui doit permettre la diffusion de cette idéologie préférentielle : *Ha-measef* (le rassembleur)[228]. Si les élites rabbiniques n'étaient pas encore prises pour cibles, la revue – qui mêlait exégèse, poésie en prose et biographies de figures héroïques juives – était en partie destinée à présenter de nouvelles approches pour l'éducation des Juifs, devant à terme concurrencer celle des élites traditionnelles (ce que Leopold Zunz qualifiera, en 1875, de « barbarie orientale »).

D'un point de vue politique, la couronne austro-hongroise a garanti les intérêts de la communauté juive, souvent considérée comme la plus fidèles des minorités de l'Etat multinational. Lui assurant protection contre le nationalisme et l'antisémitisme, elle exigeait

[228] MEYER,Michael A., *The Origins of the Modern Jew. Jewish Identity and Modern Culture (1749-1824)*,Wayne State University Press, 1967, p. 116.

en retour la reconnaissance de « l'identité » austro-hongroise. Pourtant, ceux que William O. McCagg[229] appelle les Juifs des Habsbourg ne constituent pas un corps homogène : il s'agit d'un ensemble de communautés intégrées progressivement à l'intérieur des frontières d'un empire lui-même en expansion. Quoi de commun, en effet, entre les Juifs de Bosnie-Herzégovine (annexée en 1908) et les Juifs polonais de Galicie, sujets autrichiens depuis 1772 et dont l'intégration a fait doubler la population juive d'Autriche ? L'édit de tolérance (*Toleranzpatent*) de Joseph II, en 1781, avait initié l'émancipation légale et sociale, avant qu'un certain reflux ne suive sa mort : en 1784, la suppression de l'autonomie judiciaire juive en Autriche et les coups de boutoir portés contre la religion juive et le pouvoir des rabbins à l'accession de François II en 1792. En Prusse, l'absolutisme mercantiliste replace les Juifs, au nom de la raison d'Etat, au cœur de leur stratégie économique et territoriale, encourageant l'installation d'entrepreneurs juifs, leur octroie liberté religieuse, commerciale et protection en échange de fourniture des capitaux et des marchandises dont l'Etat a besoin aux XVIIe et XVIIIe siècles. Cette ouverture sociale, parfois réduite au phénomène des Juifs de cour, qui jouent de leur relation personnelle avec les souverains, les milieux ashkénazes traditionnels et les élites rabbiniques s'efforcent de la contrecarrer.

En retour, les édits de tolérance ou de fondation d'écoles modernes du XVIIIe siècle[230], tendent à éloigner les élites traditionnelles des cadres rabbiniques : les *maskilim* revendiquent une plus grande ouverture au milieu culturel ambiant et aspirent à une symbiose entre judaïsme et culture allemande, qui ne noierait ni n'annihilerait la spécificité de la culture juive. D'ailleurs, la position de Moses Mendelssohn visant à concilier une ouverture à la modernité et la conservation des traditions juives combattue par les rabbins traditionnalistes, est également mal comprise chez les *goyim*, le traité prussien d'émancipation de 1812 restant longtemps une exception. Plus encore, malgré cette dynamique émancipatoire et la participation économique décisive de Juifs (construction du premier chemin de fer autrichien par Salomon de Rothschild), l'égalité des droits n'est pas reconnue au congrès de Vienne.

Au cours du XIXe siècle, l'abandon allemand du corporatisme et du féodalisme favorise l'ouverture des royaumes et principautés germaniques au libéralisme économique et à l'industrialisation et encourage l'exode rural des Juifs (fuyant les campagnes où les cadres socioculturels anciens subsistent dans les faits). En ville, de nombreux Juifs mettent à distance si ce n'est leur foi, du moins l'observation stricte de la pratique religieuse, tout en adhérant

[229] McCAGG, William O., *Les Juifs des Habsbourg. 1670-1918*, Paris, PUF, 1989, 478 p.
[230] Des écoles modernes sont fondées par le prince en Bohème (1781), en Moravie (1782), en Hongrie (1783) et en Galicie (1789). Pour la Prusse, il faut attendre 1803.

toujours plus ouvertement aux pratiques culturelles et sociales de la société allemande. Certains vont jusqu'à la conversion alors que d'autres tentent à tout prix d'adapter la tradition juive à la sensibilité et aux modes de vie modernes.

Ce contexte permet l'essor du judaïsme réformé (en 1818, ouverture du Temple de Hambourg entérine un conflit ouvert avec le judaïsme orthodoxe), de l'évolution des rites synagogaux, notamment du point de vue musical. Le travail du cantor et compositeur Salomon Sulzer (1804-1890) est de ce point de vue tout à fait déterminant. Formé à la *hazzanût* par des maîtres à Endingen, en Suisse, Karlsruhe et Düsseldorf, il entreprend une profonde modernisation de la musique synagogale, d'abord dans sa ville natale de Hohenems, dans le Vorarlberg, puis à Vienne à partir de 1826, octroyant une place substantielle à la congrégation, dans une conception responsoriale de la section musicale de la liturgie.

Les *maskilim* allemands notamment poursuivent leur processus d'acculturation sociale, professionnelle et culturelle, par le biais de la langue. Le *Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden* (Société pour la culture et la science des Juifs) fondé à Berlin en 1819 par Leopold Zunz, Edouard Gans et cinq autres étudiants, vise à établir une historiographie juive moderne, à promouvoir l'érudition juive auprès des *goyim* comme auprès des Juifs. La publication de revues ou d'opuscules en langue allemande participe de la construction d'une science du judaïsme, relayée par un appareil institutionnel, comme le séminaire théologique de Breslau[231], établi en 1854 par le rabbin Zacharias Frankel (1801-1875) ou par une *Hochschule für die Wissenschaft des Judentums*, à Berlin, en 1872.

Que cela s'incarne dans une version très libérale (dans le courant réformé) ou plus modérée (dans le courant conservateur), la *Haskala* et ses hérauts ont ouvert les portes de la *Bildung* à une partie du judaïsme d'Europe centrale. En 1871, avec l'acquisition de l'émancipation, les Juifs allemands du Reich (ils sont 470 000) ne rencontrent plus d'entrave à l'intégration, si ce n'est l'essor d'un puissant antisémitisme. Les conversions, peuvent être vécues comme le moyen d'échapper – dans ce contexte d'attachement personnel, statutaire, légal et affectif à l'Allemagne – à l'antisémitisme qui peut, en réaction, susciter un approfondissement des pratiques communautaires. Néanmoins, la logique d'intégration et d'adhésion au modèle socioculturel germanique perdure jusqu'aux dernières années de la République de Weimar et trouve sa limite effective avec l'avènement du national-socialisme.

Vers 1880, dans l'Empire austro-hongrois, l'égalité des droits est acquise pour les élites germanisées : les Juifs participent à la vie intellectuelle, culturelle et économique de la

[231] Cette voie d'un judaïsme parfois qualifié de « positivo-historique » pause les fondements du courant conservateur (*conservative* aux Etats-Unis).

Monarchie. En 1882, la première société nationale d'étudiants juifs, *Kadima* (en avant), est fondée à Vienne. La proportion d'officiers juifs dans l'armée dépasse leur pourcentage dans la population (l'armée restant pourtant le siège du conservatisme). Les communautés juives austro-hongroises se caractérisent donc par une grande variété socioculturelle.

Néanmoins, ces mêmes années 1880 témoignent en parallèle de l'essor d'un antisémitisme, que traduit d'une part l'affaire du meurtre rituel de Tisza-Eszlar (1882), et l'arrivée sur la scène politique, d'autre part, de l'antisémite hongrois Karl Lüger qui fonde en 1893 le Parti Chrétien Social antisémite. Son accession à la marie de Vienne en 1897 (finalement confirmée par l'Empereur après plusieurs refus) marque un tournant important. L'agitateur antisémite Georg von Schoenerer, emprisonné, retrouve son siège au Parlement. Tomas G. Masaryk proteste contre une accusation de meurtre rituel en Bohème.

En parallèle, émergence du sionisme à Budapest (ville de naissance de Theodor Herzl) et à Vienne (sa ville d'adoption), où il publie, en 1896, *L'Etat Juif* : réaction nationale juive à l'échec partiel de l'effort assimilatoire, battu en brèche par l'antisémitisme politique. Le sionisme ne connaît toutefois pas de réelle assise politique avant la fin de la Première Guerre Mondiale, la première sioniste ; en 1899, ayant par exemple été dispersée à Prague par la police. 1907, seuls quatre représentants du Parti National Juif sont élus et siègent au Parlement autrichien.

Le socialisme juif, assimilationniste ou sioniste, exerce quant à lui un très fort pouvoir d'attraction, notamment pour les Juifs de l'Empire tsariste. En 1907, Otto Bauer publie *La question des nationalités et la social-démocratie*[232].

En 1900, alors que la part des urbains dans la population totale autrichienne n'est que de 10,6%, la part des Juifs vivant en ville atteint 23,3% du total de la population juive. Pour la Hongrie, les pourcentages comparés sont de 6,4 contre 26,1. En 1914, 200 000 Juifs viennois, dont 18 % sont venus de Galicie. Après l'effondrement de la double-monarchie, les Juifs sont soumis à l'autorité des Etats successeurs. Nostalgie et point d'ancrage identitaire, surtout à mesure que les violences antisémites, pogromistes s'intensifient.

1.2. La musique et les enjeux linguistiques

[232] Le même Otto Bauer est nommé, entre novembre 1918 et juillet1919, secrétaire d'Etat aux affaires étrangères.

Dans l'empire tsariste, après les pogroms russes, les *maskilim* radicalisent leur positionnement politique (sionisme, socialisme autonomiste, agitation révolutionnaire, nihilisme, etc.). Saint-Pétersbourg, Odessa, Varsovie sont des centres d'activisme, tout comme Lemberg en Galicie autrichienne. Et, quelle que soit la langue de l'écrit, elle déborde désormais le religieux pour remplir des fonctions profanes : propagande politique, transmission des valeurs esthétiques européennes, exaltation de l'histoire nationale, promotion des aspirations des masses opprimées[233]. » Le contexte est alors celui d'un multilinguisme nouveau, où l'hébreu – langue sacrée – est concurrencée par le yiddish, mais également par les langues nationales : russe, polonais ou allemand. De nombreux juifs, pas seulement des intellectuels, mais également des artisans, partagent ainsi une culture trilingue entre 1880-1914. Le conflit entre l'hébreu et le yiddish est patent : lorsqu'il veut publier ses premiers recueils de nouvelles en yiddish pour dans l'hebdomadaire *Yidishes Folksblat* (juillet-août 1883), Shalom Rabinovitz (1859-1916), en conflit avec son père, partisan de l'hébreu, choisit pour pseudonyme Shalom Aleikhem (« la paix sur vous »). Néanmoins, le yiddish comme langue à part entière s'impose dans la presse et dans la littérature. Le groupe *Khibat Zion* (« amour de Sion ») joue un rôle déterminant et pionnier dans la publication de périodiques ou d'ouvrages en yiddish, en hébreu et en russe. En 1884, lors de son premier congrès, Leon Pinsker, auteur d'*Autoémancipation*, est élu à sa tête. Deux ans plus tard, le premier quotidien hébraïque, *Ha-Yom* (« le jour »), paraît à Saint-Pétersbourg.

Cet essor d'une culture yiddish est dans un premier temps favorisé par Révolution russe de 1905, qui aboutit à la suppression de la censure et à l'essor de la presse juive. Ainsi, entre 1905 et 1907, *Der Weg*, premier quotidien en yiddish, est publié à Varsovie. Néanmoins, si le congrès de Czernowitz, en Bucovine (1908) reconnaît le yiddish comme « une » langue nationale juive, il ne l'élit pas comme « la » langue.

Toutefois, les Juifs polonais ne connaissent pas l'unité et n'ont pas fait de choix collectif en faveur de l'assimilation (propre à Europe Occidentale) ni en faveur de l'adoption des normes comportementales des Juifs du Yishouv de Palestine, avec l'hébreu comme langue courante. L'hébreu domine d'ailleurs la presse sioniste et occupe une place de choix dans l'éducation traditionnelle des *kheder* (écoles primaires) et des *yeshivot*, où les maîtres sont formés dans les écoles normales hébraïques). L'Organisation Sioniste Mondiale qui crée, par ailleurs, le réseau d'éducation *Tarbout* (culture) rencontre la concurrence du réseau laïque soutenu par le Bund ou les autres partis ouvriers. Néanmoins, le yiddish domine comme

[233] BARTAL, Israël, « Juifs russo-polonais : un portrait socio-culturel », in *Histoire Universelle des Juifs*, pp. 206-207

langue vernaculaire (1931, 80 % des Juifs polonais le reconnaissent comme leur langue maternelle). En plus de la littérature, le cinéma, le théâtre bien entendu[234], les cabarets où un répertoire spécifique se développe, se répandent dans les grandes villes et s'imposent comme des lieux de culture forts. La fondation à Vilna, le 12 août 1925 de l'YIVO (*Yidisher Visnshaftlekher Institut*) sous l'impulsion d'intellectuels tels que le linguiste Nochum Shtif (1879-1933), le philologue Max Weinreich (1894-1969) et l'historien Elias Tcherikover (1881-1943), a pour ambition la structuration d'une langue et à partir d'elle d'une culture savante et populaire, en réponse notamment aux assimilationnistes, qui ont adopté le polonais ou le russe comme langue écrite et parlée.

Le yiddish, comme langue musicale, est avant tout associé à deux styles de répertoire : les chansons du *yiddish theater* européen et américain, les chansons folkloriques, qui par ailleurs en sont parfois issues.

[234] Entre 1925 et 1939, près de 30 troupes de théâtre yiddish en Pologne.

1.3. Réseaux musicaux

1.3.1. L'école de Saint-Pétersbourg dans les traces du folklorisme européen au début du XXe siècle : la Gesellschaft für Jüdische Volksmusik et son rayonnement

Au XIXe siècle, l'œuvre décisive des refondateurs du répertoire liturgique réformé s'inscrit dans une réalité spatiale et plus encore dans une géographie de la production musicale en Europe Centrale et Orientale. La mutation de la musique religieuse à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle s'inscrit dans une logique de réseau, comprenant des centres (de formation, de production, d'édition des œuvres) et des zones de mobilité. La réintroduction des instruments dans les communautés réformées allemandes, en particulier de l'orgue dans les services du Shabbat et le rapprochement des œuvres synagogales de Solomon Sulzer (1804-1890), Louis Lewandowski (1821-1894), Samuel Naumbourg (1817-1880), Eliezer Gerovitch (1844-1914) avec la musique chorale inspirée à la fois du « retour à Bach » et du romantisme allemand, introduisent un profond changement dans la musique liturgique. De même, c'est à cette époque que le rôle du cantor évolue, ne se réduisant pas à celui d'un soliste virtuose, mais prenant en charge les écoles cantoriales et la vie musicale de la synagogue. Au tournant du siècle, ces pôles de création et d'éducation en voie de consolidation exercent une influence considérable en Allemagne et en Europe Orientale, de Vilna à Odessa, en passant par Kiev.

Dans l'Empire russe, le projet d'une musique juive spécifiquement russe tire, de surcroît, ses racines de l'influence de Nicolas Rimski-Korsakov en tant que pédagogue. En 1908, cette aspiration trouve une traduction institutionnelle en Russie puisque la *Gesellschaft für Jüdische Musik*[235] (Société pour la Musique Juive), devenue Société pour la Musique Folklorique Juive, est fondée à Saint-Pétersbourg par des étudiants parmi lesquels Solomon Rosowsky (1878-1962), Lazare Saminsky (1882-1959) et Aleksandr Zhitomirsky (1881-1937). Cette société collecte des chants en yiddish, de musique synagogale ou de mélodies du répertoire des *klezmorim* dans l'ensemble de la « zone de résidence » et bien au-delà (jusqu'à Bakou). Elle

[235] Philip V. BOHLMAN, *Jüdische Volksmusik. Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*, Wien, Böhlau, 2005, 388 p. Jascha NEMTSOV, dir., *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert. Quellenlage, Entstehungsgeschichte, Stilanalysen*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, voir notamment l'article de Lyudmila SHOLOKHOVA « *Jewish Musical Ethnography in Russian Empire: Ideology and Chronology* », pp. 217-226.

est active jusqu'en 1929 lorsque les autorités soviétiques en exigent la dissolution. Dès 1918, le régime bolchévik cherche à en réduire l'influence au prétexte de n'être pas « conforme à l'esprit du temps ».

© Jean-Sébastien Noël

Figure 3 – Carte représentant le réseau de la Gesellschaft für jüdische Volksmusik, entre 1908 et 1912.

Des ensembles Juifs – pour certains, sionistes militants – parcourent le monde pour y jouer ou y créer des œuvres qui s'inscrivent en partie dans la dynamique initiée par l'école de Saint-Pétersbourg et de la Société. Ainsi, l'ensemble du clarinettiste Simeon Bellison (1883-1953) – *Zimro*[236] ou *Zimrah*, signifiant « chanteur » - a passé commande au compositeur Sergeï Prokofiev (1891-1953) d'une œuvre fondée sur un des thèmes folkloriques juifs. Cette *Overture on Hebrew Themes*, op. 34, est crée à New York en 1919.

La Société a en réalité fonctionné comme un réseau de jeunes compositeurs, à la fois intéressés par le corpus des sources traditionnelles et folkloriques juives de Russie et par la modernité musicale du début du XXe siècle. Le parcours professionnel et individuel de chacun d'eux à partir des années 1920 contribue à redessiner l'espace vécu des compositeurs juifs d'Europe Orientale. Si Leo Zeitlin (1884-1930) et Joseph Achron (1886-1943) émigrent aux Etats-Unis, d'autres membres de la Société restent en Russie bolchévik puis en URSS : ainsi, Mikhail Gnessin (1883-1957), Alexandr Weprik (1899-1958) ou Alexandr Krejn (1883-1951). S'interroger, par exemple, sur la pertinence de l'Europe Orientale pour un compositeur tel que Gnessin revêt en effet tout son sens. Ce n'est toutefois pas son éducation juive (il est issu d'une famille de rabbin) ou ses années passées à la *Gesellschaft* qui justifient son ancrage à l'Est. En effet, à mesure que le régime soviétique affirmait son hostilité envers les formes de revendication d'un particularisme musical juif, il a continué à occuper des positions importantes, notamment comme professeur à l'Académie Gnessin de Musique, fondée par ses propres sœurs, où il a enseigné à Aram Khatchaturian et à Tikhon Krennikov[237].

[236] Lié à l'Organisation Sioniste Russe, l'ensemble Zimro (composé d'un clarinettiste, d'un quatuor à cordes et d'un piano) a pour vocation originelle de récolter des fonds pour soutenir la création d'un Etat juif en Palestine et d'y installer un conservatoire de musique (un « Temple des Arts Juifs »). Entre 1917 et 1919, ils ont entrepris une vaste tournée en Europe orientale, en extrême Orient pour enfin se produire au Canada et aux Etats-Unis en 1919. Le concert du Carnegie Hall de New York a marqué certains compositeurs juifs issus de l'émigration, qui ne connaissant pas le travail d'ethno-musicographie de la Société de Petrograd. L'essentiel du répertoire de l'ensemble était en effet consacré à la musique savante d'inspiration folklorique ou liturgique. Après avoir été remarqué au Carnegie Hall, le fondateur de l'ensemble, Simeon Bellison, a été engagé comme premier clarinettiste du New York Philharmonique, contribuant de fait à faire échouer le dessein initial de Zimro en Palestine.

[237] Ce dernier a été nommé par Andreï Jdanov secrétaire général de la Société des compositeurs en 1948, à tel point qu'on a pu parler de doctrine Jdanov-Krennikov

1.3.2. Une géographie musicale des lieux de formation et de productions culturelles en partie indépendantes des frontières européennes.

Le contact avec la musique sacrée et avec l'art cantorial ou *hazzanût* en particulier s'opère de manière très différente en fonction de la taille et de la situation du lieu de vie. Néanmoins, même la communauté au village (*dorf*) pouvait recevoir l'influence de la technique des chantres professionnels, qu'ils soient itinérants ou installés dans une bourgade (*shtetl*) ou la grande ville (*stodt*). Ainsi, en Ukraine notamment, des *hassanim* itinérants, accompagnés de choristes *(meshoyerim*) parcouraient les campagnes pour visiter les petits lieux de prières et compléter les revenus insuffisants de leur activité dans leur synagogue de rattachement. Ces *hazzanim* visiteurs faisaient ainsi démonstration de la qualité et de la technicité de l'art cantorial urbain et surtout auditionner (de manière plus ou moins formelle) de jeunes chanteurs. Ainsi, les mémoires des fameux cantors Zevelun (Zavel) Kwartin[238] (1874-1952), relatant ce type d'expérience dans son village ukrainien natal Khonorod ou David Roitman (1884-1943), témoignent de ce rôle formateur primordial des *hazzanim* itinérants et des chœurs qu'ils constituaient. Selon les mémoires de du compositeur et pédagogue Michl Gelbart[239] (1889-1962), des ensembles de *meshoyerim* constituaient bien d'importants lieux d'éducation et de structuration de la vie traditionnelle :

« A la fin du XIXe et au début du XXe siècle, chaque *hazzan* dans chaque ville et dans chaque bourgade d'Europe orientale avait un chœur permanent de *meshoyerim*. Le *hazzan* ne leurs versait pas de salaire. Ils subvenaient à leurs besoins en allant, de porte en porte avec une urne scellée, chaque vendredi soir ; en chantant aux mariages et aux circoncisions – et après que le *hazzan* ait chanté une bénédiction spéciale pour le père de la jeune épouse et pour celui du jeune marié, le chœur des jeunes garçons circulait parmi les convives, demandant de l'argent pour *misheberach* ; en passant tout le mois de Elul en excursions dans le cimetière et y attendre les gens qui visitent les tombes pour leur chanter une mélodie plaintive, celle du « *El Mole Rachamim* », avec tous les efforts possibles pour tirer les larmes aux endeuillés, et enfin tendre les mains pour « de l'argent du *mole* » ; en allant, de maison en maison aux soirs de Hanuka, avec une lanterne pour demander de l'argent ; en posant, dans le vestibule de la synagogue, une assiette de collection juste avant Yom Kippour, et d'autres choses. Le *hazzan* n'avait pas non plus à nourrir les choristes. Ils avaient des « jours de repas » [des repas tournants dans

[238] KWARTIN, Zavel, *Mayn lebn*, New York et Philadelphia, S. Kwartin Publishing Committee, 1952.
[239] Fils d'un *hazzan*, élevé à côté de Lodz, Michl Gelbart consacre l'essentiel de son activité musicale, entre 1909 et 1911, à l'écriture de partitions pour le théâtre, activité qu'il poursuit après avoir immigré aux Etats-Unis en 1912. Son œuvre comprend quinze opérettes, des livres de chants yiddish, des mises en musique de poèmes et six oratorios.

différentes maisons de particuliers, comme les étudiants des écoles religieuses]. Si jamais un jour un repas n'avait pas lieu, le choriste mourrait de faim[240]. »

Avrom Goldifodim ou Goldfadn plus connu sous le nom d'Abraham Goldfaden (1840-1908) a été, quant à lui, éduqué dans une école publique tsariste de Volhynie puis inscrit dans un séminaire rabbinique (*yeshivah*), sous tutelle de l'Etat impérial, à Zhitomir, dont il sort diplômé en 1866. Situé dans une ville elle-même marquée par des influences culturelles multiples (présence de théâtres où l'on donnait des pièces russes, ukrainiennes, françaises, italiennes), ce séminaire, dirigé par Hayim Selig Slonimsky, comptait parmi ses enseignants les *maskilim* Abraham Ber Gottlober (1810-1899) et Menashe Margolis. Les idées modernistes des lumières juives (la *Haskala*) y étaient donc répandues, au point que le séminaire soit déconsidéré par les orthodoxes.

Comprenant que la qualité de son *Yiddish Theatre* et l'importance de son audience dépendaient dans une large mesure de la qualité du chant de ses interprètes, Goldfaden a puisé dans les chœurs des synagogues ukrainiennes ou bessarabiennes, des voix assurées, parfois virtuoses, formées aux techniques du chant cantorial. Ainsi, les principales figures du Yiddish Theatre européen ont été initialement formées, si ce n'est dans les *Yeshivot*, du moins dans les *shule* : parmi les plus célèbres, on compte Zelig Mogulesco (1856ca-1914), Boris ou Borukh Thomashefsky (1864ca-1939), Solomon Smulewitz (1868-1943), Louis Friedsell (1850-1923), Joseph Rumshisky (1879ca-1956), Sholom Secunda (1894-1974). De fait, l'interprétation du répertoire européen ou les créations américaines sont le fruit de musiciens formés à l'enfance au chant synagogal.

Contrairement à ce que l'on pourrait a priori penser, il existe une assez forte mobilité des répertoires liturgiques, à la fois d'un point de vue spatial (entre Europe Centrale et Orientale) et d'un point de vue religieux (entre libéraux et hassidim, par exemple). Des figures telles que celle du cantor Leib Glantz (1898-1964), né à Kiev d'une famille de cantors hassidim, mettent en évidence le rôle de passeurs – de médiateurs – des cantors. Ainsi, Glantz a largement contribué à introduire les œuvres des compositeurs du XIXe siècle qui ont fait évoluer le répertoire liturgique en s'inspirant de la musique savante occidentale (Gerovitch, Lewandowski, Sulzer). Les données biographiques disponibles sur Glantz indiquent qu'il s'est lui-même initié à ces innovations pour partie de manière autodidacte, mais très certainement pour l'essentiel au cours de ses années d'étude à Kiev. La mobilité de Glantz,

[240] GELBART, Michl, *Fun meshorerim-lebn*, New York, Shklarsky, 1942, traduit en anglais dans SLOBIN, Mark, *Chosen Voices. The Story of American Cantorate*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, [1989], 2002, p.14. Traduction personnelle.

comme celle d'autres cantors lors de leurs tournées ou dans leur vie professionnelle, entraîne la diffusion de ces répertoires, tendant à modifier en profondeur la nature des répertoires liturgiques, en partie partagés par les communautés urbaines d'Europe Orientale.

On constate bien souvent que les figures de proue de la musique liturgique juive européenne cumulent une double formation[241] : dans l'enfance et dans la première adolescence, les individus les plus doués, notamment dans la maîtrise de l'art vocal, reçoivent auprès de maîtres *hazzanim* une première formation pratique et théorique. Pour ceux dont les familles peuvent ou veulent parfaire la formation du futur compositeur, la seconde phase s'effectue dans les conservatoires et académies de musiques savantes : Kiev, Saint-Pétersbourg, Moscou pour l'Europe Orientale. Les jeunes musiciens qui se destinent à la carrière de compositeur ne sont pas les seuls à suivre cette double formation : ainsi, le cantor Pinchas Jassinowsky (1886-1954), né près de Kiev à Romanovka dans une famille de Juifs hassidim, après avoir étudié la musique synagogale à la *Khor Shul* de Kherson, est repéré par César Cui qui lui permet d'entrer au conservatoire de Saint-Pétersbourg pour y suivre les cours d'Alexandre Glazounov et de Nikolaï Sokolov.

De la même manière, la famille de cantors Kusevitsky (également écrit Koussevitzky) marque l'importance de la mobilité dans l'évolution des formes musicales de la musique cantoriale et synagogale. Les quatre frères ont connu une renommée importante, tout particulièrement Moshe (1899-1966) l'aîné et David (1911-1985) le cadet. Nés à Smarhoń, les frères reçoivent eux aussi la double formation. Après que la famille se soit installée à Vilna au lendemain de la Première Guerre Mondiale, Moshe et David Koussevitzky chantent dans le chœur de la *Khor Shul* ; le premier obtient une position de cantor alors que le second suit les cours du conservatoire de Vilna. Les quatre frères ont, au final, officié comme cantors dans une large part du *Yiddishland* : Jacob à L'wov (Lemberg), Simcha à Rovno (actuelle Rivne, en Ukraine), Moshe à Varsovie alors que David fait ses débuts à Lódź.

D'autres compositeurs, qui n'appartiennent pas au champ professionnel des cantors, concentrent leur formation sur les hauts lieux académiques : ainsi, Marc Lavry (1903-1967), né à Riga, suit l'essentiel de son cursus en Allemagne. Produit des institutions savantes et conservatoires de la tradition occidentale, Lavry suit conjointement les cours de Paul Graener au Conservatoire de Leipzig et apprend la direction d'orchestre en leçons privées avec Hermann Scherchen et Bruno Walter. D'un point de vue professionnel, il effectue la partie

[241] KALIB, Sholom, The *Musical Traditions of the Eastern European Synagogue*, Volume One. Introduction : History and Definition (Part One. Text), Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2002, 277 p. Emanuel RUBIN, John H. BARON, *Music in Jewish History and Culture*, Detroit, Harmonie Park Press, 2006, 420 p.

européenne de sa carrière à l'opéra de Saarbrück puis au *Berliner Sinfonieorchester*. C'est à Berlin qu'il crée ses premières œuvres marquées par des thématiques explicitement juive : comme la *Danse Hassidique* ou la *Suite Juive*, créées en 1930 par l'orchestre qu'il dirige.

2. L'offense et la « mémoire de l'offense[242] » : penser les espaces vécus face à la notion de « *brutalisation* »

Envisager l'histoire générale du XXe siècle comme un « Âge des extrêmes » (Eric J. Hobsbawm) ou plus récemment de proposer la notion de « guerre civile européenne » pour la période 1914-1945 (Enzo Traverso) comporte le risque de n'aborder qu'une partie du réel historique. Néanmoins, force est de constater que l'histoire des communautés juives ou l'histoire des individus, se reconnaissant à des degrés variables dans le judaïsme culturel, est marqué au cours de ce long XXe siècle (1880-1980) par des phases d'extrêmes violences, auxquelles ils participent (le premier conflit généralisé) ou dont ils sont le plus souvent victimes (pogroms de la Russie tsariste, lors de la Guerre Civile, pogroms de l'Allemagne des années 1930, purges staliniennes), culminant avec la Solution finale et se poursuivant notamment dans le bloc soviétique.

Si ces phases traumatiques ne résument pas l'histoire des communautés juives européennes et américaines, elles la marquent en profondeur et entraînent des conséquences matérielles, spatiales et identitaires majeures. Les chants et les œuvres musicales en sont un reflet partiel, ne se contentant pas d'en faire la chronique, mais pouvant y réagir en négatif, par le silence, l'impossibilité de dire ou de chanter, ou en positif par une thématique clairement résiliente plaçant au premier plan l'espoir (ainsi le chant sioniste « *Hatikvah* » de Naftali Herz Imber, adapté musicalement par Samuel Cohen[243]).

[242] Expression empruntée à Primo Levi dans son ouvrage *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, p.23.

[243] Le poète de Galicie Naftali Herz Imber (1856-1909), qui compose ses œuvres en hébreu, écrit en 1878 l'hymne « *Tikvatenou* » (Notre espoir) qui est adapté dix ans plus tard par Samuel Cohen à une mélodie, dont l'origine controversée semble être un chant folklorique roumain de Moldavie ou encore l'adaptation d'une mélodie du compositeur national tchèque Bedrich Smetana (1824-1884). Lors du Vème Congrès Sioniste Mondial, en 1901 « Tikvatenou » est entonné par les délégués, avant d'être définitivement adopté comme hymne officiel du sionisme lors du XVIIIème Congrès Sioniste Mondial (1933). Chant de résistance du ghetto de Varsovie, il devient « Hatikvah » (espoir), l'hymne israélien en 1948.

2.1. Des premières vagues pogromiques à la Première Guerre mondiale

Le contexte international, donnant naissance à la Nouvelle Pologne de 1918, entraîne le déplacement du centre de gravité du monde juif d'Europe orientale de la Russie vers la Pologne. Les minorités, implicitement reconnues par le Traité de Versailles (imposant la charte des minorités à la République polonaise), comptent pour un tiers de la population. Parmi elles, trois millions de Juifs vivent en Pologne, soit 9.8 % de la population (30,1 % de celle de Varsovie), urbains à 76,4 %[244]. La vitalité culturelle de la communauté juive est indéniable : deux-cents cinquante journaux juifs paraissent dans les années 1930 et de nombreuses maisons d'édition publient des ouvrages en yiddish ou en hébreu.

D'un point de vue politique, le général Piłsudski promet à la délégation juive, comprenant notamment le sioniste Itzhal Grünbaum (réclamant l'autonomie des Juifs de Pologne), des mesures anti-pogromistes (12 novembre). Pourtant, entre novembre 1918[245] et avril 1919, la vague de pogroms qui touche les Juifs de Pologne est principalement l'œuvre d'unités de l'armée (au prétexte de suspicions de collaboration avec les ennemis de la patrie). Les élections du 26 janvier 1919 octroient 10 % des voix aux partis juifs, qui n'obtiennent pourtant que onze sièges sur 394 à l'Assemblée constituante. Si le 14 novembre, une loi impose le dimanche comme jour de repos obligatoire, les Juifs bénéficient en principe, par l'adoption de la Constitution le 17 mars 1921, de l'égalité des droits. Néanmoins, la Pologne de 1918 reconnaît l'existence particulière d'une « ethnie juive », remarquable par son particularisme culturel, sa concentration territoriale, ses activités professionnels peu reconnues socialement, les conditions matérielles précaires des populations des *shtetlekh*. Face à la cela, le nationalisme exacerbé de la nouvelle Pologne milite pour un Etat « ethniquement pur. » Après la démission de Piłsudski (1922), les élections au premier Parlement (*Sejm*) octroient des sièges à quarante-cinq députés juifs alors que la nouvelle formation antisémite de droite *Narodowa Demokracja* (Démocratie nationale) domine l'assemblée. Des opérations de boycott des commerces juifs ainsi qu'une politique de ségrégation scolaire, le « ghetto des bancs », marquée par l'établissement d'un *numerus clausus* à l'université (1923) accompagnent socialement ces évolutions politiques peu favorables, sans susciter de réelle protestation publique. Les manifestations d'étudiants juifs, quant à elles, conduisent à des heurts violents. Ainsi, cette situation nouvelle conduit dans les

[244] Ces chiffres sont ceux du recensement de 1931.
[245] En novembre 1918, le pogrom de Lvov fait soixante-dix morts et des centaines de blessés et en avril celui de Vilna, 80 morts.

années 1924-1928 à une forte vague d'émigration, pas tant vers les Etats-Unis qui ont adopté le *Johnson-Reid Act* limitant l'immigration, que vers le *Yishouv* : sur les 55 000 émigrants de la quatrième *Aliya*, jusqu'en 1926, la plupart sont des Juifs polonais.

Dans les années 1930, les conditions de vie matérielle sont souvent très dégradées : en 1939, avant la déclaration de guerre, un tiers des Juifs polonais vit de la charité des institutions communautaires. D'un point de vue politique, les garanties constitutionnelles de principe (1921) trouvent leurs limites à la fin de la dictature du maréchal Piłsudski et avec la signature, le 26 janvier 1934, du pacte de non-agression avec le Reich hitlérien qui conduit au rejet de la charte des minorités imposée par le Traité de Versailles, le 13 septembre. La situation s'envenime en mars 1936, suite à la mort de trois Juifs lors du pogrom de Przytyk et de la mort d'un Polonais, tué par le comité d'autodéfense juive. Le Juif polonais accusé du meurtre est lourdement puni, après quoi le Bund décrète la grève générale, très suivie et soutenue par le Parti socialiste polonais. Le 4 juin 1936, le premier ministre polonais Slawoj-Skladkowski se déclare favorable à une « guerre économique contre les Juifs ». Cette situation connaît une traduction juridique, le 21 mai 1938, avec la promulgation des Treize articles concernant les Juifs, désignés comme un « facteur qui ralenti le processus de développement normal des forces de la nation et de l'Etat polonais. »

En Russie, la révolution de février/mars 1917 suscite un élan démocratique et émancipatoire puisque le gouvernement provisoire établit que ce n'est pas l'identité nationale ou religieuse qui fonde les droits du citoyen et abolit les lois discriminatoires, parmi lesquelles l'obligation d'habiter au sein de la « zone de résidence ». Le 5 juin 1917, le VIIème Congrès des sionistes de Russie se tient à Petrograd, sous la direction de Tchlénov et Oussishkin aboutissant à la formation du mouvement *He-Khalouts* (« le pionnier ») dont l'un des objectifs est la formation des futurs émigrants vers la Palestine.

Après la publication de la Déclaration Balfour, le 2 novembre, des réunions et des manifestations de Juifs sont organisées à Kiev, à Odessa et à Moscou. Le congrès juif panrusse prévu pour élire un organisme représentatif auprès du gouvernement est toutefois annulé par la prise du pouvoir des Bolcheviks en octobre/novembre 1917, qui proclame la fin de la guerre (le 9 novembre), la liberté et l'autodétermination des nationalités de l'Empire.

Malgré la création de *Yevsektsia*, section juive du PCUS qui prend en charge tous les aspects de la vie juive et la désignation de Simon Dimanstein comme commissaire aux Questions juives, bien que, de plus, près de 25 % des cadres bolcheviks soient d'origine juive, la plupart des organisations juives se méfient du nouveau pouvoir de Lénine. Les Bolchéviks,

dans un premier temps, créent les conditions de l'épanouissement de la culture juive, tout en condamnant les violences antijuives. Avec la formation du Komintern le 2 mars 1919, néanmoins, le contrôle politique interdit l'étude de l'hébreu, les éditions de journaux ou de livres en hébreu et ordonnent le démantèlement des organisations juives, dont certaines sont supprimées dès 1918. Le Bund est ainsi déclaré hors la loi et le mouvement sioniste entre quant à lui en clandestinité.

2.1.1. Violences culturelles et violences physiques à l'encontre de la yiddishkeyt en Union Soviétique

En juin 1919, Staline, commissaire aux minorités, abolit par décret le statut légal de la communauté juive. Les opposants aux Bolchéviks, quant à eux, associent bolcheviks et Juifs dans l'appellation teintée d'antisémitisme de « judéo-bolchévik ». Pendant la guerre civile (1918-1921), les bandes blanches d'Anton Denikine assassinent des milliers de Juifs lors de pogroms dans près de 160 localités, alors qu'en Ukraine, les pogroms auxquels le nom de Simon Petlioura est attaché font 100 000 morts. Les organisations bundistes ou sionistes d'autodéfense sont le plus souvent mises en échec. De plus, les bolchéviks veulent renverser les structures traditionnelles juives, perçus comme « petites bourgeoises », en transférant notamment un maximum de Juifs vers le secteur agricole ou l'industrie lourde afin d'en faire une frange « productive » de la population. Si la NEP adoucit ce processus de « productivisation », elle n'assouplit pas la pression fiscale qui ruine de nombreux entrepreneurs juifs. Des communautés agricoles pour les Juifs sont créées en Crimée ou en Ukraine, d'ailleurs avec le soutien d'organisations juives occidentales. A cette tendance, s'ajoute la réalité de la vie économique (Première Guerre Mondiale, Révolutions et Guerre civile), qui a provoqué la dégradation de l'environnement économique d'une partie importante des Juifs. Néanmoins, en 1925, Alexandre Granovski fonde le Théâtre Juif d'Etat de l'Union Soviétique à partir de son atelier dramatique. Des classiques du *Yiddish Theater* de Mendelé Mokher Sfarim (*Les voyages de Benjamin III*, mis en scène par Alexandre Granovski, Théâtre juif d'Etat de Moscou, 1927), Shalom Aleikhem et Y.L. Peretz y sont montés, comme des pièces de propagande. Granovski est remplacé en 1929 par Salomon Mikhoëls, comme le signe des tentatives de développer une culture juive prolétarienne yiddish dans la décennie 1925-1935, sous le contrôle de *Yevsektsia* : journaux juifs en yiddish (à Moscou, *Emes*, « la vérité »), de facultés de la culture juive dans les universités de Minsk et

Kiev, d'un réseau scolaire yiddishophone en Ukraine et en Biélorussie dans lequel un tiers des enfants Juifs (près de 160 000) étudient en 1932, au moment de son apogée.

L'émigration vers la Palestine s'accentue également, notamment celle des intellectuels hébraïsants : Chaim ou Khaïm Nakhman et Sha'oul Tchernikhovski. La même année que l'expulsion du PCUS de Léon Trotski (1927, avant d'être exilé en 1929), le rabbin Yossef Schneersohn, leader du mouvement *Khabad*, est arrêté puis expulsé d'URSS. En 1928, les autorités ordonnent la création de la « région autonome juive » au Birobidjan (sur la Mer de Chine), mais les structures d'accueil faisant défaut, sur les 20 000 colons installés entre 1928 et 1933, 11 000 en repartent.

2.2. L'effondrement des années 1930-1940 et la Shoah

Les années 1930 sont marquées par le durcissement de l'attitude des Soviétiques à l'encontre des institutions juives qu'ils ont eux-mêmes mis en place, symbolisé par la disparition de la section juive du PCUS (*Yevsektsia*). S'il reconnaît le statut de « nation » au judaïsme (la mention « Juif » figure sur les cartes d'identité), Staline aspire à annuler toute forme d'identité culturelle, religieuse ou communautaire au judaïsme. D'un point de vue économique, le premier plan quinquennal de 1928-1932, a par ailleurs ruiné le commerce juif.

Au congrès des écrivains soviétiques de 1934, sur les 20 % de délégués juifs, seuls une minorité écrit en yiddish. La majorité (Ilya Ehrenbourg, Isaac Babel, Boris Pasternak) écrit en russe. Entre 1935-1937, le régime stalinien s'attaque à la culture juive yiddishophone : interdiction des journaux, concentration des activités culturelles juives soviétiques dans la région autonome du Birobidjan, exécution de certains écrivains et poètes tels que Moshe Kulbak. Lors des purges de 1936-1938, des milliers de Juifs sont arrêtés, déportés ou tués. Une grande partie des victimes des procès de Moscou (dont Zinoviev et Kamenev) sont juifs. Après l'union sacrée lors de la guerre patriotique, Staline met en place la chasse aux Juifs qui ne s'arrête qu'avec sa mort en 1953.

En Hongrie, les lois économiques raciales de 1938-1939 place à nouveau sur le terrain légal un antisémitisme discriminant. En 1938, la « première loi juive » impose les quotas de 20 % de Juifs dans les professions libérales, l'administration et les entreprises. En 1939, la « seconde loi juive » prévoit une extension de la définition « raciale » de l'identité juive, incluant les convertis et leurs enfants (100 000 personnes) et imposant corollairement une nouvelle réduction de la part de Juifs dans la vie économique (5 %). Ces lois, toutefois, ne

concernent pas les anciens combattants et les prisonniers de la Grande Guerre, médaillés pour faits d'armes ou blessés au combat. Elles ne concernent pas non plus les Juifs qui ont participé aux « actions nationales » antirévolutionnaires. En 1941, la « troisième loi juive » s'inspire quant à elle des Lois de Nuremberg. Les pressions nazies pour une élimination totale des Juifs de la vie économique et culturelle, se font très fortes en octobre 1942. Le port de l'étoile jaune et le déplacement vers l'Est sont imposés. Pour des raisons économiques, le premier ministre Miklós Kállay fait obstruction aux injonctions de Berlin concernant la Solution finale. Le gouvernement Kállay entreprend d'autre part des négociations secrètes avec les Alliées pour sortir la Hongrie du conflit. Avec l'entrevue Hitler/Horthy, en avril 1943 puis au moment de la traduction en justice devant un tribunal militaire, en décembre 1943, des responsables des massacres antiserbes et antijuifs de Bácska (janvier 1942), les tensions entre Budapest et Berlin sont au plus haut. Après l'invasion allemande et l'occupation de la Hongrie lors de l'« Opération Margaret », le 19 mars 1944, Eichmann prend en main « la solution finale de la question juive » en Hongrie, engendrant 65 000 morts dans les déportations, les pogroms et les persécutions favorisées par l'avènement du régime des Croix-Fléchées de Ferenc Szálasi, le 15 octobre 1944.

18 janvier 1945, les forces soviétiques entrent à Budapest. En novembre, le périodique juif *Uj Elet* (vie nouvelle) paraît. Des pogroms ont encore lieu, en mai 1946 à Kunmadaras puis en juillet à Miskolc (5 morts). 750 000 Juifs vivaient dans la Grande Hongrie de 1941 : seulement 141 000 ont survécus en 1945, dans les frontières d'après-guerre.

En 1939, les Juifs soviétiques sont 3 millions, puis à la suite des annexions de la Pologne orientale, des Pays Baltes et de la Bessarabie, l'ensemble des communautés atteint près de cinq millions de personnes. La moitié, soit 2,5 millions d'individus périssent. De même, sur les 650 000 hommes en âge de se battre, 500 000 combattent dans les rangs de l'Armée rouge et 250 000 sont tués ou blessés. En décembre 1941, après un jugement à huis-clos, les dirigeants bundistes polonais Henryck Erlich et Victor Alter sont exécutés. Le 7 avril 1942, un Comité juif antifasciste, présidé par Salomon Mikhoëls, est mis en place sous l'égide du Bureau soviétique d'information dirigé par Solomon Lozovski (vice-ministre des affaires étrangères) : il affiche la volonté de sauvegarder le patrimoine culturel juif et à sauver une espèce de cohésion en l'absence de structure communautaire. En juin, le journal en yiddish *Eynikayt* (Unitié) paraît et les éditions *Der Emes* (la vérité) reprennent leur activité. Il n'en demeure pas moins, que derrière cette apparente bonne volonté, le *Livre Noir* sur l'extermination des Juifs par les nazis, préparé par le Comité antifasciste sous l'égide d'Ilya

Ehrenbourg et Vassili Grossmann, est censuré par Staline en 1948 - pour n'être d'ailleurs publié qu'en 1990.

2.3. « La mémoire de l'offense » (Primo Levi)

Le nazisme vaincu, après une vague d'arrestations pour activités sionistes et tentatives illégales de quitter l'URSS (en 1945-1946), une campagne contre le « nationalisme juif » débute en août 1946, avec le discours d'Andreï Jdanov au Comité Central. Après un article dans *Eynikayt* attaquant la littérature et le théâtre juif, la Shoah est occultée ainsi que la contribution des Juifs à la lutte antinazie. Une campagne de presse est menée contre l'écrivain Itzik Kipnis, qui est exclu de l'Union des Ecrivains puis arrêté. Mikhoëls est quant à lui assassiné le 13 janvier 1948 par le NKVD : le Théâtre juif d'Etat de Moscou est fermé en 1949, des acteurs, des poètes, des écrivains sont arrêtés, certains exécutés. En novembre 1948, le Comité antifasciste est dissout, ses membres arrêtés, les éditions *Emes* et *Eynikaït* suspendus. Entre 1948 et 1949, les émissions de radio en yiddish sont interdites et les 13 théâtres yiddish sont fermés. Une grande partie de l'intelligentsia juive est liquidée dans les années 1940, puis l'intelligentsia assimilée dans les années 1950. En 1952, une nouvelle campagne contre le « cosmopolitisme », le « nationalisme bourgeois » et le « sionisme » est menée : le 12 août, après un procès à huis-clos, vingt-six membres de l'ancien Comité juif antifasciste, des personnalités de la vie culturelle juive soviétique parmi lesquels Peretz Markish, Itzik Fefer, David Bergelson, David Hofshtein, Leib Kvitko, Samuel Persov, Benjamin Zuskin (directeur du théâtre juif de Moscou), Isaac Nusinov (critique littéraire) sont fusillés. L'année suivante, 13 janvier 1953, Radio Moscou et la *Pravda* dénoncent le « complot des blouses blanches » : six des neuf médecins accusés sont Juifs et la déclaration officielle met en évidence un soi-disant lien avec le *Joint*. Staline projette de faire déporter en masse les Juifs soviétiques en Sibérie, mais sa mort met fin à la terreur physique et à la campagne contre le « cosmopolitisme ».

2.3.1. « Babi Yar », les limites d'un symbole

Le 4 avril, le « complot des blouses blanches » est officiellement reconnu comme une « provocation » sans fondement. Les écrivains juifs survivants (1955) sont libérés et ceux qui ont été exécutés pendant les « années noires » sont réhabilités en 1956. En 1961, la revue *Sovietish Haimland*, dirigée par Aharon Vergelis marque le renouveau d'une presse en yiddish et l'Ensemble dramatique juif de Moscou, le premier depuis la mort de Staline, est fondé. Le poème *Babi Yar* de Ievguéni Ietouchenko, sert de base à la Treizième Symphonie de Dimitri Chostakovitch en 1962. L'année précédente, la compositrice Reveka Boyarskaya (1894-1967), qui a connu le succès en URSS dans les années 1960 avec des chansons en yiddish, a mis en musique le poème « Babi Yar » de Ovsey Driz. **[Extrait n°3]**

Néanmoins, l'abandon d'un antisémitisme d'Etat se transforme sous l'ère Khrouchtchev en une lutte contre les « délits économiques » (1961-1964). En 1967 et 1968, à la suite de la guerre des Six jours, des campagnes antisémites entretiennent l'ambiguïté, en assimilant les Juifs aux sionistes, parfois même nazis, alors que le régime ouvre parallèlement ses frontières aux candidats à l'émigration. Un certain « Dégel » s'opère néanmoins en ce qui concerne les droits des Juifs d'URSS, les communications avec l'extérieur étant ainsi rétablies, les visites de Juifs occidentaux en URSS autorisées. La manifestation des Juifs soviétiques de Moscou autour de la première ambassadrice d'Israël en URSS, Golda Meir, mettent en lumière la persistance du sentiment national juif et de la solidarité avec Israël. Entre 1968 et 1989, près de 300 000 émigrent, dont 200 000 vers Israël ; après le durcissement de l'ère Brejnev, la perestroïka supprime toute entrave à l'émigration. Dans les années 1970-1980, des personnalités culturelles juives de premier plan, telles que Anaroli Chtcharanski (arrêté en 1977 pour espionnage), Yossef Bigoun, Ida Noudel ont milité pour la liberté à l'émigration, alors qu'en parallèle, les *refuzniks* (appelés en hébreu *mesuravim*), c'est-à-dire ceux à qui les autorités ont refusé le visa, manifestent, lancent des pétitions ou des grèves de la faim. Les activités clandestines (cours d'hébreu et d'histoire d'Israël, études bibliques, samizdat – dont la première publication hébraïque a lieu à Riga en 1970, cercles sionistes) se multipliaient, alors que le Soviet suprême taxe lourdement les détenteurs de diplômes de l'enseignement supérieur, candidats à l'émigration. Fait tout à fait significatif : le monument de Babi Yar, érigé en 1976, ne mentionne pas le nom des 50 000 Juifs assassinés dans le ravin.

En Hongrie, en décembre 1948, un accord avec le gouvernement accorde la liberté de culte pour la communauté juive, mais dès 1949, la République Populaire de Hongrie déclare l'organisation sioniste hors la loi. L'année suivante, les courants *Neology*, orthodoxes et « Statu Quo » sont fondus dans une organisation communautaire unique. La tendance à l'assimilation est largement renforcée encore sous le joug communiste, professant un athéisme de principe. En 1956, après les révoltes anticommunistes, 20 000 Juifs émigrent. En 1958 et 1959, le séminaire rabbinique de Budapest publie des *Monumenta Hungariae Judaica* et dans les années 1960, le régime Kadar, relativement libéral, tolère des contacts avec l'étranger et une certaine liberté d'expression pour une communauté juive hongroise de près de 80 000 personnes. Il faut toutefois attendre 1987 pour que le mémorial Wellenberg soit inauguré à Budapest et le 17 septembre 1989, pour que les relations diplomatiques soient rétablies avec Israël.

3. « *Zey gebentcht du freye land*[246] » : enjeux et paradoxes américains

3.1. Fonder des institutions américaines juives

3.1.1. Une culture germano-américaine partagée dans les années 1880 ?

La variété des patrimoines culturels que dissimule le terme générique « immigration allemande » a bien été mis en évidence par des études de référence. Ainsi, l'idée d'une culture germano-américaine doit être pour partie nuancée. En effet, cette « immigration allemande », avait en réalité quitté les royaumes et principautés germaniques (dont la Prusse qui a annexé la Posnanie en 1848) mais également l'empire tsariste (Juifs polonais et lituaniens essentiellement) et l'Empire d'Autriche-Hongrie (Tchèques, Moraves et Galiciens), et également d'Alsace. Il s'agissait donc d'une immigration ashkénaze majoritairement issue d'Europe centrale. La langue est un bon indicateur de ces différences culturelles : si une part importante des Juifs installés aux Etats-Unis dans la deuxième moitié du XIXe siècle est germanophone, il convient de rappeler que les immigrants issus de Roumanie, de Hongrie et de Russie étaient yiddishophones. Comme l'ont bien mis en évidence les études de Rachel

[246] Ou en anglais « Long Life the Land of the Free », « Longue vie à toi, terre libre », titre d'une chanson patriotique de 1911, sur des paroles de Solomon Smulewitz et une musique de Joseph M. Rumshinsky.

Ertel et de Delphine Bechtel, les formes de yiddish – avant sa fixation très progressive et pas toujours partagée par les écrivains fondateurs puis par l'Yivo – varient considérablement.

Les années 1880, pour les communautés juives américaines (qu'il s'agisse des Etats-Unis ou du Canada), correspondent à un profond changement, en même temps qu'à une confrontation à dimensions multiples. Deux à trois décennies après ce que l'on a appelé de manière réductrice « l'immigration allemande » dans les années 1840-1860, devenue à cette époque une partie intégrante de la société américaine, la société américaine bénéficie d'un nouveau mouvement migratoire venu cette fois d'Europe orientale. Jusqu'alors, on évalue à 1/6 des Juifs américains (des Etats-Unis) dont la famille provenait d'Europe orientale.

Le choc culturel était inévitable : face aux arrivants germanophones du milieu du siècle, constituant alors une minorité très intégrée estimée entre 230 000 et 280 000 personnes au cœur de la société américaine, deux millions quarante mille Juifs yiddishophones quittent, entre 1881 et 1914, la « zone de résidence » pour s'installer aux Etats-Unis[247]. Ils sont cinquante mille à émigrer vers le Canada.

L'histoire de ces populations immigrées doit impérativement s'inscrire dans un double contexte : d'une part, celui – plus large – des vagues d'immigration qui modifient profondément la démographie américaine au tournant du siècle ; d'autre part, le contexte politique et social des régions de départ. Comme on l'a déjà évoqué, les conditions de vie et le rapport – linguistique, religieux, philosophique, politique - au judaïsme est fortement dissemblable entre les communautés intégrées – réformées ou conservatrices – d'Europe centrale et les communautés plus traditionnalistes d'Europe orientale. Leurs rencontres – parce qu'il s'agit bien de rencontres, et non pas de retrouvailles ! – outre atlantiques ne s'effectue pas aussi facilement que le dramaturge et leader sioniste britannique Israël Zangwill (1864-1926) ne le souhaitait à travers sa pièce créée à New York en 1908, *The Melting Pot* (la traduction en français du titre, le creuset, est devenue pour ainsi dire inutile tant l'expression est entrée dans la langue).

[247] Ces estimations démographiques sont empruntées à plusieurs sources, dont l'*American Jewish Yearbook* et l'ouvrage de référence de Jonathan D. Sarna, qui assume la prudence de préférer des fourchettes plutôt que des données arrêtées. C'est pourquoi nous préférons préciser, pour chaque chiffre utilisé, une estimation basse et une estimation haute. Ainsi, le chiffre de 2 millions 40 000 Juifs américains correspond à l'estimation haute. L'estimation la plus basse, pour la même date, fait mention de 1 millions 508 000 Juifs américains. Jonathan D. SARNA, *American Judaism. A History*, New Haven & London, Yale University Press, 2004, 490 p. « Appendix : American Jewish Population Estimates, 1660-2000 », p. 375.

3.1.2. Interdépendance des pratiques et des traditions musicales : l'apport de la technique européenne aux formes musicales américaines

Sur une période d'un siècle à partir des années 1880, la culture musicale traditionnelle juive (chant et théâtre yiddish, répertoires liturgiques) et la mémoire patrimoniale a progressivement et en grande partie opéré un déplacement physique hors de l'Europe Centrale et Orientale, ne serait-ce que par le biais des fonds d'archives majoritairement implantés aux Etats-Unis après guerre (rapatriement des archives européennes en 1947). On peut, ce faisant, s'interroger sur l'idée d'une « Europe extérieure » - les Etats-Unis et Israël - vécue ou perçue comme lieu de réinvestissement d'un savoir et d'un patrimoine (acquis dans les synagogues, les *khor shule* ou les conservatoires européens) ou encore comme lieu de révélation identitaire.

A titre d'exemple, la musique hollywoodienne (celle de « l'âge d'Or », dans les années 1930-1960) a été largement modifiée par l'apport de compositeurs nés et formés à l'école romantique en Europe Centrale ou Orientale puis émigrés en Californie : on peut notamment penser à l'Allemand Franz Waxman (1906-1967), au Russe David Tamkin (1906-1975) Erich-Wolfgang Korngold (1897-1957) né à Brno ou encore au Viennois Max Steiner (1888-1971), dont les œuvres – parfois conspuées par les « Mogols » comme trop proches de l'opéra, ont contribué à redéfinir les règles du genre. Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), juste après son immigration aux Etats-Unis en 1939, prend ainsi contact avec la MGM par le truchement de Jascha Heifetz. Bien qu'il ait cherché à négliger la qualité de son travail gigantesque (en quantité) pour le cinéma, Castelnuovo-Tedesco a du reconnaître que le Septième Art, aux Etats-Unis, lui a permis d'asseoir sa réputation et d'assurer son train de vie. Malgré ces dénégations de façade, il concède que le cinéma « profondément et congénitalement américain, offre des possibilités pour une authentique forme d'art. » Substitution au noble genre dramatique européen – l'opéra, l'industrie hollywoodienne et ses maîtres permettent à de nombreux musiciens formés à l'école académique européenne de réinvestir leur bagage technique et artistique. De ce point de vue, la musique de film hollywoodienne doit beaucoup à l'émigration européenne, dont un certain nombre a fui les persécutions antisémites des années 1881-1906 ou des années 1930[248].

De la même manière, des compositeurs nés sur le sol américain, d'une grande importance dans les milieux de la musique savante aux Etats-Unis, reçoivent l'influence

[248] Peter GAY, « *We miss Our Jews. The Musical Migration from Nazi Germany* », pp. 21-30, in Reinhold BRINKMANN, Christoph WOLFF, dir., *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, University of California Press, 1999, 373 p.

indirecte de la vie musicale européenne et des techniques pratiquées dans les communautés du vieux continent par le truchement des maîtres, notamment des cantors, émigrés. Ainsi, Frederick Jacobi (1891-1952), à la fois figure de proue du modernisme américain dans les années 1930-1940 et pédagogue d'importance considérable, a été initié par Lazare Saminsky aux traditions musicales liturgiques d'Europe orientale au Temple Emanu-El de New York. Un cercle de compositeurs particulièrement en vue, largement publiés et associés à l'*American Reform Movement* compte des personnalités telles qu'Herbert Fromm (1905-1995), Isadore Freed (1900-1960), Frederick Piket (1903-1974), Julius Chajes (1910-1985) et Hugo Chaim Adler (1894-1955). Formés dans les centres académiques d'Europe centrale (principalement allemands), ces compositeurs sont porteurs de la *Hoch Kultur* souvent ouverte aux expériences de la modernité (Fromm a été le co-discipline de Hindemith).

3.1.3. Sociabilité et structuration des réseaux associatifs et musicaux

L'organisation de la vie musicale juive s'inscrit dans un paysage institutionnel plus large, traduisant dès les années 1850, la structuration des communautés juives aux Etats-Unis – dans les métropoles, mais également à l'intérieur des Etats, dans des villes plus modestes – s'effectue avec la double perspective d'une intégration rapide à la société et du maintien des traditions juives d'Europe centrale et orientale.

Ces Juifs américains immigrés entre le milieu des années 1830 et les années 1860 fondent des institutions visant à assurer ce double enjeu : des figures telles que celle du rabbin Isaac Mayer Wise (1819-1900), mettent tout à fait en évidence l'adaptation du courant réformé du judaïsme à la société américaine. Né en Bohème dans une famille religieuse (il est fils du rabbin Leo Wise), éduqué à Prague et à Vienne, il immigre aux Etats-Unis en 1846. Après son installation à Cincinnati, il met en place les structures qui permettent au courant réformé allemand, de s'adapter aux Etats-Unis. Wise édite deux quotidiens, le premier (1854) en langue anglaise, *The Israelite* (rebaptisé vingt ans plus tard *The American Israelite*) et le second (1855) en langue allemande, *Die Deborah*[249]. Plus encore, il propose à la Conférence de Cleveland, en 1855, un *siddur* ou livre de prière (dont il est l'auteur), destiné à servir à toutes les congrégations juives réformées des Etats-Unis. Accepté par la Conférence et adopté dans plusieurs Etats de la Côte Ouest et du Sud, ce *Minhag America* propose donc des prières

[249] Robert SINGERMAN, « Bloch and Company : Pioneer Jewish Publishing House in the West », in Jewish Book Annual, Vol. 52, 1994-1995, pp.110-130.

spécifiques aux communautés juives réformées américaines. Le projet de Wise – et le soutien de la Conférence de Cleveland est à ce titre significatif – revient à substituer au judaïsme réformé « primitif », c'est-à-dire celui des premiers rabbins venus d'Europe centrale ou orientale qui perpétuaient plusieurs rituel spécifiques, manquant de cohérence, un judaïsme adapté au temps et à l'espace américain. La conviction de Wise tient au fait qu'un judaïsme réformé modernisé puisse toucher l'homme éclairé. Plus encore, son projet est d'unifier toutes les congrégations dans un réformisme spécifiquement adapté à la « terre libre d'Amérique »[250].

Il est également significatif que Wise fasse d'abord publier un journal en anglais : bien plus qu'une adaptation liturgique (ce qui est déjà fondamental), il s'agit d'adapter des déracinés à une société neuve, qu'ils doivent contribuer à construire et dans laquelle ils doivent maintenir la foi dans Israël. L'œuvre unificatrice de Israel Mayer Wise se poursuit sur le terrain institutionnel. Il est à l'origine de la structure du courant réformé américain avec la fondation de l'*Union of American Hebrew Congregations* (1873) et de la *Central Conference of American Rabbis* ou C.C.A.R. (1889), la principale organisation des rabbins réformés des Etats-Unis et du Canada. Pourvue de périodiques, d'une capacité de publication et de diffusion des livres de prières[251] (notamment, entre 1892 et 1895, the *Union Prayer Book*, en partie fondé sur le *Minhag America*), elle recrute une partie de ses membres parmi les rabbins formés au *Hebrew Union College – Jewish Institue of Religion*, fondé à Cincinnati en 1875, toujours sous la direction d'Israel Mayer Wise. D'une importance tout à fait remarquable, l'H.U.C. a largement contribué à former rabbins et cantors réformés, diffusant à la fois les nouveaux *siddurim* et la conception modernisée, unifiée et américanisée du judaïsme pensée par Wise[252]

Néanmoins, cette tendance portée par les élites religieuses du mouvement réformé est à confronter à une autre réalité, pour partie indépendante de l'histoire spécifique des communautés juives. En effet,

---

[250] Expression tirée d'une déclaration de Wise dans le premier périodique généraliste juif américain, The Occident, mai 1857. L'article de Israel Mayer WISE, « *American Liturgy – Albany* », The Occident, vol. 2, mai 1847, est disponible dans les archives en ligne de The Occident.
http://www.jewish-history.com/Occident/volume5/may1847/liturgy.html

[251] *Siddurim*, *Makhzorim*, *Haggadot*

[252] L'expansion de l'influence de l'H.U.C. se poursuit au XXème siècle puisque trois antennes principales sont fondées à New York (1950), Los Angeles (1954) et Jérusalem (1963). De plus, concernant la formation à la musique sacrée, en particulier la formation des cantors dont on reviendra bien entendu sur l'importance du rôle social, la School of Sacred Music est installée en 1947 sur le site de l'H.U.C. de New York.

3.2. Liturgies américaines

La musicologue américaine Irene Heskes pose une question simple sur un sujet complexe et délicat : « les Juifs qui émigrèrent vers l'Amérique continentale à partir de nombreuses régions du monde, apportèrent un héritage complexe d'influences mélodiques, à la fois religieuses et mondaines. Qu'arriva-t-il à cette musique, une fois implantée dans ce nouvel environnement ? »

Loin de reprendre pour soi le débat entre les tenants d'un *melting pot* culturel (derrière Israël Zangwill) ou d'un pluralisme culturel compatible avec l'unité nationale (Horace Kallen), force est de constater que cette alternative éclaire les évolutions du « complexe musical » juif américain : il permet de situer certains positionnements de compositeurs, ou au contraire, leur difficulté à trancher, il contribue à mieux comprendre les discours sur l'évolution des musiques liturgiques comme il montre sous un jour différent les phénomènes de réappropriation des traditions ou de *revival* dans leurs phases successives au cours du XXe siècle. Cette dialectique entre le creuset ou le particularisme, loin d'être réductible aux créateurs de cultures juives, a pu servir de ligne de démarcation idéologique et culturelle. Et pour beaucoup de défenseurs de la « musique juive » (le singulier, qui est très souvent la règle dans les dénominations d'institutions ou de publications, renseigne sur le fait qu'elle soit perçue comme un genre identifiable), la sauvegarde d'un patrimoine dont les contours sont pourtant parfois flous s'avère une priorité.

Des cantors du courant réformé, tels que Gustavus Poznanski (1805-1879), apportent des innovations importantes, tant du point de vue du répertoire que de la liturgie elle-même. Ainsi, en 1832, il publie le premier *American Jewish Hymnal*, sur le modèle protestant[253] et introduit l'harmonium en 1838. Il fonde par la suite un groupe aspirant à implanter en profondeur le courant réformé aux Etats-Unis, la *Reform Society of Israelites*. Après avoir occupé un poste d'assistant-cantor à la congrégation *Shearith Israel* de New York, il officie à Charleston, Californie du Sud, à la congrégation Beth Elohim, où il instille les pratiques réformées, deux décennies seulement après que les réformes initiées en Prusse ou en Westphalie aient profondément changé la liturgie juive par l'introduction de l'orgue (David Friedlaender) et surtout par l'évolution substantielle du rôle du rabbin.

[253] Sert de base à l'un des premiers et des plus utilisés recueils d'hymnes du courant réformé, publié une première fois en 1843, réédité à deux reprises, dont la troisième (1856) est disponible dans les archive sen ligne de l'HUC-JIR : http://huc.edu/libraries/collections/ebooks/hymnskkbe/index.php

Aussi, l'implantation du courant réformé, en partie lié au début de l'immigration juive centre-européenne et prusso-polonaise dans les années 1840-1860, entraîne-t-elle la mise en place progressive d'un réseau liturgique juif structuré aux Etats-Unis. Dans les années 1840, la musique populaire juive commence à être publiée et commercialisée, soit sous la forme de partitions (déjà bien mise en forme, avec une couverture illustrée) ou dans la presse juive, qui se développe parallèlement (ainsi, le célèbre *The Occident*).

Le courant réformé germanique revêt une importance capitale dans les années 1840 : c'est par lui que le recueil d'hymnes des congrégations de Hambourg et de Seesen en Westphalie est diffusé, avec succès, dans les communautés libérales américaines.

C'est au lendemain de la Guerre de Sécession que des recueils d'hymnes spécifiquement américains commencent à être publiés, avec l'arrivée de religieux qui manifestent la double volonté de renforcer la rigueur des pratiques religieuses, en les fixant notamment, et d'assimiler toujours davantage les communautés juives à la société américaine. Parmi ces leaders, Israël Meyer Wise occupe une place fondamentale dans la structuration du judaïsme réformé et plus précisément dans l'évolution des pratiques musicales juives américaines.

Le cantor de la congrégation Ohev Sholom de Baltimore, Aloïs Kaiser (1840-1908), a ainsi été chargé par le comité musical du C.C.A.R. de préparer, en tant qu'éditeur, le recueil officiel de l'Union Réformée, publié dans sa version définitive en 1897, et comprenant outre ses propres compositions, des arrangements d'hymnes pour enfants, de chants liturgiques préexistants et de chants patriotiques américains.

En effet, la constitution de ces recueils d'hymnes et de chants liturgiques emprunte, musicalement, à des sources multiples. On réédite – et protège, par la même occasion d'un copyright américain – des recueils initialement publiés en Europe, comme le *Auswahl Israelitisch Religiöser Lieder* auquel on a laissé les textes originaux en hébreu et en allemand. On peut également noter, l'emprunt de chants protestants (recueil publié par Adolph Huebsch, au Temple Avahas Chesed de New York, en 1873) ou de mélodies classiques européennes de Mozart ou Mendelssohn (recueil de Simon Hecht à Evansville dans l'Indiana, en 1878). Qui plus est, au cours des deux décennies qui suivent la fin de la vague d'immigration de 1835-1860, on constate dans les recueils une marginalisation puis un abandon progressif de la version allemande du texte des chants : souvent, comme par exemple dans *The Music To Hymns and Anthems for Worship* édité en 1887 pour le compte du Temple Emanu-El de New York, seuls les textes en hébreu et en anglais subsistent.

La nouvelle musique de la synagogue réformée doit beaucoup aux innovations (changements s'inscrivant tout de même dans la préservation des traditions) de Lewandowski, Sulzer et Naumbourg, chacun incarnant une voie particulière dans les mutations à opérer.

3.2.1. « The Promised Lands » : révélatrices d'un espace symbolique perdu

Pour plusieurs générations de Juifs émigrés d'Europe Orientale et d'Europe Centrale et pour nombre de musiciens (cantors, compositeurs de musique liturgique et artistes du *Yiddish Theater* en particulier), les Etats-Unis et Israël ont constitué un lieu de formation et d'initiation aux traditions cantoriales d'Europe orientale : ainsi, celui qu'on a appelé « le cantor parmi les cantors », Moshe Ganchoff (1904-1997) n'a pas acquis son savoir et sa technique dans son Odessa natale, mais bien à Toledo, Ohio, où il approfondit sa connaissance du *hazzanût* auprès de cantors émigrés de renommée mondiale tels que Arye Leib Rutman (1866-1935) ou Joshua Lind (1890-1973) et sa technique vocale auprès de partenaires tels que Mordechai Hershman (1888-1941) ou le fameux Yossele Rosenblatt (1882-1933). Un article important d'Eliayu Schleifer met ainsi en évidence les mutations de la musique liturgique ashkénaze en Europe et aux Etats-Unis [254] alors que cette deuxième génération est en activité. Trois tendances fortes s'imposent depuis le début des années 1970 : le rôle des femmes dans la liturgie réformée, un style méditerranéen s'imposant (avec la structuration des institutions musicales académiques de Palestine puis de l'Etat d'Israël) face aux répertoires d'inspiration ou d'origine européenne et enfin l'influence de la *pop music* américaine sur le répertoire hassidique à partir des années 1960.

De plus, pour certains compositeurs, les Etats-Unis sont le lieu d'une redécouverte du patrimoine musical et plus largement de la culture juive. Ainsi, Jan Meyerowitz (1913-1998), né à Breslau (Hans Hermann Meyerowitz), s'installe à Berlin pour y étudier avec Walter Gmeindl et Alexander von Zemlinsky, puis après l'avènement du régime nazi en 1933, en Italie où il poursuit ses études avec Ottorino Respighi et Alfredo Casella. Il passe les années de guerre en Belgique et en France, où des interprètes tels que le flûtiste Jean-Pierre Rampal ou la pianiste Yvonne Loriot créent ses œuvres. Ce n'est qu'à son arrivée sur le sol américain en 1946 que Meyerowitz se rapproche de la musique traditionnelle juive, notamment par la commande d'un service sacré par le fameux cantor de la Synagogue de Park Avenue, David

[254] SCHLEIFER, Elihayu, "*Current trends of liturgical music in the Ashkenazi synagogue*", in *World of Music*, 1995, vol. 37, no 1 (115 p.), pp. 59-72.

Puttermann (1900-1979). Cette vocation patrimoniale des Etats-Unis est bien entendu étroitement liée à la fondation de centres d'archives spécifiques, accueillant pour certains l'essentiel des fonds consacrés à la production musicale du *Yiddishland*. Ainsi, la *Music Collection* RG 112 de l'YIVO (*Institue for Jewish Research*) à New York abrite des archives irremplaçables consacrées à la musique liturgique, à la chanson Yiddish et aux productions du Yiddish Theater de Vilna. Avec les fonds israéliens de Tel-Aviv (le *Feher Jewish Music Center* de *Beth Hatefutsoth*) et de Jérusalem (*Music Research Center* de l'*Hebrew University*), les centres américains de la Côte Est (New York, Washington, Boston pour les plus importants) gèrent une part très importante du patrimoine musical juif, savant, populaire et folklorique[255]. Le cœur du patrimoine archivistique des musiques juives ne bat plus en Europe Orientale.

C'est enfin sur le sol américain que la musique traditionnelle *klezmer* réapparaît dans un mouvement *revival* à partir des années 1960. Des figures telles que le clarinettiste argentin Giora Feidman, principale figure de proue des *klezmorim* contemporains, ou encore David Krakauer et ses groupes *Klezmatics* ou *Klezmer Madness !* ont largement contribué à faire d'une musique en grande partie disparue un phénomène culturel mondialisé, qui touche à nouveau, depuis les années 1990, l'Europe orientale[256]. Ainsi, de nouveaux groupes se sont constitués à Varsovie ou à Cracovie, où les stars américaines du genre se produisent par ailleurs avec succès (David Krakauer a donné un concert symbolique au festival de Cracovie en 2002). D'autre part, les travaux d'artistes et musicologues tels que Yale Strom[257] témoignent d'une volonté de retour européen sur les traces effectives des anciens *klezmorim*. En tant que réalisateur, Strom a consacré de nombreux films à ce phénomène de *revival*

[255] Il n'est pas ici possible de se livrer à une recension exhaustive de l'ensemble des centres pourvu de collections musicales juives. Néanmoins, on peut mentionner parmi les plus importants : à New York, outre l'YIVO, la Yeshiva University, et le Jewish Theological Seminary ; à BOSTON et dans les Etats du Nord-est, la Brandeis University, à Weltham, Massachusetts et le Hebrew College (Jewish Music Institute) à Newton ; à Washington D. C., des fonds spécifiques à la Bibliothèque du Congrès sont consacrés à des compositeurs tels que Leonard Bernstein, Aaron Copland, Mario Castelnuovo-Tedesco. A Melrose Park, Illinois, le Gratz College accueille la *Schreiber Jewish Music Library* et le *Hebrew Union College* à Cincinnati, Ohio, le *Jewish Institute of Religion, School of Sacred Music* (Eduard Birnbaum Collection). Pour la Côte Ouest, signalons à Los Angeles les collections spéciales de musique à l'University de Californie. Une fois encore, cette liste mérite d'être impérativement complétée par les fonds européens (en particulier à l'Université de Londres, *The Doris and Bertie Black Library and Archive of Jewish Music – Jewish Music Institute Library*, le YUVAL, *Centro di studi sulla musica ebraica* de Milan, la Phonoarchive du Folklore Juif, Bibliothèque Nationale Vernadsky), canadiens (*Jewish Public Library* de Montréal, les *Richard Johnston Canadian Music Archives Collections* à l'Université de Calgary), australiens (*The Australian Archive of Jewish Music*, Monach, Melbourne).

[256] Anne MADELAIN, « A New York, Varsovie ou Paris : le klezmer revival », in La pensée de midi, 2004/3 - n° 13, Arles, Actes Sud, pp. 145-148.

[257] Parmi une bibliographie importante, citons : Yale STROM, Elisabeth SCHWARTZ, *A Wandering Feast : a Journey Through The Jewish Culture of Eastern Europe*, Jossey Bass ed., 2005, 241 p.

klezmer. Toutefois, le documentaire *Klezmer on Fish Street* (2003) montre bien, en suivant des musiciens de Boston se rendant en Pologne pour le Festival d'été de Cracovie, toute l'ambiguïté et la complexité d'un apparent « retour aux sources ». L'attitude des musiciens Américains, « plus juive polonaise » que celle des Juifs Polonais rencontrés sur place - et l'agacement que cela suscite parfois auprès de leurs interlocuteurs - met bien en lumière la part de fantasme et de malentendu que peut receler une telle démarche, tout autant que la part d'invention, conformément à l'analyse d'Eric Hobsbawm[258], propre à certaines traditions.

En émigrant vers les Etats-Unis ou vers la Palestine puis Israël, les compositeurs de musique profane ou les cantors emportent avec eux un savoir-faire et une technique qui s'adaptent à des contextes complètement spécifiques. De la même manière, les fonds d'archives et les collections de musique juive américaines ou israéliennes ne sont pas des transplantations européennes, mais bien des archives *fondées*. Aussi, l'idée d'« Europe extérieure » ne revêt qu'une réalité très limitée : les traditions musicales juives (la liturgie, le chant yiddish ou la musique klezmer) poursuivent leur évolution formelle dans les terres d'immigration. Les créateurs témoignent très souvent d'une volonté d'adaptation aux conditions matérielles et sociales.

De fait, dans une réflexion portant sur les formes savantes ou folkloriques des musiques de cultures juives, certaines régions d'Europe Centrale et Orientale (la Pologne notamment) témoignent d'une forme de paradoxe. Il semble en effet que la mémoire y joue parfois des tours et que les processus identificatoires doivent s'y lire dans un constant aller-retour chronologique (du temps réel ou mythique des *klezmorim* de l'ancien *Yiddishland* aux années de remémoration, une ou deux générations après la Shoah) et spatial, puisqu'aux grandes migrations liées aux violences antisémites de l'Empire tsariste et de l'Allemagne nazie succèdent un vent nostalgique, un besoin de mémoire stimulant de nouveaux pèlerinages, venu notamment d'Amérique du Nord - et avec eux, des identités en partie rêvées.

[258] Eric HOBSBAWM, Eric RANGER, dir., L'invention de la tradition, Paris, éditions Amsterdam, [1983 pour la première édition en anglais], 2006, 370 p. Voir en particulier l'introduction d'E. Hobsbawm, pp. 11-25, et la référence aux collectes effectuées par les compositeurs du revival anglais de chants « folkloriques » de Noël, en réalité des adaptations récentes de cantiques.

3.3. New York / ניו יאָרק : évolution d'un centre de la vie musicale juive

L'extrême fin du XIXème siècle correspond, pour la métropole que le photographe Alfred Stieglitz a qualifiée de « ville des opportunités », à de grandes mutations. Outre la création, en 1898, du « *City of Greater New York* » inaugurant l'organisation administrative en cinq boroughs, dont Brooklyn, incarnation du New York juif populaire, les années 1880 correspondent à la profonde transformation des règles de production musicale. New York devient à cette époque non seulement le lieu où se concentrent une majorité de maisons d'éditions jusqu'alors dispersées dans le *Manufacturing Belt* mais également la ville où les règles économiques de la production musicale s'uniformisent notamment dans le *Tin Pan Alley*.

Plus encore, d'un point de vue démographique, entre 1900 et 1905, près d'un million d'immigrants s'installent chaque année aux Etats-Unis : 10 % de ce million annuel sont Juifs. Dans le premier tiers du XXème siècle, New York constitue dans ce contexte la première ville juive américaine (44 % des Juifs Américains en 1927) et la première ville juive du monde. Néanmoins, les statistiques pourraient – si l'on n'y prenait garde – conduire à des connexions hâtives auxquelles tout le monde ne s'est d'ailleurs jamais vraiment interdit de procéder : ce qu'André Kaspi appelle « une arithmétique impressionnante », à savoir la proportion d'acteurs culturels et en particuliers de musiciens sur la 28ème Rue ou sur Broadway, a pu conduire en ligne droite à l'idée d'une New York Juive que l'expression ambiguë, souvent matinée d'hostilité, de « Jew York » a pu chercher à traduire.

Dans les faits, il est impératif de rappeler plusieurs réalités : d'une part, l'immigration juive ne s'est pas opérée en une seule vague consécutive aux pogroms de l'Empire tsariste après 1881, mais s'est étendue du XVIIe au XXe siècle, reflétant de fait une grande diversité culturelle liée à la variété des foyers de départ. D'autre part, la réalité quotidienne de ces nouveaux Américains s'avérait très éloignés des clichés idéalisés : outre les conditions de vie particulièrement dures des ouvriers de la confection à Brooklyn, la ségrégation et le *numerus clausus* ont été effectifs durant toute la première moitié du siècle. Enfin, s'il est indéniable que des Juifs Américains aient joué un rôle majeur dans les productions culturelles, ils ne l'ont pas toujours fait en mettant en avant leur judéité : Irving Berlin, George Gershwin, Aaron Copland, dans une moindre mesure Leonard Bernstein – pour s'en tenir aux musiciens Juifs New Yorkais – se sont avant tout imposés comme les champions d'une musique américaine.

Aussi, s'agit-il de s'interroger sur les différentes manières d'envisager, dans les milieux musicaux juifs de New York, cet équilibre entre la logique assimilatoire et le maintien de pratiques ou de références culturelles juives, à la Synagogue, bien sûr, mais dans les associations, également sur Broadway voire à Madison Square Garden. C'est donc à une manière de penser l'espace à travers les réseaux de musiciens que cette communication invite.

3.3.1. Adaptation new-yorkaise d'innovations européennes

L'organisation de la vie musicale juive s'inscrit dans un paysage institutionnel plus large, traduisant dès les années 1850, la structuration des communautés juives aux Etats-Unis – à New York, mais également à l'intérieur des Etats, dans des villes plus modestes – s'effectue avec la double perspective d'une intégration rapide à la société et du maintien des traditions juives d'Europe centrale et orientale.

La liturgie d'origine séfarade pratiquée par les premières communautés juives, en particulier celle de la congrégation Shearith Israel (aujourd'hui la *Spanish and Portuguese Synagogue*), située à New York, Central Park West, draine des influences très diverses, notamment les chants folkloriques ladino. Cette musique liturgique originelle a bien entendu été très largement marginalisée dès les années 1835-1840, avec les premières vagues d'immigrants Juifs « allemands » et l'influence grandissante du courant réformé. Néanmoins, la fixation de ces chants par le pré-cantor Gershom Mendes Sexas (1745-1816) et leur adaptation aux exigences de la cantillation, ont servi durant tout le XXe siècle à la *Spanish and Portuguese Synagogue*.

La nouvelle musique de la synagogue réformée new-yorkaise doit, elle aussi, beaucoup aux innovations (s'inscrivant tout de même dans la préservation des traditions) de Lewandowski, Sulzer et Naumbourg, chacun incarnant une voie particulière dans les mutations à opérer.

Néanmoins, le courant réformé n'était pas exclusif dans les communautés juives newyorkaises, puisqu'en 1879, c'est-à-dire juste avant le début des grandes vagues d'immigrations d'Europe de l'Est, il existait à New York près de vingt-cinq communautés orthodoxes russo-polonaises.

3.3.2. L'enjeu de la formation à la musique sacrée

S'il existe des cours de formation à l'art cantorial en Europe depuis l'époque de Sulzer et Naumbourg, les congrégations américaines mettent en place un réseau institutionnel très structuré, devant permettre – dans chacun des trois courants – de clarifier et de systématiser la formation des cantors professionnels. En 1897, le courant orthodoxe, très traditionnaliste, fonde – avec la dénomination allemande initiale - *Der Chazzanim Farband* devenu le *Jewish Ministers Cantor Association of America and Canada* ou J.M.C.A. A la fin des années 1890, Sabato Morais et Alexander Kohut fondent quant à eux à New York le *Jewish Theological Seminary of America*, école de formation des rabbins. Sous l'impulsion du nouveau directeur Solomon Schlechter, émigré d'Angleterre en 1902, des changements d'inspiration réformée, mais modérés, sont introduits dans les services religieux de l'American Synagogue, ouvrant ainsi la voie au courant conservateur.

Néanmoins, les cantors bénéficiant de diplômes délivrés par des institutions reconnues demande une clarification du traitement économique de leurs prestations. Cette tâche, incombe au *Board of American Hazzan Ministers*, affilié à la *Modern Reform Cantors Association* (1924-1931), auquel quelques cantors conservateurs ont par ailleurs adhéré.

Ce bureau exerce une influence sur la musique liturgique conservatrice, qui elle-même évolue et dialogue (plus ou moins volontairement) avec la liturgie réformée. Ainsi, en 1924, les instances conservatrices proposent aux libéraux d'envisager une refonte du recueil d'hymne réformé pour le rendre plus conforme à « l'esprit juif ». En d'autres termes, dans le premier tiers du XXème siècle, des tendances conservatrices s'infiltrent au sein du mouvement réformé qui opère un certain retour à la tradition, en même temps que le judaïsme traditionnel s'ouvre à des modifications inspirées par la réforme. Ce dialogue autour de la recherche d'une certaine *via media* trouve une issue importante, en 1941, avec la conférence sur le statut de la musique au sein de la synagogue américaine. Il s'agit en réalité d'une tentative d'harmoniser la musique liturgique américaine, réunissant la CCAR (*Central Conference of American Rabbis*) et la RAA (*Rabbinical Assembly of America*). Ces deux courants décident alors de renforcer la préservation des traditions musicales liturgiques afin de constituer un socle solide pour de nouvelles créations musicales et d'envisager des cours de formation rabbinique, comportant un volet réservé à la formation musicale. La *School of Jewish Sacred Music*, branche de la HUC-JIR, est créée à New York en 1948, sous l'égide d'Eric Werner (HUC) et de Abraham Wolf Binder (JIR).

C'est à partir des années 1950 que s'accentue l'institutionnalisation des centres de formation à la musique sacrée juive, en fonction des courants du judaïsme américain : en 1952, le *Jewish Theological Seminary of America*, conservateur, crée le *Cantor Institute* et le *College of Liturgical Music*, en 1954, des cours d'études musicales sont ouverts à la très orthodoxe *Yeshiva University*. Le même courant crée enfin, dix ans plus tard en 1964, le *Cantorial Training Institute*.

Outre la dimension purement factuelle des étapes de cette institutionnalisation de la formation à la musique sacrée aux Etats-Unis et à New York en particulier, c'est bien le parcours qui a conduit à une telle décision et surtout les acteurs qui y ont contribué qui relèvent d'un intérêt tout particulier. Loin de n'être qu'une décision des cadres des instances religieuses réformées, la demande émanait des congrégations elles-mêmes relayées par le biais de la presse juive d'une part (en langue anglaise ou en yiddish) et par le biais de pétitions au sein des écoles rabbiniques, d'autre part. Les cadres ont ainsi pris des décisions face à une demande qui était devenue incontournable. Il semble que ce besoin soit une conséquence indirecte de l'immigration massive de populations des *shtetlekh* d'Europe Orientale, des cantors non professionnels, essentiellement formés à partir de la tradition orale, ayant introduit un manque de rigueur dans la pratique liturgique.

3.3.3. Les réseaux associatifs et institutionnels

New York offre également des places pour des hommes de la deuxième génération, nés aux Etats-Unis comme Abraham Wolf Binder (1895-1966). Formé à la musique cantoriale dans son propre milieu familial et par ailleurs à la théorie musicale générale, Binder s'inscrit dans le type de carrière multiple des cantors américains : organiste puis *hazzan* en poste dans une synagogue de Brooklyn puis du Bronx, il dirige un chœur d'enfants et inaugure en 1917 une section musicale à la *Young Women-Young Men's Hebrew Association* de New York avant d'être invité par le rabbin Stephen S. Wise à enseigner la musique liturgique au nouveau *Jewish Institute of Religion* de New York, en 1921. Outre cet engagement institutionnel, Binder – soutenu par rabbi Stephen S. Wise – effectue un important travail sur la cantillation biblique pour la liturgie réformée et incite des compositeurs américains à participer à la mise en musique de textes liturgiques, conduisant à une réédition de référence du *Reform Union Hymnal* (1957).

Le rôle de la musique, comme vecteur privilégié d'apprentissage de la culture juive, est toujours plus largement reconnu. Dans les premières décennies du XXème siècle, de véritables mutations s'opèrent au sein du système éducatif juif. Dès 1910, Samson Benderly organise le *Bureau of Jewish Education* à New York où l'hébreu, comme langue sacrée, prend à New York la place principale dans les études religieuses, délaissant le yiddish et le ladino. Parmi ces figures d'éducateurs, le rôle joué par les frères Goldfarb est tout à la fois représentatif et déterminant pour certaines personnalités majeures de la vie musicale américaine. Israel Goldfarb (1874-1956), rabbin et responsable avec son frère Samuel (1884-1967) d'une importante édition de recueils de partitions liturgiques à l'usage des enfants et des jeunes apprenants, est également chargé de la formation à la *bar mitzvah* à la congrégation Beth Elohim de Brooklyn, instruisant notamment le jeune Aaron Copland (1900-1990).

Des Sociétés comme la Mailamm (*Makhon Eretz Yisraeli L'-Mada'ey ha-Musika*) (1932-39) sont fondées par des émigrés, ayant appartenus à des sociétés européennes telles que la *Kinnor Zion* (1902-1908) et la *Gesellschat für jüdische Volksmusik* (1902-1918) de Saint-Pétersbourg. Après la Révolution, les membres de ces sociétés ont publié leurs compositions à la Juwal, Société de Publication pour la Musique Juive (plus tard appelée Jibneh) dont les bureaux se trouvent à Tel-Aviv et à Berlin. Un relais s'effectue ainsi, entre le réseau européen que le pouvoir bolchévique puis soviétique rend impraticable, et un nouveau réseau américain, sans – bien entendu – que ce transfert ne soit une réinstallation : il s'agit bien de nouvelles structures, fondées aux Etats-Unis et adaptées à une conjoncture neuve. Il faut néanmoins des passeurs, pour que cette adaptation puisse avoir lieu : Lazare Saminsky, officiant au Temple Emanu-El de New York, joue ce rôle en médiatisant les travaux de l'école de Saint-Pétersbourg aux Etats-Unis et à New York en particulier.

Le *Jewish Music Forum* (1939-63), fondé par Abraham Wolf Binder, devenu la Jewish Liturgical Society of America (1963-74), puis enfin, depuis 1974, *The American Society for Jewish Music* (ASJM) comprend des cantors, des compositeurs, des pédagogues, des musicologues, des ethnologues, des historiens, des musiciens et des membres amateurs. Ces institutions, pourvues de bibliothèques, travaillant en lien avec les universités, les synagogues et d'autres institutions, publiques ou privées (l'Yivo notamment) jouent le double rôle de valorisation et de préservation du patrimoine musical juif d'Europe centrale et orientale.

Dans ce réseau multifonctionnel, le rôle des maisons d'éditions est déterminant. Certaines sont particulièrement marquées par leur appartenance à l'un ou l'autre courants du judaïsme et opèrent ainsi des choix éditoriaux : ainsi, la *ArtScroll U.S. Judaica Publishing*

House, établie à Brooklyn en 1976, très liée au courant orthodoxe, revêt la réputation de fondamentaliste.

3.3.4. Le rôle de commanditaire des congrégations

Abraham Wolf Binder a été l'un des premiers à inciter des compositeurs américains à mettre en musique les textes liturgiques dans le respect de la tradition (ou de ce que l'on établit comme tel). En 1930, c'est au célèbre compositeur Ernest Bloch que le Temple Emanu-El de San Francisco passe commande d'un service sacré – *Avodath Hakodesh* – créé en 1933 à New York, constituant la première mise en musique d'ampleur des modifications liturgiques du mouvement réformé.

A New York, c'est essentiellement a *Park Avenue Synagogue* qui joue un rôle fondamental dans la commande de nouveaux services sacrés, spécifiquement américains. La personnalité charismatique du cantor David J. Putterman (1901-1979) est au centre de ce réseau de la vie musicale juive contemporaine. Entre 1943 et 1978, sa période d'activité, il sollicite soixante-treize compositeurs, pas tous Juifs d'ailleurs. En collaboration avec la Maison d'édition G. Shirmer Company, il fait également éditer les partitions de vingt-cinq services sacrés (en 1950) et en 1979, cent-vingt-cinq pièces liturgiques originales.

Parmi ces compositeurs, des personnalités renommées, issus de familles religieuses tel Kurt Weill (*Kiddush*, 1946, dédié à son père cantor en Allemagne) ou de jeunes prodiges appelés à devenir des personnalités de premier plan, comme Leonard Bernstein (*Hashkiveinu*, 1945).

New York, ville de toutes les opportunités ? Les parcours de musiciens juifs, ceux des synagogues de Manhattan ou de Brooklyn comme ceux de Bowery Street ou de la Seconde Avenue, semblent indiquer en tous cas que la première ville juive du monde (d'un point de vue démographique) a permis d'opérer trois évolutions fondamentales dans les courants musicaux juifs venus d'Europe centrale ou Orientale, depuis le XIXe siècle, voire même depuis les racines sépharades du XVIIe siècle : des formes musicales européennes y ont été implantées avec succès, qu'il s'agisse des répertoires liturgiques réformés d'Europe centrale ou orthodoxes d'Europe orientale ou encore des mélodies des anciens klezmorim et des partitions du *Yiddish Theatre*. D'autre part, ces genres ont été adaptés et ont évolué sans rester figés dans leurs formes d'origine : pour le *Yiddish Theatre*, la formule de Goldfaden a été très

largement modifiée par Boris Thomashefsky puis Maurice Schwarz, adaptant un genre à un contexte socioculturel neuf voire à des médias neufs, tels que le cinéma (avec Schwartz pour Sholem Aleikhem, par exemple). Aux phénomènes d'adaptation, succèdent même à partir des années 1960, d'autres phénomènes de réappropriation, que l'on retrouve par exemple dans des courants *revival*, comme pour le klezmer, même si cette quête de l'authenticité passe, pour partie, par une phase de mythification d'un espace de référence inconnu. Enfin, les Etats-Unis et New York en particulier, ont assumé un rôle de conservatoire des patrimoines dans des institutions privées spécialisées, telles que l'YIVO ou dans des institutions publiques y consacrant des collections spéciales, telles que la *Public Library for Performing Arts* du Lincoln Center.

CHAPITRE 3 - PROPOSITION D'UN GRADIENT DE RECONNAISSANCE POUR LES COMPOSITEURS DE CULTURES JUIVES ASHKENAZES

« Jews, if they have a feeling for it (I happen to), may weep at the passing of the decorators of the wooden shtetl synagogue (why I am not in the grave with you ?) and of the carvers of the wooden synagogue clackers). But what really is the difference between my crippled great-grandfather Segal, who decorated the Mohilev synagogue, and me, who painted mural in the Jewish theater (a good theater) in Moscow ?Besides, I am sure that if I let my beard grow, you would see his exact likeness… By the way, my father. (…)

There is Japanese art, Egyptian, Persian, Greek, but from the Renaissance on, national arts began to decline. The distinctive traits disappear. Artists – individuals arise, subjects of one or another country, born here or there (may you be blessed, my Vitebsk) and a good identity card or even a Jewish passport expert is needed so that all artists can be precisely and fully nationalized.

Were I not a Jew (with the content that I put in the word), I would not be an artist at all, or I would be someone else altogether. There is nothing new in that. As for myself, I know quite well what this small people can accomplish. Unfortunately, I am modest and cannot tell what it can accomplish. Something to conjure with, what this small people had done ! When it wished, it brought forth Christ and Christianity. When it wanted, it produced Marx and socialism. Can it be then that it would not show the world some sort of art ?

Kill me, if not. »

Marc Chagall, « *What is a Jewish artist*[259] ? », in DAWIDOWICZ, Lucy S., ed., *The Golden Tradition. Jewish Life and Thought in Eastern Europe*, New York, Schocken Books, 1984, p. 332.

Cette citation de Marc Chagall (1887-1985) pose à sa manière le problème des maillages culturels[260]. Bien davantage qu'un phénomène d'allers-retours spatiaux, il suggère un rapport subtil au temps, à la profondeur des filiations et des legs culturels qui conduisent les artistes à raisonner en termes de ressemblance et de particularité, de proximité et d'éloignement. Les mutations d'une organisation socioculturelle traditionnelle, telle que celle du monde ashkénaze d'Europe orientale de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, ne conduisent pas systématiquement à un phénomène de table rase : elles rendent au contraire les

[259] Cet essai autobiographique de Marc Chagall, transcrits intégralement dans le recueil de Lucy S. Dawidowicz, est originellement paru dans un ouvrage collectif commémorant sa ville natale, Vitebsk en Biélorussie. ARONSON, Gregory, ed., *Vitebsk amol*, traduit du Yiddish en anglais par l'éditeur, New York, 1956, pp. 441-444.

[260] Le colloque international Cultures juives et maillages culturels, organisé à Montréal et à Chicoutimi du 20 au 24 octobre 2008, par l'UQAC et le CERCLE, Université de Nancy 2, a largement contribué à faire progresser la réflexion dans ce domaine à partir des problématiques et aspects scientifiques proposés par les organisateurs : http://www.uqac.ca/cultures/aspect_scientifique.php

questions d'identification encore plus complexes. Être toujours, en n'étant plus le même. Chagall, encore, insiste bien sur la voie non-nationale, difficile à cerner simplement et impossible à exprimer de façon univoque, d'une manière moderne d'être un artiste juif.

Cette tentative autobiographique d'un peintre souvent considéré comme « Juif de Biélorussie », s'inscrit à la fois dans un espace à emboîtement d'échelle (de Vitebsk qu'il n'oublie pas à Paris, où il apprend et rencontre une avant-garde internationale) et dans une temporalité stratifiée (les origines du Livre, que Chagall illustrera d'ailleurs, le temps où son ancêtre Segal peignait les murs d'une synagogue et où, enfin, le jeune Marc décorait les murs d'un théâtre juif de Moscou). Toutes ces dimensions semblent impossibles à dissocier et doivent continuer à fonctionner ensemble pour qui veut suivre Chagall.

On le comprend, le point de vue du peintre n'engage que lui, et son caractère autobiographique n'a bien sûr pas la prétention d'une généralisation théorique. Elle permet, en revanche, d'articuler plusieurs paramètres qui président à la définition du corpus de cette thèse : l'individu et le collectif, la mémoire du passé ou sa marginalisation, la reconnaissance du religieux comme composante d'un patrimoine ou sa négation. On doit bien sûr ajouter à cela, la langue, vernaculaire (le texte original est publié à New York en Yiddish) ou sacrée, dont on assume la pratique ou que l'on oublie peu à peu au profit de la langue nationale. Quelle place, alors, pour la notion d'identité – qui resterait encore à définir de manière claire – en sciences humaines ? A la fixité de cette notion, il est clair qu'on lui préfère le caractère dynamique et évolutif du concept d'identification ou, plus encore, de processus identificatoires. Au point final, on préfèrera l'axe et le flux, c'est-à-dire : le point de départ, le trajet et la trajectoire puis le point de chute, qui n'est lui-même qu'une étape. Le cimetière est-il seulement le point final d'une trajectoire d'artiste ? Chagall – ses œuvres, sa pensée, les commentaires qui en sont faits, les sources d'inspiration qu'elles constituent -, « Chagall » comme sujet/objet d'histoire culturelle, donc, ne s'arrête pas à la tombe du cimetière de Saint-Paul de Vence. Il en est de même pour les sujets propres à cette étude : contrairement à l'article péremptoire en forme de tombeau, publié une première fois par Pierre Boulez en 1952, Schönberg n'est pas mort[261]. Plus encore, l'histoire qui commence à partir de la tombe du *Zentralfriedhof* de Vienne, de marginalisations en réhabilitations (Stravinski a attendu la mort de son rival pour lui rendre hommage au point de faire sien le dodécaphonisme), appartient tout autant à l'histoire d'Arnold Schönberg. L'histoire des réceptions peut faire

[261] BOULEZ, Pierre, « Schönberg est mort », in *Relevés d'apprentis*, Paris, éditions du Seuil, collection « Tel Quel », 1966, pp. 271-272.

mentir les endeuillés ou les parricides : elle a également la capacité de suivre la trajectoire des œuvres au-delà de la mort des compositeurs.

1. La problématique des transferts, contre-transferts et maillages culturels dans l'établissement du corpus

La réflexion sur les aspects dynamiques des échanges culturels entre Juifs et non Juifs, tout particulièrement liés aux phénomènes migratoires, n'est pas neuve. Elle ne s'inscrit pas, de plus, dans un simple rapport bilatéral impliquant les migrants juifs et leurs hôtes *goyim* : ainsi, les travaux anciens, menés à l'YIVO sur l'impact du Yiddish sur l'anglais pratiqué à New York, constitue un premier exemple de transferts et contre-transferts, qui s'apparente même déjà à ce qui a été défini comme du « maillage culturel » lors du colloque international de Montréal/Chicoutimi. Les productions du *Yiddish Theater*, qu'il s'agisse des pièces d'Avrom Goldfadn créées en Roumanie ou de créations spécifiquement new-yorkaises de troupes pourtant formées en Europe centrale et orientale, jouent un rôle déterminant – avec la presse – dans cette mutation linguistique. Plus encore, les chansons des *Broder Zinger*, reprises au *Yiddish Theater* ou reprenant eux-mêmes les airs des pièces de Goldfaden, ont constitué un substrat réinvesti par les éditeurs Juifs ou non-Juifs du Tin Pan Alley. Les thématiques des chansons, les personnages – eux-mêmes pour partie empruntés à la *Commedia dell'arte* ou à la tragédie shakespearienne – et enfin les mélodies, sont constamment pris dans un fleuve aux courants multiples et dans lequel les questions légales de copyrights ou de droits d'auteurs ne tiennent qu'une place marginale, dans les premières années en tout cas. Ainsi, le seul phénomène de l'adaptation des chansons du Yiddish Theater européen pose à lui seul la nécessité du dépassement de la notion de transfert, notamment définie par Michel Espagne et Michael Werner, et même de celle de contre-transferts : le paysage qu'ils dessinent, bidimensionnel, ne correspond pas à une réalité en trois ou quatre dimensions. En effet, au mouvement Europe/Etats-Unis de chansons apportées par les vagues de migrants des années 1880 aux années 1920, correspond déjà un mouvement contraire où des formes musicales américaines sont appropriées par les musiciens juifs européens : le cabaret juif berlinois se nourrit au moins autant de jazz que des *niggûnim* hassidiques. Plus encore – et c'est là la troisième dimension – les musiciens juifs installés aux Etats-Unis ne cherchent pas à reproduire le répertoire interprété par les *kapelyen* klezmer ou les *badkhonim* lors des mariages. Très rapidement, on observe des formes hybrides et donc nouvelles et spécifiques d'ensembles et de formes musicales qui cherchent à conserver un souvenir du

passé européen tout en l'adaptant aux exigences du public américain. On peut par exemple penser à l'orchestre du violoncelliste, compositeur et chef d'orchestre Joseph Cherniawsky (1894-1959)[262], le « *Hassidishe*[263] *American Jazz Band* » (1922) devenu le « *Yiddish American Jazz Band* », à leurs représentations « en costumes caucasiens » et à l'un de leur enregistrement pour la maison Victor : la *Yiddisher March*, en 1925. Doit-on considérer qu'il s'agit là d'une « folklorisation » du répertoire des *kapelyen* à l'usage des Américain – Juifs ou non Juifs – ou au contraire d'une évolution, par le jazz, d'un répertoire-souche ? Le parcours de Cherniawsky en dit beaucoup sur la part tout à la fois de subjectivité et de contingence historique, matérielle, économique et politique dans la construction d'une œuvre et dans sa médiatisation. Né à Lubny, dans le district de Poltava en Ukraine actuelle, Cherniawsky reçoit la formation des *klezmorim* (notamment avec son oncle, le violoniste Alexander Fiedelman) avant de prendre une certaine distance avec ce répertoire pour se former auprès de Glazounov et Rimski-Korsakov au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, puis auprès de Julius Klengel à Leipzig. Emigré aux Etats-Unis, il travaille avec Maurice Schwartz au Yiddish Art Theater de New-York, pour lequel il crée notamment la musique de l'adaptation du *Dybbuk* d'An-Ski (septembre 1921) puis avec Boris Thomashefsky au Broadway Theater. Ainsi, Cherniawsky, comme leader du jazz band et comme compositeur, s'est illustré aux Etats-Unis dans des genres très différents : l'usage qu'il fait du klezmer, appris dès l'enfance, relève à la fois de l'opportunité commerciale (les succès au disque, chez Victor) et de l'attachement sentimental à un répertoire que le conservatoire, Broadway et Hollywood ne sont pas parvenus à lui faire oublier.

Que faire, enfin, d'une quatrième dimension que serait la mémoire générationnelle – avec les déformations que cela implique – de ces répertoires ? Les films de Yale Strom, musicien klezmer américain, documentariste et musicologue, montrent bien ces expériences de réappropriation mémorielle par des témoins directs qui retrouvent les traces de leur passé en Ruthénie subcarpathique[264] ou en Pologne[265] et par de jeunes musiciens de la troisième génération d'immigrés juifs d'Europe orientale aux Etats-Unis qui redécouvrent le klezmer et entendent en retrouver les traces prétendument historiques[266]. Ils disent également la difficulté lorsque des individus, se revendiquant d'un même patrimoine, de mêmes références

[262] Joseph Cherniavsky s'est également illustré dans la musique de film pour Hollywood, tels que *The Last Warning*, *Snow Boat*, *Give and Take* et *His Lucky Day* datés de 1929.
[263] Cet attachement au répertoire hassidique se retrouve par exemple dans la « *Chasene Nigunim* » (mélodie de la jeune fille) composée et enregistrée par le Yiddish American Jazz Band, en 1925. Victor - 78423-A.
[264] *Carpati : 50 miles, 50 years*, 1996.
[265] *The Last Klezmer. Leopold Kozlowski : His Life and Music*, 1994.
[266] *Klezmer on Fish Street*, 2003.

culturelles, mais dont les parcours ne se sont pas effectués dans les contextes, se retrouvent et parfois ne se comprennent pas : les uns ne rencontrant pas ceux qu'ils espéraient, les autres voyant arriver des étrangers persuadés de leurs ressembler.

1.1. Le phénomène de transferts, contre-transferts et maillages culturels appliqué aux productions musicales de compositeurs juifs de la fin du XIXe et du XXe siècles.

Selon Michael Werner, « née pendant les années 1980 au sein d'un groupe de chercheurs français, la notion de «transfert culturel» renvoie à la fois à un champ de recherche empirique alors en voie de constitution et à une orientation méthodologique touchant, à des degrés variés, l'ensemble des sciences humaines et sociales. Les études de transfert visent à étudier les interactions entre cultures et sociétés - ou fractions et groupes à l'intérieur d'une société - dans leur dynamique historique, à rendre compte des conditions qui ont marqué leur déclenchement et leur déroulement, à analyser les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception et de réinterprétation qui les constituent, enfin à décortiquer les mécanismes symboliques à travers lesquels se recomposent les groupes sociaux et les structures qui les sous-tendent. Elles s'inscrivent dans le renouveau de l'histoire culturelle observée, à l'étranger et en France, dans les deux dernières décennies du XXe siècle[267]. » Michel Espagne, pour qui « l'ethnocentrisme historiographique qui guette l'histoire culturelle en Europe[268] », menait déjà en 1994, dans un article pionnier, une critique du comparatisme, notamment du fait d'une insuffisante prise en compte de la chronologie face à ce qu'il appelle les « constellations diachroniques[269] ». Selon lui, encore, « les comparaisons donnent un résultat anhistorique, alors que les points de contact entre les cultures sont impliqués dans un processus permanent[270]. » C'est précisément cette notion – ou devrait-on dire ce constat - d'un processus interculturel permanent qui fonde la notion de maillages, sur laquelle repose cette étude. Le choix d'une microanalyse des thématiques de la mort, du deuil et de la mémoire dans les répertoires de compositeurs juifs en Europe centrale et orientale et aux Etats-Unis permet d'observer les phénomènes d'acculturation, d'adaptation, d'assimilation ou au contraire de résistance autour des passages de frontières. Néanmoins, il est apparu, conformément à la

[267] WERNER, Michael, « Transferts culturels », in *Dictionnaire des Sciences Humaines*, PUF.
[268] ESPAGNE, Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », in *Genèses*, 17, 1994. *Les objets et les choses*, p. 112.
[269] Ibid., p. 113.
[270] Ibid., p.114.

mise en garde de Michel Espagne, qu'une approche comparative qui n'aurait été que diachronique, n'aurait pas permis d'appréhender un phénomène complexe, renvoyant certes aux productions culturelles et aux contextes permettant leur médiatisation, mais également à une réalité humaine plus impondérable, dont le traitement statistique des sources permet au mieux d'en saisir le substrat : le deuil, ou – pour paraphraser Roland Barthes, simplement « le chagrin ».

1.1.1. « L'identité » juive : concept utilisable pour l'histoire culturelle ?

La bibliographie consacrée aux individus et aux groupes socioculturels juifs, en particulier les publications les plus récentes[271], utilisent abondamment la notion d'identité juive (au singulier) dans leurs titres ou dans leur problématisation générale. Plus qu'une concession à l'air du temps, cela renvoie en profondeur à un schéma de pensée sur laquelle il s'agit de réfléchir librement.

En effet, la notion d'identité applicable à un groupe socioculturel donné, implique de savoir quels critères fondent ce groupe[272]. Cela ne revêt bien évidemment pas les mêmes implications que de considérer le « peuple juif », comme par exemple Simon Epstein, ou – par exemple - « les Juifs à l'époque moderne » chez Victor Karady. Comme on a déjà eu l'occasion de le rappeler, l'histoire des Juifs aux XIXe et XXe siècles est particulièrement complexe, pour plusieurs raisons d'ordres très différents : une mobilité spatiale différentielle, la différence de statuts au sein d'Etats et d'Etats-nations dont les conjonctures sont très variables, des implications politiques et culturelles évolutives, notamment par le passage de structures traditionnelles aux cadres de la modernité occidentale. En d'autre termes, doit-on pour pouvoir utiliser la notion d'identité juive au singulier restreindre le champ d'analyse à un niveau microhistorique, à l'échelle d'une ville, par exemple ? Encore faudrait-il que sa

[271] On peut ainsi citer, entre autres ouvrages qui par ailleurs ont été d'une grande utilité pour la réflexion et l'aboutissement de cette thèse, l'ouvrage de Klára Móricz, déjà cité, *Jewish Identities. Nationalism, Racism and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2008, 436 p., la sociologue Clara Lévy, *L'écriture et l'identité. Les écrivains juifs après la Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, 304 p. L'historien Israélien Shlomo Sand, dans son récent ouvrage *Comment le peuple juif fut inventé*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2008, 446 p., même s'il déconstruit les mécanismes discursifs identitaires, reprend pour lui cette notion. Enfin (et cette liste est très loin d'être exhaustive), l'ouvrage collectif sous la direction de BECHTEL, Delphine, PATLAJEAN, Evelyne, SZUREK, Jean-François, ZAWADSKY, Paul, *Ecriture de l'histoire et identité juive : l'Europe ashkénaze XIXème XXème siècle*, Paris, éditions des Belles Lettres, 2001, 310 p.

[272] La récente thèse de Clara Royer fournit un éclairage tout à fait stimulant sur cette question. Pour son compte-rendu : ROYER, Clara, « Quêtes d'identité et assimilation d'une génération d'écrivains juifs hongrois, 1920-1941 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* 1/2009 (N° 29), p. 141-149.

population juive reste sédentaire. On le constate, les identités sont elles-mêmes stressées par les mouvements migratoires, par les conjonctures socioculturelles et politiques des zones de départ et d'installation et par des mutations internes au groupe – voire même à l'esprit d'un individu. En revient-on pour autant au constat d'une historiographie en « crise », au champ social d'investigation émietté ?

De plus, il est nécessaire de conserver à l'esprit que la notion d'identité culturelle a elle-même une histoire, que Gérard Noiriel a largement contribué, en France, à mettre en perspective, y compris dans ses utilisations idéologiques[273]. Originellement, le terme même est un produit conceptuel de la psychologie sociale américaine, des années 1950, appliqué aux recherches sur les comportements des immigrants et envisagé, en tant que partie de « l'identité sociale », comme l'articulation du psychologique et du social chez l'individu. L'identité culturelle de l'individu, puis celle du groupe, s'inscrit donc dans une double logique de reconnaissance : les membres d'un même groupe se reconnaissent une identité (le fait d'être, par certains aspects identiques) et ce groupe se distingue lui-même du reste du corps social. Ainsi, le système d'interrelations entre un groupe et la société est envisagé dans un rapport de différenciation. Plus encore, s'en tenir à cette notion d'identité culturelle serait s'accommoder d'une fixité que l'expérience du réel fait sans cesse mentir : ce système d'auto-reconnaissance et de différenciation du groupe, ou de l'individu au sein du groupe, est amené à évoluer en cela qu'il est soumis à l'évolution de sa propre conjoncture et aux conjonctures propres aux ensembles avec lesquels il est en relation. En d'autres termes, il semble bien que la notion d'identité soit soluble dans l'expérience concrète des transferts, des contre-transferts et des maillages culturels.

Appliqué à l'histoire des communautés juives, on voit bien comment « l'identité culturelle », définition permanente de ce qui fonde un groupe, peut renvoyer à l'image projetée du groupe originel : l'Israël biblique, les Juifs oubliés du *Shtetl* d'Isaac Leib Peretz ? Les ouvrages musicologiques consacrés à la musique juive – dans une acception globale, reposant sur une chronologie plurimillénaire – en rappellent tous les racines bibliques, sans toutefois prendre les précautions d'Amnon Shiloah[274] quant au caractère plus qu'hypothétique des données rapportées. Ainsi, faire de Jubal l'ancêtre des musiciens ou associer à David l'utilisation de la harpe constitue de fait une figure de style poétique : si le recours contemporain à ces références doit être étudié comme un fait culturel, peut-être est-il utile de

[273] NOIRIEL, Gérard, *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIXème-XXème siècle). Discours publics, humiliations privées*, Paris, Librairie Arthèmes Fayard, 2007, 717 p.
[274] SHILOAH, Amnon, *Les Traditions musicales juives*, éditions Maisonneuve et Larose, 1996, pp. 37-49, op. cit.

rappeler que l'histoire et l'archéologie n'ont que de minces possibilités d'attester quoi que ce soit de réellement factuel dans ce qui tient davantage du récit mythique que du récit historique. Aussi, envisager pour le XXe siècle un groupe socioculturel à l'aulne de ce qui se jouait dans l'Ancien Temple ou même à la synagogue, après la destruction du Temple par les armées de Titus, relèverait d'une projection intellectuelle au moins discutable. Comme on l'a déjà écrit, il est dangereux d'envisager un objet – en l'occurrence la « musique juive » - par le biais de critères d'authenticité, à laquelle des « racines » communes conduiraient par des chemins plus ou moins rectilignes. La notion d'identité comporte le risque de verser dans une conception généalogique – à défaut de verser tout-à-fait dans l'écueil génétique, dont on l'a vu, certains ont pourtant recours[275]. Cette conception essentialiste de l'identité culturelle conduit en outre à définir le rapport d'appartenance au groupe d'une manière définitive et binaire où l'individu n'a pas d'alternative : il est un enraciné ou un étranger. Plus encore, l'essence culturelle étant inscrite dans le passé lointain et mythique, l'identité du groupe ne connaît pas d'évolution possible : la nature de cette pensée conduit à envisager un temps figé, comme un fil rouge suivant les contingences du temps historique. N'y a-t-il pas quelque chose de métaphysique dans cette conception du groupe socioculturel ?

Des enjeux fondamentaux découlent donc de cette prise de distance d'avec la notion figée d'identité culturelle. Il s'agit bien de ne pas rejeter par dogmatisme toute forme d'identification pour ne s'intéresser qu'aux représentations des individus (ce qui conduit en dernier ressort à envisager le groupe comme une communauté purement imaginée). Plus encore, il faut veiller à ne pas noyer la pluralité et les nuances des processus identificatoires dans une appréhension complètement émiettée de la réalité sociale. En d'autres termes, le pluriel n'est pas suffisant : il convient d'envisager les stratégies, conscientes ou moins conscientes, d'identification des compositeurs au judaïsme culturel en acceptant une importante variété de nuances. La typologie qui en découle doit certes se fonder sur des critères d'appartenance clairs, mais ne pas contraindre le réel par une grille d'analyse préalable, réductrice et déformante.

[275] On peut ainsi s'affranchir sans difficulté de l'hypothèse, avancée par Jehoash Hirshberg, d'un « *genetic-psychological model* » dont il a déjà été question en introduction. Ce type de pensée, selon laquelle la musique juive exprimerait l'essence de l'expérience d'un groupe ou d'une nation, semble à l'auteur de ces lignes verser au mieux dans la plus complète conjecture idéologique et constitue donc un parfait contre-modèle théorique.

1.1.2. Penser les rapports à l'identité en termes de relations

On doit à l'anthropologue norvégien Frederik Barth[276] une approche du fait identitaire par les relations entre les individus au sein des groupes sociaux. Ces individus sont délivrés par Barth de toute forme de détermination « ethnoculturelle » ou plus exactement construisent leur identité par les échanges et les relations sociales. Il ne s'agit plus, alors, de chercher des critères objectifs d'appartenance (langue, religion, coutumes, attachement territorial, pratiques musicales pour ce qui nous concerne) par lesquels le groupe existerait et au sein duquel l'individu recevrait son identité, mais de privilégier une conception à la fois dynamique et relative du processus d'identification dans un rapport permanent d'allers-retours vers l'autre ou vers l'étranger. Michel Espagne, dans une lecture critique de la démarche comparatiste appliquée aux nations françaises et allemandes, rappelait que « les comparaisons s'opèrent toujours d'un point de vue national. La multiplication des comparaisons ne peut que conforter le concept de nation. La tâche de l'historien devrait plutôt consister à analyser les moments étrangers dans le processus de constitution des différents concepts de la nation[277] ».

Selon le modèle proposé par Pierre Bourdieu[278] ces relations sont marquées par les rapports de force et la capacité du pouvoir légitime à imposer ses propres catégories. Dans un article issu d'un entretien sur l'identité juive[279], entre Pierre Bourdieu, Jean Bollak et Gershon Scholem, on peut lire que « l'identité juive est un enjeu de luttes, d'abord entre juifs et non-juifs, et ensuite entre juifs, les débats internes (autour du Sionisme, autour du choix entre Israël et la diaspora, autour de la possibilité d'un Judaïsme athée, etc.) étant inévitablement affectés par le fait qu'ils se déroulent toujours en présence des non-juifs, c'est-à-dire en face de la *possibilité* (ou de la probabilité) du racisme. En sorte qu'on est bien obligé de se demander si le discours scientifique peut faire autre chose que de constituer comme tel le champ des luttes à propos de l'identité juive[280] ». Il est en effet tout à fait fondamental de se dégager de tout rapport de force vis-à-vis de la relation entre l'historien et ses sujets, qui

[276] AYMES, Marc, PEQUIGNOT, Stéphane, « Questions d'identité : l'apport de Fredrik Barth », *Labyrinthe*, 7, 2000, [En ligne], mis en ligne le 05 avril 2005. http://labyrinthe.revues.org/index503.html. Consulté le 23 mars 2010.
[277] ESPAGNE, Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », op. cit. p. 120.
[278] BOURDIEU, Pierre, « L'identité et la représentation », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°35, novembre 1980, pp.63-72.
[279] BOLLAK, Jean, BOURDIEU, Pierre, SHOLEM, Gershon, « L'identité juive », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°35, novembre 1980, pp. 3-19.
[280] BOLLAK, Jean, BOURDIEU, Pierre, SHOLEM, Gershon, « L'identité juive », Ibid., p.5.

consisterait à tordre les trajectoires individuelles, à les simplifier ou à les contraindre afin qu'elles rentrent dans un cadre prédéfini. C'est un écueil qu'il ne faut pas négliger et qui doit même présider à la définition des critères de la typologie des acteurs que cette étude retient.

De surcroît, envisager les processus identificatoires dans un rapport dynamique à l'altérité et au contexte, nécessite de prendre en considération les groupes de référence par rapport auxquels les sujets se positionnent. Ainsi, Pour reprendre le cas du violoncelliste Joseph Cherniawsky, son processus identificatoire complexe s'effectue à la fois en référence à des espaces culturels inscrits dans le temps historique (ses lieux de formation klezmer ou classique, le *Yiddish Theater* new-yorkais avec Schwartz et Thomashefsky, Hollywood), sans toutefois que ces « temps » ne se succèdent et se remplacent. En d'autres termes, Leipzig n'annule pas Saint-Pétersbourg qui n'annule pas Lubny. Ces expériences formatives fondent sa pratique professionnelle et s'imposent avec plus ou moins de force au cours de son existence, selon les périodes et les contextes : ainsi, l'arrivée aux Etats-Unis, plutôt que de générer un rejet ou au contraire une survalorisation de ce qu'il connaît du klezmer, donne lieu à un mixte culturel, incarné dans le *Hassidische* puis le *Yiddishe American Jazz Band*. De fait, les phénomènes d'adaptabilité – très présents dans les études sur les comportements de migrants – imposent d'envisager l'identité culturelle en termes de flexibilité. Plus encore, c'est le temps lui-même qui cesse d'être complètement linéaire : l'existence ne tient pas seulement dans une succession de périodes bien circonscrites, mais dans une inter-réaction des apprentissages et des expériences propres à chacune de ces périodes. Le cas d'Arnold Schönberg et de son rapport au judaïsme, dont il sera question plus loin, s'avère alors tout à fait révélateur de l'importance de ces combinaisons de conjonctures qui ne donnent pas nécessairement des positionnements claires, logiques, mais peuvent aboutir à une forme de paradoxe : le retour à la foi mosaïque s'effectue assez clairement en réaction au nazisme et induit un positionnement politique très particulier, suscitant une large part d'incompréhension. Souvent, on a senti le besoin de classer par ordre d'importance le Schönberg théoricien, compositeur, idéologue politique, cette hiérarchie par les autres et pour les autres ne correspondant pas à la vision de Schönberg lui-même. Ces malentendu entre l'individu qui a des ambitions pour lui-même et le groupe dans lequel il intervient sont légions en histoire – il n'est qu'à penser à Gustav Mahler, à Leonard Bernstein, à Bernard Hermann – et doivent être pris en considération comme tels. Plus encore, ces malentendus sont à rapprocher du concept des stratégies identificatoires, définissant la marge de manœuvre des individus en lien à la conjoncture sociopolitique et au rapport de force présents dans la société : les phénomènes de conversion (là encore, Mahler, Schönberg) peuvent en partie – et

en partie seulement – être lus en termes de « stratégies ». Il importe, cependant, de rester prudent vis-à-vis de ce qui pourrait apparaître comme un mécanisme historique, déterminant une nouvelle le parcours individuel ; au contraire, ce concept de stratégie ne doit pas laisser croire à une totale liberté de manœuvre des acteurs sociaux et culturels. Chacun agit, intervient, prend position et fait des choix dans un système de relations complexes au contexte, au groupe et aux individus. De fait, la conversion au catholicisme de Gustav Mahler en 1897 n'est qu'en partie comparable à celle d'Arnold Schönberg au luthéranisme l'année suivante, chacun ayant des motivations différentes et chacun – surtout – exprimant l'événement de manière très différente. La phrase de Schönberg, « Ma position est dialectique » en dit long sur la difficulté du positionnement identitaire ; d'autre part, le débat sur l'influence du judaïsme sur l'œuvre mahlérienne postérieure à la conversion montre la part d'interprétation et de construction de discours (celui de Leonard Bernstein par exemple), eux-mêmes soucis à leurs propres stratégies identitaires (l'hypothèse chez Bernstein d'une persistance cryptée d'éléments juifs dans la musique de Mahler, y compris dans la Deuxième Symphonie « Résurrection », 1888-1894, déjà très marquée par la foi chrétienne, est elle-même influencée par son propre questionnement vis-à-vis du judaïsme).

1.1.3. Identités et halakha[281] : le critère traditionnel et ses limites effectives

Cette réflexion préalable et les renvois théoriques auxquels on vient de procéder doivent permettre de mettre d'emblée à distance l'exclusivité d'une définition essentialiste de l'identité juive, fondée sur la jurisprudence rabbinique ou *halakha*. Si l'on accepte de renoncer à la notion figée et peu efficiente en sciences humaines - et en histoire culturelle en particulier - d'identité pour lui préférer les notions de processus identificatoires et de dynamiques d'acculturation, l'identité définie selon les canons de la tradition ne peuvent donc constituer qu'un critère très relatif au sein de la typologie, en cela qu'elle appartient elle-même à un contexte et à une conjoncture dont l'ère moderne a en grande partie ébranlé les fondements. Pour autant, les *maskilim* et la dynamique assimilationniste du XIXe siècle en

[281] « Le mot *halakhah* est dérivé du verbe *halakh*, « marcher » ; en effet, ce système de lois enseigne la voie que doit suivre le peuple juif, ainsi qu'il est dit : « tu élucideras pour eux les décrets et les lois et tu leur feras connaître la voie par laquelle ils marcheront, ainsi que la façon dont ils doivent agir. » (Ex, 18,20). Au sens le plus restreint, où l'employaient les tannaïm [maître de la loi orale, ndr], une *halakhah* était une décision rabbinique transmise par les autorités religieuses. Par la suite, le sens de ce terme évolua pour désigner l'opinion admise ou autorisée, lorsqu'une question restait en suspens. Le terme est également utilisé de façon générique, la Halakhah, pour désigner les parties juridiques de la tradition juive, par opposition à la Aggadah, ensemble des homélies des sages, les deux ayant bien entendu des influences réciproques. », in *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, éditions Robert Laffont, collection Bouquins, 1996, p.412.

Europe occidentale et centrale n'ont pas complètement renié les prescriptions traditionnelles, mais ont enjoints les Juifs à s'adapter à la modernité occidentale, à envisager leur judaïté davantage dans la sphère privée que sur la scène publique et à se libérer de l'autorité des élites religieuses traditionnelles. Or, cette transition progressive vers la modernité, en plus de fragmenter l'unité de la communauté, a conduit à repenser l'appartenance à cette communauté. Marc Chagall n'a pas été le seul, loin s'en faut, à être interrogé ou à s'interroger lui-même sur l'influence du judaïsme culturel sur sa pratique de peintre et sur sa vie d'homme. Il serait péremptoire et peu conforme à la réalité de postuler de la disparition de toute trace de tradition chez les Juifs laïcs et peut-être même chez les Juifs athées.

Néanmoins, c'est au renoncement à une conception pleine et immuable de l'identité juive auquel les communautés et les individus ont été progressivement conduits par les problématiques de la pensée moderne, la réalité politique des Etats et les enjeux migratoires. Il est néanmoins nécessaire de tenir compte de cette définition, d'une part parce qu'elle sert de référence aux Juifs religieux et d'autre part parce qu'elle a alimenté les débats entre orthodoxes et réformés à partir du XIXe siècle autour de la validité de conversions qui n'ont pas été effectuées selon les règles religieuses. Plus encore, l'adoption en 1982 de la « législation fondée sur la descendance patrilinéaire » (reconnaissant comme Juif un enfant de père juif mais de mère *goy*) par le mouvement réformé illustre, par la polémique suscitée au sein du courant orthodoxe, l'importance – interne aux communautés – des prescriptions halakhiques.

Cette appartenance traditionnelle, définie par la *Halakha* précise qu'est Juif, « toute personne née de mère juive, ou toute personne convertie au judaïsme dans les conditions précisées par la *Halakha*. La conversion halakhique requiert la circoncision masculine et l'immersion dans un *miqveh* (bain rituel) des hommes et des femmes, de même que l'acceptation des préceptes de la *Halakha*[282] ». Néanmoins, à partir des XVIIIe et XIXe siècles, et plus encore à partir des années 1860-1870, l'efficience des critères traditionnels a reçu les coups de boutoirs de la pensée moderne et de comportements démographiques nouveaux, pour partie liée à la dynamique d'assimilation. Ainsi, la question des mariages mixtes a posé aux communautés des différents courants le problème de l'exclusion de familles entières du judaïsme.

Le poids de la Shoah et de sa prise de conscience progressive et différentielle en fonction des contextes, a enfin joué un rôle majeur, autant philosophique que culturel, dans la

[282] *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, ibid., p. 548.

question de l'identification. Comme l'indique le philosophe Gershon Scholem, dans son ouvrage – fameux et partial – *Qui est Juif ?* : « Autrefois, quatre-vingt-quinze pour cent ou plus des individus qui contractaient des mariages mixtes, ou en étaient issus, ne cherchaient pas à conserver une identité juive, encore moins à la souligner. Au cours des quarante dernières années, nous avons assisté à un renversement complet. À travers les vicissitudes de l'histoire, à travers le destin tragique qui fut celui de notre peuple, ils prirent la ferme décision de se compter au nombre des Juifs. Et quand quelqu'un disait : « Je veux être admis comme juif », chacun était heureux de pouvoir l'accueillir comme tel, et personne ne rétorquait : « Vous n'êtes pas l'un des nôtres. » À mon avis, il est très important que nous prenions connaissance de tels faits historiques et psychologiques[283]. »

Que faire, de surcroît, de la position sartrienne, selon laquelle peut être appelé Juif toute personne que les non-Juifs considèrent comme tels ? On mesure bien le double risque posé par un tel point de vue : celui de renoncer, d'une part, à toute cohérence de groupe en renonçant à tout critère de type culturel interne et d'accepter d'autre part, par l'absurde, comme critères de typologie valides les législations ségrégationnistes anti-juives des années 1930-1940. Néanmoins, dans les faits, des individus qui ne se considéraient pas eux-mêmes comme Juifs ont été victimes, au nom d'une judéité supposée ou imposée, de violences ponctuelles ou systématisées, individuelles ou politiques. Il devient alors tout à fait clair que la part de l'influence externe, dans les processus d'identification, joue un rôle décisif. Il n'est, en l'histoire culturelle, pas question d'adopter pour soi des définitions propres à un courant religieux ou de considérer l'autodéfinition comme le point de référence le plus efficient. Comme l'a remarqué Barth, les processus identificatoires se jouent au sein d'un système interrelationnel, dans lequel les violences et la coercition extérieures peuvent interférer.

Enfin, la réflexion juridique à l'intérieur de l'Etat d'Israël au moment de l'adoption de la Loi du Retour, a eu une influence sur la réflexion identitaire, y compris dans les diasporas. En effet, après une première période où quiconque se déclarant Juif était enregistré comme tel, le premier ministre David Ben Gourion initia une réforme de la Loi et plusieurs cas litigieux, mêlant plusieurs des niveaux d'identification (la religion, la Halakha, la notion de « destin » du peuple juif, le statut de victime, la volonté d'obtenir pour soi ou pour ses enfants la citoyenneté israélienne). Même si elle ne concerne pas en propre la présente réflexion,

[283] SHOLEM, Gershon, « *Who is a Jew ?* », in *Central Conference of American Rabbis Yearbook*, 80 (1970), p. 134-139.

l'identité juridique israélienne et débats qui ont conduit à sa définition[284] ont révélé l'extrême difficulté à envisager un cadre stable à toute tentative de typologie.

1.1.4. Réalités et dépassements des frontières symboliques et des frontières matérielles : Ellis Island, le symbole paradoxal

Frederik Barth[285] a défini les processus identificatoires comme la nécessité, pour les groupes ou pour les individus, d'établir une frontière symbolique entre eux et les autres, résultant d'un compromis entre une identité assignée par l'extérieur et une identité consentie. La matérialité des frontières est-elle, pour les musiques juives au cours du XXe siècle, la problématique fondamentale ? Ellis Island, bien sûr, constitue un espace frontalier à la perméabilité plus ou moins grande en fonction des choix politiques fédéraux. Comme un corolaire à la *Liberté qui éclaire le monde* de Bartholdi, l'île marque les imaginaires collectifs des migrants, comme le montre le succès de Solomon Small[286], par son implacable matérialité :

« *O Elis Ayland, du grerest fun frayland, vi groys un vi shreklech du bist ! Azelche t'tsiches Dos kenen nor ruches. Du plagst di geplagte umzist. Mit tsores gekumen Dem yam koym geshvumen, De getin der frayhayt derzen. Do kumt Elis Ayland, Der grenets fun frayland, zogt « Halt, du kenst vayter nit geyn !* »

« Ô Ellis Island, toi la limite de la terre libre, comme tu es grande et comme tu es effrayante ! Tu infliges de tels crimes sans rime et sans raison à ceux qui viennent de loin. Avec la plus grande émotion, ils viennent de traverser l'océan et ont vu la déesse de la liberté au Ciel. Mais, la cruelle Ellis Island, limite de la terre libre, dit : «Halte, tu ne passeras jamais ! »

C'est néanmoins le même Solomon Smulewitz qui écrivait, l'année précédente (en 1911), sur une musique de Joseph M. Rumshinsky, dans la chanson patriotique « *Zay gebensht, du fraye land* » (Longue vie à toi, terre libre !) :

---

[284] GREILSAMMER, Ilan, « Réflexions sur l'identité israélienne aujourd'hui », in *Cités*, Paris, PUF, 2007/1, n°29. Id., « Réflexions sur la mémoire historique en Israël », in *Cités*, Paris, PUF, 2004/2, n°18, pp.105-120.

[285] BARTH, Frederik, « Les groupes ethniques et leurs frontières », op. cit.

[286] « Ellis Island », chanson de Solomon Smulewitz (1868-1943), dit Solomon Small, publiée par la *Hebrew Publishing Company*, 1912. Smulewitz est la figure même du *badkhn*, c'est-à-dire du clown ou de l'amuseur lors des mariages, qui s'est adapté à la société américaine en élargissant son activité d'auteur/compositeur de chansons populaires. Né à Minsk, en Biélorussie, il immigre aux Etats-Unis en 1889. Son répertoire est consacré à la vie quotidienne des Juifs immigrés, mais – si la qualité de ses textes est souvent décriée – dans un sens parfois critique. Il s'attache ainsi – comme dans « *Elis Ayland* » - à décrire la dureté de la vie et la perte d'une partie des illusions. La nostalgie tient également une part importante de son répertoire.

« Chaque Juif doit exprimer sa loyauté envers la Terre de la Liberté, de tout son être/Une fois installé, il appréciera à coup sûr la terre qui lui donnera l'égalité des droits, oui !/Oui !/ Alors, deviens un citoyen, montre les papiers nécessaires/Oy, Oy/Entre dans la belle-famille de l'Oncle Sam/Vote !/ Ca te donne un grand pouvoir/ Alors, plus personne ne peut s'en prendre à toi/Le monde *tiendra* les Juifs en estime/ Défends le drapeau américain ! »

Et le refrain poursuit dans la même veine :

« Exprimer sa loyauté, avec chaque fibre de son être à cette terre de Liberté/C'est le devoir sacré de chaque Juif. »

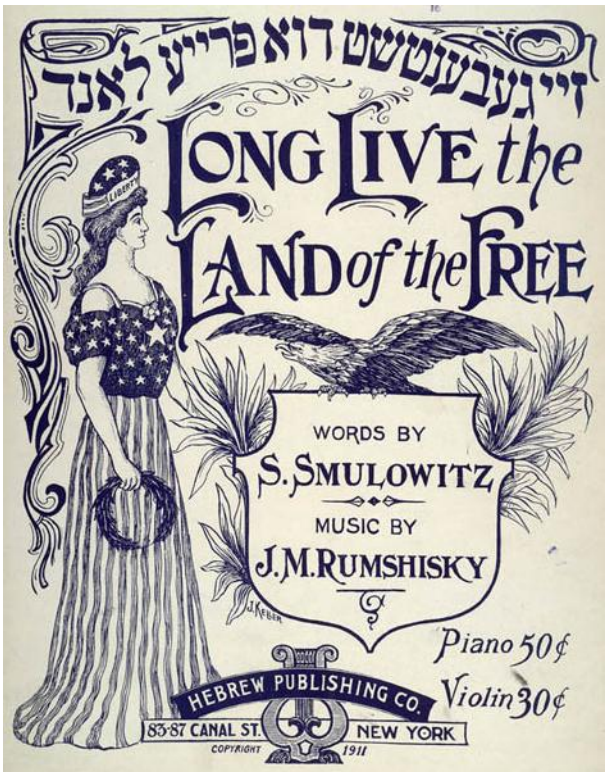


Figure 4 – Frontispice de la partition de la chanson « Zey gebentsht du freye land », paroles de Solomon Smulowitz, musique de Joseph M. Rumshinsky, éditions Hebrew Publishing Cie, New York, 1911.

Source : *Library of Congress*, Washington

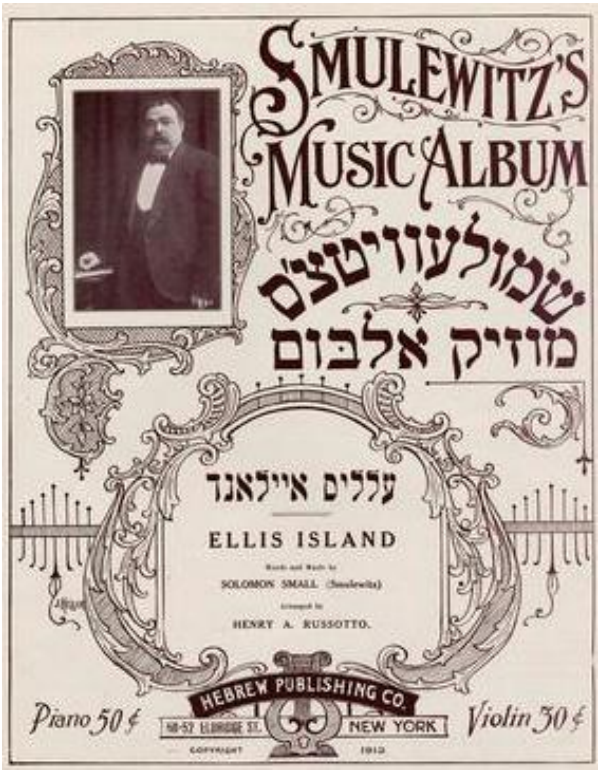


Figure 5 – Frontispice de la partition de la chanson « Ellis Island » de Solomon Smulewitz, éditions Hebrew Publishing Cie, New York, 1912.

Source : *Library of Congress*, Washington

A une année d'intervalle seulement, chez le même éditeur sur *Canal Street* (la *Hebrew Publishing Company*[287]), le même auteur, qui dans le second cas signe également la musique, exprime des points de vue radicalement différents sur l'horizon d'attente des Juifs immigrants à l'embouchure de l'Hudson River. La frontière est ici envisagée (et deux chansons presque

[287] Fondée en 1901 à New York.

contemporaines sont nécessaires pour cela) comme un espace paradoxal. Lorsque Solomon Smulewitz adopte la posture du patriote qui vente la capacité assimilatoire des Etats-Unis, c'est à *Miss Liberty* et au champ lexical de la liberté qu'il se réfère ; en revanche, lorsqu'il pense la frontière comme un repoussoir, c'est Ellis Island qu'il évoque. Dans un cas comme dans l'autre, la volonté des migrants est pour partie facteur de la volonté des autorités : ce sont elles qui ouvrent ou ferment les portes et plus encore, ce sont elles qui décident de la nature de cette frontière. En d'autres termes, dans une chanson comme dans l'autre, le processus identificatoire est déjà en marche. La frontière n'est que l'obstacle ultime qui s'agit de franchir pour passer du groupe d'origine, dont on cherche à resituer l'appartenance au second plan, au groupe de référence majoritaire, qui fixe les règles d'appartenance, auxquelles il faut s'adapter. L'amertume du ton de la chanson « *Elis Ayland* » n'induit pas de rejet, mais constate simplement la cruauté – non de l'Amérique, jamais nominativement citée – mais du Bureau de l'Immigration. L'ambiguïté d'Ellis Island pour les immigrants juifs a par ailleurs été traduite par le cinéma américain, comme dans le film muet d'Edwin August, *The Yellow Passport* (1916) ou dans *My Boy* (1921), où l'île est à la fois lieu d'humiliation, du deuil des proches décédés[288] en Europe ou lors du voyage, et lieu de rétablissement de la justice et de l'honneur.

1.2. La problématique assimilatoire aux Etats-Unis : « *Funny, it doesn't sound Jewish*[289] »

C'est drôle, ça ne sonne pas Juif : à elle seule, la remarque suffit à mettre en évidence l'écueil possible d'une entreprise qui viserait à rechercher à tout prix des traces de judéité dans des œuvres qui ne s'en réclament pas a priori. Est-ce seulement là l'objet des sciences

[288] Dans ces deux films, les parents des deux protagonistes, figures de jeunes innocents, ont été tués. Dans The *Yellow Passport*, référence au document donné aux prostituées dans l'Empire tsariste, la jeune chanteuse juive russe Sonia Sokoloff est victime de l'antisémite Fedia qu'elle a éconduit et qui tue ses parents par vengeance. Dans *My Boy*, le jeune Jackie Blair, qui a perdu père et mère, se retrouve seul dans le Bureau de l'Immigration.

[289] Cette expression est empruntée à l'ouvrage éponyme du musicologue et compositeur américain Jack Gottlieb, ancien assistant de Leonard Bernstein et figure importante de la musicologie juive américaine. Comme on a déjà eu l'occasion de le préciser, la démarche de Gottlieb, visant à retrouver dans les matériaux musicaux les traces de mélodies juives religieuses ou folkloriques, même s'il prend en compte – de facto – les phénomènes de transferts et de contre-transferts, ne correspond pas à la démarche choisie pour cette thèse. Très fortement portée par l'hypothèse et la conjecture, son étude se fonde sur des témoignages dont il est difficile d'attester de la véracité. Dans son dessein même, l'ouvrage de Gottlieb – au demeurant très documenté et fourmillant d'exemples – part à la recherche des racines et des héritages, adoptant donc ce point de vue objectiviste d'une identité culturelle qui s'impose aux acteurs sociaux. En l'occurrence, la thèse tend à tordre le réel et à primer sur la complexité des processus identificatoires. GOTTLIEB, Jack, *Funny , It Doesn't Sound Jewish ! How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*, State University of New York, 2004, 306 p., op. cit.

humaines de montrer qu'une œuvre « sonne juif » ? Doit-on pour autant affirmer qu'il n'y a aucune influence du *Yiddish Theater* sur *Porgy and Bess* de George Gershwin ? Doit-on remplacer une attitude péremptoire par une autre ? Ce qui est établi, c'est l'ensemble de contacts, plus ou moins ténus, que les frères Gershwin entretiennent avec les milieux culturels juifs, notamment avec les théâtres yiddish de Manhattan. Faire, ensuite, des séances de répétition d'Ira, se familiarisant avec la cantillation en préparation de sa *Bar Mitsvah* un contact déterminant pour George avec la musique juive semble au mieux un peu hâtif.

Ne cherchant pas à faire œuvre de musicologie, le présent travail s'inscrit bien dans une optique d'histoire sociale des productions culturelles. Face aux sources musicales du Tin Pan Alley et de Broadway dans lesquels Jack Gottlieb recherche absolument de prétendues traces de mélodies liturgiques juives ou du *Yiddish Theater*, la notion d'emprunt, déjà théorisée par l'anthropologie culturelle américaine des disciples de Franz Boas, permet de ne pas envisager la construction de ces matériaux de manière unidirectionnelle : en effet, les phénomènes de transformation d'éléments mélodiques ou de motifs européens (et pas seulement « juifs », loin s'en faut) sont très fréquents entre les année 1880 et 1930, notamment lorsque les questions d'alignement des copyrights américains et européens n'est pas complètement réglée. Il n'est qu'à penser au sentiment de dépossession d'Abraham Goldfaden lors de son arrivée à New York.

1.2.1. Adaptation, acculturation, assimilation ou « entrecroisement » (Roger Bastide) ?

Si les trois premiers termes renvoient à trois notions très différentes, ils ont en commun de permettre l'analyse de réalités dynamiques, au point que, peut-être, l'expression de mouvement d'acculturation soit une tautologie.

Dans leur *Mémorandum pour l'étude de l'acculturation*, les anthropologues américains Melville Herskovits, Ralph Linton et Robert Redfield proposent cette définition, devenue référence : « l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu et direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels initiaux de l'un ou des deux groupes[290] ». Plus encore, ils en affinent la compréhension en envisageant les tensions entre la culture d'origine et la culture d'emprunt : d'une part, les recherches montrent que le processus d'acculturation s'effectue le plus souvent

[290] HERSKOVITS, Melville, LINTON, Ralph, REDGIELD, Robert, « *Memorandum on the study of acculturation* », in *American Anthropologist*, 38, 1936, p. 149-152.

par sélection d'éléments de cultures et non pas de manière globale ; d'autre part, le processus n'est – une fois encore – pas unidirectionnel, mais rencontre des résistances, parfois théorisés comme des mouvements de « contre-acculturation ». Les historiens, en particulier français, n'ont finalement pas substantiellement suivi cette notion. [291]

Roger Bastide[292] a beaucoup insisté sur la nécessité de penser les phénomènes d'acculturation à l'intérieur des évolutions des cadres sociaux et de les rattacher aux contextes sociohistoriques. Concernant les populations juives migrantes, entre Europe centrale et orientale et Etats-Unis, en particulier dans les années 1880-1940, il est tout-à-fait clair que le phénomène ne doit pas simplement se penser comme un processus purement américain. En effet, le franchissement d'Ellis Island ne correspond pas à une page blanche d'une nouvelle histoire juive-américaine, mais incarne plutôt une complexification des données socioculturelles. Les chercheurs nord-américains, parmi lesquels Nathan Glazer[293] ou plus récemment Jonathan D. Sarna[294], insistent beaucoup sur la problématique assimilatoire. Il est tout à fait nécessaire, comme le deuxième chapitre a cherché à le faire, de mettre en perspective ce phénomène sur le sol américain, en différenciant, bien entendu, les comportements des populations issues des vagues d'immigration des années 1840-1860, dont l'histoire européenne s'avère très différente de celles des vagues ultérieures : ainsi, les processus d'acculturation pouvant – à des degrés divers – aboutir à une forme d'assimilation, ne peuvent que partiellement être comparés en fonction de l'époque et du contexte de départ et d'arrivée. Les migrations pour raisons économiques n'induisent pas les mêmes conséquences comportementales, les mêmes stratégies d'adaptation, que les migrations dues aux vagues de pogroms des années 1880-1900 ou que celles dues à l'avènement du Troisième Reich. De la même manière, la conjoncture sociopolitique et économique de la société d'accueil n'est pas la même sur l'ensemble de la période ; des ruptures fondamentales, telles que l'*Immigration Act* de 1924, sont à prendre en compte dans les comportements des Juifs immigrés.

Aussi, peut-on afin de préparer la nécessaire typologie des acteurs de cette thèse, s'intéresser dans un premier temps à la typologie des « situations de contact » pensée par Roger Bastide[295]. La notion « d'entrecroisement » (ou encore « d'interpénétration »), qu'il

---

[291] COURBOT, Cécilia, « De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire », in *Hypothèses*, 1, 1999, p. 121-129.
[292] BASTIDE, Roger, article « Acculturation », in *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1968, vol. I, pp.102-107.
[293] GLAZER, Nathan,
[294] SARNA, Jonathan D.,
[295] BASTIDE, Roger, « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », in GURVITCH, Georges, dir., *Traité de sociologie*, tome II, Paris, PUF, 1961, pp. 315-330.

préfère à celle d'acculturation, comporte là encore le mérite d'embrasser le caractère multidirectionnel de ce type de phénomène.

La conjoncture et ses variations américaines jouent, quant à elles, un rôle décisif sur ces phénomènes d'adaptions graduelles. La pièce d'Israel Zangwill (1864-1926), par ailleurs dédiée à Theodor Roosevelt, *The Melting Pot* (1908) ne doit pas conduire à une lisibilité univoque des comportements des individus et des groupes, ni même de l'histoire même du judaïsme culturel et politique américain. Face à lui, la métaphore orchestrale d'Horace Kallen (1882-1974), jouant la partition invisible du pluralisme culturel, donne une vision théoriquement plus subtile et historiquement plus justifiée, si ce n'est que l'orchestre n'est ni stable ni permanent. Pourrait-on simplement imaginer plusieurs orchestres, comme dans *Carré* de Karlheinz Stockhausen, jouant la même œuvre que la métaphore resterait insatisfaisante. Il faudrait, de plus, que les différents pupitres puissent exprimer des désaccords ou soudainement jouer une autre partition, à un autre tempo et avec de nouveaux timbres ; il faudrait que la taille de l'effectif évolue ; il faudrait, enfin, que l'orchestre de Kallen puissent écouter, réagir ou rester sourd aux échos et aux appels des orchestres des communautés juives européennes. En réalité, la situation évolutive des communautés juives américaines ne supporte que difficilement la métaphore. Au milieu des années 1960, Milton M. Gordon avait envisagé sept paliers progressifs conduisant à l'assimilation dans son acception la plus complète, qu'il définissait ainsi : « *The possibility for people of different identities to retain these identities with the framwork of these nationalty*[296]».

1.2.2. Des musiques juives typiquement américaines et des musiques typiquement juives américaines

Les ouvrages musicologiques du compositeur Lazare Saminsky (1882-1959) permettent, outre les éléments de nature factuelle, de bien percevoir le point de vue des musiciens juifs immigrés aux Etats-Unis[297] et de comprendre la double stratégie

[296] GORDON, Milton M., *Assimilation in American Life. The Role of Race, Religion and National Origins*, New York, Oxford University Press, 1964, p.17

[297] En 1919 Saminsky quitte la Russie bolchévique, gagne la France puis le Royaume-Uni (où il épouse la poétesse Lilian Morgan) pour enfin s'installer aux Etats-Unis en 1920. Il y mène une activité de directeur musical d'événements, de compositeur, chef d'orchestre et devient, en 1922, membre du bureau de l'*International Composers' Guild*. Fondée par Edgar Varèse (1883-1965) et Carlos Salzedo (1885-1961) en 1921, elle constituait la première organisation américain consacrée à la création contemporaine. Voir par exemple LOTT, R. Allen, "*New Music for New Ears : The International Composers' Guild*", in *Journal of the American Musicological Society*, July 1983, Vol. 36, No. 2, Pages 266–286

d'acculturation et de conservation des éléments traditionnels juifs. Rappelons que Saminsky a été l'un des membres-fondateurs de la *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* de Saint-Pétersbourg et que son insertion dans le réseau de musiciens et musicologues américain s'inscrit dans la double perspective de fonder une musique qui soit effectivement américaine, prenant en compte les perspectives nouvelles de la musique moderne, tout en y intégrant l'expérience et le fruit des recherches ethnomusicologiques de l'époque européenne. On voit alors certains compositeurs, dont le statut légitime a longtemps fait débat, devenir des enjeux identificatoires, comme par exemple George Gershwin, dont Lazare Saminsky rapporte des propos que ce dernier lui a tenu : « Gershwin lui-même m'a confié : « Alors que je ne connais pas grand-chose de la chanson folklorique juive, je pense que beaucoup de mes thèmes sont d'inspiration [feeling] juive alors qu'ils sont américains de forme[298] »

Lorsque des musiciens de la nature de Saminsky, avec leur éducation dans les conservatoires européens et leur pratique de la collecte folklorique inspirée par Rimski-Korsakov, arrivent aux Etats-Unis dans les années 1920, ils sont confrontés à un paysage musical – en particulier à New York – en pleine transition. Les réseaux d'interprètes d'opéra étaient encore dominés par les Italiens et ceux de la musique symphonique par les Allemands (On appelait la *Philharmonic Symphony Society* de New York, fondée en 1842, « *The German Philharmonic*[299] »).

Ainsi, si l'on s'attache à la musique de scène de divertissement, l'influence européenne tend à être – pour partie – battue en brèche sous l'influence de figures telles que celle de Jerome Kern (1885-1945). Né à New York, formé à la musique dans cette ville mais également à Londres, Kern établit une rupture dans la manière américaine de concevoir l'opérette et le *musical*. Ainsi, dès ses premiers succès montés au *Princess Theater*, sur Broadway, il remplace les traditionnels personnages européens, liés à l'aristocratie, par des sujets bien populaires. En revanche, les musiques pour la chanson « *Pick Yourself Up* », du film *Swing Time*[300] (mélodie sur un rythme de polka empruntée à l'opéra de Jeromir Weinberger, *Schwanda le joueur de cornemuse*) et pour *Show Boat* (1927) empruntent encore largement au répertoire d'Europe centrale (tout en réalisant une première synthèse avec la musique noire). Chez Jerome Kern, donc, hostile aux thèses sionistes, la musique juive

[298] in SAMINSKY, Lazare, *Music of the Ghetto and the Bible*, New York, Bloch Publishing Company, 1934, p. 120. Traduction personnelle.
[299] Cette qualification devant bien entendu être rapportée à la tradition symphonique austro-allemande, dont les Gustav Mahler, chef invité pour la saison 1909-1910, et son successeur le tchèque Josef Stransky étaient les représentants.
[300] BORDMAN, Gerald, *Jerome Kern. His Life and Music*, New York, Oxford University Press, 1980, pp. 357-361.

(comprise à la fois comme répertoire liturgique et folklorique) exerce très peu d'influence, si ce n'est aucune, en tous les cas objectivement remarquable : doit-on seulement faire exception de la chanson coécrite avec le parolier Yep Harburg (1896-1981) pour le film *Song of Russia* (1944), « *And Russia Is Her Name*[301] », dont l'interprète est un certain Walter Lawrence, pseudonyme du Cantor Moishe Oysher ?

Les réflexes de recours aux matériaux thématiques juifs, dans les productions de l'*entertainment* américain, ne sont pas constants : ils connaissent des phases, bien entendu liées aux conjonctures migratoires et plus encore à plusieurs types d'influences contextuelles. La phase d'adaptation du répertoire yiddish, qu'il s'agisse de chants folkloriques ou de chansons tirées de pièces du *Yiddish Theater*, a effectivement eu lieu, avec un « âge d'or » s'échelonnant des années 1880 aux années 1930. Certaines tentatives d'établir une « généalogie » entre chants yiddish et *songs* new yorkais ont mis en évidence le relatif écueil qui consiste à repérer objectivement les traces des motifs, de modes ou de mélodies. Il y a certes des adaptations que l'on peut repérer : l'expression souvent prononcée dans les maisons d'édition du Tin Pan Alley, « *Make it singable to be saleable and playable to be payable*[302] », met en tous les cas en évidence les mécanismes élémentaires d'une adaptation réussie et lucrative. Ainsi, lorsque le tango d'Alexandre Olshanetsky (1892-1946) et de Chaim Tauber (1901-1972) « *Ikh ob Dikh tsu fil lib* » (1934) est adapté en anglais par Don Raye (1909-1985) en 1940, pour « *I Love You Much To Much* », il y a là une modification « dans les règles », rendant l'original plus conforme (plus chantable, donc ?) tout en citant sur la partition le nom de son compositeur, même si on cherche à le rendre, lui aussi, plus « *saleable* » : Alexandre Olshanetsky devient ainsi Alex Olshey.

La différence, en effet, entre ce qu'il convenu d'appeler une adaptation formelle (partir d'une mélodie, harmonisée ou non, et en changer certains paramètres tout en conservant la structure générale) et une appropriation, volontaire ou inconsciente, n'est pas simple à établir. Encore, au tournant du siècle, le champ juridique ne permet-il que très marginalement de tirer ces questions au clair : en effet, les systèmes de copyright et de protection des œuvres n'est, quant à lui, pas toujours adaptable et des compositeurs européens (tel que le Roumain Khone

[301] BORDMAN, Gerald, *Jerome Kern*. Ibid., p. 401.
[302] GOTTLIEB, Jack, *Funny It Doesn't Sound Jewish*, op. cit., p. 55.

Wolfstahl[303]) se sont vu plagiés leurs œuvres par des « adaptateurs » américains (en l'occurrence Arnold Perlmutter et Herman Wohl[304]) sans qu'aucun droit ne soit versé.

Les cas de litiges pour plagiat ont tout de même existé. Ainsi, le célèbre chansonnier Herman Yablokoff (1903-1981), connu pour « *Papirosn* » (adapté d'une mélodie bulgare) attaque Eden Ahbez (1908-1995) dont la chanson « *Nature Boy* » (1947) serait le plagiat de « *Shvayg mayn harts* » (1935), le second jurant que sa chanson lui a été inspiré dans les montagnes californiennes, « comme chantée par des anges ». Ahbez propose d'abord 10 000 $ à Yablokoff, qui refuse, puis en accepte 25 000 de la part des avocats d'Ahbez[305]. Néanmoins, lorsque les citations se limitent à une succession d'intervalles, évoquant une chanson existante, les questions de paternité se noient dans les successions de citations et de réappropriation et les questions de droit perdent elles-mêmes leur sens[306]. Le recours à une citation plus littérale, notamment aux modes de la musique liturgique qui ont eux-mêmes servi de fondement à des mélodies folkloriques, permet une remise en contexte. Ainsi, lorsque Woody Allen utilise la version de « *Palesteena* »[307] enregistrée chez Victor par le *Dixieland Jazz Band*, en arrière-fond d'un dialogue sur les Juifs dans *Stardust Memories* (1980), il n'utilise pas seulement la « couleur » d'un standard yiddish, mais une production clairement juive américaine, qui plus est un succès des ondes par la première formation à enregistrer un standard de jazz.

2. Définitions des critères de fondation du corpus

La critique d'un écueil substantialiste ou essentialiste dans la conception de la culture conduit donc à rejeter l'idée d'une réalité « super-organique » du culturel, en partie autonome de l'action des individus. Si l'on suit, en revanche, l'anthropologue américaine Margaret

[303] Rhone Wolfstahl (1853-1924), compositeur de Tarnopol en Galicie.
[304] Arnold Perlmutter (1859-1953) et Herman Wohl (1877-1936) forment un duo dès 1903 et jusque dans les années 1920, à l'origine de succès sur la Seconde Avenue. Arnold Perlmutter a été l'orchestrateur d'Abraham Goldfaden.
[305] LANDIS, Joseph C., ed., *Memoirs of the Yiddish Stage*, Queens College Press, 1984.
[306] On peut par exemple penser à « *Khosn kale mazl Tov* » de Sigmund Mogulesko, tirée de son opérette de 1894 *Blihmele di perl fun Varsha oder graf un Jude* (petite fleur, la perle de Varsovie ou le Comte et le Juif, d'après un livre de Joseph Lateiner). La mélodie de cette marche nuptiale devient une signature musicale utilisée à de nombreuses reprises : avec un rythme de tango, par Victor Young, pour le film Folies Bergères en 1933, adaptation pour Decca en 1948 par Al Jolson et Bernie Russell dans un disque célébrant la naissance d'Israël. Selon Jack Gottlieb, cette mélodie pourrait même être apparentée à un matériau folklorique serbe et au thème principal de la *Marche Slave* de Tchaïkovski, par l'utilisation du mode dorien ukrainien. Là encore, la prudence du mode conditionnel montre la fragilité de ce type d'hypothèse.
[307] « *Palesteena* », musique de J. Russell Robinson sur des paroles de Con Conrad, Victor, 78t, [18717], 1920. http://victor.library.ucsb.edu/index.php/object/detail/13647/Victor_18717

Mead[308], pour qui les processus de transmission entre individus font la culture, on prend peut-être le risque de ne percevoir qu'une réalité pointilliste. Mais peut-on seulement procéder autrement ? Mead insiste, de plus, sur la nature évolutive du rapport d'un individu à la culture transmise, étant entendu qu'il n'en reçoit qu'une partie et qu'il continue à acquérir sa culture tout au long de sa vie. Appliquée aux compositeurs juifs d'Europe centrale, orientale et des Etats-Unis des années 1880 aux années 1980, on comprend bien à la fois l'enjeu de prendre en compte les transmissions culturelles, comme élément structurant de la reconnaissance d'une culture commune. Les mouvements migratoires ajoutés aux violences faites aux populations juives européennes ont néanmoins fortement déstabilisé, voire détruit, les institutions éducatives religieuses et musicales. Dans quelles mesures ces transmissions culturelles restent-elles opérationnelles pour délimiter une culture à laquelle se référer ? Il est alors tout à fait clair que les processus identificatoires à la judéité ne procèdent pas seulement de la culture transmise, à l'enfance ou à l'âge adulte, par les structures traditionnelles : *shul*, *yeshiva*, fréquentation de la synagogue, de son chœur, fréquentation du théâtre yiddish, etc. Au regard de la multiplicité des parcours et des contextes sociopolitiques, le singulier appliqué à toute « histoire du peuple juif » interroge. Les individus dont on étudie le rapport à la mort et leur manière de l'exprimer ont donc reçu la transmission de la culture partagée de plusieurs sources, pas toutes « essentiellement » juives : l'ensemble reste-t-il seulement cohérent ? Existe-t-il ? Le partagé l'emporte-t-il toujours sur ce qui crée la différence ?

Le choix d'une chronologie plus restreinte pourrait faire croire à ces phénomènes de désolidarisation. L'échelle du siècle permet, en revanche, de laisser du temps aux effets générationnels de cette transmission. A l'échelle de la vie d'un individu, le sentiment d'appartenance culturelle n'est pas constant : il fluctue entre volonté de s'intégrer du migrant et rejet possible de la communauté d'accueil (selon le modèle de Robert E. Park[309]), éloignement et recouvrement, oubli et (ré)apprentissage. Parfois, l'échelle de la vie n'est pas suffisante pour comprendre ces respirations du phénomène de reconnaissance culturelle. Les pratiques de musiques liées aux cultures juives sont à ce titre tout-à-fait révélatrices : on pense bien entendu au phénomène revivaliste du *klezmer* à partir des Etats-Unis et de l'Argentine dans les années 1970, puis en Europe centrale dans les décennies suivantes. On pense également au cas de ces compositeurs de deuxième génération qui, comme Leonard Bernstein, prennent à nouveau conscience du choc de la Shoah à la suite du procès Eichmann, à Steve Reich qui, dans les années 1970, a éprouvé le besoin d'apprendre l'hébreu, la

308

309

cantillation auprès de maîtres en Israël. Ces respirations, donc, demandent à ce que l'on envisage de manière véritablement complexe et différentielle (à la fois dans le temps et dans l'espace) les processus d'identification à la judéité ou au judaïsme – l'un n'excluant pas l'autre mais l'un et l'autre n'allant pas nécessairement de paire. Ce faisant, le concept de maillages culturels peut permettre d'aborder de manière nouvelle, en tous les cas plus fine et plus souple, les processus de socialisation, en mettant en perspective l'analyse durkheimienne d'une transmission par l'éducation de l'ensemble des normes socioculturelles qui fonde la solidarité du groupe social.

Aussi, les cinq catégories de critères retenus ne doivent pas aboutir à une typologie rigide et par le fait trompeuse. Ils constituent plutôt des éléments de référence systématiquement retrouvés dans l'élaboration de la prosopographie et touchent aux champs culturel, social et politique. Leurs croisements permettent de parvenir à mettre en place un gradient de reconnaissance, prenant en considération les notions de maillages culturels et de processus identificatoires.

2.1. Les critères culturels

La notion de culture repose ici sur des données factuelles et concrètes. Ainsi, parmi les éléments de prosopographie, on s'attachera à connaître le parcours éducatif, religieux ou non, et à le rattacher à la spécificité des contextes chronologiques, sociologiques et spatiaux (*shul* d'Europe orientale, *Yeshiva*, écoles publiques d'Europe centrale, universités). Il s'agit également de mesurer la part de l'influence de la formation savante et académique non-juive reçue par les compositeurs dans les conservatoires, en prenant en considération la personnalité des maîtres (ainsi l'influence de Nicolaï Rimski-Korsakov sur l'école de Saint-Pétersbourg).

2.2. Les critères professionnels

Il s'agit de comprendre les sujets dans leurs milieux professionnels, tout en pensant ces milieux comme fonctionnant en réseau. Ainsi, cela permet de cartographier les aires investies par les cantors itinérants d'Europe orientale, de reconstituer le parcours des tournées des cantors de « l'âge d'or ». Les commandes passées aux compositeurs d'œuvres liturgiques ou paraliturgiques par les institutions juives ou le travail opéré pour le Théâtre ou le cabaret yiddish, l'embauche dans les congrégations ou par les associations au titre de chef de chœur

ou d'éducateur permettent de mesurer la variété des formes d'implication professionnelle de ces musiciens.

2.3. Les critères spatiaux

A la prise en compte des géographies propres à chaque sujet, il s'avère nécessaire de confronter les phénomènes de mobilités, ponctuelles ou migratoires. Ainsi, l'intérêt porté aux espaces vécus prend en compte les expériences de migrations et les étapes symboliques (Ellis Island), tout autant que la fréquentation de lieux référentiels fonctionnant comme des marqueurs identitaires (shtetl, quartiers yiddishonophes, synagogue, proximité des théâtres yiddish)

2.4. Les assignations externes et le poids de l'histoire

Préférée à la notion vague (ou apologétique, pour reprendre l'expression de Lucy Dawidowicz) de « destin » juif, le concept d'assignation externe permet de prendre en compte tout ce qui ne ressort pas des choix individuels librement consentis. Il est bien évidemment difficile de mesurer la part du libre arbitre dans les décisions d'un individu, mais certains faits ne sont objectivement pas de leur ressort et leur impose des changements fondamentaux. Parmi ces assignations externes, les violences antisémites (discours, discrimination, pogroms, législation antijuive et mise en œuvre du génocide) figurent au premier plan. Il peut également s'agir de conjonctures socioéconomiques, favorisant par exemple l'émigration.

2.5. Les critères de rétrospection

Ce type de critère prend en compte les phénomènes de retour à la langue alors que la génération précédente n'en avait plus la pratique, les démarches personnelles d'apprentissage d'éléments culturels marquants (comme la cantillation hébraïque, la *hazzanût*, le *klezmer*) ainsi que les voyages initiatiques (en Israël, en Pologne et vers d'autres espaces référentiels). Par rétrospection, on caractérise la démarche mémorielle visant à comprendre les pratiques culturelles des générations précédentes par des sujets qui s'en ressentent dépositaires. La

place du travail de deuil et/ou du travail de mémoire, personnel et/ou collectif consécutif à la Shoah joue ici un rôle déterminant.

3. Etablissement d'un gradient de reconnaissance

3.1. Compositeurs issus d'un milieu socioculturel juif dont la pratique musicale est directement liée au judaïsme religieux

Les compositeurs de musique liturgique, dont certains également cantors, constituent le premier degré de ce gradient de reconnaissance. Leur formation et leur pratique professionnelle sont exclusivement ou en très grande partie consacrées à l'interprétation et à la création au service du rite. Cela ne signifie pas, loin de là, qu'ils adoptent systématiquement le point de vue du judaïsme orthodoxe : cette première catégorie de compositeurs, dont l'identification au judaïsme culturel en général et religieux en particulier est claire, connaît elle-même des nuances importantes en fonction de l'appartenance au courant réformé, conservateur ou orthodoxe. Plus encore, ces sous-catégories ne sont pas fixes, certains pouvant travailler à la fois avec les institutions orthodoxes et conservatrices. De plus, il serait absurde de faire des sujets appartenant à cette première catégorie de « purs » compositeurs juifs. L'occasion nous a déjà été donnée de prendre toutes les distances nécessaires aux sciences humaines avec ce type d'assertions essentialistes. Ainsi, dans l'Europe centrale et orientale de la première moitié du XXe siècle, la formation des jeunes chantres, si elle s'effectue dans les synagogues provinciales dans un premier temps, peut se poursuivre – si la famille l'accepte et si les autorités y consentent – dans les conservatoires urbains de musique classique (Kiev, Saint-Pétersbourg, Moscou, Vienne, Budapest, Leipzig, Berlin, par exemple). Cette double formation, renforçant la technicité propre à l'art du chantre et sophistiquant les partitions, joue également un rôle dans les carrières professionnelles : face au cantor de bourgade, de formation pour partie autodidacte, s'impose la figure du virtuose et technicien, parfois même du théoricien. Ainsi, l'un des premiers et des plus influents personnages « total » de ce type se retrouve dans la personne d'Abraham (ou Avrom) Moshe Bernstein (1866-1932). Le nombre très limité de ses enregistrements le fait certes pâtir d'un déficit de notoriété en face d'autres *hazzan* stars des premières décennies du XXe siècle (les frères Kusevitsky, Yossele Rosenblatt pour ne citer qu'eux), mais son influence a été décisive sur la modernisation de la *hazzanût*. Depuis la *Taharat Hakodesh Shul* de Vilna dans laquelle

il exerce ses talents, Bernstein, né en Biélorussie, impose sa réputation de compositeur et d'érudit hébraïste. Sa connaissance, il l'a tire de la fréquentation de *yeshivot* : celle de Minsk, où il participe au chœur du *hazzan* de la ville, Israël Minsker, celle de Mir et enfin celle de Kovno, où il devient le disciple du *hazzan* Raphael Judah Rabinowitch. Homme de culture hébraïque, virtuose et pédagogue, Rabinowitch enseigne à Bernstein les fondements de son savoir et de sa technique. Après avoir officié à Bialystok et à Riga, Abraham Moshe Bernstein s'installe à Vilna, où il fonde un chœur de haut niveau et compose à son attention un répertoire liturgique renouvelé.

Des figures telles que celle de Bernstein, incarnent un idéal de piété au service de la maîtrise artistique (ou peut-être est-ce l'inverse ?), d'érudition, de capacité de transmission et enfin d'organisation d'un système de formation. Le périmètre d'activité des cantors de cette génération qui n'ont pas eu à faire le choix de l'émigration, reste européen, voire est-européen. D'autres, comme Jacob Beimel (1875-1944) ou Solomon (Shlomo) Rosowsky (1878-1962), couvrent un champ beaucoup plus vaste et doivent adapter ces qualités attendues des cantors modernes à des contextes différents de celui de la Russie tsariste, bolchévique puis soviétique.

Après avoir éduqué à la *yeshiva*, Beimel reçoit lui aussi sa formation vocale dans un chœur, à Berditchev, mais se dirige vers l'Europe centrale et entre au *Meisterschüle für Musicalische Komposition* de l'Académie Royale des Arts. Son professeur de composition, Friedrich Gernsheim (1839-1916), a fréquenté la société musicale parisienne du Second Empire (Camille Saint-Saëns, Edouard Lalo) et revendique l'influence très marquées, dans son propre répertoire, de Johannes Brahms et Robert Schumann, tout en faisant parfois appel à des matériaux thématiques juifs. Auprès de Gernsheim, Beimel se forme à l'exigeante technique symphonique allemande, tout en consolidant, parallèlement, sa maîtrise de la *hazzanût*. Nommé directeur de la musique à la synagogue *An der Potsdamer Bruecke* de Berlin, Jacob Beimel dirige le *Mendelssohn Chor* tout en publiant des compositions, des arrangements folkloriques. Il écrit également dans les journaux culturels juifs, comme dans *Die Welt* et *Ost und West* (1907-1912) : il installe la réputation d'un musicien dont la culture dépasse le seul champ hébraïque. Il s'installe à Copenhague en 1911, comme cantor et chef de chœur à la Synagogue orthodoxe et dirige *Hasomir*, une société de chant laïque juive qu'il a lui-même fondée, avant d'émigrer.

Arrivé aux Etats-Unis, il poursuit ses activités musicales et didactiques associatives : cantor au Nouveau Centre Juif, il dirige la *Paterson Singing Society*, de 1915 à 1921, l'une des plus anciennes sociétés de chant juive et rencontre Abraham Wolf Binder (1895-1966) qui

contrairement à Beimel, est né sur le sol américain. Binder est d'ailleurs l'un des premiers natifs américains à se faire une place dans le milieu musical juif traditionnel et les sociétés académiques. Ensemble, ils font substantiellement évoluer le style mélodique et l'art vocal en vogue dans les années 1920-1930 dans les congrégations orthodoxes et conservatrices. L'un comme l'autre ont une intense activité d'édition : des recueils chants en Yiddish, en Ukrainien ainsi que de la musique synagogale pour Beimel (qui enregistre également pour Columbia Gramophone Co.), une troisième version de l'*Union Hymnal* (1932) initialement publié par le mouvement réformé en 1897[310] (la deuxième édition date de 1914) comme un appendice officiel de son *Union Prayerbook*. Binder y introduit des chants des traditions ashkénazes d'Europe occidentale, centrale, orientale et des œuvres chorales des grands maîtres Salomon Sulzer, Louis Lewandowski, Samuel Naumbourg et Eliezer Gerovitch. Tous deux s'imposent également comme des références intellectuelles et musicologiques : Beimel publie son propre journal, *Jewish Music* et s'impose comme le spécialiste des *nusachot* (chants des prières traditionnelles) ; Binder est quant à lui l'un des fondateurs et des membres les plus actifs de l'*American Palestine Music Association* – la MAILAMM (l'acronyme de *makhon aretz* [*eretz*] *israel* [*yisra'el*] *la-mada'ey* [*l'mada'ey*] *musika*) dont les objectifs étaient d'assister le *Palestine Institute of Musical Sciences*, de promouvoir un lien musical entre la Palestine et la Diaspora et d'encourager la créativité musicale juive par des concerts, des séminaires scientifiques et programmes éducatifs à travers les USA. Après avoir rompu avec la MAILAMM, il crée le *Jewish Music Forum*.

Solomon Rosowsky est, quant à lui, une figure marquante de la vie musicale juive européenne, palestinienne et américaine, bien connu comme musicologue, collecteur et éditeur de musique sacrée et populaire juive. Né à Riga et formé au conservatoire de musique de Leipzig (1905), il poursuit des études de droit à l'université de Kiev et diplômé du Conservatoire Impérial de Saint-Pétersbourg (1911). En 1908, Rosowsky contribue à fonder la *Society for Jewish Folk Music* de Saint-Pétersbourg. Critique musical au *Dyen* de Saint-Pétersbourg et en 1918, il devient également le directeur musical du *Yiddish Art Theater* de la ville. De retour à Riga en 1920, il fonde et enseigne au Conservatoire Juif de Musique et officie en tant que critique musical. Rosowsky émigre ensuite en Palestine, où il enseigne

[310] La compilation de la partie musicale de l'Union Hymnal de 1897 est l'œuvre de William Sparger et de Aloïs Kaiser (1840-1908), président de la *Central Conference of American Rabbis* à plusieurs reprises. Kaiser est originaire de Szobotist en Hongrie (actuelle Sobotište, Slovaquie). Il suit les cours de l'école de la congrégation, de la *Realschule* et enfin du Séminaire des Professeurs et au Conservatoire de Musique de Vienne. A dix ans, il a chanté dans le chœur de Salomon Sulzer. Il devient, en 1859, assistant cantor à *Fünfhaus*, dans la banlieue de Vienne, avant d'obtenir, de 1863 à 1866, le poste de cantor à la *Neusynagoge* de Prague. Il immigre, en juin 1866, à New York et devient cantor à la congrégation *Oheb Sholem* de Baltimore.

entre 1940 et 1946 au Conservatoire de Musique, dirigeant notamment les recherches sur la cantillation. Il est également élu président de la Fédération de l'Association des Musiciens de Palestine en 1946. Il émigre aux Etats-Unis en 1947 afin de trouver une maison d'édition pour ses propres travaux. Installé à New York, il enseigne au *Cantor's Institute of The Jewish Theological Seminary* et à la *New School for Social Research*.

Appartenant à la génération suivante, Moshe Ganchoff (1904-1997), né à Odessa - le cœur d'une longue tradition de l'art cantorial – est issu de deux familles assez antagonistes. Sa mère vient d'une famille orthodoxe très religieuse alors que son père était bundiste et fréquentait les milieux socialistes. Bien que Ganchoff ait fréquenté dès l'enfance des figures majeures de l'art cantorial, c'est aux Etats-Unis qu'il est formé à la *hazzanût* de manière professionnelle, après avoir été repéré dès l'enfance dans le chœur de l'école. La ville de Toledo, dans l'Ohio, là où la famille Ganchoff s'est installée, compte de nombreux cantors de renom. Parmi eux, Irving Kobrin, qui est lui-même le fruit de la double formation (*hazzanût* et technique classique), l'initie au solfège. C'est néanmoins, pour partie, en autodidacte que Ganchoff construit sa réputation de musicien de première catégorie, au point de faire figure d'un des cantors émigrés les plus cultivés, à la technicité la plus élevée.

Parmi ces cantors « américains » de formation européenne, le cas de Leib Glantz (1898-1964), né à Kiev, est assez emblématique. Fruit d'une éducation académique complète (piano, analyse, contrepoint, harmonie et composition avec Reinhold Glière), Glantz devient par ailleurs chef du chœur pour les grandes fêtes du calendrier liturgique à la petite synagogue (*shtibl* ou *kloyzl*) du Talna Hassidim — les fidèles du rebbe Talna — où son propre père était cantor, et y introduit des œuvres inspirées du répertoire occidental de Salomon Sulzer, Louis Lewandowski. Très lié au mouvement sioniste, Glantz trouve son premier poste à la petite synagogue sioniste de Galaz, Bessarabie (partie de la Roumanie). Délégué officiel au XIVe Congrès Sioniste Mondial, il représente par la suite les Etats-Unis, où il s'installe en 1926, à sept conférences. Aux Etats-Unis, il partage son temps entre musique cantoriale et actions sionistes aux côtés de *Keren Kayemet*— le Fonds National Juif. En 1941, il devient le cantor du Sinai Temple de Los Angeles puis de la Congrégation Shaarei Tefillah. Il est par ailleurs élu président de la campagne *Histadrut* ou *United Federation of Labor Unions in Israel* en Californie. Professeur invité à l'Université du Judaïsme de Los Angeles, il enseigne l'art cantorial et se produit dans des tournées en Amérique du Nord, Afrique du Sud et Palestine. En 1954 Glantz « fait l'*Aliya* », c'est-à-dire qu'il s'installe de manière permanente en Israël. Il devient alors le principal cantor de la synagogue Tiferet Tzvi de Tel Aviv, où son chant parvient à attirer un public non religieux. Cet attrait pour le Yishouv, où les compositeurs et

les cantors s'installent définitivement ou font des séjours, a également concerné Julius Chajes (1910-1985), né à Lwóv (Lemberg) en Galicie. Il séjourne en Palestine de 1934 à 1936, où il est nommé Président du département de piano de l'Académie de musique *Beit L'viyim* de Tel-Aviv et reçoit l'influence de ce qu'il est convenu d'appeler le « style méditerranéen » développé par d'autres compositeurs juifs européens installés en Palestine. Son répertoire s'imprègne alors des chants des pionniers, des folklores arabe et hébreu de Palestine. L'influence de ce style orientaliste est manifeste lorsqu'on sait, par exemple, que Chajes reçoit deux prix du *Jüdische Kulturbund* de Berlin pour de la musique chorale, en 1937 et en 1938. Il gagne les Etats-Unis en 1938 pour s'installer à Detroit où il devient une figure importante de la communauté juive et continue à développer son écriture musicale.

Le cas d'Hugo-Chaim Adler (1894-1955) et de son fils Samuel Adler (né en 1928) est également intéressant et représentatif de l'adaptation des acteurs culturels à leur contexte professionnel et culturel. Le père, né en Belgique, s'installe à Mannheim en 1922 où il occupe la charge de cantor et compositeur à la *Haupt-Synagogue* avant d'immigrer aux Etats-Unis en 1939. Juif attaché au courant libéral, il trouve alors un poste au *Temple Emanuel* de Worcester dans le Massachusetts. Son fils Samuel, né à Mannheim et immigré à dix-sept ans aux Etats-Unis, appartient lui aussi au mouvement réformé, mais travaille également auprès du mouvement conservateur et collaborations avec le cantor Samuel Rosenbaum à l'*Eastman School of Music* de Rochester. Les enjeux professionnels, sur le territoire américain, permettent ainsi de travailler à la fois avec le courant réformé (le plus libéral) et le courant conservateur (proposant une *via media* entre libéraux et orthodoxes). Samuel Adler joue, de plus, un rôle majeur dans les instances pédagogiques juives, universités et conservatoires, comme notamment la prestigieuse *School of Sacred Music of Hebrew Union College*. Ainsi, nombre de compositeurs liés aux milieux liturgiques juifs américains, évoluent professionnellement entre les différents courants du judaïsme – du moins réformé, conservateur et orthodoxe. Ainsi, Max Janowski (1917-1991), né à Berlin où il a suivi ses études au Conservatoire Schwarenka, est certes attaché au courant réformé mais travaille à la fois auprès de la *Hebrew Union College's School of Sacred Music*, à la *Cantor's Assembly of the Conservative Movement* et à la *United Synagogue of America*, actuelle *United Synagogue of Conservative Judaism*. Janowski a par ailleurs fondé l'association *Friends of Jewish Music* qui a permis l'édition et la publication de ses propres œuvres.

On le voit, l'activité professionnelle et associative de ces cantors a évolué, en particulier pour ceux qui ont immigrés aux Etats-Unis. La variété de leur champ

d'investigation peut également toucher aux milieux ouvriers et socialistes. Ainsi, Meyer Posner (1890-1931), né à Plock, dans la partie polonaise de l'Empire russe, essentiellement connu comme compositeur de musique liturgique, dirige, après son installation à New York en 1919, le *Workmen's Circle Choir* (*Arbiter Ring Kor*). Organisation yiddishiste fondée en 1900, promouvant à la fois la justice sociale et la culture ashkénaze, le *Workmen's Circle* ou *Ring* était très liée au mouvement bundiste à ses débuts. Meyer Posner compose et arrange ainsi, pour les choristes du *Ring*, des transcriptions de chansons en Yiddish qui sont par ailleurs publiées chez Metro Music (1927-1930). Lazar Weiner[311] lui succède comme chef du *Workmen's Circle Choir* après sa mort en 1931.

3.2. Compositeurs issus d'un milieu socioculturel juif qui traitent de thématiques paraliturgiques tout en évoluant dans un milieu professionnel non exclusivement religieux

Egon Wellesz (1885-1974), né en 1885 dans une influente famille viennoise d'origine juive, étudie la musicologie à l'Université de Vienne auprès de Guido Adler. Parallèlement, il suit des cours particulier d'harmonie, de contrepoint et de fugue avec Arnold Schönberg (il a même été l'un de ses premiers élèves). Wellesz, dont les œuvres ne subissent que partiellement publie par ailleurs la première biographie consacrée à Schönberg en 1920. Il assiste également à l'exécution de *Der Freischütz* sous la direction de Gustav Mahler à l'Opéra de Vienne : il rapporte que cette interprétation l'a convaincue de devenir composteur à son tour. A Vienna Wellesz poursuit une double carrière de compositeur et de musicologue, notamment comme professeur de musique à l'Université (il y est un spécialiste reconnu de musique baroque, notamment de l'opéra du XVIIIe siècle et de musique byzantine). Entre 1914 et 1931, sa réputation bien assise, il compose neufs partitions pour la scène, quatre ballets et cinq opéras, favorablement accueillis en Allemagne et en Autriche, parmi lesquels *Die Bakchantinnen* (d'après la tragédie d'Euripide) créé en 1931 au *Staatsoper* de Vienne sous la direction de Clemens Krauss. Il entretien notamment une amitié avec Hugo von Hofmannsthal (le librettiste de Richard Strauss) avec lequel il collabore à plusieurs occasions. Wellesz prend la décision d'émigrer en Angleterre, lorsqu'il apprend à Amsterdam (où il

[311] Lazar Weiner (1897-1982), compositeur, professeur de musique, chef d'orchestre, chef de chœur et pianiste, il a été directeur musical de la Synagogue Centrale de Manhattan et donc, à la mort de Posner, de la *Workmen's Circle Choral Society*.

assistait à une exécution par Bruno Walter de son poème symphonique *Prosperos Beschwörungen*) que l'Anschluss a eu lieu. Il obtient un poste de professeur au *Lincoln College* d'Oxford et continue de composer de la musique symphonique et de la musique de chambre dans la tradition austro-allemande.

Herbert Fromm (1905-1995), né à Kitzingen en Allemagne, compositeur et chef d'orchestre à Frankfurt-am-Main, appartient à la section du *Jüdischer Kulturbund* qui offrait aux musiciens juifs les seules opportunités d'exercer leur l'art jusqu'en 1939. Après son immigration aux Etats-Unis, Fromm compose pour la synagogue et construit un répertoire de musique sérieuse à thématique juive. Il est l'un des musiciens les plus prolifiques et les plus en vue parmi les Juifs allemands et autrichiens qui ont trouvé refuge aux Etats-Unis durant le Troisième Reich. Fromm appartient également à un cercle lié au mouvement réformé, composé d'Isadore Freed (1900–1960), de Frederick Piket (1903–74), de Julius Chajes (1910–1985) et de Hugo Chaim Adler (1894–1955). D'abord directeur musical du Temple Beth Zion à Buffalo, il prend poste ensuite à New York puis au Temple Israel de Boston jusqu'à sa retraite en 1972.

Les parents d'Herman Berlinski (1910-2001) ont émigrés de Łodź en 1905. Berlinski, quant à lui, naît à Leipzig. S'il est éduqué dans une famille d'Europe orientale, marqué par le contexte du judaïsme allemand, il reçoit à Paris (à partir de 1933) l'éducation savante occidentale auprès de Nadia Boulanger (sans qu'elle ne comble par ailleurs ses attentes). Il entre alors à la Scola Cantorum et reçoit des cours du compositeur de synagogue séfarade Léon Algazi. Au cours de ces années parisiennes, il rencontre des membres du groupe Jeune France (en particulier Daniel-Lesur et Messiaen) qui l'encouragent à accepter comme source d'inspiration le patrimoine juif. Pour vivre, compose des musiques pour Le Théâtre Juif d'Avant-garde de Paris et en ainsi en contact avec des émigrés juifs ukrainiens, polonais, lituaniens. La guerre ayant éclaté, en 1940 Varian Fry l'aide à falsifier son identité (Soviétique) pour émigrer vers les Etats-Unis, où il arrive en 1941. Son père choisit de prendre la citoyenneté polonaise (résident en Allemagne) plutôt que le passeport officiel apatride (la citoyenneté allemande de plein droit étant très difficile à obtenir). Aux Etats-Unis, Berlinski est accueilli par Moshe Rudinov qui le fait entrer dans le *Jewish Music Forum* et devient assistant organiste de Saminsky au temple réformé Emanu-El. En 1963, il obtient le poste de directeur musical de la *Washington Hebrew Congregation*, l'un des plus anciennes et prestigieuses institutions réformées des Etats-Unis.

3.3. Compositeurs issus d'un milieu socioculturel dont les productions et l'activité musicale sont liées aux institutions promouvant la culture juive (*Yiddish Theatre* notamment)

Il a déjà été question des compositeurs spécialisés dans l'écriture pour le *Yiddish Theater* en Europe et aux Etats-Unis. Cette catégorie de la typologie est particulièrement importante, en cela qu'elle fonctionne comme un espace interstitiel : en effet, des figures déjà évoquées font figure de passeurs culturels, exportant des éléments du répertoire liturgique (modes, mélodies) dans celui du *Yiddish Theatre* (le rôle d'adaptateur hors-pair d'Abraham Goldfaden est ici fondamental) ou mettant à profit leurs techniques liturgiques pour interpréter un répertoire léger (Sigmund Mogulesco ou plus tardivement Richard ou Reuben Tucker).

Plus encore, les phénomènes de mobilité jouent ici un rôle fondamental : ainsi, le théâtre, par le biais d'acteurs culturels jouant le rôle de passeur, permet l'importation de chansons européennes reprises intégralement, adaptées ou cités (avec ou sans respect des droits d'auteurs[312]) outre-Atlantique. Lors de ses voyages américains, Sholom Aleikhem a largement contribué à faire connaître le répertoire de son ami Mark Warshawsky (1845-1907) et les thématiques nostalgiques ou douloureuses (les pogroms par exemple) de ces chansons, évoquant une expérience partagée, ont été adoptées par les immigrés de Brooklyn ou du Lower East Side.

3.4. Compositeurs auxquels les conjonctures historiques ont largement imposé cette identification

Cette catégorie d'agents culturels renvoie bien entendu au critère d'assignation extérieure d'une identité juive qu'ils ne revendiquaient pas *a priori* ou ne plaçaient pas au premier plan de leur activité créatrice ou professionnelle. Elle inclut également des sujets qui, s'apparentant aux catégories précédentes (pratique professionnelle explicitement liée à la culture juive) mais dont la production traitant de la mort et de la mémoire des disparus est directement associée aux violences faites aux Juifs en tant que Juifs. Parmi eux, les victimes de la Shoah et les producteurs de musiques des ghettos et des camps occupent une place primordiale.

[312] Les copyrights américains pour les *yiddish songs* sont normalisés à l'extrême fin du XIXème siècle (1895), lorsque les maisons d'éditions spécialisées dans la publication de recueils de ce type de répertoire se sont organisées (ainsi, Ketzenelenbogen & Rabinowitz, première maison en date)

Ainsi, Dovid Beyglman (1897-1944), directeur musical du Théâtre de Zandberg à partir de 1912, est un exemple de musicien attaché à un judaïsme culturel explicite, mais dont l'activité artistique est profondément bouleversée par la politiquement antisémite nazie et par la destruction des réseaux musicaux antérieurs. Avant guerre, il arrange et compose des chansons et des musiques pour des opérettes yiddish, activité qu'il poursuit notamment à Łódź pendant la Première Guerre Mondiale. Sa participation aux tournées de plusieurs ensembles lui permet de se produire à travers l'Europe, en Afrique du Sud et en Amérique du Sud. En 1928, il est compositeur en résidence à la revue satirique *Ararat*, de Łódź (pour laquelle il compose essentiellement des chansons d'amour), dont le directeur artistique est Moshe Pulaver. Dovid Beyglman compose également pour d'autres compagnies de théâtre polonaises, notamment le Studio de Théâtre Yiddish de la société *Hazamir* de Łódź pour laquelle il compose, en 1932, la partition du *Voyage de Benjamin III* et arrange, en 1939, un cycle à partir de titres phares d'opérettes d'Abraham Goldfaden. En 1939, après que la Seconde Guerre Mondiale ait éclaté, il retourne à Łódź où il installe, avec Moshe Pulaver, un petit théâtre dans le ghetto et se livre alors à une intense activité de composition (il est également auteur de paroles). Employé à la Maison de la Culture du ghetto, Beyglman poursuit et adapte ses activités professionnelles, en dirigeant un ensemble de dix-huit musiciens, un chœur, un groupe de danseurs avec lesquels il donne des concerts, parallèlement à ceux donnés par Teodor Ryder (qui, lui, est à la tête de l'orchestre symphonique du ghetto). Beyglman arrange et compose également des partitions pour de nombreuses revues. Parmi les chansons que l'on connaît de lui, le fameux « *Tsigayner Lid* » décrit la tragédie qui touche les Rroms dans le ghetto de Łódź. Il met également en musique les poèmes de Yeshayahu Shpigl (« *Nit Kayn Rozhinkes un nit Kayn Mandlen* » et « *Makh Tsu di Eygelekh* ») et de Sh. Yanovski (« *Dos Shnayderl* »). Son épouse Andge Foderman décède au ghetto et Beyglman est déporté à Auschwitz en août 1944 où il est assassiné. Le témoignage de Jonas Turkow indique qu'il aurait emporté avec lui son violon et ses partitions, persuadé qu'il survivrait. Un itinéraire comparable à celui de Dovid Beyglman est celui de Wolf Durmashkin (1914-1944), né à Vilna, où il effectue des études au conservatoire. Diplômé en 1937, il effectue un court séjour à Varsovie. Lorsque la guerre éclate, il décide de rejoindre Vilna. Avec la prise de la ville par les nazis, il est emmuré dans le ghetto où il poursuit une activité musicale qui en avait déjà fait une figure marquante avant-guerre. Outre son travail de composition, il fonde un orchestre, un chœur hébraïque et aide à l'installation d'une école de musique, comptant près d'une centaine d'élèves. En janvier 1943, lors des répétitions d'un opéra qui devait être monté dans le ghetto, un an après le concert un concert

dirigé par Dumashkin commémorant le massacre de Ponar, la soprano Lyube Levitski a été exécutée pour trafic de nourriture (à destination de sa mère malade). Peu après Durmashkin est déporté au camp de concentration de Klooga, en Estonie, alors que le ghetto est liquidé. Il meurt assassiné un jour avant la libération du camp.

Dovid Eisenstadt (1890-1942), est né à Varsovie dans une famille juive religieuse. Il est d'abord assistant de son oncle cantor. Il effectue une partie de son éducation à Berlin. En 1909, il devient chef de chœur à la synagogue *Groyser Moyer-Shul* de Hamel. A Riga, il occupe les fonctions de chef de chœur et de directeur de théâtre, puis en 1916, dirige une troupe de théâtre russe. A son retour en Pologne, en 1921, il occupe la position de chef de chœur à la synagogue allemande de la rue Tlomotska à Varsovie. Eisenstadt exerce une importante influence sur le développement de la musique juive dans l'entre-deux-guerres, notamment à Varsovie. En plus du chœur de la synagogue, il dirige un chœur laïc, arrange et compose des musiques et des chansons pour le théâtre. Il enseigne également dans plusieurs écoles juives, utilisant des méthodes modernes. De plus, Dovid Eisenstadt contribue à la fondation de la Société de Musique Juive et de l'Institut de Musique de Varsovie. Ses activités d'édition le conduisent à publier une encyclopédie de la musique populaire en Yiddish. Même si la guerre bouleverse son activité professionnelle, dans le ghetto, il poursuit son activité de composition, d'arrangements et d'enseignement. Il y enseigne le piano, dirige des chœurs, donne des récitals, notamment au Femina Theater de la rue Leshno, souvent accompagné de sa fille Marysia (1921-1942), surnommée « le rossignole du ghetto. » Il contribue également à fonder l'Orchestre Symphonique Juif. En 1942, Dovid Eisenstadt est sélectionné avec son épouse pour être déportés à Treblinka. Leur fille, dirigée vers un autre convoi, est assassinée devant leurs yeux alors qu'elle tentait de rejoindre ses parents pour partir avec eux. Eisenstadt est assassiné peu de temps après avec son épouse.

On le voit Beyglman, Durmashkin ou Eisenstadt ont tous trois fait le choix de poursuivre leurs activités musicales, artistiques et professionnelles, dans des lieux – transformés en ghetto par les nazis - où ils avaient des attaches fortes avant guerre et où ils ont décidé de poursuivre leurs travaux pour le compte de la collectivité. L'assignation est ici clairement externe, mais la volonté des sujets à rester des acteurs culturels est ici tout à fait explicite. La thématique funèbre des œuvres qui en découlent résulte ainsi de cette conjoncture particulière, au croisement de choix propres et d'éléments déterminants imposés par les bourreaux nazis.

Le parcours de Martin Rosenberg (1890-1942), plus connu sous le pseudonyme de Rosebery d'Arguto diffère quelque peu, dans la mesure où ses options idéologiques d'avant-

guerre sont moins clairement liées à une forme de judéité. Cet activiste politique dans les milieux de gauche[313], né dans la Pologne tsariste, nourrit l'ambition de réformer l'éducation musicale dans le Berlin de l'Allemagne de Weimar et de permettre aux classes ouvrières (selon la terminologie de l'époque) d'accéder à la conscience politique par la musique. Effectue l'essentiel de sa carrière dans les chœurs ouvriers, il s'inscrit en cela dans la tradition allemande de lier l'engagement socialiste et la musique chorale à travers les chœurs prolétariens, devant éduquer et susciter la solidarité entre les interprètes et le public. Du point de vue spécifiquement éducatif, Rosenberg fonde une école de chant où il met en pratique les théories sur un apprentissage collectif de la musique et le « chœur prolétarien » d'enfants qui en est issu rencontre un grand succès. La presse de gauche loue son orientation politique et la presse bourgeoise, l'audace de ses innovations pédagogiques. Dans les années 1920 et 1930, les concerts berlinois du grand chœur ouvrier mixte (près de 400 exécutants) dont il est le directeur – le *Gesangsgemeinschaft* (Communauté de chant) *Rosebery D'Arguto*, attirent eux-aussi un public important. Ils se produisent lors de manifestations publiques de soutien à la cause prolétarienne, notamment pour le Parti Communiste. Après l'avènement des nazis, les activités du chœur son interdites et Rosebery d'Arguto retourne en Pologne dès 1934. Il est arrêté par la Gestapo lors d'un bref séjour en Allemagne et interné à Sachsenhausen le 13 Septembre 1939. Il y organise, en avril 1940, un chœur juif d'une vingtaine de membres, dont il envisage de faire un instrument d'opposition. Ayant appris l'imminence d'un convoi pour Auschwitz-Birkenau ou Majdanek, D'Arguto compose le « *Jüdischer Todessang* » (Le chant juif de la mort) à partir de la mélodie du chant en yiddish « *Tsen brider* » (Dix frères) dont il détourne le sens initial. Le chœur et D'Arguto sont effectivement déportés vers Auschwitz en octobre 1942. Après sa mort, son compagnon de captivité Aleksander Kulisiwicz (1918-1982) a beaucoup œuvré pour garder en mémoire l'action de Rosebery D'Arguto.

D'autre part, des compositeurs de formation et de tradition savante, ont dû s'adapter eux-aussi aux conditions concentrationnaires. Les compositeurs de Terezín, dont il est question dans la seconde partie, sont à ce titre tout à fait représentatif. Parmi eux, Karel Berman (1919-1995), né à Jindřichův Hradec en Bohème, a étudié au Conservatoire de Prague jusqu'à l'invasion nazie. Chanteur lyrique (basse) et compositeur, il poursuit une activité musicale très riche et très variée après son internement à Terezín en mars 1943. Berman s'illustre ainsi dans la mise en scène, la direction d'orchestre, la composition et également en tant qu'interprète – pianiste et basse - de Smetana (*Le Baiser, la Fiancée*

[313] Il participe aux manifestations de 1905 à Varsovie et soutien le spartakisme en Allemagne.

vendue) et de Mozart (Les Noces de Figaro, la Flûte Enchantée et le *Requiem*, donné dans le ghetto, sous la direction de Rafael Schächter). Il crée dans ses récitals des œuvres de compositeurs du camp[314] et dirige un chœur de jeunes filles. En octobre 1944, il est transféré au camp de Kaufering (camp secondaire à Dachau), puis après quelques jours, à Auschwitz. Après avoir survécu à une marche de la mort, Berman est libéré par les Américains en avril 1945. En 1946, il achève ses études au Conservatoire de Prague et obtient son diplôme de basse et de direction. Survivant, il poursuit avec succès sa carrière de chanteur lyrique, de directeur d'opéra et d'enseignant au Conservatoire de Prague puis à l'*Akademie múzických umění* de Prague (Académie des Arts de la Scène).

La carrière comme l'expérience personnelle d'autres compositeurs se voient d'autre part complètement réorientées par l'avènement du Troisième Reich, dont les législations antisémites leur assigne une identité qu'ils ne revendiquaient pas, voire même qu'ils refusaient explicitement. Ces cas de sujets historiques seraient ainsi à situer, dans le gradient, entre la quatrième et la cinquième catégorie. Néanmoins, dans le cas de Paul Ben-Haim, né Paul Frankenbürger (1897-1984), c'est bien la politique nazie qui détermine certains de ses choix fondamentaux. Ben-Haïm appartient donc à la famille Frankenbürger, liée à la communauté juive libérale, peu pratiquante. La famille maternelle de Paul Ben-Haim est complètement assimilée et beaucoup de ses membres se sont convertis au christianisme. Son grand père paternel était cantor occasionnel à la synagogue de Ühfeld (Franconie) et son père, qui fréquentait la synagogue libérale de Munich, était par ailleurs député président de la *Israelitische Kultusgemeide* de Munich. Paul, quant à lui, se considère comme artistiquement et culturellement allemand. Engagé dans l'armée lors de la Première Guerre Mondiale, il combat sur les fronts français et belges et débute période d'intense composition (des *Lieder* notamment). Après-guerre, il devient l'élève de Friedrich Klose, lui-même disciple d'Anton Bruckner. Assistant-chef de l'opéra de l'Etat Bavarois de 1921 à 1924, où il travaille avec Bruno Walter et Hans Knappertsbusch, Paul Frankenbürger dirige à l'opéra d'Augsbourg jusqu'en 1931. Son activité musicale consiste en arrangements de psaumes, de motets sur des textes bibliques (Isaïe, l'Ecclésiaste, Job) en langue allemande. Rien n'en fait des œuvres au contenu spécifiquement « juif » : parfaitement intégrées au répertoire savant et liturgique d'Europe Centrale, Paul Frankenbürger en parle lui-même comme de « musique religieuse dans le sens le plus large, mais sans but spécifiquement liturgique ». Son ami Heinrich Schalit

[314] Ainsi, dans le concert daté du 22 juin 1944, le programme indique entre des œuvres de Beethoven et Dvorák, les *Quatre Chants sur des poèmes chinois* de Pavel Haas.

(1886-1976), figure marquante de compositeur pour la liturgie réformée américaine, ne parvient d'ailleurs pas, à cette époque, à le convaincre de composer pour la liturgie. S'il tente d'ignorer la montée de l'antisémitisme, l'accession des nazis au pouvoir et les positions antisémites de l'Union des Musiciens le poussent à émigrer. C'est surtout l'humiliation de la création de son *Concerto grosso*, à Chemnitz en mars 1933, autorisée en réalité pour mieux en publier une critique assassine dans la presse, qui motive sa décision. Fin automne 1933, il part vers le *Yishouv* et change son nom en Paul Ben-Haïm. Citoyen israélien à la création de l'Etat, Paul Ben-Haïm s'impose comme le champion de la synthèse entre la musique savante européenne et les musiques de tradition proche-orientale, qu'il étudie dans les années 1930-1940 afin d'aboutir au style « méditerranéen », fortement associé à la construction identitaire du nouvel Etat israélien au point qu'il a pu être qualifié par certains critiques de musicien national.

Cette catégorie peut enfin recouvrer les expériences de compositeurs de deuxième ou de troisième génération, n'ayant eux-mêmes pas directement vécu les événements traumatiques, mais ressentant à un moment de leur existence et de leur pratique professionnelle le besoin de comprendre et de s'approprier cet élément historique/familial. On peut ici penser au compositeur américain Steve Reich, à qui une étude de cas est consacrée.

3.5. Compositeurs issus de familles juives mais qui sont indifférents ou refusent d'assumer toute forme d'identification

La finesse de l'étude prosopographique s'avère, pour ces sujets en particulier, tout à fait déterminante : en effet, si l'on ne reconnaît pas comme absolument valable la transmission généalogique (puisque ne répondant pas ou plus depuis le XXe siècle à une définition claire et unanime au sein des différents courants), le cas des individus ne reconnaissant pas de manière explicite une forme d'identification au judaïsme culturel (dont religieux) pose question. Ainsi, qu'en est-il d'un compositeur tel de George Antheil (1900-1959), dont la judéité est mise en doute par ses biographes s'appuyant sur le silence des registres, alors que lui-même la revendique dans sa biographie ? Que faire d'autre part de George Gershwin, dont de nombreux commentateurs juifs mettent en évidence les liens avec le *Yiddish Theater*, mais pour lequel aucun élément de preuve factuel et concret ne permet d'établir la présence ou l'influence d'éléments de culture juive dans les œuvres ?

Encore, certains compositeurs, issus de milieux juifs, peuvent ne pas en mettre en évidence l'influence dans leurs propres œuvres et dans leur réflexion musicale, ou se référer à

d'autres complexes culturels pour évoquer la mort : ainsi, György Ligeti (1923-2006) ou Milton Babbitt (né en 1916), dans son *Solo Requiem* de 1977.

D'autre part, la difficulté posée par des compositeurs qui font du détachement du judaïsme un positionnement, tel que Morton Feldman dont les propos on parfois été violents, doit conduire à se positionner en fonction de critères clairs, mentionnés précédemment : le rôle de l'éducation, le contact avec des institutions culturelles où l'on parle et où l'on chante en hébreu ou en yiddish. Dans le cas de Morton Feldman, il apparaît que le judaïsme, dont il aspire à n'être pas rattaché, n'a pas objectivement joué de rôle dans son processus de composition.

Enfin, cette catégorie inclut les phénomènes de conversion, souvent complexes, rendant le comparatisme délicat au regard des motivations, des causes externes et de la conjoncture extrêmement variables d'un cas à l'autre. Certains compositeurs, comme Arnold Schönberg, peuvent y figurer de manière transitoire (sa conversion au luthéranisme en 1898 étant suivie d'un retour au judaïsme en 1933). D'autres comme Gustav Mahler, ont opéré une conversion sans retour : toutefois, certains commentateurs, parmi lesquels Leonard Bernstein, ont continué à voir en lui un créateur influencé par le judaïsme. Ce n'est pas alors seulement les données factuelles et biographiques qui sont digne d'intérêt, mais également les analyses qui en sont faites de manière postérieure.

DEUXIEME PARTIE - LES EXPRESSION MUSICALES DE LA MORT VECUE, DU MOMENT DE MOURIR ET DE SON ACCOMPAGNEMENT

« C'est par milliers et par dizaines de milliers qu'ils l'accompagnèrent à sa dernière demeure. Massés devant, au milieu et derrière sa dépouille mortelle – une foule muette, silencieuse, aux visages dénués de toute expression. On n'apercevait que la civière recouverte d'un drap noir sur laquelle reposait le cercueil du mort, hissé sur des épaules anonymes. Des milliers de gens se serraient et se pressaient jusqu'à la fosse ouverte, attendant le cercueil déjà scellé. Une foule noire et compacte, épuisée et à demi-suffoquée par la presse étouffante, assistait à cette cérémonie simple, terriblement simple, de la descente du cercueil dans la tombe. Des gens se tenaient suspendus à tous les arbres.

Et à nouveau nous fûmes tous plongés dans le silence. Muets, muets…

Les funérailles de Y. L. Peretz furent à la fois terriblement juives et terriblement informes. Grandioses, oui. Mais sans pompe, sans discours. Sans fleur ni inscription et … sans ordre. Cent-mille personnes participèrent au cortège, cent-mille participants plongés dans l'affliction ».

H.D. Nomberg, sur les funérailles de Y.L. Peretz[315].

Si l'expression de « compositeur juif » devait avoir un sens – déshabillé de toute connotation « ethnique » – on pourrait *a priori* penser que c'est à travers le vaste répertoire des services sacrés, auquel de très nombreux compositeurs se sont attelés, qu'il le trouverait. Certains ont écrit pour la synagogue de manière épisodique ou disons marginale en regard de l'ensemble de leur production (on peut penser à Darius Milhaud à la fin de sa vie ou à Leonard Bernstein au début de sa carrière), d'autres au contraire y ont trouvé un mode privilégié d'expression et la principale manière de se faire connaître d'un public préexistant. Ces compositeurs étaient bien souvent rattachés à une synagogue et en produisaient l'essentiel de la musique liturgique qui y était jouée ou chantée. La mort y est alors exprimée dans son acception spécifiquement religieuse, c'est-à-dire – dans la liturgie juive qu'elle soit réformée, conservatrice ou orthodoxe – abordée de manière ritualisée. La mort participe intrinsèquement du sacré que l'on exprime à travers des musiques liturgiques fonctionnelles - ou au contraire, sans la musique. Dans les rituels funéraires, l'absence de musique et la fonction du silence participent alors d'une conception du rapport entre les vivants et les morts.

Si la liturgie s'avère bien entendu un marqueur probant dans les processus d'identification au judaïsme religieux ou plus largement culturel, il semble plus pertinent, dans une optique d'histoire culturelle – c'est-à-dire d'une histoire des représentations

[315] Témoignage du romancier yiddish H.D. Nomberg, in WEINSTOCK, Nathan, « Peretz et la littérature yiddish », Annexe de PERETZ, Yitskhok Laybush, *Les oubliés du shtetl. Yiddishland*, traduit du yiddish par Nathan Weinstock avec la collaboration de Michèle Weinstock, Collection Terres Humaines, Plon, 2007, pp. 269-270.

différenciées – de s'accorder un champ d'investigation plus large. En effet, nous nous attacherons plutôt aux rapports complexes qu'un homme – en l'occurrence un musicien, et plus encore un compositeur – entretient au moment de sa propre mort ou de la mort dont il est le témoin, avec sa propre religion, ou avec la religion que pratiquaient ses aïeux ou encore avec un ensemble diffus de références composant un patrimoine symbolique.

CHAPITRE 4 - « QUI DONC PEUT VIVRE ET NE PAS VOIR LA MORT[316] ? » - RITUELS FUNERAIRES ET FORMES TRADITIONNELLES DU DEUIL JUIF EN MUSIQUE

« Pour moi tu as changé le deuil en une danse,
Tu dénouas mon sac et me ceignit d'allégresse »

Psaumes, 30:12

Les communautés traditionnelles d'Europe orientales conservent une structuration interne forte et cohérente dans la mesure où les fondements sociologiques et culturels reposant sur le religieux n'ont pas été, dans la même mesure qu'en Europe centrale et orientale, battus en brèche par la modernité dont l'un des visages s'est incarné dans la Haskala. Les pièces de Sholom Aleikhem – et bien entendu les musiques qui en sont inspirées – comme les *Impressions d'un voyage à travers le district de Tomaszów en 1890* d'Yitskhok Laybush Peretz (1852-1915) traduisent cette importance structurante de la foi et des élites qui en tirent leur légitimité. Toutefois, l'ouvrage de Peretz, mieux connu aujourd'hui sous le titre *Les oubliés du Shtetl*, montre bien la pluralité de ce monde traditionnel, où le religieux, qui occupe certes une place fondamentale, est quotidiennement confronté aux préoccupations matérielles et profanes, dans une tension de laquelle Peretz tire, d'ailleurs, un sel poétique. Le monde qu'il dépeint, aux sources d'une certaine perception mythique et onirique du Yiddishland, dit cependant beaucoup d'un rapport culturel tout autant que rituel au religieux, que les chants dits folkloriques qui s'inspirent de son œuvre et de ses personnages, reflètent tout autant. Des thématiques parareligieuses, aux confins de la superstition, habitent le répertoire musical populaire comme le répertoire savant. Comme l'ethnologue américain Samuel C. Heilman le précise dans l'introduction de son ouvrage *When a Jew Dies*, s'attacher aux rituels funéraires des communautés juives conduit à prendre le risque de traiter d'une réalité abstraite – coupée, précisément, de toute réalité. Heilman recourt, pour éviter l'écueil, au concept weberien d'idéal type, permettant d'envisager un ethos des rites juifs autour de la mort. Ce chapitre n'a pas cette ambition et s'appuie bien entendu sur les travaux déjà aboutis sur cette question. Il s'agit plutôt, à partir de l'étude des productions musicales liées aux rituels funéraires (qu'il s'agisse de la musique synagogale ou du répertoire profane

[316] Psaume 89:44

traditionnel), de trouver un corpus référentiel, permettant de mettre en perspectives les productions savantes ou populaires ultérieures.

Avant toute chose, peut-être, la définition de l'espace sacré dans la société traditionnelle s'inscrit dans une temporalité permanente par emboîtement d'échelle, si l'on veut bien : celle du jour et de la nuit, celle du cycle de la vie, celle au terme de laquelle se profilent les temps messianiques. Bien entendu, se satisfaire de ce cadre figé ne permet pas d'appréhender la réalité des enjeux auxquelles les sociétés juives sont confrontées : plutôt qu'à une étude d'espaces clos, plutôt que de ghettoïser le ghetto, il s'agit bien d'appréhender, par les dynamiques internes et externes dans lesquelles elles sont prises, ces sociétés juives chantantes et dansantes, louant la vie, le Nom du Créateur, les saints martyrs, enterrant leurs morts et les commémorant. Il est important, d'autre part, de bien comprendre les limites de cette notion de « ghetto » : les trajectoires d'un groupe socioprofessionnel bien particulier, comme celui des cantors itinérants, permettent de mettre en lumière la perméabilité partielle, certes, mais pourtant réelle, de ce monde avec des ailleurs parfois lointains et étrangers. Quant aux chants profanes, profondément imprégnés de religieux – des mélodies inspirées des modes synagogaux aux thématiques tirées du Talmud ou de *Tanakh* – ils ne sont pas hermétiquement coupés des profondes évolutions historiques, en particulier l'essor de l'idéologie sioniste. La mort ritualisée des musiques de synagogue, aux apparences immuables, dont la fonction sociale impose même qu'elle s'inscrive de manière permanente dans le temps historique, elle-même est soumise aux évolutions du temps et des idées. Plus encore, les hommes qui sont chargés de mettre en musique les rites d'accompagnement des morts et des endeuillés sont eux-mêmes au cœur de ces flux d'idées, de ces impératifs économiques ou encore des changements du goût musical qui est loin, bien loin, de n'être qu'une lubie de gens à la mode. Le goût, en matière de religion (et donc de rituel funéraire) infuse dans les pratiques, comme il découle lui-même de l'évolution des pratiques sociales et des mutations esthétiques.

Plus encore, la mort d'un individu, qu'il s'agisse d'un parent, d'un enfant, d'une figure centrale de la vie sociale, tels que le rabbin, l'homme de scène ou l'écrivain (il n'est qu'à penser aux foules qui ont suivi les convois funéraires d'Abraham Goldfaden et d'Ytskhok L. Peretz), renvoie à plusieurs niveaux d'une anxiété relative au sentiment de perte. Dans les chants dits folkloriques, servant de terreau aux œuvres des compositeurs de l'école de Saint-Pétersbourg comme, plus tard, aux chants écrits dans les ghettos et dans les camps, la disparition d'un être porte souvent en elle la disparition d'une partie du monde. Dans le

contexte très particulier du monde ashkénaze au tournant du siècle, subissant les assauts de la modernité, les menaces pogromiques et la dissolution du groupe traditionnel par l'effet des migrations, les thématiques de la mort, souvent, sont associées à la nostalgie d'un monde perdu.

1. Être un compositeur de musique liturgique : entre pragmatisme et foi

La figure du *hazzan*, à la fois officiant, compositeur, improvisateur ou adaptateur de mélodies afin de leur conférer un caractère sacré, est à distinguer de celle du compositeur de musique sacrée. L'une et l'autre fonction sont certes parfois occupées par la même personne, mais souvent le compositeur occupe une place et une fonction autonomes. Il existe, de surcroît, plusieurs types de compositeurs œuvrant pour la liturgie. Rapportée à notre gradient de reconnaissance, cette distinction concerne les degrés 1 et 2, à savoir, d'une part, les compositeurs qui consacrent l'essentiel de leur production et de leur activité professionnelle à la synagogue et à la communauté et, d'autre part, les compositeurs dont la musique liturgique n'occupe qu'une partie du temps ou de l'œuvre. D'un point de vue matériel, cette distinction est fondamentale : elle est liée, de manière évidente à la notoriété du compositeur et aux opportunités de varier sa production tout en rencontrant l'approbation du public. Elle implique, également, que certains compositeurs, dont la notoriété s'inscrit dans un cercle restreint, parfois circonscrit à un réseau de communautés religieuses, n'ont d'autre choix que d'écrire de la musique fonctionnelle, soit-elle religieuse, pour vivre. Cette position n'est pas sans susciter des frustrations que certains expriment. D'un autre point de vue, le compositeur – d'une manière encore différente du *hazzan* – est celui par qui les innovations peuvent passer de manière plus ou moins radicale. De ce point de vue, il peut entrer en conflit avec le rabbin et/ou avec la communauté, notamment sur la place laissée aux fidèles dans l'interprétation des mélodies avec le chœur ou l'orgue. Ce caractère participatif revêt là encore des implications dans la technicité de musique même : elle nécessite de penser à sa « chantabilité » pour des non-professionnels. La fonction du compositeur de musique sacrée doit ainsi répondre à de nombreuses contraintes et éventuellement accepter une série de limitations – d'ordre liturgique ou technique - à sa propre créativité.

1.1. Entre Ouest et Est : les évolutions du répertoire synagogal européen et du statut du compositeur au tournant du siècle

Tout comme le reste des répertoires de musique liturgique juive ashkénaze, les mises en musique des textes sacrés relatifs à la mort et au deuil ont été soumis aux évolutions de style et aux enjeux à la fois esthétiques, institutionnels et religieux que cela a impliqué. Plus encore que pour le reste de la liturgie peut-être, les musiques funèbres mettent en exergue la position complexe de la musique – envisagée dans son caractère dynamique et évolutif - au sein de la synagogue. Son absence de fixité, les influences constantes qu'elle subit des mondes non-juifs environnant, de la sphère profane voire divertissement, pose – comme pour la *hazzanût* – le problème dans des termes de stricte observance des règles. L'évolution du répertoire synagogal dans son ensemble a bien été étudiée par les auteurs « classiques », d'Abraham Zvi Idelsohn[317] à Eric Werner[318], à la suite des grands travaux de collecte dont l'un des plus importants reste celui de Gershon Ephros[319].

1.2. Figures américaines du compositeur liturgique

La musique liturgique juive américaine, a largement héritée des réformes du XIXe siècle. Toutefois, dans les années de l'après Seconde Guerre Mondiale, ce répertoire commence à être critiqué, aux Etats-Unis, comme une « pseudo-tradition », dont la validité historique et esthétique est mise en question à l'aulne de matériaux musicaux considérés, quant à eux, comme authentiquement juifs : les modes des prières et la cantillation. Une série d'articles cherchent ainsi à définir « la vraie nature de la musique juive[320] », parmi lesquels ceux du compositeur Herman Berlinski (1910-2001). Selon lui, « *Synagogue music is ideational music. Its criteria, therefore, are historical tradition, authenticity, artistic quality and workmanship. None of these elements may be missing* ».

Néanmoins, ces chercheurs d'authenticité doivent faire face à des réalités institutionnelles et pragmatiques. Ainsi, ils doivent compter avec le positionnement des autorités du courant réformé et avec celles du courant conservateur, dont les conceptions sur la place de la

[317] IDELSOHN, Abraham Z., *Jewish Music in its Historical Development*, [1929], Wesport, Greenwood Press, 1981.
[318] WERNER, Eric, *A Voice Still Heard : The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, University Park, Pennslyvania State University, 1976.
[319] EPHROS, Gershon, *The Cantorial Anthology : Traditional and Modern Synagogue Music*, 6 volumes, New York, Bloch Publishing, 1929-1975.
[320] BERLINSKI, Herman, « Music in synagogue today », *The american organist*, janvier 1959, pp.11-15

musique au sein de la liturgie divergent, tout en n'étant pas chacune hermétiquement close. En effet, traditionnellement, les conservateurs cherchent à mettre l'accent sur la tradition au détriment d'autres influences musicales, réfrénant la créativité musicale et l'innovation. Cette règle, toutefois, n'est pas généralement applicable : la synagogue de Park Avenue, avec David Putterman, a été l'un des grands centres de création musicale liturgique au XXe siècle. Par principe, le courant réformé encourage, quant à lui, une nouvelle approche créative, allant jusqu'à éliminer la cantillation biblique dans la synagogue réformée. Les travaux de musicologues et praticiens de la musique liturgique, tels que Solomon Rosowski (1957, *Cantillation of the Bible*) d'obédience conservatrice, ont cherché à restaurer une pratique de la cantillation sur des bases rigoureuses. Des voix s'élèvent donc pour restaurer dans la synagogue réformée cette nouvelle pratique de la cantillation, débarrassée de ses erreurs cumulées.

De fait, le compositeur liturgique (c'est-à-dire, dans notre gradient de reconnaissance, le compositeur de premier degré) revêt donc un statut très particulier : comme l'indique Herman Berlinski, « il ne doit pas se préoccuper uniquement de musique, mais doit coller aux attentes religieuses de sa congrégation[321] ». Plus encore, il s'agit pour lui de trouver du lien commun : le philosophe Martin Buber parlait de situation dialogique entre le compositeur et la congrégation. D'où l'importance et le rôle d'un usage de mélodies traditionnelles, pouvant figurer cette médiation et satisfaire au besoin d'authenticité (même si cette notion s'avère une construction) des fidèles du culte réformé.

Toutefois, la congrégation elle-même n'est pas un corps homogène : des questions générationnelles fondamentales, en particulier entre la fin du XIXe siècle et au début du XXe oppose les plus anciens aux plus jeunes, dont l'oreille a été modelée par l'environnement sonore profane, savant ou populaire, et qui revendique des exigences (ou tout du moins des attentes) que les précédentes générations n'avaient pas. De fait, la question de la qualité esthétique et technique de la liturgie est posée : les simples et modestes mélodies traditionnelles, dans les années 1940 et 1950, ne semblent plus satisfaire les horizons d'attentes des jeunes fidèles ou des jeunes musiciens les plus éduqués. Un sondage a été effectué en 1960 pour la revue *The american organist* au sein des rabbins réformés et conservateurs américains : le résultat publié met en évidence une disproportion entre la participation importante des rabbins et des chantres du courant réformés et l'indigence de la participation des autorités du courant conservateur (une seule réponse enregistrée)[322]. En

[321] BERLINSKI, Herman, « Music in Synagogue today », op. cit.
[322] Id. *The american organist*, june 1960, p. 17.

réalité, le courant conservateur est lui-même divisé entre une tendance proche de l'attitude réformée (incarnée, notamment par l'architecture novatrice de la synagogue de Philadelphie par Frank Lloyd Wright) et une autre différant peu de la position rigoriste des orthodoxes.

Le rapport entre le poids des contraintes rabbiniques sur la création musicale et la créativité effective des compositeurs change donc radicalement au cours du XXe siècle. Outre la synagogue conservatrice de Park Avenue, il est important de mentionner le rôle moteur joué par le Temple Emanu-El de San Francisco et par Lazare Saminsky, suivi par d'autres responsables de la congrégation : parmi eux, le rabbin Perilman, du Temple Emanu-El de New York et le rabbin Bertram Korn pour la congrégation Kenesseth Israel d'Elkin's Park en Pennsylvanie. D'autres insistent sur la nécessaire synthèse à opérer entre la tradition et l'innovation, comme le rabbin Louis I. Newman, de la congrégation Rodeph Sholom de New York. Enfin, le comité pour la musique synagogale de la Metropolitan Synagogue de New York, dirigée par le rabbin Judah Cahn, met en place un programme ambitieux de création de musique synagogale contemporaine, passant commande à de nombreux membres de l'*American Composers Alliance*.

Dans ce cadre institutionnel mobile et évolutif, impliquant conflits de générations, attentes des fidèles et nécessité de rester fidèle à la loi, la pratique musicale lors des rituels funéraires et des services mémoriels se décline sous plusieurs formes et doit se soumettre à certains impératifs rituels, au fondement du judaïsme et de l'un de ses commandements essentiels : préférer la vie à la mort.

2. La place au silence ? La musique, du décès à la mise en terre

Les autorités rabbiniques se méfient-elles traditionnellement de la musique ? L'opposition entre les mystiques, en particulier les *hassidim*, considérant la danse et la mélodie (le *piyyut*) comme une voie vers Dieu, et les sages, se méfiant de moyens trop directs pour court-circuiter l'étude talmudiques et la valeur sacrée des Ecritures, est bien connue. La consultation des guides traditionnels relatifs aux pratiques funéraires conduit à faire le constat si ce n'est d'une *quasi* absence de référence détaillée à la musique, en tous les cas de commentaires assez limités et laconiques quant à son usage et à sa place dans les rituels. Cela doit conduire à rappeler une différence fondamentale entre ce qu'il est convenu d'appeler la musique savante, la musique sacrée et la musique liturgique. Il s'agit là de trois catégories

dont les définitions font certes toujours débat[323], mais dont il est toutefois possible d'individualiser les fonctions et les formes.

L'absence de musique instrumentale dans la liturgie orthodoxe semble devoir trouver l'une de ses origines dans le deuil consécutif à la destruction du Second Temple, la musique portant intrinsèquement un « caractère euphorisant » (Amnon Shiloah). Aussi, au-delà de la musique de divertissement, proscrite dans les premières étapes du deuil par les guides des rites funéraires du judaïsme traditionnel comme par ceux des courants modernes, quelle place la musique occupe-t-elle dans l'accompagnement rituel du mourant, dans la purification de sa dépouille, dans l'accompagnement collectif des endeuillés et enfin dans la mise en terre du corps ?

2.1. « Ecoute » - le moment du dernier souffle

L'incorporation d'une version du *Shema Israel* à la dernière partie du *Überlebender aus Warschau* op. 47 d'Arnold Schönberg s'impose comme l'une des mises en musique les plus fameuses de cette prière fondamentale du judaïsme dans un contexte macabre. Le huitième chapitre revient en détails sur cette pièce. Toutefois, le *Shema* n'est pas une prière funèbre : elle est, selon le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, « la profession de foi fondamentale du judaïsme[324] ». Chez les Juifs croyants, le *Shema* est récité au moment de la mort en signe de fidélité à Dieu et du caractère indestructible de l'Alliance.

De fait, pour les compositeurs de formation savante, qu'ils se soient spécialisés dans la musique liturgique ou non, la mise en musique d'un *Shema* constitue un moment important : acte de foi ou volonté de s'inscrire comme une figure respectable au sein de la communauté des croyants, il s'agit pour eux de marquer de leur musique le principal moment où les Juifs expriment leur foi. Il est ainsi remarquable qu'un compositeur tel qu'Abe Ellstein (1907-1963), l'un des « Big Four » de la Seconde Avenue, ait composé sa version du *Shema*, notamment interprétée par le cantor et ténor célèbre Jan Peerce (1904-1984)[325]. Des compositeurs de notoriété essentiellement associée au champ de la musique savante, tels que

[323] Le colloque « La musique et le sacré », qui s'est tenu à Paris à l'Institut Culturel Finlandais de Paris les 23 et 24 avril 2010 a permis de mettre en perspective des notions parfois difficile à différencier théoriquement. La présentation de Martin Kaltenecker, « Petite théorie de l'écoute mystérieuse », a notamment conduit à réfléchir à la notion d'écoute, c'est-à-dire à l'activité de l'auditeur en relation avec la musique du compositeur et avec la dimension sacrée des rites.
[324] Dictionnaire encyclopédique du judaïsme, p. 203.
[325] PEERCE, Jan, *The Art of Cantor*, Vanguard Records CVSD 72017.

Ernest Bloch[326] (1880-1959) et Darius Milhaud (1892-1974) ont mis en musique la prière, ainsi que des compositeurs connus pour l'essentiel pour leurs œuvres liturgiques, tels que Max Helfman (1901-1963).

2.2. La musique lors de la première étape du deuil

La dimension symbolique de cette première phase du rite funéraire, bien mise en évidence par Samuel C. Heilman, renvoie à la fois à la cohésion sociale du groupe et à la compréhension d'un espace sacré, délimitant le monde des vivants – constamment mis en avant – de l'espace du cadavre, préparé pour disparaître et pour libérer l'âme du défunt de l'enveloppe charnelle. La parole religieuse, dans la prise en charge du mort et des vivants par la communauté ou par la *chevra kaddisha* (notamment étudiée par Anne-Sylvie Goldberg) lorsqu'elle existe, est fondamentale : toutefois, elle est rarement chantée et l'art des compositeurs, s'il s'attache aux prières récitées alors, n'est par exemple pas sollicité pour la *tahara*. Le judaïsme encourageant des funérailles brèves, notamment afin de rendre le plus rapidement possible les endeuillés au monde des vivants, la musique savante ne se pose pas comme une nécessité rituelle pas davantage qu'elle ne revêt d'utilité sociale : objet de divertissement, elle est reléguée, support à la prononciation de la parole sacrée, elle est alors superflue. Il s'agit alors de distinguer entre l'environnement sonore de cette cérémonie et sa dimension musicale.

La question de la place de la musique dans les funérailles traditionnelles n'appelle pas de réponse univoque, mais le fait est qu'elle y occupe une place marginale voire parfois, et notamment dans les rites traditionnels, inexistante. Si cela ne découle d'aucune proscription formelle, l'interprétation de musique dans les services funèbres relève davantage de l'exception que de la norme. La justification de cette absence ou de cette rareté de la musique aux funérailles trouve ainsi différentes explications en fonction des courants du judaïsme. Chez les *hassidim*, pour qui la musique porte un fort pouvoir d'exaltation mystique, la musique est acceptée dans sa dimension émotionnelle. Si elle peut conduire le hassid vers Dieu, une mélodie hautement émouvante chantée devant la tombe d'un proche peut tout aussi

[326] La version de Bloch figure dans son *Avodath Hakodesh* ou *Service Sacré* de 1930-1933 est issue d'une commande d'un service pour le matin du Shabbat par le violoncelliste Gerald F. Warburg (1902-1971). La correspondance de Bloch révèle qu'il a élaboré son œuvre en étroite collaboration avec le cantor du Temple Emmanuel de San Francisco Reuben H. Rinder (1887-1966). Bloch, alors directeur du conservatoire de la ville, a bénéficié, de surcroît, du mécénat de la famille Stern, protectrice des arts. Destiné à la congrégation réformée du Temple Emmanuel, le service s'appuie sur l'*American Union Prayer Book for Jewish Worship*.

bien le conduire « dans les profondeurs les plus basses, en dirigeant les émotions vers des lieux inappropriés[327] », c'est-à-dire loin du message de Dieu.

Pour tous, l'essentiel est que les chants – essentiellement des psaumes – que l'on interprète lors du service apportent le réconfort aux endeuillés et, bien entendu, ne contreviennent pas aux prescriptions du judaïsme : ainsi, des chants chrétiens évoquant le paradis et l'enfer, ou de possibles retrouvailles dans l'au-delà ne peuvent être envisageables d'un point de vue liturgique.

2.2.1. La parole et le chant des morts

Le service funèbre reste plutôt flexible quant à sa structure (Heilmann) et vise essentiellement à rendre hommage, par la prière, au défunt, hommage que la communauté partage avec ses proches dans une démonstration de solidarité. Le service s'ouvre généralement avec le psaume 23, dont les paroles prononcées doivent pouvoir s'appliquer au mort.

Ces vers, virtuellement prêtés au mort mais effectivement prononcés par les vivants proclament la foi de la communauté dans la restauration par Dieu de l'ordre de la vie face au chaos de la mort.

א מִזְמוֹר לְדָוִד יְהוָה רֹעִי לֹא אֶחְסָר׃
ב בִּנְאוֹת דֶּשֶׁא יַרְבִּיצֵנִי עַל־מֵי מְנֻחוֹת יְנַהֲלֵנִי׃
ג נַפְשִׁי יְשׁוֹבֵב יַנְחֵנִי בְּמַעְגְּלֵי־צֶדֶק לְמַעַן שְׁמוֹ׃
ד גַּם כִּי־אֵלֵךְ בְּגֵיא צַלְמָוֶת לֹא־אִירָא רָע כִּי־אַתָּה עִמָּדִי
שִׁבְטְךָ וּמִשְׁעַנְתֶּךָ הֵמָּה יְנַחֲמֻנִי׃
ה תַּעֲרֹךְ לְפָנַי שֻׁלְחָן נֶגֶד צֹרְרָי
דִּשַּׁנְתָּ בַשֶּׁמֶן רֹאשִׁי כוֹסִי רְוָיָה׃
ו אַךְ טוֹב וָחֶסֶד יִרְדְּפוּנִי כָּל־יְמֵי חַיָּי
וְשַׁבְתִּי בְּבֵית־יְהוָה לְאֹרֶךְ יָמִים׃

« Psaume de David. Hachém est mon berger, je ne manquerai de rien. Dans de vertes prairies, il me fait camper, il me conduit au bord des eaux paisibles. Il restaure mon âme, me dirige dans les sentiers de la justice, en faveur de Son nom. Dussé-je suivre la sombre vallée de la mort, je ne craindrais aucun mal, car Tu serais avec moi ; Ton soutien et Ton appui seraient ma consolation. Tu dresses la table abondante devant moi, à la face de mes ennemis. Tu parfumes d'huile ma tête. Ma coupe est pleine à déborder. Oui, le bonheur et la grâce m'accompagneront toute ma vie durant, et j'habiterai de longs jours dans la maison de Hachém ».

[327] Rabbi Eliezer Danzinger, rédacteur en chef du site KabbalaOnline.org, est un hassid canadien.

Les prières, en particulier les psaumes, récités lors du service funèbre proviennent de la liturgie ordinaire mais résonnent d'une signification différente au sein de ce rite de passage particulier et fondamental. Plus encore, la dimension collective de la cérémonie ressort de lecture mettant en évidence le caractère évanescent de la vie (« une personne n'est presque rien, ses jours comme une ombre passagère », Psaumes, 144:4) et, par le fait, de l'impérieuse nécessité de la sanctifier, d'en être digne et d'en apprécier chaque instant. Au-delà de l'hommage au mort, le service funèbre prodigue des leçons collectives. Au XIXe siècle, dans certaines communautés du judaïsme germanique, on pouvait ainsi, en se plaçant face au cercueil, dire à son voisin : « Vois où tu vas, et tu n'as toujours pas changé de voie[328] ». La dimension du legs moral des défunts aux vivants est particulièrement évidente dans l'allégorie souvent citée de Y.L. Peretz, « *Fir doyres - fir tsavoes* » (quatre volonté, quatre générations), où les dernières volontés de quatre générations de mourants témoignent de l'évolution du rapport des communautés juives traditionnelles au monde. La parole des morts, donc, en tant qu'elle témoigne de leurs souhaits pour les leurs et leur communauté à travers la lecture de leurs dernières volontés, occupe une place dans les funérailles traditionnelles.

2.2.2. La parole et le chant des vivants

Si les morts peuvent s'exprimer à travers les prières ou les psaumes chantés lors du service funéraire, c'est avant tout par et pour les vivants que le rite s'effectue. La récitation et le chant du *El male rachamim* (également transcrit *Keil moley rachamim*) commence ainsi par une demande à Dieu miséricordieux de reconnaître les âmes des Juifs pieux et de leur accorder le repos éternel.

Tableau 1 a. *El Male Rachamim* (Dieu, empli de Miséricorde).

Partie collective de la prière	
Traduction française	*Texte en hébreu et transcription*
Dieu empli de Miséricorde résidant dans les hauteurs	אֵל מָלֵא רַחֲמִים שׁוֹכֵן בַּמְּרוֹמִים *El Male Rachamim shokhen ba'meromim*
Accorde le juste repos	הַמְּצֵא מְנוּחָה נְכוֹנָה *Hamtze mènou'ha nekhona*
Sous les ailes de la Présence Divine	עַל כַּנְפֵי הַשְּׁכִינָה *'al kanfeï Shekhina*

[328] LEVINSOHN, Abraham, *Mokerei Minhagim*, Berlin, 1847, cité par Heilman

parmi les saints et les purs	בְּמַעֲלוֹת קְדוֹשִׁים וּטְהוֹרִים *bema'alot qedoshim outehorim*
qui brillent comme la splendeur du firmament,	כְּזוֹהַר הָרָקִיעַ מַזְהִירִים *Kezohar haraqi'a maz'hirim*

La prière prend ensuite un tour plus personnel avec une recommandation de l'âme de celui qui vient de mourir, mais intégré de la sorte à la communauté des « saints et des purs ». Cette prière de deuil, beaucoup plus explicite que le kaddish qui n'est pas un texte funèbre, s'avère avant tout une proclamation de l'Alliance, de la foi du peuple juif dans son Dieu et de sa croyance dans la conception religieuse du temps, à l'échelle d'une vie d'homme, à l'échelle générationnelle et à l'échelle du temps messianique[329].

Tableau 1 b. *El Male Rachamim* (Dieu, empli de Miséricorde).

Prière individuelle	
à l'âme d'Untel fils d'Untel,	אֶת נִשְׁמַת פלוני בן פלוני *ett nishmat Ploni ben Ploni*
qui est allé en son monde	שֶׁהָלַךְ לְעוֹלָמוֹ *shehalakh le'olamo*
pour la tzedaka collectée	בַּעֲבוּר שֶׁנָּדְבוּ צְדָקָה *ba'avour shinedavou tzedaka*
pour le souvenir de son âme.	בְּעַד הַזְכָּרַת נִשְׁמָתוֹ *be'ad hazkarat nishmato*
En conséquence, que le Maître de Miséricorde	לָכֵן בַּעַל הָרַחֲמִים *Lakhen ba'al hara'hamim*
le cache dans Ses ailes à jamais	יַסְתִּירֵהוּ בְּסֵתֶר כְּנָפָיו לְעוֹלָמִים *Yastirèhou bèssèter k'nafav le'olamim*
et enveloppe son âme dans la vie (éternelle),	וְיִצְרֹר בִּצְרוֹר הַחַיִּים אֶת נִשְׁמָתוֹ *Veyitzror bitzror ha'hayim ett nishmato*
Que Dieu soit son héritage.	ה' הוּא נַחֲלָתוֹ *HaShem hou na'halato*
et puisse-t-il reposer en paix sur sa couche.	וְיָנוּחַ בְּשָׁלוֹם עַל מִשְׁכָּבוֹ *Vayanou'ah beshalom al mishkavo*
et nous disons Amen.	וְנֹאמַר אָמֵן. *'Venomar Amen*

Pour les communautés juives d'Europe centrale, le *El Male Rachamim* peut être le

[329] GOLDBERG, Anne-Sylvie, *La Clepsydre. Essai sur la pluralité des temps dans le judaïsme*. Paris, Bibliothèque Idées, Albin Michel, 2000, 394 p.

moyen de proclamer son attachement à l'Etat et à son représentant. Ainsi, lorsque le cantor de la synagogue de Königsberg Eduard Birnbaum (1855-1920) compose en 1888 son *El Male Rachamim*[330] à l'occasion de la mort du Kaiser Guillaume Ier, cela indique bien à la fois l'ancrage de la communauté juive de Königsberg dans le contexte sociopolitique allemand tout en reconnaissant qu'en tant que Juifs, il est possible de recommander dans une prière mémorielle spécifique au judaïsme, l'âme d'un gentil. **[Extrait n°4]** Caractéristique du courant que Birnbaum incarne, par la formation qu'il a lui-même reçue et par les options stylistiques très attachées au courant libéral réformé, cet *El Male Rachamim* reflète sa formation auprès du réformateur viennois de la musique liturgique juive Solomon Sulzer[331]. Les services sacrés d'Eduard Birnbaum ont été interprétés à la Nouvelle Synagogue de Königsberg jusqu'à la Nuit de Cristal.

L'un des enregistrements ayant rencontré au disque un considérable succès est dû au cantor Sholom Katz. Né à Oradea, en Roumanie, en 1906, cet enfant prodige a étudié le chant à Budapest et à Vienne. Avant même le début de la Deuxième Guerre Mondiale, période durant laquelle il a été déporté en Ukraine et a été sauvé de la mort par sa voix[332], il est promu chef cantor de Kichinev en Bessarabie. Devenu citoyen américain, il est nommé cantor de la congrégation Beth Sholom, à Washington DC. Parmi ses nombreux enregistrements, celui du *El male rachamim* est pressé et vendu à près de 300 000 exemplaires en plusieurs langues.

Il existe plusieurs versions du *El male Rachamim*, dans une adaptation du texte consacrée aux victimes de la Shoah. Ce texte, comme la pratique mémorielle qui lui est associée, fait l'objet d'une analyse particulière dans la troisième partie de cette thèse.

Tableau 1 c. *El Male Rachamim* (Dieu, empli de Miséricorde).

Prière collective pour la mémoire des victimes de la Shoah	
à toutes les âmes des six millions de Juifs	את כל הנשמות

[330] Cantor Naftali Herstik, *The High Holydays in the Koenigsberg Tradition*. Chœur National d'Israël "Rinat", S. Sperber, enregistré en 1984, Beth Hatefusoth, BTR 8601.

[331] Né à Cracovie, Eduard Birnbaum outre ses études auprès de Sulzer à Vienne, s'est formé auprès de Moritz Deutsch et de Heinrich Graetz à Breslau. Fils d'un étudiant talmudique et donc initié dès l'enfance à l'étude de l'*Hebraica*, Eduard Birnbaum a entrepris un travail systématique de collecte de mélodies synagogale. L'ensemble de catalogues, de collections et de notes de synthèse qu'il a laissé fait figure de travail pionnier pour les grands noms de la musicologie juive.

[332] Katz était un survivant de la Shoah qui fit environ 2000 victimes par balles au camp de Bralow, en Ukraine, à l'hiver 1942. Lui, et quelques centaines d'autres ont été envoyés dehors pour creuser les tombes. Katz demanda à l'officier de pouvoir chanter la prière des morts et l'officier l'épargna en lui demandant de chanter la nuit durant pour les officiers SS du camp, avant de l'autoriser à s'échapper le lendemain.

	ett kol haneshamot
des six millions de Juifs	של ששת מיליוני היהודים
	shel sheshet milionei haYehoudim
disparus de la Shoah d'Europe	חללי השואה באירופה
	Hallalei haShoah beEiropa
qui (car ils) ont été tués, abattus, brûlés	שנהרגו, שנשחטו, שנשרפו
	shene'hergou, shenish'hethou, shenisrafou
et qui ont ajoutés à la sanctification du Nom	ושנספו על קידוש השם
	oushenossafou 'al Kiddoush Hashem
aux mains des assassins allemands	בידי המרצחים הגרמנים
	biyedeï hamertza'him haGuermanim
et leurs auxiliaires des autres peuples	ועוזריהם משאר העמים
	Vè'ozrèhem mishear ha'amim
Du fait que toute l'assemblée prie	בעבור שכל הקהל מתפלל
	Ba'avour shekol haqahal mitpalel
pour l'élévation de leurs âmes	לעלוי נשמותיהם
	lè'ilouï nishmotèhem
En conséquence, que le Maître de Miséricorde	לָכֵן בַּעַל הָרַחֲמִים
	Lakhen, ba'al hara'hamim
"les cache dans le secret de Ses ailes pour l'éternité	יסתירם בסתר כנפיו לעולמים
	Yastirem bèssètèr knafav le'olamim
et enveloppe leurs âmes dans la vie (éternelle)	ויצרור בצרור החיים את נשמותיהם
	Veyitzror bitzror ha'hayim ett nishmoteihem
(que) Dieu Soit leur héritage	ה' הוא נחלתם
	HaShem Hou ne'halatam
Qu'au Paradis soit leur repos	בגן-עדן תהא מנוחתם
	BeGan Eden tehe menou'hatam
Et qu'ils se tiennent à leurs destins jusqu'à la fin des jours	ויעמדו לגורלם לקץ הימים
	Otam zakhar
Et disons Amen	ונאמר אמן
	Venomar amen

2.2.3. La communauté face au tragique

La *tahara*, comme la ritualisation des funérailles, du lit funéraire à la tombe, indiquent bien la grande importance symbolique de l'attention portée au corps du défunt. Rituel de passage pour l'âme du mort, le respect dû au cadavre pourtant considéré comme impur (et

devant par le fait être purifié) concerne tout à la fois le défunt et la communauté : le corps est au centre d'une relation complexe, certains ont pu écrire au cœur d'une « tension » entre le monde des morts et celui des vivants. La légende du *dybbuk*, en particulier dans la pièce d'An-Ski sous-titrée « entre deux mondes », constitue une interprétation métaphorique de cette réalité religieuse.

De ce fait, la perte du cadavre en cas de mort violente pose un problème à la fois religieux et social : c'est ce rituel de purification préfigurant à la fois la libération de l'âme du défunt et le retour des endeuillés dans le monde des vivants qui est contrarié, voire même rendu impossible. D'une certaine manière, la tragédie du réel nourrit la tragédie au sens dramatique du terme : le traumatisme engendré par l'impossibilité de donner à la dépouille mortelle d'un membre de la communauté ébranle l'ordre traditionnel – et bien davantage que l'ordre social, finalement accepté par les vivants, l'ordre eschatologique. L'impossibilité du rite pose à la communauté tout entière la question de la validité de l'Alliance ; l'Alliance, de surcroît, sert de fondement à la sanctification de la vie et de ciment à l'unité du « peuple d'Israël ». C'est cet usage dramatique de la première personne qui témoigne de la nécessité de rite partagé – rite de deuil associé à la volonté de vie – face à l'exceptionnalité d'une mort violente, imposée par des ennemis extérieurs. Ainsi, la vaste production *We will never die* créée au Madison Square Garden de New York en mars 1943, produit par Ben Hecht et Ernest Lubitsch sur une musique de Kurt Weill, si elle n'est pas conforme aux prescriptions de l'orthodoxie juive – nous l'aborderont dans le chapitre six – est conforme à l'esprit des funérailles traditionnelles. Destinée à mobiliser l'opinion publique américaine, notamment WASP, au sort du judaïsme européen détruit par le nazisme, elle cherche à créer du sens commun, faisant appel aux signes rituel traditionnels.

De fait, en cas de mort violente parfois même sans cadavre, les formes ritualisées d'accompagnement des vivants doivent davantage faire la preuve de leur pouvoir de réconfort et rassurer la communauté sur le sens religieux d'un tel événement. L'exceptionnalité de la mort tragique, si elle n'est pas accompagnée, expliquée, justifiée au regard de la justice divine, met en question la capacité de la communauté à s'expliquer l'ordre du monde, d'une part, mais plus encore à faire face aux menaces auxquelles elle pourrait être confrontée. Le pouvoir de persuasion du rabbin s'avère alors d'une importance capitale et sa prise de parole lors du service funèbre doit pouvoir s'inscrire dans cette impérative nécessité de dissiper l'anxiété générée par les remises en cause brutales de l'ordre biologique et de l'ordre social ordinaire. Mais qu'en est-il de la musique ? L'art du cantor, la maîtrise de toutes les subtilités techniques du chant, des modes et des rythmes de la cantillation opèrent-ils comme un méta

ou un para-discours face à la parole du rabbin ? En d'autres termes, la musique revêt-elle une fonction de remobilisation sociale en cas de fragilisation des structures communautaires ?

2.3. « Cantor, you're a wonderful cantor, you have a beautiful voice but – don't cry so much[333]. » Rabbin et cantor : deux figures complémentaires ou concurrentes ?

Les psaumes et la prière du *El Male Rachamim* sont généralement chantés par le cantor. Là encore, cette charge renvoie à la fonction de l'émotion dans la liturgie juive et à la méfiance qu'elle peut éveiller, notamment du point de vue des élites religieuses. Dans le rite libéral ou réformé, les psaumes – notamment les psaumes 23, 90 et 121 – sont accompagnés par le chœur et l'organiste, mais avant tout chanté par le cantor, dont il a déjà été question. Le musicologue Mark Slobin a parfaitement défini l'évolution et l'adaptation américaine de cette profession dans son ouvrage de référence, *Chosen Voices. The story of American Cantorate*, en distinguant notamment entre le « rôle » des cantors et leur « métier », c'est-à-dire entre leur fonction liturgique et leur fonction social[334]. L'une et l'autre comptent indissociablement lorsque l'on s'attache à l'importance de leur chant dans les rites funéraires ashkénazes européens et américains.

La technique des cantors d'Europe orientale et les subtilités de leur art, parfaitement décrites par Sholom Kalib[335] dans leurs évolutions et dans leurs interactions dynamiques avec l'Ouest notamment, sont certes mises au service de l'office et de la liturgie, mais leur virtuosité, la beauté travaillée de leur voix et surtout l'émotion qu'elle suscite a souvent été l'objet de contentieux avec les autorités rabbiniques, avant même que les cantors n'adoptent cette double vie d'officiant à la synagogue et de star de la scène classique ou de divertissement. Il est bien ici question d'émotion, d'un possible larmoiement qui entraîne d'importantes conséquences religieuses, certes, mais plus encore risquent de mettre en défaut des prescriptions sur la base desquelles la société fonde son équilibre.

La sobriété des funérailles, leur brièveté, le caractère mesuré de l'éloge funèbre : tout ceci participe d'une volonté de toujours faire le choix de la vie et de ne jamais se laisser aller à une quelconque fascination macabre. Tout doit participer du choix de la vie contre la mort et, ce faisant, de la sanctification du nom de Dieu à qui l'on recommande l'âme du défunt. Les

---

[333] Remarque d'un rabbin américain à un hazzan immigré, en 1948, cité par Mark Slobin. SLOBIN, Mark, *Chosen Voices*, op. cit. p. 171

[334] SLOBIN, Mark, *Chosen Voices*, op. cit., pp.135-151.

[335] KALIB, Sholom, *The Musical Tradition of the Eastern European Synagogue, Vol. One, Introduction, History and Definition.* Part I – Text, Part II – Music, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2002, 277 p. et 227 p.

principales critiques rabbiniques à l'encontre des *hazzanim* portent précisément sur cette faculté, par la maîtrise de leur virtuosité, à infléchir l'esprit dans lequel les endeuillés et la communauté tout entière font leur travail de deuil. Il serait réducteur de ne voir, dans la relation entre rabbins et cantors, qu'une rivalité de pouvoir sur la communauté : si ce n'est pas à négliger, l'enjeu essentiel ne réside pas là. Il s'agit bien, pour les autorités rabbiniques, de faire respecter l'un des fondements les plus importants de la foi : la voix du cantor, face à une assistance fragilisée, confronté à la tragédie de la perte et à la difficulté traumatique du deuil, ne doit ni verser dans ce qu'Amnon Shiloah a désigné comme le « caractère euphorisant » de la musique, ni dans la mélancolie. Il s'agit alors, pour ces virtuoses, de maîtriser leur art à tel point qu'il puisse se conformer à l'exigence de sobriété que les funérailles et les étapes du travail de deuil requièrent. L'accompagnement graduel prévu par les textes correspond à une conception de la chronologie du retour des endeuillés dans la communauté des vivants : dans ce cadre rigoureux, même s'il varie d'une communauté à l'autre et évolue dans le temps, la voix du chantre revêt bien à la fois une fonction curative et une fonction d'accompagnement. Elle ne doit pas trahir ou contrarier la temporalité du retour à la vie des endeuillés.

C'est dire la difficulté de la position et, d'une certaine manière, l'ambiguïté de la fonction du chantre lors des services funèbres ou mémoriels, en particulier lors du *shloshim*. Comme l'indique Sholom Kalib, « le service du *hazzan*[336], en particulier avec le chœur, constitue un concert sacré ». C'est précisément cette notion de « concert sacré », bien représentative de la *hazzanût* qui peut conduire à privilégier l'émotion à la rigueur du deuil. Ce point est tout à fait fondamental : il met en lumière les débats qui ont parcouru la société américaine notamment, dès l'immédiat après-guerre, sur l'indécence d'œuvres trop ouvertement expressives. On pourrait ainsi – c'est l'objet du chapitre huit – envisager une chronologie de ces expressions musicales de l'émotion suscitée par la prise de conscience de la Shoah, du *Survivant de Varsovie* en 1947, à la musique de Morton Gould pour la série télévisée controversée *Holocaust* en 1978 ou encore à la musique de John Williams pour le long métrage de Steven Spielberg, *La Liste de Schindler*. Si elles ne s'inscrivent pas dans le cadre spécifique de la liturgie synagogale, ces œuvres musicales ont dû trouver leur place dans la trilogie travail de deuil/émotion/recevabilité par la société. La prise en compte d'un temps relativement long permet ainsi d'envisager l'évolution des tensions autour de cette question du trop plein d'émotion.

[336] Nous reproduisons ici la translitération choisie par S. Kalib.

Il apparaît tout à fait clair que cette tolérance vis-à-vis de l'émotion comporte une large part de subjectivité. L'histoire du couple rabbin/hazzan dit beaucoup de cet inextricable mélange d'intérêt propre du rabbin à maintenir sa position d'autorité sur la communauté et à se servir des dons du chantre pour le compte de la liturgie. Lorsqu'au XVIe siècle, le conflit entre ces deux figures centrales de la communauté traditionnelle était la plus forte en Europe centrale et occidentale, c'était à cause du rôle de médiateur endossé par le hazzan. En effet, c'est par lui que la musique savante non juive – voire la musique de divertissement – entrait dans la communauté et risquait de dévoyer la *nusah ashkenaz*[337]. La double fonction de chantre de la liturgie – ce faisant, une fonction sacrée – et de divertissement hors la synagogue, a favorisé l'introduction de mélodies ou d'éléments de mélodies *goyim* dans le corpus des *niggûnim*, ces mélodies sacrées servant au rite synagogal. Les rabbins doivent donc fait preuve de leur autorité morale et dogmatique contre la *hazzanût* lorsqu'ils considèrent que l'intégrité du rite et de la loi est menacée. Au contraire, lorsque le chant du *hazzan* – même si son mode de vie se rapproche davantage d'un artiste dramatique que d'un homme pieux – peut servir la communauté et l'incliner à la méditation, les rabbins peuvent apporter leur soutien aux chantres[338].

3. Les services sacrés américains des années 1940

La consultation des fonds du *Jewish Theological Seminary of America* permet d'accéder à des partitions rares, composées dans les années où les persécutions contre les Juifs d'Europe étaient les plus intenses. Publiées par des maisons d'éditions américaines (et plus particulièrement newyorkaises) telles que Transcontinental Music Corporation ou Bloch, elles constituent des sources de grande importance dans la mesure où elles témoignent *a priori* d'une continuité dans la pratique liturgique antérieure, sans mention explicite du génocide. Propres aux différents courants du judaïsme américain, elles s'inscrivent toutes dans les préoccupations propres à la liturgie des morts et ne témoignent pas de différence formelle

[337] KALIB, Sholom, op. cit., Vol. One, Part I – Text, pp.185-186.

[338] Ainsi, Samuel Vigoda (1893-1990), lui-même cantor reconnu, rapporte le cas du hazzan Efraim Zalman Rozumni, portant les vêtements soignés d'un artiste, se parfumant et portant avec lui la réputation de laxisme dans le service (ce pour quoi il a été chassé de la maison de prière hassidique de Talne en Ukraine, où il officiait). Afin de pouvoir chanter en public à la synagogue de Makarov, il prétendit être un laïc devant observer un *Yahrzeyt* : malgré ce mensonge dont tout le monde s'aperçut lorsqu'il chanta, le rabbin l'autorisa à rester. « La sincérité de ton chant et de tes supplications devint pour moi évidente dès le début et c'est la raison pour laquelle je t'autorise à continuer. (…) Le Tout Puissant t'a pourvu du don de susciter de profondes émotions par tes chants et de toucher la corde sensible des fidèles, les conduisant vers une pieuse méditation et à réfléchir à leur repentance », in VIGODA, Samuel, *Legendary Voices*, New York, 1981, p.125.

repérable avec les productions antérieures, les partitions telles qu'elles sont publiées dans les années 1940, consistant le plus souvent dans des arrangements des mélodies liturgiques traditionnelles, s'avérant comparables aux éditions des années 1900-1930.

Ainsi, le compositeur viennois Heinrich Schalit[339] (1886-1976), émigré à Londres en 1938 puis à Rochester aux Etats-Unis en 1940, publie ainsi deux versions différentes du *El Mole Rachamim*, dont le copyright de la première édition est daté de 1942[340]. Sous-titrée « *A God of Mercy : a Hebrew prayer for the Dead* », elle est conforme aux arrangements du courant réformé (pour voix de basse et piano). La seconde version, dont il est indiqué dans la note d'archive qu'en utilisant la même mélodie, l'arrangement en est sensiblement différent, est quant à elle datée des années 1950[341] (sans précision). Pour la première version, composée deux ans après l'arrivée de Shalit aux Etats-Unis, aucune mention n'est faite du contexte européen. Schalit a également composé un arrangement du Psaume 23, dans cette même veine musicale. **[Extrait n°5]**

D'une manière comparable, mais au sein du courant orthodoxe, le *Memorial Service* de Solomon Ancis (1873-1945), célèbre cantor de la Côte Ouest, né en Ukraine (à Luba, en Volhynie), publié par Transcontinental Music à new York, en 1944, ne fait pas de mention particulière au génocide des Juifs d'Europe.

Quelle explication proposer à un tel silence ? Le témoignage tardif du compositeur Herman Berlinski constitue un exemple de discours *a posteriori* tendant à assigner à des œuvres anciennes qui ne faisaient aucune allusion à la Shoah une influence de l'événement sur le moment de composition. En d'autres termes, si la référence n'est pas explicite, elle est toutefois déterminante. Pour l'historien comme pour le musicologue, ce type de justification *a posteriori* pose question dans la mesure où elle n'est fondée que sur le témoignage du compositeur et que la source elle-même n'en atteste pas.

3.1. Les cortèges funèbres

Parmi les nombreuses traditions locales concernant la procession accompagnant le corps vers le cimetière, il existe un élément de permanence : la nécessité de ne pas laisser le

[339] Après son installation à Rochester en août 1940, Shalit a été nommé directeur musical du Temple B'rith Kodesh (jusqu'en 1943) puis du Temple Beth El in Providence, à Rhode Island (jusqu'en 1948), avant d'être titulaire du poste d'organiste et de directeur musical du Temple Israel d'Hollywood.

[340] JTSA, Rare Book Room, Schalit Collection, SHF 2776:4.
[341] Id., SHF 2776:3

corps seul. Dans la loi juive, celui qui croise un cortège funèbre se doit de l'accompagner ne serait-ce qu'un moment au risque de lui manquer de respect. Cette étape du rite s'avère donc tout à fait fondamentale.

D'ordinaire, le cortège est précédé par la sortie du corps, les pieds devant, orienté dans la direction où il sera enterré. Le devoir consistant à porter le cercueil et à l'honorer de sa présence est sacré ; traditionnellement, les hommes accompagnant le corps vers le cimetière devaient eux-aussi être juifs, de sorte que la communauté religieuse (« le royaume des prêtres ») soit maintenue. Plus encore, le terme hébreu pour cercueil – *aron* – étant le même que pour l'Arche d'Alliance, il convenait de le porter d'une manière semblable, ce que seul un Juif pouvait accomplir. C'est, de surcroît, un corps purifié par la *tahara* que les hommes conduisent vers sa tombe : la dimension sacrée de cette procession renvoie donc également à l'unité religieuse de la communauté.

La récitation du psaume 16, connu comme le « Poème doré de David », rappelle également que la proximité de la communauté avec ce corps que l'on va enterrer renvoie chacun de ses membres à sa propre mort et donc à l'espoir de rester en vie, en mettant à distance la perspective terrifiante du *Sheol* afin de pouvoir honorer la vie dans la présence divine. A travers cette récitation du psaume, c'est bien à une sanctification de la vie – et de sa propre survie face à la présence du mort – à laquelle communauté et individus se livrent. Le cortège, à la fois hommage au défunt, recommandation de son âme à Dieu et action de grâce pour ceux qui ont survécu, incarne l'esprit des funérailles juives : une communauté qui montre son unité, sa foi et sa joie d'être en vie dans l'émotion feutrée du deuil.

Ce cortège relève également d'une dimension dramatique, comme la pratique des *ma'amadot* – ou pauses rituelles au nombre variable faignant de ne pas vouloir se séparer du défunt. A la première de ces pauses, l'homme qui a récité ou chanté le psaume 16 brise symboliquement une poterie en criant le septième verset du Psaume 124 :

> « Notre âme comme un oiseau s'est échappée du filet de l'oiseleur.
> Le filet s'est rompu et nous avons échappé ».

La référence est double : il s'agit à la fois d'une allégorie – portée par l'image traditionnelle de l'envol de l'oiseau - de l'âme se libérant du corps et de ses besoins et d'une métaphore de la survie des endeuillés à la mort de celui qu'on pleure. La proximité du mort, la présence du cadavre a certes renvoyé les endeuillés à leur propre fin, mais n'a pas induit leur

propre mort : ils ont survécu. C'est également le signe que rien, sur terre, n'est éternel. De fait, là encore, les psaumes accompagnement symboliquement et religieusement la prise de conscience individuelle et collective du sens de la vie, dans son acception juive. La déploration et les lamentations, si elles ne sont pas reléguées, sont systématiquement doublées par l'affirmation que les vivants vivent et que l'Alliance est maintenue. Les chants funèbres, l'émotion maîtrisée et virtuose du chant du cantor, psalmodiant ou entamant un *El Mole Rachamim* assument donc cette double fonction de faire le deuil en accompagnant la peine des survivants et de sanctifier la vie. On comprend mieux, alors, la tâche dévolue au chantre et la nécessité pour lui de bénéficier d'une impeccable technique vocale et d'une solide maîtrise du répertoire liturgique. Ses improvisations, fondées sur les modes et les mélodies liturgiques, doivent pouvoir s'inscrire dans le système référentiel permettant aux plus savants de retrouver le sens induit par le verset d'un psaume et aux moins conscients de ces subtilités de faire leur deuil, sans verser sans le désespoir et dans la peine. Sur le cantor, repose donc un devoir de perfection et de justesse, à mi-chemin entre signification et émotion, rigueur liturgique et consolation des cœurs.

3.2. Rythme et chorégraphie des cortèges funèbres : une musique sans partition

La ritualisation de l'accompagnement du mort par les vivants passe également par le rythme de la marche en procession et le choix du chemin à parcourir du lieu où repose le corps vers le cimetière, afin qu'un maximum de personne puisse participer au cortège. Traditionnellement, la procession récite le psaume 91 tout au long du déplacement. Parler de chorégraphie à son propos peut paraître abusif, dans la mesure où ce n'est pas chaque geste qui est consigné afin d'être reproduit au plus juste. Toutefois, le mouvement et le rythme du cortège est pensé, notamment dans l'orthodoxie juive, dans une dimension symbolique : les *ma'amadot*, on l'a évoqué, esquissent une dramaturgie de la procession, c'est-à-dire une mise en scène symbolique du geste et du verbe : la poterie brisée, le verset crié du psaume. Plus encore, la lenteur du rythme imposé au cortège et le devoir d'y participer lorsque l'on croise son chemin, ne serait-ce que quelques pas, traduit toute l'ambiguïté de l'adieu au mort : alors que la formule traditionnellement prononcée, « va en paix et repose en paix, et élève-toi vers ta destinée à la fin des jours », s'inscrit dans l'ordre religieux éternel, le pas des endeuillés traîne en signe de difficulté à laisser le mort partir.

Les *ma'amadot* ponctuent la marche, en ralentissent le rythme et permettent aux passants de rejoindre le cortège et de réciter les psaumes et les prières. Le circuit de la

procession revêt lui-aussi une dimension symbolique, empruntant à la fois les rues où le défunt a vécu et passant par les lieux structurant de la vie juive, notamment par la synagogue où il priait (les portes en sont alors ouvertes au passage du corps).

3.2.1. Les funérailles du cantor Yossele Rosenblatt

La mort du cantor Yossele (Joseph) Rosenblatt, le 18 juin 1933, d'une crise cardiaque sur les bords de la Mer Morte, a suscité une vague d'émotion particulièrement remarquable. L'importance du personnage, au-delà des seuls cercles de sociabilités juives, s'explique par le succès de ses enregistrements – pour la firme Victor notamment – et pour ses apparitions cinématographiques. Ses funérailles ont eu lieu sur le mont des Oliviers (*Har Hazetim*), à Jérusalem, en présence de près de 5000 personnes. L'*hasped* ou éloge funèbre a été prononcé par Rav Kook, alors que les cantors Mordechai Hershman et Zavel Kwartin ont chanté[342]. Le *New York Times* du 28 juin 1933 rapporte qu'un service du souvenir a été organisé au Carnegie Hall de New York, où 2500 personnes se sont recueillies, accompagnées par près de deux cents *hazzanim* rassemblés sur scène pour interpréter le *El male rachamim* composé par Yossele Rosenblatt[343].

Les funérailles de Rosenblatt (et l'hommage qui lui a été rendu) diffèrent toutefois de celles de Goldfaden ou de Peretz. Elles ont toutes trois en commun d'avoir rassemblé une foule mémorable ; néanmoins, dans le cas du cantor, c'est – plus qu'une communauté – une profession qui se met en scène (au sens littéral du terme) au Carnegie Hall. Yossele Rosenblatt a incarné cette profession dans son caractère transitoire entre la pratique traditionnelle européenne du *hazzan* attaché à une synagogue et les évolutions commerciales intégrant cette figure médiatrice entre sacré et profane au *star system* et à l'industrie discographique. Là où Goldfaden et Peretz incarnaient encore le monde ancien, en patriarches, Rosenblatt représente une culture adaptée. Ce n'est pas tant le deuil d'une partie du monde ancien qui est au travail dans la cérémonie new yorkaise qui lui est dédiée : si le deuil de Goldfaden et le cortège funèbre parcourant les rues des quartiers d'immigration se situaient encore entre deux mondes, celui de Rosenblatt est déjà inscrit dans la modernité économique et culturelle américaine.

[342] *The New York Times*, 21 juin 1933.
[343] *The New York Times*, 28 juin 1933.

3.3. Psalmodies pour la mise en terre et danses des démons

C'est au son du Psaume 91, « Sous les ailes divines », que la dernière étape de la procession conduit le corps et l'assistance au cimetière. Répété sept fois, il est toutefois tronqué juste avant le onzième verset, « Il a pour toi donné des ordres à ses anges de te garder en toutes tes voies », qui est récité en trois fois, par étape à mesure que le cortège s'approche de la tombe.

En signe de soumission à un Dieu de perfection, le *Tzidduk HaDin* est alors récité, juste avant le kaddish

3.3.1. Les danses des démons : entre symbolisme religieux et superstition populaire

Les croyances populaires relatives aux actions néfastes des démons lors des funérailles trouvent leur origine dans les textes sacrés : les Ecritures, la Midrash et la Kabbale. Aspirant à capturer l'âme du mort, les démons sont censés empêcher le passage du mort d'un monde à l'autre. Certaines croyances prêtent également aux démons la capacité de capturer l'âme des vivants, lorsqu'on peut les croire morts, à savoir la nuit, lors de leur sommeil. Ces croyances démoniaques sont étroitement liées à la nature impure du cadavre, même après le rite de purification, la *tahara*. Le cadavre, toujours soupçonné de contamination et de conduire au péché, doit donc être tenu à distance du monde des vivants et rapidement enterré. Comme l'indique Samuel C. Heilman :

« The dance, associated with life, the seven circuits an echo of those made on the holy days of the Rejoicing of the Law, of the bride on her wedding day, is now slow but still resonnant with life in the face of death. It is no less an expression of the common practice of inversion, in which the dangerous and malevolent is replaced by its opposite. As Jews refers to the cemetery in Hebrew as the Beit HaChayim, the house of life, sot hey refer to this dance of death as a dance of life[344] ».

Si, bien entendu, ces croyances – dans leur variété et dans leurs variations – appartiennent au monde ashkénaze traditionnel, elles ont inscrites dans la culture juive et même au-delà des éléments référentiels qui, débarrassés de leur charge religieuse ou superstitieuse, ont été réutilisés par les artistes et par les musiciens en particulier. C'est même

[344] HEILMAN, Samuel C., *When a Jew dies*, op. cit., p.108.

bien davantage par la lecture psychanalytique de la figure du démon, en particulier par l'interprétation que Sigmund Freud en a faite dans « Deuil et mélancolie », que ces thématiques démoniaques ont essaimées dans la musique savante et populaire. Comme l'écrit Joseph Dov Soloveitchik :

> « Le tournant de la cérémonie, au cours duquel l'*aninut* est transformé en *avelout* [deuil], le désespoir en intelligente tristesse, et la négation de soi-même en auto-affirmation, doit être trouvé dans la récitation du kaddish devant la tombe[345]. »

4. Les musiques de la mémoire : *Yizkor* et liturgies musicales des morts

4.1. Rituels funéraires et musicaux jusqu'au premier *Yahrzeyt* : approches différentielle et éléments partagés entre les courants du judaïsme

L'accompagnement des endeuillés par la communauté après la mise en terre est étroitement encadré ; l'année qui suit la mort et l'enterrement est découpée en étapes, dont les durées sont normalisées de façon à la fois pratique et symbolique. Cela repose essentiellement sur le constat que l'*aninut* seul ne peut permettre à un individu éploré d'achever son travail de deuil. Il convient, pour lui-même et pour la communauté, de prévoir un retour progressif à la vie et aux activités quotidiennes. Cette période effective du deuil s'articule traditionnellement autour de la prise en compte du caractère à la fois privé de ce travail nécessaire et de son caractère public : l'*avelout* qui commence avec les sept jours de *shivah* est un retour collectif au social, une prise en charge collective du traumatisme de la perte. Comme l'a écrit Bradley Shavit Artson, « il est impossible d'être un Juif seul[346]. » Selon le Talmud, les trois premiers jours de *shivah*, également appelés « jours des pleurs », doivent être consacrés à faire le deuil de la perte récente : les endeuillés ne doivent en aucun cas retourner à leurs activités professionnelles et la communauté leur apporte à la fois un soutien moral et matériel. Après ces trois jours, la période des « lamentations » commence, pour déborder sur une partie des trente jours de l'étape suivante, *shloshim*. Cette seconde étape, transitoire, doit permettre aux endeuillés de prendre toujours davantage conscience que le deuil s'achèvera et que la vie – qui l'a emporté sur la mort – continue.

---

[345] SOLOVEITCHIK, Joseph Dov, « *The Halakakh of the First Day* », in RIEMER, *Jewish Insights into Death and Mourning*, op. cit., p. 79.
[346] ARTSON, Bradley Shavit, « *The Shivah Minyam* », in RIEMER, *Jewish Insights into Death and Mourning*, op. cit., p.160.

Les trente jours du *shloshim*, comprenant les sept premiers jours de *shivah* sont des jours sans musique, en cela que les endeuillés, « séquestrés » (Samuel C. Heilman) dans leur peine, ne doivent pas participer à des événements joyeux ou s'adonner activités divertissantes : parmi elles, écouter de la musique ou danser. Leur participation à d'autres événements s'intégrant dans le cycle de la vie juive traditionnelle (*bar mitsvah*, mariage) est strictement codifiée et les endeuillés doivent se tenir à distance, alors, du repas et du lieu où l'on joue et danse.

Le *shloshim*, période transitoire par excellence, doit permettre le retour aux activités quotidiennes de la vie tout en gardant à l'esprit son statut d'endeuillé. Le double rythme de la récitation du kaddish, rythme interne et périodicité de sa récitation qui scande le temps du deuil, constitue, alors, l'événement « musical ».

4.2. *Yizkor* et *requiem*

Fondée sur la croyance de l'éternité de l'âme, le *Yizkor* fournit un exemple de solidarité symbolique entre les vivants et les morts[347] : si ces derniers ne peuvent plus faire le bien, la sollicitude des vivants et l'accomplissement de la mitsvah incitant à la charité peuvent permettre de recommander l'âme du défunt à Dieu. Comme il a déjà été évoqué dans la première partie, le service du *Yizkor* (terme hébreu signifiant « souvenance ») est intégré quatre fois l'an au service liturgique. Se situant après la lecture de la Torah et de *Haftarah* à *Yom Kippur*, au dernier jour de la Pâque juive, au deuxième jour de *Shavout* et au huitième jour de *Sukkot* (*Shemini Atzeret*). Conformément aux prescriptions de la *Midrash Tanchuman*, on récite ainsi le *Yizkor* à *Yom Kippur* afin que les vivants et les morts puissent expier leurs fautes. Selon certaines sources, dans la *Nusach ashkenaz*, le *yizkor* remonterait au temps des Croisades et du massacre de communautés juives. C'est, dans tous les cas, à ce souvenir collectif que la récitation du *Yizkor* est pour partie associée.

Le paragraphe commençant par « *yizkor elohim* » (puisse Dieu se souvenir) au sein duquel on place le nom de celui ou de celle dont on honore la mémoire[348], constitue le cœur de cette prière. Celui qui récite le *Yizkor* demande à Dieu qu'il se souvienne de l'âme du

---

[347] GASTER, Theodor Herzl, *Custom and Folkways of Jewish Life*, W. Sloane Associate, 1955, 256 p. GOLDBERG, Anne-Sylvie, YAHUSHALMI, Yosef Hayim, *Les deux rives du Yabbok: la maladie et la mort dans le judaïsme ashkénaze : Prague XVIe-XIXe siècle*, Cerf, 1989, 308 p. LAMM, Maurice, *Jewish Way in Death and Mourning*, Jonathan David Publishers, 2000, 318 p.

[348] Il s'agit traditionnellement de la mère, du père, de l'épouse et du mari, de la fille et du fils, de la sœur et du frère, de la tente et de l'oncle, des aïeux au premier degré, puis de la famille plus éloignée et des martyrs.

défunt et promet de faire acte de charité (l'aumône ou la *tsedaka*) en son nom. En retour, il demande à ce que l'âme du défunt soit « enveloppée dans la vie éternelle », avec les ancêtres et les hommes de biens au jardin d'Eden. Le *Yizkor* est d'abord récité individuellement de manière silencieuse, avant que le chantre n'entonne le *El Male rachamim* (Dieu plein de miséricorde) au nom des défunts pour qui le *Yizkor* est récité. Cette prière est également chantée lors des funérailles et à la synagogue lors de l'anniversaire de la mort d'un membre de la famille. Le service du *yizkor* s'achève avec le *Av harachamim*, prière dédiée à l'âme des martyrs juifs. Un autre *Av harachamim* est également récité lors du service hebdomadaire du shabbat.

Une pièce du début des années 1990, du compositeur britannique Thomas Beveridge est intitulée *Yizkor-Requiem*. Outre la parenté revendiquée avec le *War Requiem* (1962) de Benjamin Britten (1913-1976), cette pièce – par la nature syncrétique de son titre – interroge la possibilité, à la fin du XXe siècle, de rituels de mémorialisation partagés entre Juifs et Chrétiens. S'inscrivant dans un contexte plus large d'études croisées et même dans un travail de rapprochement entre le Vatican et les instances juives, cette fin de siècle éclaire d'un jour différent la spécificité des rites juifs de deuil et de souvenir des morts. Les proscriptions claires des courants conservateurs et orthodoxes quant à l'introduction de musiques profanes ou de chants aux thématiques non juives (par exemple d'hymnes d'inspiration chrétienne évoquant le paradis, l'enfer, la résurrection dans l'acception chrétienne du terme) est pour partie battue en brèche par certaines congrégations réformées ou plus encore par les communautés reconstructionnistes. D'une manière fondamentale, c'est bien la question d'une mémoire des morts spécifiquement juive qui se pose, sans qu'une réponse univoque ne puisse s'imposer : au contraire, les années 1990 voient corollairement se développer des formes d'affirmations identitaires et musicales se revendiquant d'une « authenticité » juive (certains groupes néo-klezmer européens, comme par exemple celui de Bob Cohen en Hongrie et en Roumanie), alors que d'autres courants posent de manière complexe la possibilité d'une radicalité juive au cœur d'un monde culturel et artistique postmoderne (John Zorn, Frank London). Ce dernier, Frank London, leader des *Klezmatics*, a ainsi réemployé les éléments référentiels des croyances juives traditionnelles relatives aux funérailles et à l'action des démons dans des pièces contemporaines.

Au contraire, un compositeur tel que György Ligeti choisit la séquence du *requiem* de Thomas de Celano, un moine chrétien du XIVe siècle, pour bâtir son monumental chef-d'œuvre commandé par l'opéra de Stockholm[349] (cf. chapitre 8).

On le voit, plutôt que d'accréditer l'idée d'une désertion des formes traditionnelles des rites funéraires et du deuil par les compositeurs juifs de la deuxième moitié du XXe siècle, il apparaît plus juste de constater que cet ensemble référentiel traditionnel est au contraire réactivé, mais plus majoritairement dans le champ strictement liturgique : la musique savante ou les musiques populaires réinventées par des musiciens formés de manière savante se réapproprient un « patrimoine », acquis de manière directe – par une transmission générationnelle - ou de manière différée – par un apprentissage personnel. Cette notion de « patrimoine », dont on peut postuler qu'il s'agit d'une construction *a posteriori*, d'une organisation tardive de traces plus ou moins objectives d'un passé révolu, porte en elle le paradoxe de maintenir des formes traditionnelles de liturgie funèbre à une époque souvent qualifiée, parfois à tort, de déprise religieuse[350].

4.3. *Kiddush hashem* : musique religieuse et mémorialisation des martyrs pour la sanctification du Nom

Le *Kiddush Hashem*, littéralement la sanctification du Nom, consiste avant tout à honorer la sainteté de Dieu par la prière et la stricte observance des *mitsvoh*, les commandements. Cette rigueur dans l'application des règles religieuses doit permettre de sanctifier le nom de Dieu devant les autres Juifs et devant les non-Juifs : elle doit induire une irréprochable conduite morale. Certains commandements ne doivent en aucun cas, au regard du droit rabbinique, être enfreints : les Juifs pieux doivent alors préférer la mort plutôt que de les transgresser. Néanmoins, la mitsvah imposant à chaque Juif de préférer la vie (c'est le principe du *pikouah nefekh*), quitte à transgresser les commandements crée une situation contradictoire, obligeant le droit rabbinique à trouver des arrangements et des compromis. Cette question complexe ouvre sur un problème de définition du caractère choisi ou imposé d'une mort tragique et, plus encore, conduit à s'interroger sur la capacité à connaître les conditions exactes du martyre.

[349] NOEL, Jean-Sébastien,
[350] Voir HIDIROGLOU, Patricia, op. cit. qui distingue de manière très utile entre pratique religieuse et pratique culturelle.

La liturgie n’est bien entendu pas la seule à traiter des martyrs juifs. Cette notion, associée au *kiddush hashem*, sanctification du Nom, l’une des principales *mitsvoh*, renvoie aux Juifs qui, dans une situation où ils n’avaient pas d’autre choix s’offrant à eux, ont choisi de trouver la mort afin d’honorer Dieu. Le répertoire religieux associé à cette notion diffère du répertoire folklorique, populaire et savant dont il sera question ultérieurement : les martyrs sont ici directement inclus dans la liturgie et les prières mémorielles qui leur sont dédiées participent du temps religieux.

Tableau 2 . *Av Harachamim* (Ô ancêtres, pleins de miséricorde).

Traduction	*Texte hébreu et translitération*
Le Père de Miséricorde résidant dans les hauteurs	אָב הָרַחֲמִים שׁוֹכֵן מְרוֹמִים
	Av HaRahamim shokhen ba'meromim
Dans Sa grande miséricorde	בְּרַחֲמָיו הָעֲצוּמִים
	Bè'ra'hamav ha'atzoumim
Il traitera avec miséricorde	הוּא יִפְקוֹד בְּרַחֲמִים
	Hou yifkod be'Ra'hamim
les pieux, les droits et les innocents	הַחֲסִידִים וְהַיְשָׁרִים וְהַתְּמִימִים
	Ha'hassidim vè'hayèsharim vè'hatèmimim
les communautés saintes, qui sacrifièrent leur vie	קְהִלּוֹת הַקֹּדֶשׁ שֶׁמָּסְרוּ נַפְשָׁם
	Kehilot ha'kodesh shèmasrou nafsham
pour la sanctification du Nom	עַל קְדֻשַּׁת הַשֵּׁם
	al Keddoushat hashem
Ils furent aimés et plaisants en leur vie.	הַנֶּאֱהָבִים וְהַנְּעִימִים בְּחַיֵּיהֶם
	Ha'nè'èhavim vè'hanè'ïmim bè'hayèhem
Et en leur mort, ils ne furent pas séparés (n'abjurèrent pas).	וּבְמוֹתָם לֹא נִפְרָדוּ
	Ouvemotam lo nifradou
Ils furent plus vifs que des aigles et plus forts que des lions	מִנְּשָׁרִים קָלּוּ וּמֵאֲרָיוֹת גָּבֵרוּ
	Mi'nesharim kalou ou'me'arayot gaverou
pour réaliser la volonté de leur Créateur,	לַעֲשׂוֹת רְצוֹן קוֹנָם
	La'assot retzone qonam
et le désir de leur Modèle.	וְחֵפֶץ צוּרָם
	ve'hèfetz tzouram
Que notre Dieu Se rappelle d'eux en bien.	יִזְכְּרֵם אֱלֹהֵינוּ לְטוֹבָה
	Yizkereïm elohenou lè'tovah
avec les autres justes du monde.	עִם שְׁאָר צַדִּיקֵי עוֹלָם.
	'Im she'ar tzaddikei 'olam
et puisse-t-Il venger le sang versé de Ses serviteurs	וְיִנָּקוֹם לְעֵינֵינוּ נִקְמַת דַּם עֲבָדָיו הַשָּׁפוּךְ.

	ve'yinqom lè'eïnenou niqmat dam 'avadav hashafou'h
ainsi qu'il est écrit dans la Torah de Moïse, l'homme de Dieu :	כַּכָּתוּב בְּתוֹרַת מֹשֶׁה אִישׁ הָאֱלֹהִים *kakatouv bèTorat Moshè, Ish HaElohim*
"Ô nations, faites réjouir Son peuple	הַרְנִינוּ גוֹיִם עַמּוֹ *Harninou goyim amo*
car Il vengera le sang de Ses serviteurs	כִּי דַם עֲבָדָיו יִקּוֹם *ki dam avadav yikom*
et rendra la vengeance à Ses ennemis	וְנָקָם יָשִׁיב לְצָרָיו *Ve'nakom yashiv le'tzarav*
et pardonnera à Sa terre et à Son peuple".	וְכִפֶּר אַדְמָתוֹ עַמּוֹ *vekhiper admato amo*
Et de la main de Tes serviteurs, les prophètes, il est écrit:	וְעַל יְדֵי עֲבָדֶיךָ הַנְּבִיאִים כָּתוּב לֵאמֹר *Vè'al yedei 'vadekha ha Neviim katouv lèmor*
"Et bien que J'absolve, leur sang Je n'absolverai pas	וְנִקֵּיתִי דָּמָם לֹא נִקֵּיתִי *Vèniqiti damam lo niqiti*
Lorsque YHWH réside à Sion"	וַיהוָה שֹׁכֵן בְּצִיּוֹן *VèAdonaï sho'khen beTzion*
Et dans les Saints Ketouvim, il est dit:	וּבְכִתְבֵי הַקֹּדֶשׁ נֶאֱמַר *Oubèkhitvei hakodesh ne'emar*
"Pourquoi les nations diraient-elles 'Où est leur Dieu?	לָמָּה יאמְרוּ הַגוֹיִם אַיֵּה אֱלֹהֵיהֶם *Lama yomèrou hagoyim ayè Eloheihem*
Qu'il soit fait connaître aux nations à nos vues	יִוָּדַע בַּגוֹיִם לְעֵינֵינוּ *Yivada bagoyim lè'eïnenou*
que Tu venges le sang versé de Tes serviteurs".	נִקְמַת דַּם עֲבָדֶיךָ הַשָּׁפוּךְ *Niqmat dam 'avadekha hashafoukh*
Et il [est] dit: "Car Lui qui demande compte pour les sangs	וְאומַר, כִּי דוֹרֵשׁ דָּמִים *Vèomer, ki doresh damim*
S'en souvient	אותָם זָכָר *Otam zakhar*
Il n'a pas oublié pas la plainte des humbles".	לֹא שָׁכַח צַעֲקַת עֲנָוִים *Lo shakha'h tza'aqat anavim*
Et il [est] dit:	וְאומַר *Vèomer*
"Il jugera sur les peuples plein de cadavres	יָדִין בַּגוֹיִם מָלֵא גְוִיּות *Yadin bagoyim malè guèviot*
écrasant le(s) prince(s) de grandes terres;	מָחַץ רֹאשׁ עַל אֶרֶץ רַבָּה *Ma'hatz rosh 'al eretz rabba*
du fleuve sur le chemin il boira	מִנַּחַל בַּדֶּרֶךְ יִשְׁתֶּה *Mina'hal baderekh yishtè*

et après il dressera la tête".	עַל כֵּן יָרִים רֹאשׁ *'al ken yarim rosh*

Là encore, les mises en musique du texte du *Av Harachamim* sont assez nombreuses, qu'il s'agisse d'œuvres de *hazzanim* d'Europe orientale ou de mises en musique sur le sol américain, par des compositeurs dont la musique liturgique n'est que marginalement le centre de préoccupation et la source de revenus. Ainsi, le grand père du compositeur soviétique Isaac Dunayewski, le cantor Abraham Dunayewski (1843-1911), en a signé une version pour la grande synagogue d'Odessa où il officiait en tant que cantor et chef de chœur. La postérité de cette mélodie peut être vérifiée par sa présence dans les services sacrés américains, notamment dans le rite conservateur[351]. De même, le cantor Leyb Glantz (1898-1964), a lui-même enregistré sa composition pour le label Hebraica de la firme RCA[352], alors que l'ancien cantor de Leningrad Pinchas Segal (Pierre après son immigration aux Etats-Unis en 1927) Pinchik (1898-1971) en a enregistré chez sa propre version chez Menorah Records[353]. La version rendue populaire par l'une des stars parmi les cantors l'âge d'or américain, Moishe Oysher (1907-1958), est due à un certain Max Pincus[354]. Oysher chante notamment cet *Av Hachamim* **[Extrait n°6]** dans le film yiddish de 1937 *The Cantor's Son*[355] et en réalise un autre enregistrement accompagné à l'orgue par Abe Ellstein[356]. La version de Mordechai Hershman (1888-1940), chez Victor[357] en 1921 se caractérise quant à elle par une facture plus proche de l'esthétique occidentale – ne serait ce que pas l'orchestration ajoutant à l'orgue des cordes jouant des motifs proches du répertoire profane et annonçant par exemple les enregistrements de Jan Peerce.

Issu d'un champ musical tout à fait différent, le compositeur pour la scène du Théâtre Yiddish Joseph Brody (1877-1943) – auteur de succès tels que « *Mayn kinderyorn* » - en compose lui-aussi une version, enregistrée au disque à plusieurs reprises, notamment par le cantor Sholom Katz[358].

---

[351] Le cantor Charles Davidson en a réalisé un enregistrement en 1983, à l'occasion la célébration du 125e anniversaire de la congrégation conservatrice d'Adath Jeshurun d'Elkins Park en Pennsylvanie, Etats-Unis.
[352] *Rinat Hakodesh Composed and Sung by Leib Glantz*, RCA Hebraica Records LP2.
[353] *Cantor Pinshik sings*, Menorah Records MEN 213.
[354] Livret du LP *The Fabulous Voice of Moishe Oysher*, Menorah Records, MEN-1000.
[355] Voir chapitre 5.
[356] Moshe Oysher, *Ov Horachamim*, Label Banner, B-2010.
[357] Mordekhai Hershman, *Av Horachmin Hoo Lyrachaim*, Victor, 68569-A.
[358] *Sabbath In The Synagogue*, Vol III, Sholom Katz accompagné d'un chœur d'hommes dirigé par Seymour Silbermintz, Westminster XWN 18645.

On le voit, les répertoires liturgiques s'inscrivent bien dans une double logique de continuité et d'adaptation. Au tournant du siècle, les grandes voix formées dans le *khor shul* (le chœur synagogal) d'Europe orientale agissent comme des éléments continuateurs de la dimension musicale des rituels de deuil dans les communautés fondées aux Etats-Unis. Toutefois, l'évolution des conditions matérielles de diffusion et plus encore de conservation des sources enregistrées confèrent à ce répertoire une permanence qu'il n'avait pas dans la même mesure auparavant. Les premiers enregistrements de Gershon Sirota ou de Yossele Rosenblatt, par exemple, contribuent à fixer une pratique à la fois en pleine mutation styliste et en accompagnent d'autre part la théorisation par le biais d'institutions d'encadrement prévoyant leur enseignement et leur codification stable. Ce phénomène n'est par ailleurs pas propre aux Etats-Unis, les communautés européennes des années 1920-1930 bénéficiant elles-aussi des moyens techniques et théoriques d'un établissement du répertoire funèbre.

CHAPITRE 5 - LES EXPRESSIONS EXTRA-LITURGIQUES DE LA MORT : DU FAIT DIVERS AU TRAGIQUE COLLECTIF

« Et s'il y a une chose que nous craignons plus que tout autre, c'est que la pensée artistique juive, dans son innocence, puisse, entendant l'inévitable clameur de la rue - « Qui échangera ses vielles lampes pour des neuves ? » - abandonne la vieille et précieuse pacotille d'Aladdin pour quelque clinquant ustensile à la mode ».

Abram Markovich Efros (1888-1954), « La lampe d'Aladdin »,
essai publié à l'occasion de la réédition de *L'héritage artistique juif* de Shlomo An-Ski, 1918.

Les processus d'affirmation nationale en musique, dans les dernières décennies du XIXe siècle et dans les premières années du XXe siècle passent notamment par un intérêt pour le folklore. La *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* de Saint-Pétersbourg, on l'a vu, s'inscrit dans ce mouvement et cherche, par les entreprises de collecte de matériaux folkloriques à travers la Zone de résidence et bien au-delà, à fixer dans une légitimité académique des sources perçues ou construites comme des éléments de la tradition juive. Pour les Juifs européens de culture ashkénaze, ce moment de construction culturelle correspond également à un moment de crise multiforme - économique, politique, migratoire. En outre, l'année cruciale de 1881, correspondant à l'assassinat du tsar Alexandre II, si elle marque un point de départ à près de vingt années d'intenses mouvements migratoires, permet également de mettre en perspective le caractère mythique de ce qu'il est convenu d'appeler « l'ancien monde » (Irving Howe aurait préféré l'expression de « monde de nos pères »). C'est en effet dans la migration, le « déracinement », le symbole Ellis Island et l'implantation d'une vie musicale nouvelle sur la Seconde Avenue, que le folklore est comme révélé. Toutefois, cette impression d'une culture juive traditionnelle européenne rendue fantomatique après les grandes vagues migratoires s'avère en grande partie fausse : jusqu'à ce qu'elle sombre dans le génocide – et encore, partiellement – cette culture subsiste de manière autonome (ce qui ne signifie pas indépendante) du foyer américain. La notion même « d'ancien monde » s'avère profondément américaine et ne permet d'appréhender qu'une partie de la question.

Le terme même de *Volksmusik*, musique du peuple, semble devoir conduire à débats ou à compromis, dans la mesure où la question de l'unité de ce « peuple » juif pose, dans les dernières années du XIXe siècle, la cruciale question de sa pertinence. La contemporanéité d'événements allant dans le sens d'une complexification des positionnements idéologiques et

d'un émiettement du rapport au religieux, constitue un cadre essentiel à la compréhension d'un phénomène qui relève avant tout des discours de groupes socioculturels : il convient alors de différencier les formes comparables – les thématiques partagées, tels que la mère éplorée, l'orphelin, les pogroms, la « bonne mort » - et les phénomènes d'appropriation en fonction de l'époque, du lieu, du contexte socioéconomique, sociopolitique et socioculturel. Comme le précédent chapitre a cherché à le montrer, le rite religieux et la liturgie chantée ne constituent pas même cette maison commune : des débats d'importance créent des solutions de continuité entre une pratique orthodoxe et une pratique libérale, que le courant conservateur américain ne parvient pas à résorber (lui-même connaissant d'importants clivages internes sur la place de la musique au sein de la liturgie notamment).

Toutefois, ces différentes approches d'un fond culturel commun, cette appréhension multiple du fait de mourir en tant que Juif ou du fait de mourir parce que Juif, ne doit pas masquer l'existence de références partagées. Les mobilités des producteurs et des productions culturelles permettent de mettre en évidence la continuité d'éléments d'identification effectifs : qu'il s'agisse de l'emploi de la langue, profane (le yiddish) ou sacrée (l'hébreu), de l'usage plus ou moins conscient et rigoureux de modes synagogaux ou de mélodies sacrées, de références édifiantes ou de figures symboliques apprises à l'enfance, au berceau ou à la synagogue. Références bibliques, talmudiques ou héros folkloriques, à savoir celui qui meurt pour la sanctification du nom ou l'enfant victime de la violence des ennemis des Juifs, ce fond commun n'implique nécessairement pas d'interprétation commune : un chant socialiste peut reprendre à son compte la structure d'un chant de martyr et le *kiddush hashem* devient alors le support d'une mort édifiante sans Dieu.

1. Le fond folklorique ou la formation des représentations collectives de la mort des Juifs en Europe et aux Etats-Unis

1.1. Folklorisation de la liturgie, évocation des âges de la vie et des rites funéraires

Dans les principaux recueils de chants folkloriques juifs, compilés entre le début du XXe siècle et les années 1930, principalement en Russie pré-soviétique puis en Russie soviétique[359], le nombre de titres se référant aux rituels funéraires ou au moment même de la

[359] GINZBURG, Shaul M., MAREK, Pesakh S., *Yevreiskiya narodniya pesnya v'rosii*, première edition, Voskhod, Saint-Pétersbourg, 1901. *Yiddish Folksongs in Russia*, nouvelle édition annotée avec une introduction de Dov NOY, Ramat gan, Bar Ilan University Press, 1991, 390 p. BEREGOVSKI, Moshe, *Jidisher muzik-*

mort (dans la logique des prescriptions religieuses présidant à son accompagnement), s'avèrent assez rare. Il en existe toutefois quelques exemples, offrant un aperçu de l'influence de l'accompagnement du mort par la collectivité au moment de mourir. Dans le recueil de Shaul Ginzburg et de Pesakh Marek[360], « *Dos iz di shverenes fun bitern toyt* », un chant égraine en douze étapes le rituel funéraire, du moment de la mort (« *Einz - Dos iz di shverenes fun bitern toyt* », Un – Voici la peine amère de la mort »), aux étapes rituelles du deuil (« *Fir – vochn noch a mentshn shloyshim* », Quatre – Des semaines après, le service mémoriel des trente jours, « *Elf – chadoshim tut'n kadish zogn* », Onze – au moment du chadoshim, dire le kaddish, « *Tsvelf – chadoshim arum tut men yortsayt hobn* », Douze – Autour de chadoshim, on observe la cérémonie mémorielle de l'année écoulée »).

Le cycle de la vie, au sein duquel la mort apparaît comme la fin inéluctable mais non tragique, constitue en revanche un thème souvent rencontré, dont le recueil de Moshe Beregovski et d'Itzik Fefer (d'époque soviétique) donne un exemple avec le chant « *Vi der mentsh vert geboyrn* » :

« Quand l'homme naît
Il est très petit.
Au milieu de sa vie,
Il est très élégant,
Et quand vient le grand âge,
Il est appelé au foyer.
Quand l'homme naît,
Il est très rouge.
Au milieu de sa vie,
Il cherche son pain quotidien.
Et quand vient le grand âge,
La mort l'emporte[361]. »

La prise en considération globale d'un répertoire « folklorique », sans effort de recontextualisation, peut conduire à aplanir une réalité multiple et à la réduire à une illusion d'unité. Ainsi, les évocations du moment traditionnel de mourir, dans les recueils de chants

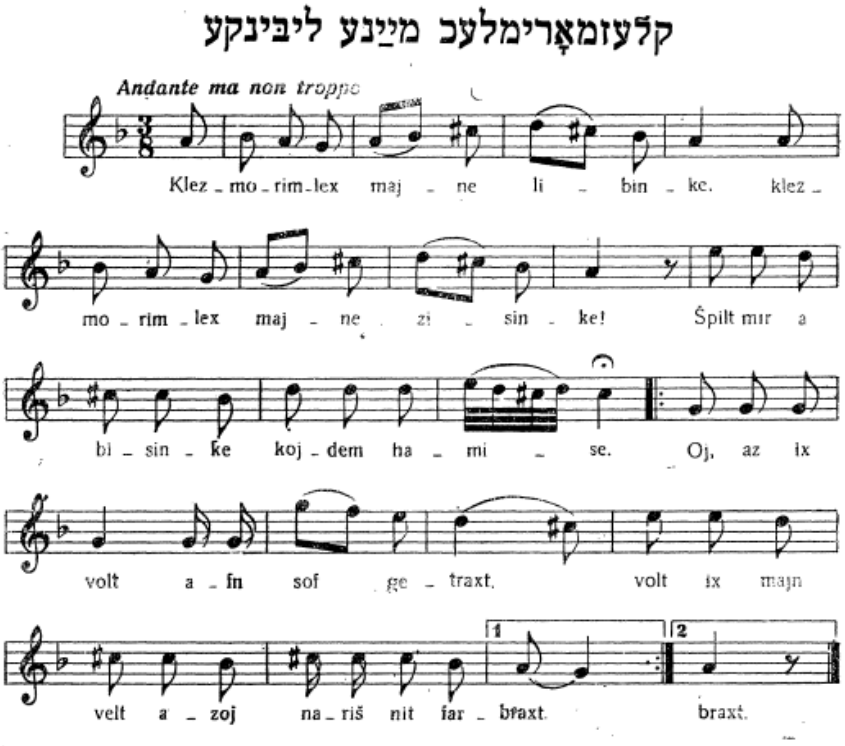
folklor, Moscou, Meluxiser Musik Ferlag, 1934. BEREGOVSKI, Moshe, FEFER, Itzik, *Yiddishe folkslider*, Kiev, Meluche farlag far di natsionale minderhaynt in U.S.S.R., 1938, 534 p. Accessible en ligne, dans la collection du National Yiddish Book Center, à l'adresse : http://www.archive.org/details/nybc210708 (consulté le 29 juillet 2010).

[360] GINZBURG, Shaul M., MAREK, Pesakh S, op. cit., chant n°358.

[361] BEREGOVSKI, Moshe, FEFER, Itzik, op. cit., pp.424-425.

dits folkloriques en disent parfois davantage que le simple texte et la simple mélodie répertoriée. C'est parfois leur choix même qui est évocateur d'un positionnement et d'une prise de distance avec les prescriptions talmudiques et rabbiniques. Dans son ouvrage classique, Ruth Rubin[362] relève un certain nombre de chants folkloriques sans tenir compte de l'origine de leurs collecteurs, ce qui – pourtant – relève d'une importance certaine. Ainsi, le chant « *klezmorimlekh mayne libinke* » (mes chers petits musiciens), constitue un exemple intéressant de pratique allant à l'encontre des prescriptions relatives à la place de la musique au moment de mourir :

« Mes chers petits musiciens,
Mes tendres petits musiciens,
Jouez pour moi avant que je meure !
Ah, si j'avais pensé à ma propre fin,
Je n'aurais pas dépensé ma vie si bêtement ! »



Entrant en complète contradiction avec le silence ritualisé des derniers instants de la vie et de l'agonie, le souhait de la part du mort d'entendre le son d'un *kapelye* marque, dans une certaine mesure, une rupture avec la pratique traditionnelle des rituels de fin de vie.

[362] RUBIN, Ruth, Voices of People

Recueilli et répertorié en URSS en 1938 par le poète Itzik Fefer (1900-1952) et de l'ethnomusicologue Moshe Beregovski (1892-1961)[363], ce chant fait référence à une pratique que l'orthodoxie réprouve. C'est à une conception du folklore élargie, pour partie émancipée des prescriptions religieuses les plus rigoureuses, que cette entreprise de 1938 renvoie.

La danse macabre

Qu'elle renvoie aux pratiques des sociétés juives ou non juives, la danse macabre médiévale tire l'une de ses origines du traumatisme causé par l'épidémie de peste noire de 1348-1349. De fait, danser la mort, dans les ghettos d'Europe orientale, s'inscrit dans une pratique de la danse plus générale : de nombreux *shtetler* possédaient en effet leur *tanzhaus*, salle où l'on fêtait les noces. La danse macabre, genre qui bien sûr n'est pas propre aux Juifs, a toutefois trouvé une place particulière au sein des fêtes de mariage, recouvrant une fonction symbolique que le film de Michał Waszyński (1904-1965), *le Dybbuk* (1937) met en scène de manière tardive. Ruth Rubin décrit la danse macabre juive de la manière suivante :

> « Dans son traitement dramatique, la danse de la mort fait généralement le portrait de la Mort dansant avec différents membres de la société, présentée par un panel de personnages, du statut le plus élevé au plus bas, chacun apparaissant dans son combat final pour une vie éphémère[364] ».

La chanson enfantine « Chad gadyo *» (had gadya) de Moyshe Oysher*

Chantée en Araméen, le chant populaire « *Chad Gadyo* » ou « *Had Gadya* » est traditionnellement interprété à la fin des fêtes de la Pâque juive. Sa version la plus connue est celle du compositeur Moishe Oysher (1907-1958). Typique de la comptine à forme répétitive et cumulative, « *Chad Gadyo* » - dont les origines sont multiples et discutées[365] - ne traite pas moins de la mort selon une forme cyclique, que Moishe Oysher a traité de manière particulièrement joyeuse :

Un petit chevreau, un petit chevreau
Que mon père avait acheté pour deux *zouzim*

[363] BEREGOVSKI, Moshe, FEFER, Itzik, op. cit.
[364] RUBIN, Ruth, Voices of a People, p. 182.
[365] Elle apparaît pour la première fois dans la Haggadah de Prague, en 1590, et l'historien de la littérature juive et folkloriste australien Joseph Jacob (1854-1916), qui a mis en évidence la spécificité de l'utilisation de ce chant au rituel ashkénaze (qui n'apparaît ni dans le rituel séfarade ni dans le rituel yéménite) et ses racines multiples (il opère ainsi de possibles rapprochements avec un chant folklorique allemand et des poèmes perses).

Un petit chevreau, un petit chevreau
Le chat est venu et a mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim
Un petit chevreau, un petit chevreau:
Le chien est arrivé et a mordu Le chat qui a mangé le
Que mon père avait acheté pour deux zouzim
Un petit chevreau, un petit chevreau
Le bâton est arrivé et a battu le chien
qui avait mordu le chat, qui avait mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim
Un petit chevreau, un petit chevreau:
Le feu est venu et, a brûlé le bâton
qui a battu le chien, qui a mordu le chat, qui a mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim. *dizabin*
Un petit chevreau, un petit chevreau
L'eau est venue et a éteint le feu
qui a brûlé le bâton, qui a frappé le chien
qui a mordu le chat qui a mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim.
Un petit chevreau, un petit chevreau:
Le bœuf est arrivé et a bu l'eau
qui a éteint le feu, qui a brûlé le bâton
qui a battu le chien, qui a mordu le chat, qui a mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim
Un petit chevreau, un petit chevreau:
Le *shohet* est venu et, a égorgé le bœuf
qui a bu l'eau, qui a éteint le feu
qui a brûlé le bâton qui a battu le chien
qui a mordu le chat, qui a mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim
Un petit chevreau, un petit chevreau
L'Ange de la mort est venu et, a saigné le *shohet*
qui a égorgé le bœuf, qui a bu l'eau
qui a éteint le feu, qui a brûlé le bâton
qui a battu le chien, qui a mordu le chat, qui a mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim
Un petit chevreau, un petit chevreau
Puis est venu le Seigneur, béni soit-il
et a frappé l'Ange de la mort, qui a saigné le *shohet*
qui a égorgé le bœuf

qui a éteint le feu, qui a brûlé le bâton
qui a battu le chien, qui a mordu le chat, qui a mangé le chevreau
Que mon père avait acheté pour deux zouzim
Un petit chevreau, un petit chevreau

Les folkloristes qui se sont attachés à ce chant lui assignés plusieurs significations symboliques, qu'il n'est pas ici lieu de discuter. Ainsi, selon Henry Bett[366], connu pour ses ouvrages sur les mythes et légendes anglaises, une tradition rabbinique fait de « *Had gadya* » une parabole de la persécution d'Israël : l'enfant représenterait les Juifs ; les deux pièces de monnaie (*zuzim*) Moïse et Aaron ; le chat l'Assyrie ; le chien, Babylone ; le bâton, la Perse ; le feu, Alexandre le Grand ; l'eau, Rome ; le bœuf, les Musulmans ; le *shohet*, les chevaliers croisés ; l'Ange de la mort, les Turcs ; enfin, Le Très Saint, le messie.

Quelle que soit la validité d'une telle interprétation – on ne la rapporte ici qu'à titre indicatif – « *Had gadya* », comptine célèbre et répandue, met en évidence la proximité de la forme chantée à destination des enfants et une utilisation édifiante de la thématique de la mort. La forme répétitive, cumulative et circulaire du chant comme du texte, aboutit à l'idée que Dieu rétablit le bon ordre. Une autre version, chantée dans la Zone de résidence et rapportée par Ruth Rubin[367], remplace le chevreau par Yekele (le petit Jacob), que Dieu a envoyé ramasser les poires, mais la chaîne des menaces (l'Ange de la mort, qui tue le shohet, qui abat le bœuf, qui boit l'eau, qui éteint le feu, qui brûle le bâton, qui bat le chien, qui mord Yekele), empêche cette mission divine. L'intervention de Dieu, là encore, rétablit l'ordre et permet au petit Jacob de ramasser les poires.

1.2. Le fait divers comme construction d'une mort édifiante

1.2.1. Des drames du quotidien urbain à la mort lors des luttes ouvrières

Le fait divers tragique, en tant qu'il concerne la communauté ou qu'il conduit la communauté à réagir dans son ensemble, constitue une thématique que les compositeurs et les auteurs de chansons populaires exploitent tout en les articulant aux formes et aux types identifiables du répertoire du *yiddish gezang*.

[366] BETT, Henry, Nursery Rhymes and Tales, Londres, Merthuen and Co., 1924, p. 86.
[367] RUBIN, Ruth, Voices of a People, p. 59.

Le fait divers du « *Triangle Fire*[368] », qui a donné lieu – outre les nombreux articles de journaux – à plusieurs élégies chantées, en yiddish et en anglais, a lieu le 25 mars 1911 à Manhattan, à l'angle de Washington Place et de Green Street. Un atelier de confection aux huitièmes et neuvièmes étages (le *Triangle Shirtwaist Factory*) a pris feu : les ouvrières prises de panique se défenestrent pour échapper aux flammes. Les cent-quarante six victimes sont principalement des femmes Juives et Italiennes. Peu après ce drame, dont la mémoire est restée longtemps très vive au sein de la communauté juive new yorkaise, Anschel Schorr s'appuie sur une musique existante d'une opérette de Joseph Rumshinsky pour publier « *Mamenyu* » ou « *Lid fun trayengl fayer* », publiée la même année, reprend elle-aussi cette thématique. Un exemplaire de cette œuvre a été conservé dans les archives du *Gilder Lehramn Institute of American History* de New York, mais on la retrouve également (traduite en anglais) dans le recueil d'Eleanor et de Joseph Mlotek, *Pearls of Yiddish Songs*, consacré à des chants du *Workmen's Circle*. Prenant à la fois le point de vue de la jeune fille victime puis de celui de la mère esseulée, le chant de Schorr se conforme aux codes de la lamentation, reprenant l'interjection « *vey iz mir* », pauvre de moi, pour ponctuer le refrain :

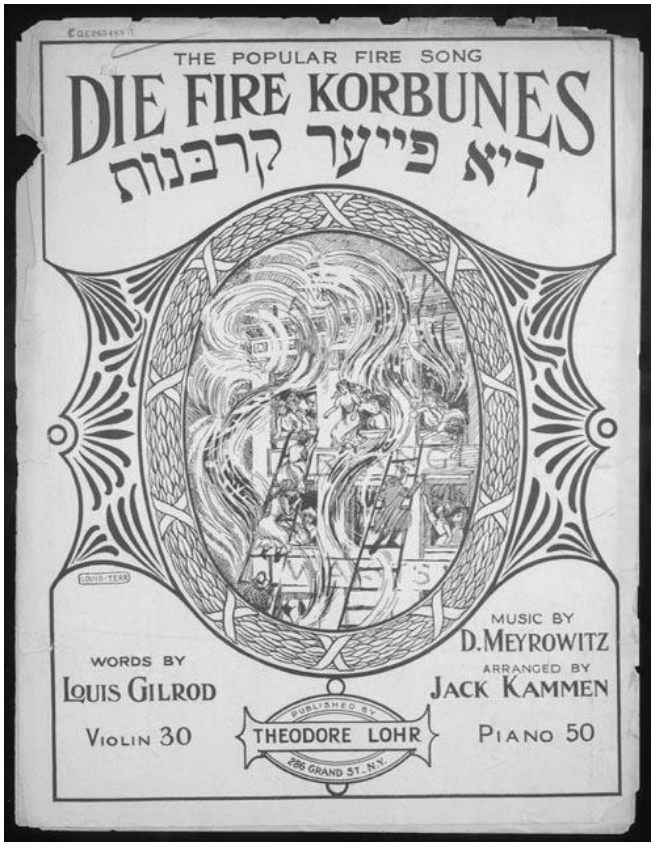


Figure 4 - Frontispice de la partition « *Die Fire Korbunes* » (les victimes du feu) de Louis Gilrod et David Meyrowitz

Source : Library of Congress, Washington

Pauvre de toi, orpheline,
Tu es un arbre déraciné
Tu es seule partout
Oh, maman, maman, où étais-tu ? (…)
« Oy vey, mon enfant ! »
La mère s'arrache les cheveux.

[368] GOREN, Arthur A., *The Politics and Public Culture of American Jews*, Indiana University Press, 1999, pp. 62-67. SLOBIN, Mark, *Tenement Songs. The Popular Music of the Jewish Immigrants*, University of Illinois Press, 1982, pp. 134-135.

« Pour un morceau de pain
Une mort effrayante
M'a volé mon unique enfant
Ma petite fille gît sans vie
Dans sa robe de mariée comme dans un linceul[369]
Pauvre de moi ;
Une enfant de seize ans ;
Oy, maman, maman, pauvre de moi, vey !

Une autre élégie a été composée par David Meyerowitz, sur des paroles de Louis Gilrod. Intitulée « *Di fire korbunes* » (les victimes du feu), elle s'inscrit dans le même type de format. Le succès de ces deux chants, par ailleurs tous deux composés et écrits par des grands noms du *Yiddish Theater* et de la Seconde Avenue, se traduit par une édition de la partition en plusieurs versions : piano et voix seule ou en arrangements pour chœur SATB (soprano, alto, ténor, basse). On peut enfin remarquer que l'aspect de la partition (originellement imprimée à l'encre rouge) appuie le caractère dramatique du souvenir de l'événement : la partition de Gilrod et Meyerowitz, parue chez Theodor Lohr, à New York, montre la violence des flammes et le caractère vertigineux de l'incendie qui a lieu au neuvième étage d'un immeuble du centre de Manhattan. Plus que des chants de combat ou des chants vindicatifs, ces deux témoignages musicaux d'un des incendies marquants de l'histoire newyorkaise – dont la mémoire aujourd'hui encore reste assez vive – se rapprochent d'un point de vue thématique des chants de déploration que l'on retrouve dans les recueils de *folkslider* d'Europe orientale. Néanmoins, le contexte a changé et la thématique de la persécution laisse place à celle des conditions de travail et de la violence faite à ces nouvelles victimes, dépeintes à travers tous les atours de l'innocence (le jeune âge notamment) mais également d'une certaine modernité, puisque ces jeunes femmes travaillaient un jour de shabbat. Aussi, si jamais les paroles de Louis Gilrod ou d'Anshel Schorr ne conspuent ce manquement à la règle religieuse (ce qui constitue une différence structurelle notable avec le répertoire folklorique traditionnel), ce point renforce ici l'incongruité de ces morts par leu feu : non seulement, elles n'auraient pas dû être, mais plus encore, ces victimes innocentes périssent dans un jour symbolique du patrimoine culturel partagé par les Juifs[370].

[369] « *takhrikhim anshtot a khupe-kleydele* »
[370] Ainsi, « *Mamenyu* » figure dans le recueil de chants des cercles ouvriers de Eleanor et Joseph Mlotek, *Pearls of Yiddish Songs.*

« La terre dorée
Où les Juifs souffrent et pleurent et serrent leurs mains
Les morgues sont pleines.
Pour un morceau de pain,
Une mort affreuse m'a arraché à mon enfant unique.
Ma fille gît morte dans un linceul
Au lieu d'une robe de mariée. »

La thématique et la tonalité de la chanson d'Anschel Schorr, comme celle de Meyerowitz, reste tout à fait typique du *folkslid* yiddish, faisant intervenir les figures de la mère esseulée, de la victime innocente, décédée vierge, avant même d'avoir pu se marier. L'opposition tragique entre les symboles de vie (le pain, la robe de mariée) et de mort (la morgue, le linceul) est là encore caractéristique des chants de déploration face à une catastrophe collective, pour laquelle il faut mobiliser la communauté.

1.2.2. Le désastre du Titanic

Figure 5 - Frontispice de la partition « *hurbn Titanik* » (le désastre du Titanic) par Solomon Small

Source : Library of Congress, Washington

L'année suivant le drame du *Triangle Shirtwaist Factory*, un autre événement catastrophique marque les esprit : le naufrage du Titanic. Une chanson de Solomon Small (Smulevitz), « *Hurbn Titanik oder der naser keyver* » (le désastre du Titanic ou la tombe aquatique) a largement contribué à édifier en victimes exemplaires Ida Straus et son mari le philanthrope Isidor Straus, qui ont refusé de prendre place dans un canot de sauvetage pour les femmes et les enfants. L'illustration de J. Keller pour la partition de Solomon Small, éditée par la *Hebrew Publishing Company* montre Ida et Isidor Straus coiffés par un ange de la

couronne d'immortalité. La chanson et l'iconographie qui lui est associée fournissent une autre illustration de la « bonne mort », même s'il n'est pas ici question de parler de *kiddush hashem*. L'événement a eu un tel retentissement que le grand cantor Yossele Rosenblatt enregistre l'année suivante (29 juin 1913), pour la firme Victor, un El mole rachamim « für Titanik[371] ». **[Extrait n°7]** Ces enregistrements s'inscrivent dans une vague de productions sur le même thème en 1912-1913 essentiellement, mais également dans les années suivantes[372].

1.3. Chanter le *hurbn* ou la tragédie collective : représentations musicales des pogroms en Europe orientale et aux Etats-Unis

De manière parallèle aux drames engendrés par la vie moderne de l'immigration américaine, la brutalité des sociétés en guerre transparaît de manière très variable en fonction du point de vue duquel l'auteur d'un texte ou le compositeur d'une musique se place. En d'autres termes, le tragique d'une situation décrite relève à la fois d'une souffrance vécue individuellement ou collectivement et de la mise en récit de cette souffrance. Dans cette tentative de mettre au clair les positionnements identificatoires des compositeurs de cultures juives, la guerre offre une large palette de nuances et de contradictions. On l'a vu, pour les compositeurs juifs, l'ancrage national au XIXe siècle s'exprime de manière fort différente selon que l'on soit un Juif russe émigré aux Etats-Unis ou un Juif russe resté dans la Zone de résidence, un Juif assimilé au sein du Reich ou un Juif allemand installé à New York depuis les années 1860. Plus encore, ces positionnements des compositeurs appartenant à ces deux catégories évoluent de manière décisive à partir de 1917, c'est-à-dire après les révolutions de Février puis d'Octobre en Russie et après l'entrée en guerre des Etats-Unis aux côtés de l'Entente. Exprimer la mort dans cette configuration relève d'une évidente difficulté : le contexte historique, la pluralité des lignes de front et des ennemis potentiellement nuisibles et pourvoyeurs de mort donnent lieu à un éclatement du corpus rendant encore plus délicate la question d'une « mort juive » : quel sens collectif peut bien avoir un El male rachamim à la mémoire de Guillaume Ier ? De la même manière, à qui s'adresse « *Di troyer lid fun der groyser milkhome* », chant de deuil de la Grande Guerre, écrite en yiddish ? Son ancrage

[371] Joseph Rosenblatt, « El mole rachamim » (für Titanik), Victor 35312-B, enregistré le 29 juin 1913.
[372] King, C.C., Sapoznik, H., and Waits, T. ed, *People Take Warning!: Murder Ballads & Disaster Songs, 1913-1938*. [CD] New York: Tompkins Square, 2007.

national a-t-il seulement un sens et si oui, lequel ? Comment définir, alors, sa dimension juive collective ?

Le théâtre musical yiddish fondé aux Etats-Unis et ses stars les plus en vues relaient les informations publiées par la presse yiddish – *Forverts* notamment – et portent sur scène, recourant souvent aux effets dramatiques propres au genre, une émotion destinée à mobiliser l'auditoire. Ainsi, comme dans les chansons d'orphelins, versions funèbres des berceuses traditionnelles, des hommes de théâtres comme Jacob Adler ont eu recours à la figure de l'enfant innocent comme héraut s'adressant à la communauté immigrée au nom de la communauté européenne persécutée :

« Quand la nouvelle du pogrom de Kichinev terrifia le monde, Stella Adler, âgée de trois ans, se tint au milieu de la scène, les bras grands ouverts, et d'une voix portant jusqu'aux rangs les plus éloignés, cria :

Juifs, pour l'amour du pardon,
Soyez charitables !
Pour les morts, une sépulture –
Pour les vivants, du pain !

Aux deux derniers vers, Adler descendait au parterre et avançait à travers le public, chapeau haute-forme dans les mains (…). Les gens pleuraient et vidaient leurs poches. Les femmes sans argent retiraient leurs alliances de leurs doigts pour les y jeter[373]. »

Le chant de l'enfant, dont la musique a ici été perdue, joue des ressorts du judaïsme religieux : l'appel à la charité aux premiers jours du deuil, comme à la porte des cimetières, la mise en perspective de la vie qui continue pour les (sur)vivants au regard de la vie perdues des persécutés et, enfin, la solidarité communautaire au profit des endeuillés. Les communautés juives américaines, tout particulièrement les Juifs russes installés dans le *Lower East Side* après les premières vagues migratoires massives des années 1881-1883, s'avèrent, dans les premières années du siècle, étroitement concernées par les événements tragiques frappant les communautés d'Europe orientale, avec lesquels les liens sont proches. Un article de Zosa Szajkowski[374] cite, par exemple, le programme de *landsmanshaftn* pour le 31 décembre 1904, dont le *Forverts* fait la publicité :

« Théâtre et bal de l'Association d'Aide Mutuelle d'Odessa. Les profits vont aux malheureuses victimes des pogroms. Une pièce sera donnée : « Le pogrom d'Odessa, ou la malheureuse famille », avec un ballet au

[373] ROSENFELD, Stella, *Bright Stars of Exile : Jacob Adler and the Yiddish Theatre*, Crowell, New York, 1977, p. 333.
[374] SZAJKOWSKI, Zosa, « *The Impact of the Russian Revolution of 1905 on American Jewish Life* », in *YIVO Annual of Jewish Social Science* n°17, 1978, pp. 54-118.

premier acte par l'Ecole de danse du Professeur Levine. Jacob Adler et d'autres stars du théâtre yiddish se produiront. Un bal suivra. »

Dans ce cas, faisant référence aux festivités juives pour le nouvel an du calendrier chrétien (qui ne constitue bien sûr pas une fête religieuse pour les Juifs) fournit l'occasion d'événements dramatiques, musicaux et dansés dont l'argument est le pogrom ayant frappé la communauté d'Odessa en 1905[375]. Beaucoup plus qu'un simple thème d'une représentation théâtrale chantée, le pogrom est ici l'occasion pour la communauté d'exprimer sa solidarité aux Juifs européens et de récolter des fonds destinés aux victimes. Le rôle de la musique et de la danse dépasse là encore le simple moyen de mobilisation : danse et musique agissent alors comme des composantes de la fête et de la mobilisation sociale, comme des moyens d'expression d'une pratique communautaire partagée de part et d'autre de l'Atlantique. A la fois rituel funéraire, en référence aux pratiques religieuses traditionnelles, et pratique collective dans l'expression de la douleur, la musique comme un outil fondamental dans le travail de deuil différé chez les Juifs américains. Néanmoins, les productions de circonstance chantées ou dansées sont également celles qui sont les plus susceptibles d'échapper à la conservation : contrairement aux poèmes, souvent transcrits dans les quotidiens ou dans les livres mémoriaux, les mélodies – sans bien sûr parler des arrangements – n'étant qu'exceptionnellement enregistrées ou mises par écrit, disparaissent bien souvent. Dans le cas du chant de la jeune Stella Adler comme pour la musique à danser du bal en mémoire des victimes du pogrom d'Odessa, seuls la trace en négatif de ces musiques subsistent.

Cette dimension sociale de la musique funèbre se retrouve, par ailleurs, dans des manifestations plus massives encore que les représentations du théâtre chanté ou des bals populaires. Ainsi, le cas souvent relaté de la « *groyser troyer marsh* » relaté par le numéro *Forverts* daté du 4-5 décembre 1905[376], fournit l'exemple d'une marche funèbre appelée « *yidisher troyer marsh* », jouée au cours d'une procession de grande ampleur soutenue par *Forverts* et par le Bund rassemblant dans le *Lower East Side* entre 100 000 et 200 000 personnes. Mark Slobin[377] recense les associations musicales présentes dans le cortège : outre les unions de choristes de synagogue, les associations de comédiens (dont la plus célèbre et la plus ancienne est l'*Hebrew Actors' Union*), une fanfare interprétait une marche tirée d'une

[375] WEINBERG, Robert, « *The Pogrom of 1905 in Odessa: A Case Study* » in KLIER, John D. et LAMBROZA, Shlomo, *Pogroms : Anti-Jewish Violence in Modern Russian History*, Cambridge,1992, pp. 248-89.
[376] GOREN, Arthur A., *The Politics and Public Culture of American Jews*, op. cit., 42-46. SLOBIN, Mark, *Tenement Songs. The Popular Music of the Jewish Immigrants*, op. cit., pp. 82-83.
[377] . SLOBIN, Mark, ibid. p. 82.

opérette composée en 1903 par le duo formé par le compositeur Arnold Perlmutter (1859-1953) et le librettiste Herman Wohl (1877-1936), en réaction au pogrom de Kichinev.

L'évocation des vagues pogromiques dans le répertoire populaire dit folklorique s'effectue souvent sans certification certaine du contexte auquel l'acte de violence renvoie. On constate une possible adaptation de chants décrivant davantage la violence faite aux populations juives elle-même que le contexte qui y préside directement. L'exemple tout à fait révélateur de cette adaptabilité de la source musicale à des contextes différents, sans même que le matériau lui-même évolue formellement ou subisse des modifications substantielles, est le chant du poète et compositeur Mordechai Gebirtig (1877-1942), « *S'brent*[378] ».

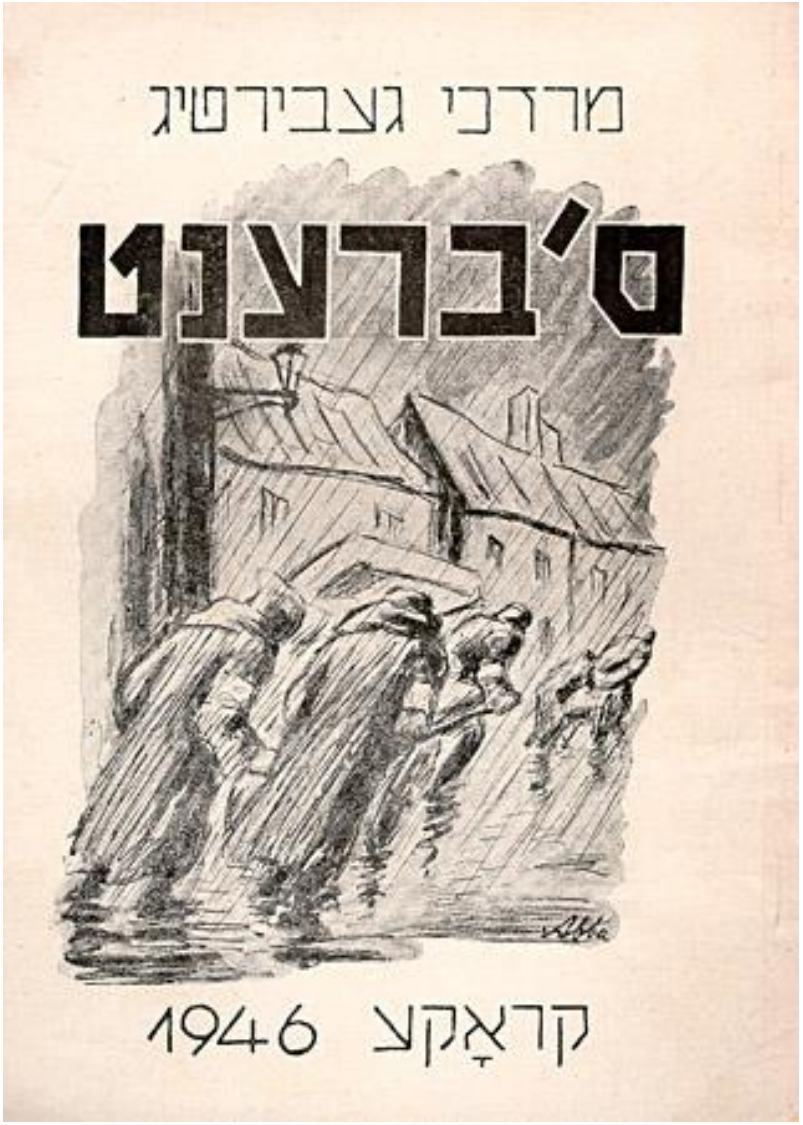


Figure 6 - Illustration d'une partition posthume de la chanson « *S'brent* » de Mordechai Gebirtig, Cracovie, 1946.

[378] YIVO, RG 740, *Mordechai Gebirtig Papers*. Serie I, dossiers 3-4-6.

[Extrait n°8] Souvent présentée comme un chant du ghetto de Cracovie (comme d'ailleurs l'illustration ci-dessous semble l'indiquer), dont Gebirtig était l'une des figures emblématiques, elle a en réalité été composée (texte et musique) en1938, en réaction au pogrom de Przytyk[379]. Située aux alentours de Radom, la ville de Przytyk comptait 90 % de population juive sur ses 3000 habitants[380].

2. La place de l'événement dans l'expression de la mort au sein du répertoire savant (premier XXe siècle)

Le champ de la musique savante, au tournant des XIXe et XXe siècles, s'inscrit dans des problématiques multiples et sa dimension discursive, les velléités de théorisation de leur pratique par les compositeurs mêmes, entre en résonnance avec les grands enjeux du siècle. Le traitement des thématiques funèbres et de la mémoire des morts, en musique, ne relèvent bien évidemment pas seulement d'une logique personnelle d'hommage et d'entretien du souvenir. Si cette dimension, liée aux rituels de deuil, n'est certes pas à négliger, il convient – en abordant les œuvres dans leur dimension politique et sociale – de mesurer à quels points l'expression de la mort et du deuil par la musique savante s'inscrit dans le paysage social qui préside à sa création et comment cette expression s'inscrit dans la durée : la disparition d'une œuvre au répertoire, ou son oublie tout comme sa destruction sont des paramètres que l'histoire culturelle se doit de prendre en considération. L'évolution des conjonctures politiques redéfinit complètement à la fois les conditions sociales et économiques du métier de compositeur, tout comme, bien évidemment, sa capacité à s'exprimer en fonction des attentes sociales ou en fonction de ses propres exigences. Le cas des compositeurs associés à la *Gesellschaft für jüdische Volkmusik* et leurs évolutions très variables après la dissolution de la société est à ce titre révélateur, qu'ils restent en Russie puis en URSS ou qu'ils prennent les routes de l'exil.

[379] Le texte du poème de Gebirtig, sans la musique, figure dans SHTOKFISH, David, ed., *Sefer Przytyk – The Memorial Book of Przytyk*, Przytyk Societies in Israel, Tel Aviv, 1973, p. 167.
[380] POLONSKY, Antony, « *Przytyk Pogrom* », in *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Przytyk_Pogrom, consulté le 14 janvier 2011.

2.1. Des requiems juifs ?

Plus encore, être un compositeur juif n'implique pas systématiquement de produire une œuvre qui respecte les règles du deuil juif. Comme il a déjà été abordé, la judéité dépasse le judaïsme, les deux notions s'articulant selon des modalités complexes, évolutives, différant en fonction des parcours individuels, des mutations communautaires, des contextes historiques. Ainsi, les formes d'identification à une forme de judéité assignées par des contraintes externes jouent, dans les répertoires de musique savante composée par des Juifs, un rôle primordial qu'il convient de ne pas sous-estimer sans toutefois en faire un critère obsessionnel d'analyse. Les persécutions antisémites, tout particulièrement la mise en place des législations antijuives et de la Solution finale tout comme les migrations forcées que cela a engendré, ont fonctionné comme un aiguillon identitaire pour nombre de compositeurs qui jusqu'alors, n'éprouvaient que des sentiments variables vis-à-vis de cette composante culturelle. Cette réactivation de la mémoire familiale ne passe, de surcroît, pas nécessairement avec un renouveau de la foi : la forme religieuse peut être un moyen d'affirmation, sans toutefois qu'elle conduise à un fidéisme profond ou à une pratique stricte et sincère de la religion. Ces modalités de redéfinition de soi vis-à-vis d'une culture que des ennemis externes cherchent à détruire diffèrent également de manière décisive en fonction du temps et – peut-être surtout – de l'espace. En effet, il est intéressant de comparer la manière dont les compositeurs européens restés en Europe expriment la mort dans les années 1930 vis-à-vis de ceux qui ont émigrés aux Etats-Unis ou qui vivent et travaillent en URSS. Chaque compositeur, dans chaque aire culturelle, est alors confronté à des contraintes propres qui influent plus ou moins sur la nature de leur production. Ce chapitre se propose d'analyser la place sociale de la production des compositeurs de culture juive des années 1880 aux années 1930, la Shoah redéfinissant profondément les critères de l'étude et créant un nouveau paradigme tant dans le travail collectif du deuil que dans les formes musicales de son expression. Il convient toutefois d'envisager une chronologie qui n'isolerait pas artificiellement la Shoah de l'évolution historique : les chants populaires ou les mélodies du théâtre yiddish ont bien montré qu'il existait une continuité de fait dans l'interprétation des répertoires, même si les conditions et les significations évoluaient bien entendu. Qu'en est-il des formes savantes de la musique ? Un opéra, une symphonie ou une œuvre mémorielle (qu'il s'agisse d'un requiem, d'une élégie ou d'une œuvre plus explicitement identifiable au judaïsme, comme un kaddish) impliquent des conditions matérielles et institutionnelles bien différentes qu'un numéro de cabaret ou qu'une chanson exécutée à la guitare. Leur impact et leur fonction sociale n'est, de plus, pas

tout-à-fait la même : en fonction de son commanditaire et du contexte de sa création, une œuvre savante traitant de la mort ou du deuil revêt – non pas un caractère de sérieux, dont les œuvres de divertissement ne sont certes pas dépourvues – mais une signification institutionnelle, un impact social qui lui est propre. Ainsi, le scandale (ou le triomphe) qu'un opéra peut remporter, en fonction du public qui y assiste et de l'attention que des critiques influents lui portent, inscrit l'œuvre de manière particulière dans la société. De même, un requiem n'a pas la même fonction qu'une chanson rendant hommage à un mort. Est-il essentiellement question de sociabilité ? Le public assistant, par exemple, à la création de *die Tote Stadt*, d'Erich Wolfgang Korngold en décembre 1920 à Hambourg et à Cologne, n'est pas nécessairement différent de celui qui assistera à une représentation de cabaret. Toutefois, ce sont bien les comportements et la signification sociale de l'événement qui diffèrent.

Les travaux de Jean-Jacques Szurec, Michaël Werner ou Simon Epstein ont bien mis en évidence l'importance du Premier Conflit Généralisé dans les positionnements identitaires des populations juives au sein des nations belligérantes. Dans le cadre d'une chronologie élargie à la Guerre Civile, aux troubles révolutionnaires et à la période des traités permet mieux encore de mesurer les enjeux géopolitiques et idéologiques auxquels les populations juives sont confrontées. On comprend également combien, pour un compositeur, exprimer la mort individuelle ou collective puisse revêtir des implications qui le dépassent pour partie. Plus que jamais, dans ce contexte, le recours à la typologie s'impose comme une nécessité. Le risque de réduire les choix et les positionnements individuels à un balancement entre identité nationale et identité juive relèverait au mieux de la simplification. Plus encore, la démarche prosopographique, si nécessaire soit-elle, ne peut suffire à comprendre le sujet : les œuvres ont leurs trajectoires pour partie indépendantes de la biographie de leur créateur. Il importe ainsi de se soucier de la réception d'une pièce, de son succès, de sa postérité afin d'en évaluer l'impact sur une période élargie. Qu'un musicien tombe dans l'oubli, avec ou sans sa production, n'est pas anodin : cela peut relever des aléas de l'histoire comme d'une forme déterminée d'élimination politique. A ce titre, les ambiguïtés de la politique soviétique sous l'ère stalinienne mettent en lumière l'inconstance des conditions dans lesquelles un compositeur juif peut espérer créer, publier ses œuvres, recevoir un accueil favorable ou au contraire être victime de la censure. Il existe, de même, une différence très nette entre des œuvres qui mettent en scène la mort violente et celles qui commémorent les victimes d'une mort violente : entre la thématique de la mort et celle de la mémoire des morts, les enjeux tant esthétiques que politiques divergent.

Dans un premier temps, de très nombreux compositeurs issus de familles juives assimilées composent des œuvres à caractère funèbres selon les codes et la terminologie dominante, à savoir chrétienne et, dans les milieux viennois, catholiques. Ainsi, des compositeurs aussi en vue que le jeune prodige Erich-Wolfgang Korngold (1897-1957) lorsqu'il compose en 1921 ses *Vier Lieder des Abschieds*, opus 14, intitule l'une des pièces *Sterbelied-Requiem*. De la même manière, c'est un *Requiem* le compositeur allemand Berthold Goldschmidt (1903-1996) en 1924. Rien, en effet, dans la formation académique de Goldschmidt à la *Hochschule* de Berlin, ne l'inclinait à s'attacher au folklore Yiddish, comme à la même époque ses collègues de l'école de Saint-Pétersbourg.

Il en va de même pour le *Berliner Requiem* de Kurt Weill (1900-1959), cantate que le compositeur présentait comme « une séquence de chants pour les morts, des plaques et des épitaphes commémoratives [qui] est en fait comme un requiem séculier[381] ». Œuvre ouvertement antimilitariste, plusieurs fois remaniée, elle est composée entre novembre et décembre 1918, soit à l'occasion du dixième anniversaire de l'armistice et de la Révolution de novembre. Ainsi, le numéro intitulé « *Grabschrift 1919* » (épitaphe 1919) est dédiée à Rosa Luxembourg, dont le corps avait été jeté dans le *Landwehrkanal*. Les numéros quatre et cinq sont quant à eux des « *Berichte über den unbekannten Soldaten* » (rapports sur les soldats inconnus). Créé non sans mal et sans réticences de la part des responsables de la radio allemande, le *Berliner Requiem* n'est créé à Francfort-sur-le-Main que le 22 mai 1929 par l'orchestre de la *Südwestdeutschen Rundfunks*, sous la direction de Ludwig Rottenberg. Néanmoins, l'œuvre ne sera jamais diffusée à la radio berlinoise.

Toutefois, un exemple de compositeur de formation savante aspirant à créer des œuvres à la mémoire des morts juifs, tout en adoptant une terminologie chrétienne est le Viennois Eric Zeisl (1905-1959)[382]. Le caractère traditionnel de son style, selon Karin Wagner[383], a prémuni Zeisl de la censure avant l'*Anschulss*[384], sans toutefois recevoir de

[381] SCHEBERA, Jürgen, *Kurt Weill, an Illustrated Life*, Yale University Press, 1995, pp. 128-132.

[382] Né à Vienne en 1905 dans une famille juive assimilée (propriétaire d'un café sur le Prater), Zeisl a suivi, contre l'avis parental, des cours privés avec Richard Stöhr, professeur à l'Académie de Musique et tenant d'une ligne musicale très traditionnaliste (fidèle à la tradition romantique allemande du XIXe siècle). D'autres enseignants, Joseph Marx et surtout Hugo Kauder (très influencé par la pensée mahlérienne) ont eu sur lui une influence durable, l'incitant notamment à s'inspirer de musique traditionnelle et d'y puiser des matériaux pour ses propres compositions (ainsi dans son Premier Quatuor à Cordes, créé en 1934, le dernier mouvement s'articule autour d'une mélodie slovaque).

[383] WAGNER, KARINE, *Fremd bin ich ausgezogen. Eric Zeisl*, Czernin Verlag, 2005, 311 P.

[384] L'Anschluss marque pour Zeisl le début de l'exil : laissant ses parents, il quitte l'Autriche avec son épouse Gertrud, dans un premier temps pour Paris où il compose de la musique pour une mise en scène d'une adaptation du roman *Job* de Joseph Roth. Selon Karin Wagner, le protagoniste de Roth, Mendel Singer, a profondément marqué le compositeur, au point d'ébaucher un opéra (resté inachevé) fondé sur le *Job* de Joseph Roth.

distinction prestigieuse, comme le Prix de l'Etat Autrichien, auquel son premier requiem, le *Requiem Concertante* aurait pu prétendre.

Exilé aux Etats-Unis en 1939, il s'installe dans un premier temps à New York, où il peut vivre de sa musique et où certaines œuvres sont jouées dans des programmes radiophoniques (sa *Petite Symphonie*, interprétée par le chef hongrois Ernö Rapee). Toutefois, en 1940, il s'installe sur la Côte Ouest et commence à travailler pour la MGM tout en composant des œuvres à thématiques juives, destinées aux concerts et aux institutions spécialisées, tel que le *Brandeis Camp Institute* où il est employé entre 1948 et 1950. Enseignant également à la *Southern California School of Music and Arts* et au *Los Angeles City College*, Zeisl et son épouse Gertrud reçoivent chez eux des personnalités importantes de l'immigration musicale, dont certains ont comme lui fuit le nazisme en raison de leurs origines juives[385]. Ils fréquentent ainsi, outre Alma Mahler, le poète Franz Werfel et les compositeurs Erich-Wolfgang Korngold, Mario Castelnuovo-Tedesco, Alexander Tansman ou encore Igor Stravinsky. C'est à cette époque qu'il compose, entre 1944 et 1945, son second requiem, le *Requiem Ebraico*, dédié à la mémoire de ses parents assassinés dans les camps.

Le style musical de Zeisl s'inscrit dans cette pratique mahlérienne d'une utilisation de matériaux thématiques ou harmoniques composites, intégrés dans un langage original et ses œuvres traitant explicitement de la mort s'inscrivent bien dans cette démarche. Peu avant sa mort, Eric Zeisl compose ainsi le lied *Komm süsser Tod*, dont les musicologues relèvent la double influence rythmique de *La jeune fille et la mort* de Franz Schubert et harmonique des *Chants bibliques* d'Anton Dvořák. De la même façon, son *Requiem Ebraico* (triple adaptation du Psaume 97), témoigne de ce style hébraïque de Zeisl.

D'autres types de « *requiem* », composés dans les années 1930 par des musiciens Juifs, sont à comprendre dans un contexte tout à fait différent. Ainsi, le *Lenin Requiem* d'Hanns Eisler (1898-1962), composé pour le dixième anniversaire de Lénine et créé en 1935, s'appuie sur un texte de Bertold Brecht. L'originalité de cette œuvre au contenu idéologique très clair retourne notamment du fait qu'Eisler utilise à la fois la forme liturgique traditionnelle de la messe des morts chrétienne pour lui assigner un langage atonal, proche de celui de ses *Lieder*, sauf lorsqu'il réutilise la mélodie composée en 1931 (et avec Brecht toujours) L'éloge des combattants (originellement pour la pièce *La mère*). Bien entendu,

[385] ZEISL, Gertrud S., COLE, Malcom S., *Eric Zeisl: his life and music*, Oral History Program, University of California, Los Angeles, 1978, 776 p.

l'atonalité du requiem d'Eisler en même temps que le texte de Brecht se plaçant aux antipodes des canons du réalisme soviétique, l'œuvre a été proscrite en Union Soviétique.

2.2. De la musique à vocation universelle

La « *Rote Melodie* » (1920) de Kurt Tucholsky et Friedrich Hollaender, même si écrite et composée par deux Juifs allemands, n'opère pas de distinction dans les morts qu'elle dénonce. En revanche, dix-huit ans plus tard, lorsque Mordechai Gebirtig compose et écrit en yiddish « *Es brent, unzer shtetl brent* », il dénonce, à travers le pogrom, une forme particulière, socialement et culturellement ciblée, de persécution faite aux populations civiles. Héritier, quant à lui, d'une tradition populaire et folklorique qui portait depuis la fin du XIXe siècle cette thématique du Juif persécuté et de son foyer réduit en cendre, Gebirtig rejoint toutefois le chœur de compositeurs et d'auteurs qui s'engagent, sur la scène des théâtres et des cabarets, contre un antisémitisme passé progressivement de la menace de mort au meurtre effectif. Ainsi, la « Ballade de Mary Sanders » (1935), composée par Hanns Eisler sur des paroles de Berthold Brecht, fait référence aux lois de Nuremberg et à l'antisémitisme d'Etat du Troisième Reich. Les chants de combats, mettant en scène une mort héroïsée, armes à la main, témoignent eux-aussi d'une histoire en confluences, conforme à une logique de transferts et de contre-transferts. Le répertoire de la guerre d'Espagne, en particulier enregistré par Ernest Bush à Barcelone en 1938, reprend des chants juifs et comporte des chants repris ultérieurement dans les ghettos et dans les forêts lituaniennes de partisans. Toute forme d'essentialisme n'aurait, particulièrement dans ce cadre, aucun sens réel, si ce n'était faire le lit des théories racistes des années 1880-1930. Les Juifs, en tant que victimes ou en tant que combattants (qu'on les honore comme des martyrs, avec un sens religieux ou non, ou comme des sacrifiés sans signification transcendante) ont bien entendu leurs chants funèbres, mais bien peu leur sont exclusivement réservés. Le répertoire d'inspiration socialiste ne fait la plupart du temps pas de différence d'ordre culturelle : la victime, juive ou non, est essentiellement un prolétaire, sacrifiée par l'Etat-major, par l'Etat bourgeois ou par l'Etat impérial. A mesure que les actes de nature explicitement antisémites ou que les législations antijuives occupent l'espace sociopolitique, les chants tendent à se spécifier eux-aussi.

D'une manière comparable, ce sont les théoriciens racistes (il n'est qu'à penser aux écrits délirants d'un Richard Eichenauer) qui cherchent à isoler une spécificité juive de la modernité musicale européenne : la préoccupation des compositeurs, fussent-ils de culture ou

d'ascendance juive, tenait à des questions propres à l'évolution ou à la conservation des règles et des techniques (doit-on parler de « langage » ?) de la musique savante occidentale. Plus encore, l'idée d'une nature macabre, voire mortifère, d'une certaine modernité, ne trouve-t-elle pas son origine – pour partie – dans les écrits de ces théoriciens racistes ? Selon Hans Pfitzner, le jazz conduit à la « mort de l'âme » allemande. N'avait-on pas, d'autre part, accusé Arnold Schönberg de stériliser la créativité musicale allemande ? De fait, l'association de la musique des compositeurs juifs avec la mort ou la stérilité (donc l'impossibilité de donner la vie) relève avant tout d'une rhétorique de détracteurs fanatiques : le risque de reprendre, ne serait-ce que pour partie, cette théorie psychologisant la création musicale et la chargeant d'une dimension « ethnique » n'est pas négligeable. La multiplication de contre-exemple ou plus encore des trajectoires croisées des œuvres permet au contraire de montrer que l'expression musicale de la mort des Juifs, avant la Shoah, se dissocie de l'idée d'une mort juive. On peut mourir en tant que soldat d'une nation et en tant que Juif. Quel sens cela peut-il revêtir d'envisager *Die tote Stadt* (1920) d'Erich Wolfgang Korngold à travers la judéité de son compositeur et librettiste ? C'est en effet deux choses très différentes que de constater qu'un compositeur juif aborde la thématique de la mort explicitement liée aux pratiques culturelles des communautés juives ou à leur histoire et d'envisager, a priori, sa production du point de vue de son ascendance ou de sa propre culture. Le double recours à la typologie et à la chronologie est ici tout à fait primordial : au-delà d'une approche micro-historique et prosopographique, conduisant à distinguer l'œuvre et le parcours d'un Mahler, d'un Schönberg, d'un Korngold ou d'un Weill, on s'aperçoit en définitive que l'expression de la mort dans les œuvres savantes renvoie à une multitude de motivations et d'implications symboliques. On se rend compte, enfin, du poids de l'assignation externe : les marches funèbres des symphonies de Gustav Mahler renvoient-elles aux funérailles juives ? Qui pourrait en apporter la preuve ? Qui oserait aujourd'hui encombrer de cette conjecture la musique de celui qui aspirait à composer l'ultime symphonie germanique ? La judéité d'un compositeur, si elle n'est pas à négliger en tant qu'élément contribuant à en expliquer la complexité et/ou la richesse, ne doit en aucun cas devenir une obsession. Souvent ces compositeurs aspirent à conférer à la mort de leurs héros musicaux ou – dans le cas des œuvres non programmatiques – à la dimension funèbre de leur musique, une dimension collective, à défaut d'être universelle. Encore, la mort mahlérienne n'est-elle pas spécifiquement viennoise : les vers du *Finale* de la Deuxième Symphonie renvoient-ils seulement à une mort chrétienne ? Cette résurrection est-elle conforme au dogme ? De fait, restreindre une œuvre pour la commodité de la démonstration renvient à la réduire et à la

trahir. Il apparaît tout à fait clairement qu'une vision globalisante du répertoire savant consacré à la mort, dans l'Europe du premier XXe siècle, est impossible à accepter : les compositeurs mettent leur art au service d'idéologies multiples et parfois antithétiques, réagissent aux conjonctures historiques ou refusent de prendre explicitement position. Hors de tout contexte permettant explicitement de rattacher une œuvre à des critères renvoyant à un aspect de la culture juive (répertoire liturgique ou paraliturgique à part), il apparaît bien difficile de distinguer entre une mort universelle et une mort juive. Sauf, peut-être, à la voir représenter sur une scène de théâtre yiddish, où la langue et les références territoriales dessinent un espace clairement identifiable.

3. Tragédie et drame au théâtre : la mise en scène de la mort du Yiddish Theater au Musical de Broadway

3.1. Musique et mort au théâtre : les origines lointaines du *purimshpil*

L'une des traditions desquelles le théâtre yiddish contemporain tire son origine est la pièce de Pourim ou *purimshpil*. Cette tradition diffère assez substantiellement des pratiques ultérieures du théâtre professionnel en yiddish, lui aussi fondé sur des thématiques folkloriques, populaires et religieuses : le *purimshpil* revêt une dimension clairement amatrice. Strictement encadrée par les lois juives et les autorités rabbiniques, le *purimshpil* s'inscrit néanmoins dans une tension entre tradition et renversement ponctuel de l'ordre traditionnel, comparable en cela au carnaval chrétien. Ces moments d'inversion permettaient le recours à des innovations contraires à la tradition, mais le phénomène devait compter avec de nombreux facteurs limitant (sociaux, linguistiques, moraux). Dans ce cadre strictement limité (où même la transgression est envisagée pour être contrôlée), il est question de meurtre (tabou religieux par excellence) et de victoire sur le meurtre. En effet, les *purimshpiln* célèbrent la victoire de Mordechai et d'Esther sur le meurtrier Haman. Connaissant son apogée en zone germanique, tchèque et polonaise aux XVIIe et XVIIIe siècles, cette pratique était tombée en désuétude dès les XVe et XVIe siècles en Europe occidentale (France et Angleterre). Le *purimshpil* était donc fortement attaché aux traditions juives de la zone de Résidence.

Comportant d'importantes similitudes avec la *Fastnachtspiele* chrétienne de Nuremberg, la pièce de Pourim était fondée sur des récits bibliques dont beaucoup avaient

trait à la mort et au meurtre en particulier. De l'histoire d'Esther (souvent appelée Magile), mise en esclavage par Joseph et ses frères, à David et Goliath, au sacrifice d'Isaac en passant par Sodome et Gomorrhe, ces pièces revêtaient une dimension édifiante et s'inscrivaient dans le calendrier liturgique. Les histoires qui y étaient mises en scène pouvaient également puiser leur inspiration dans des légendes profanes, telle que celle du démon Ashmoday ou encore telle que l'histoire, quasi faustienne, de *L'étudiant et le Diable* (1588).

La mort y est parfois traitée selon des motifs païens, assez éloignés de l'orthodoxie rabbinique : ainsi, les fréquents combats conduisent parfois à la mort de l'un des protagonistes, avant qu'il ne ressuscite (c'est souvent le cas du personnage d'Haman). On peut ainsi lire ce motif de la résurrection comme le motif païen d'un passage cyclique entre l'hiver et le printemps. Si l'on continue à suivre le personnage de Haman, on rencontre également une forte dimension comique assignée à la mort, influencée par les personnages clownesques de la tradition germanique, tels que Hans Wurst (dont l'un des plus célèbres interprètes au XVIIIe siècle, Jacob Riz de Prague, était Juif) ou encore de la *commedia dell'arte.* D'un mot, cette tendance consistait à faire de personnages tragiques, tels que les meurtriers, des personnages absurdes.

Dans cette tradition ancienne, la musique tenait une place fondamentale et fonctionnait à la fois comme élément consensuel et comme facteur de scandale. En effet, le recours aux *kapelyen* et aux musiciens itinérants, comme dans la plupart des fêtes collectives, souvent à fondement religieux, marquant le temps partagé, contribuait au sentiment d'appartenance et de reconnaissance. Toutefois, pour les plus orthodoxes – comme c'est encore le cas au XXe siècle en Europe ou aux Etats-Unis – l'implication des cantors ou des choristes de la synagogue revêt une dimension scandaleuse de profanation. L'usage de la musique dans les *purimshpiln* passe par l'utilisation de genres repérables : les chansons à boire pour les scènes évoquant les frères de Joseph fomentant sa mise en esclavage, une marche solennelle pour l'entrée du Saül dans les premiers moments de l'histoire de David et Goliath.

Enfin, le recours à la symbolisation dans la mise en scène des pièces de Pourim est un élément fondamental, bien mis en évidence par Nahma Sandrow, qui les compare par ailleurs aux mystères de la chrétienté médiévale ou au kabuki japonais. Concernant la mise en scène de la mort ou du meurtre (élément essentiel de ce type de dramaturgie) le recours à l'évocation est un usage fréquent : la présence d'une tombe représente ainsi la mort plutôt que de donner directement à voir sur scène l'acte meurtrier lui-même.

3.2. « *Broyt mit teater* » : fonction sociale du théâtre en musique

Le roman d'Abraham Cahan, *The rise of David Levinsky*, met bien en évidence cette fonction de sociabilité, pour partie la continuité du rôle tenu par la synagogue (ou *shul*) en Europe orientale, des théâtres du Lower East Side, dans les années 1890. Comme d'autres témoignages, le roman de Cahan atteste de cette période transitoire américaine où les jeunes rivaux d'Abraham Goldfaden étaient en passe de le surpasser en popularité : tout en reprenant à leur compte le système mis en place à Iaşi par le « père du théâtre yiddish » (système au sein duquel l'auteur domine la troupe), ces jeunes auteurs, acteurs, chanteurs et metteurs en scène cherchaient à asseoir leur propre célébrité et leur propre autorité. A cette époque, New York devient le principal lieu de production du théâtre musical en yiddish, exporté vers les autres communautés dans le monde. Le phénomène de contre-transfert est alors en marche : les thématiques de la mort en musique, élaborées par des émigrés Juifs d'Europe orientale, en voie d'assimilation mais pas encore coupés de leur culture d'origine, parlant toujours le yiddish européen, jouant ou écoutant toujours la musique des *klezmorim* et des *kapelyen*, commence à exporter des modèles originaux, fondés aux Etats-Unis. Leur formation musicale est pour l'essentiel assez rudimentaire : seuls ceux qui ont chanté dans les chœurs de synagogues connaissaient la musique et savent placer leur voix. Les vedettes d'alors, Boris Thomashefsky, David Kessler, Jacob P. Adler ou Sigmund Mogulesco, s'inscrivent plutôt dans un registre comique. Toutefois, la « starification » de ces acteurs/chanteurs au sein des communautés juives émigrées new yorkaises conduit parfois à des phénomènes de confusion entre la personnalité privée de celui qui est sur scène et le rôle qu'il interprète. C'est ainsi le cas de Boris Thomashefsky, qui a connu un succès retentissant en interprétant, avec Sara-Sophie Goldstein-Karp, une adaptation en yiddish de *Roméo et Juliette* : ainsi, Thomashefsky qui venait de perdre un fils, craque sur scène en chantant la berceuse d'un père. Il est rapporté – avec l'emphase de rigueur - que toute la salle était en pleurs jusqu'au tombé de rideau. Le fait est, à travers cet épisode tout-à-fait anecdotique, que la musique apparaît comme le vecteur d'un sens assigné par le quotidien ou par le drame effectivement vécu. Le théâtre est alors un lieu où une confusion entre réel et imaginaire s'opère, quitte à abstraire l'acteur/chanteur star de sa personne réelle.

3.3. Les « *Tsaytbilder* » ou les drames quotidiens sur la scène

Le théâtre yiddish, comme d'autres traditions dramatiques, s'appuie notamment sur la transposition sur la scène des drames quotidiens : ces scènes d'époque (ou *tsaytbilder*) s'inspirent à la fois du fait divers marquant ou édifiant (un incendie, comme dans la pièce *The sidewalks of New York*, 1857, un drame domestique, comme dans la pièce de Joseph Lateiner *A Jewish Heart*, 1908) et de fait politiques. Ainsi, Moses Hurwitz, figure marquant du théâtre yiddish viennois, écrit une pièce sur le procès du capitaine Dreyfus. Une autre pièce, *Tisa Esler*, fonde son argument sur le procès intenté à des Juifs de cette ville hongroise pour meurtre rituel d'un enfant chrétien, dont ils auraient bu le sang. Au moment même où le théâtre yiddish s'implante aux Etats-Unis, principale terre d'immigration des grandes vagues migratoires des années 1880-1910, s'opère un passage crucial entre une pratique populaire du théâtre (parfois appelée le *shund*) et une pratique plus intellectualisée. Cette transition, notamment incarnée par Jacob Mihaelovitch Gordin (1853-1909), correspond à une évolution des sociabilités, des codes et des modes du milieu théâtral yiddishiste newyorkais. Inspirés par les pièces d'Ibsen ou de Tolstoï (que Gordin a vu à Saint-Pétersbourg), ces dramaturges de la seconde génération expriment des exigences nouvelles, notamment une diction rigoureuse du texte par les acteurs et une intégration moins approximative des musiques de circonstance au sein de la dramaturgie : les chœurs occupent désormais une place déterminée et bien intégrée dans l'intrigue, leur fonction est codifiée. Plus encore, avec Jacob Gordin, la musique revêt une fonction de retour au réel : pour ses pièces *Le pogrome en Russie*, *L'Homme, Dieu et le Diable* ou encore *Le Massacre*, les interludes musicaux doivent désormais être des chansons folkloriques que les personnages pourraient effectivement avoir pu chanter. Le chant s'inscrit alors dans sa dimension mémorielle et constitue un marqueur communautaire fort dans une logique de déploration ou de deuil collectif.

Si, dans un article du *Jewish Daily Forward*, Abraham Cahan parle, pour ces évolutions, de « nouveau chapitre » dans l'histoire du théâtre yiddish, elles ne constituent pas pour autant une rupture définitive avec les pratiques amatrices antérieures du *shund* : Yitskhok Leyb Peretz désignait au contraire Gordin comme un « intermédiaire entre l'art et le *shund* ». En effet, même si Gordin critique le *shund* comme trop éloigné de la « véritable vie juive », son théâtre procède de ressorts dramatiques comparables, voire même d'une même utilisation de la musique et du chant. C'est du moins une impression superficielle à laquelle on serait tenté de se rallier au regard de formes en cours d'évolution. Néanmoins, s'attacher aux réceptions et aux critiques des œuvres de Gordin permet d'adopter un autre point de vue,

plus relatif. Des personnalités telles qu'Abraham Goldfaden ou Moses Hurwitz ont qualifié Jacob Gordin de non-Juif, le considérant avant tout comme un Russe. Plus encore affublé du surnom de « *black Jew* », Gordin se voyait reprocher par ses détracteurs et par ses rivaux (qui étaient souvent les mêmes) une attitude aux confins de l'antisémitisme dans la mesure où il sécularisait la langue et désacralisait la culture folklorique, initialement portée et préservée par Goldfaden. L'une des évolutions fondamentales, en effet, du théâtre de Gordin, résidait dans une utilisation particulière du chant (notamment lorsqu'il s'agissait de chanter la mort), qui ne cherchait plus essentiellement à exprimer – comme chez Goldfaden – « l'âme du peuple juif ».

Toutefois, le tournant du siècle et l'évolution de la conjoncture porte préjudice au théâtre yiddish, tant à celui de Goldfaden qu'à celui de Gordin dont les pièces, à partir des années 1905, sont de moins en moins rentables. Une série de mutations, en effet, entraîne le déclin de cette conception du théâtre yiddish entre le shund et le théâtre d'art : parmi ces évolutions, de nouvelles formes concurrentes apparaissent, telles que le cinéma muet bon marché et le musical hall en yiddish. Plus encore, consécutive au pogrom de Kichinev en 1903, une nouvelle vague migratoire apporte aux théâtres du Lower East Side un nouveau public, alors qu'une dépression frappe New York la même année : à de nouvelles aspirations, à de nouveaux codes, correspond également une exigence d'un divertissement meilleur marché.

3.4. Le *dybbuk* : figure folklorique dans les œuvres de musique savante, de Joel Engel à Leonard Bernstein

La figure du *dybbuk*, attachée à l'œuvre d'An-Ski[386] depuis qu'il en a fait l'argument d'une pièce en 1916, souvent adaptée depuis au théâtre, à l'opéra et au cinéma, puiserait cependant ses racines dans des croyances bibliques[387], dans le folklore yiddish d'Europe orientale et dans la théorie de la transmigration des âmes, présente dans la Kabbale. D'abord

[386] Shloyme Zanvl Rappoport dit An-Ski (1863-1920) était un écrivain et un journaliste russe de Vitebsk (ville qui a également vu naître Marc Chagall), proche du Bund. Son intérêt pour les cultures yiddish d'Europe orientale le poussa à organiser des voyages au cours desquels il collecta des éléments du folklore. A partir de ce matériau, il élabora une partie de son œuvre dont la pièce *Le Dybbuk ou Entre deux mondes* (*Der dibuk oder tsvishn tzvey veltn*, 1916), créée à Vilna en 1917.

[387] Ainsi, l'article « Dibbouq (ou Dybbouq) » du *Dictionnaire Encyclopédique du judaïsme* indique la précision suivante : « La notion d'incarnation des esprits malins prévalait parmi les Juifs de l'époque du Second Temple et durant la période talmudique. Les évangiles du Nouveau Testament, qui comportent également des récits portant sur ce thème, en témoignent. La croyance que certaines âmes défuntes, ne pouvant trouver le repos dans l'au-delà, s'attachaient à des vivants était courante au Moyen Âge, aussi bien dans le judaïsme que dans le christianisme. ». *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, éditions Robert Laffont, Paris, 1996, p. 277.

envisagé comme « la jonction de l'âme d'un mort à celle d'un vivant, afin de renforcer ses vertus et de porter assistance à l'ensemble du peuple juif », l'*ibbur* (ou la transmigration des âmes kabbalistique) a revêtu un sens plus malin, pour signifier « l'intrusion d'une âme corrompue dans le corps d'une personne qui aurait ouvert une brèche dans son intégrité, en commettant quelque péché[388]. » Le recours à la citation encyclopédique doit permettre de donner une assise stable à une notion bien complexe pour le judaïsme : en effet, dans une religion où la résurrection de l'âme n'occupe pas du tout la même place que dans le christianisme, cette thématique du *dybbuk* pourtant souvent adoptée par les dramaturges et les compositeurs a de quoi surprendre. Les interprétations successives qui en ont été faites varient également et ne reflètent pas toutes l'exigence dévolue à une compréhension fine de la Zohar. En effet, le plus souvent – et cela est très certainement dû à la pièce d'An-Ski qui, beaucoup plus que la Kabbale, constitue le véritable fondement des nombreuses interprétations du XXe siècles – le *dybbuk* est étroitement associé à la peinture des pratiques culturelles, des croyances, des peurs et des sociabilités d'un monde en train de disparaître. La démarche ethnographique d'An-ski comme celles des compositeurs de la *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* de Saint-Pétersbourg, à laquelle Joel Engel (1868-1927) appartenait, témoigne de l'intérêt que des hommes de culture d'origine juive, parfois à mille lieues du traditionalisme fruste des *hassidim* rencontrés dans les *shtetler* de Podolie ou de Volhynie, témoignaient pour un monde menacé. De ce fait, les versions musicales de cette légende, pour la scène du théâtre, de l'opéra ou pour le concert, témoignent en même temps du regard porté sur le « *yiddishland* », sur les sociétés traditionnelles des Juifs *hassidim* de la zone de résidence et sur une conception de la foi éloignée des complexité des écrits talmudiques mais fondée – au contraire – sur la danse comme médium d'un lien direct avec Dieu. Ainsi, lorsque Joel Engel compose pour une représentation de la pièce d'An-Ski à Moscou en 1922 par la troupe du théâtre Habimah de la musique de scène, il s'appuie sur le fruit de ses propres collectes ethnographiques, notamment effectuées auprès d'An-Ski en 1912 dans la zone de résidence. Cette musique, rarement enregistrée[389], intègre ce faisant des chants traditionnels, tout particulièrement hassidiques, comme par exemple « *mipnei ma* » (pourquoi), dont les paroles évoquent ces voyages ascensionnels de l'âme :

[388] *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, op. cit. pp. 277-278.

[389] S'il n'a pas été possible de se procurer un enregistrement de l'ensemble de la musique de scène ni même de la suite pour orchestre (opus 35 du catalogue de Engel), la partition de l'œuvre a été éditée à plusieurs reprises dans les années 1920 : une première fois à Tel-Aviv (1926) puis à Berlin la même année et enfin à Moscou en 1929. La musique de Joel Engel a connu un succès dans le sillage de celui de la pièce d'An-Ski, pour ensuite être largement oubliée et seulement redécouverte récemment aux Etats-Unis.

D'où et pourquoi
L'âme descendit-elle
Des plus hautes altitudes
Vers les plus profondes fosses ?
La descente découle de l'ascension.

Pourquoi, oh pourquoi
L'âme descendit-elle
Des plus hautes altitudes
Vers l'abysse la plus profonde ?
La plus grande chute
Contient l'envol

La musique de Joel Engel offre un exemple tout à fait intéressant de la démarche des musiciens de l'Ecole de Saint-Pétersbourg. Formé au conservatoire de Moscou (où il entre en 1893 sur la recommandation de Piotr Tchaïkovski), Engel reçoit une formation académique rigoureuse, étudiant notamment auprès de Sergeï Taneyev (1856-1915), qui a formé par ailleurs certains représentants célèbres de l'école russe postromantique, de Sergei Rachmaninov à Alexandre Scriabine. Sa musique et sa démarche compositionnelle s'inscrivent par ailleurs dans un mouvement folkloriste[390], incarnés par des compositeurs de formation savante, maîtres des subtilités de l'harmonie classique, des innovations chromatiques et du travail d'orchestre. En d'autres termes, le matériau dit « folklorique » sert de terreau à une matière symphonique sophistiquée ; plus encore, cette musique est elle-même un discours sur le monde auquel elle a emprunt ses chants.

La mise en musique de la légende du *Dybbuk* rencontre peut-être son occurrence la plus célèbre dans le film que cinéaste polonais (et non Juif) Michał Waszyński (1904-1965) tourne en 1937 à Varsovie. La musique est du compositeur Henoch (ou Henech) Kon (1890-1972), figure importante de la vie musicale juive polonaise de l'entre-deux-guerres, après avoir été formé à l'Académie de Musique de Berlin. Ses premiers contacts familiaux avec la musique l'ont plongé à la fois dans le répertoire liturgique (ses parents voulaient qu'il soit rabbin) et *klezmer*. De fait, la musique qu'il compose pour Waszyński s'inscrit tout à fait dans cette

[390] FRANCFORT, Didier, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Hachette Littératures, Paris, 2004, pp. 202-219. MÓRICZ, Klára, *Jewish identities. Nationalism, Racism ; and Utopianism in Twentieth-Century Music*, University of California Press, 2008, pp. 20-26.

veine folkloriste et peut-être même descriptive, soulignant par l'emploi des rythme de danse utilisés par les *kapelyen* de *klezmorim*, ainsi que les modes (*shteygers*) et les mélodies (*niggunim*) traditionnels.

La séquence du film qui nous intéresse ici tout particulièrement est celle de la danse macabre, précédent la scène du mariage. Henoch Kon, sur un rythme binaire et une mélodie très orientale, compose une danse à la fois dissonante (les cordes marquent le rythme avec des accords joués très *sforzando*), marquée par des désinences chromatiques contrastant avec l'envoûtement de la mélodie confiée au hautbois et aux vents. Ces mêmes vents marquent eux-aussi les temps de la danse macabre dans des dissonances voulues, rappelant le manque de justesse caractéristique des *kapelyen* itinérantes, embauchées pour animer les mariages. Ce recours au folklore, tout particulièrement le folklore hassidique, comme matériau constitutif de la bande originale du film se retrouve dans toute la séquence du mariage. Plus encore, Kon doit enchaîner sa danse macabre à un chant de prière, commençant par une citation de la Genèse (3:19) :

De la poussière tu viens
A la poussière tu retourneras
Pour quoi, O homme insensé -
Tes querelles et ton sacrifice ?
Ton activité sans repos et tes efforts constants ?
A la fin, tes os seront conduits à la tombe.
Et prier et pleurer ne te sera d'aucun recours.
Chaque chose qui vit doit finalement trépasser …
Bien que tu connaisses des joies, bientôt, aussi, tu pleureras
Et la vie de l'homme
Est comme la danse de la mort

Après cet instant solennel et ce rappel à la communauté écoutant dans le silence le chant du cantor, la danse macabre peut commencer.

Il n'est pas ici question de procéder à une analyse symbolique de la lecture du *Dybbuk* par An-Ski ou par Michał Waszyński[391]. Il est cependant important de relever que, lorsqu'un compositeur de musique de film (dont la spécificité du genre et les contraintes particulière du

[391] A ce propos, voir par exemple : BARTOV, Omer, *The « Jews » in Cinema, from the Golem to Don't Touch My Holocaust*, Indiana University Press, 2005, pp. 28-31.

métier nous ont conduit à ne pas les traiter de manière systématique dans cette thèse[392]) veut traiter la mort à travers l'intercession maline du *dybbuk*, il reconstruit musicalement une représentation stéréotypée du *shtetl* : la voix du *hazzan* côtoie les stridences de l'orchestre *klezmer*, les arabesques d'une mélodie modale, les rythmes de danses traditionnelles. La mort,

Figure 7 – Scène de la *Totentanz* ou danse macabre du film *Le Dybbuk* (1937) de Michał Waszyński.

Source : *The National Center for Jewish Film*

dans sa représentation musicale, répond bien ici à des codes que l'on veut les plus fidèles possibles au monde en cours de disparition dont on cherche à laisser témoignage.

La légende a, par ailleurs, inspiré d'autres compositeurs dans un contexte tout autre, tant géographique que sociologique. L'une des versions les plus célèbres est celle de Leonard Bernstein (1918-1990). Le musicologue Jack Gottlieb met, ainsi, en évidence le lien, dans l'œuvre et le discours théorique de Leonard Bernstein en 1973-1974 d'une question récurrente et sans réponse. Il met, ce faisant, en rapport l'influence majeure de Charles Ives et de son *Unanswered Question* de 1908 et l'influence mineure d'une chanson yiddish « *fragt di velt an alte cashe.* » (Le monde pose une vieille question)[393]. Il est à noter que cette même chanson a été utilisée par Maurice Ravel, pour la seconde de ses *Mélodies Hébraïques* de 1919, intitulée « L'énigme éternelle. » Ives a directement inspiré la série des six conférences données à

[392] Sur la spécificité de la musique de film par rapport à la musique symphonique pour le concert ou pour la scène, voir CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Fayard, Paris, 1995, 475 p.
[393] GOTTILEB, Jack, « Dybbuk Suite n° 1 et 2 », in livret du coffret *Bernstein conducts Bernstein*, Deutsche Grammophon, 469 829-2, pp. 86-87.

Harvard en 1973 ; la mélodie yiddish sert de matériau à la musique que Bernstein compose l'année suivante pour le ballet de Jérôme Robbins, *The dybbuk*, commande du *New York City Ballet*.

La manière dont Bernstein, dans une note de programme[394] décrit l'argument de l'œuvre, permet de comprendre ce qu'il retient de la légende transcrite par Shlomo An-Ski :

« Les amis se séparent et parcourent le monde, où chacun d'eux se marie et a un enfant, l'un une fille, l'autre un garçon. Les enfants, Chanon et Leah, ayant grandi se rencontrent et – inconscient du lien entre leurs pères – tombent profondément amoureux. Néanmoins, leur amour reste secret parce qu'elle appartient à une famille riche et Chanon est un pauvre mais très dévot et orthodoxe étudiant en théologie, un vagabond et chercheur des secret de la vérité.

Quand le père de Leah arrange un mariage plus conforme à son rang, Chanon se tourne désespérément vers la Kabbale pour l'aider à gagner Leah pour lui seul et, en dernier recours, invoque la puissante et dangereuse formule d'un autre monde et d'un usage ancien. Au moment ultime de découvrir les mots secrets qui libèrent les forces obscures, il est accablé par l'extase féroce de l'illumination et meurt. Aux noces de Leah, Chanon revient à elle en *dybbuk* et, la réclamant comme sa fiancée de bon droit, s'accroche férocement à sa bien-aimée. Finalement, à travers des contre-rituels auxquels les anciens de la communauté religieuse procèdent, l'anathème est prononcé et le *dybbuk* est expulsé. Leah, incapable de vivre sans son fiancé auquel elle était prédestinée, quitte sa vie pour le rejoindre dans l'oubli. A travers la pièce, un être surnaturel appelé « le messager » est un témoin omniscient et prophétique de chaque étape du drame. »

La lecture de Bernstein et Robbins se rapproche bien davantage d'un argument tragique shakespearien, sur le modèle de Roméo et Juliette ayant déjà de trame à *West Side Story*, qu'à la lecture ethnographique d'An-Ski et de Engel. Par ailleurs, le projet musical de Bernstein met beaucoup plus l'accent sur la dimension kabbalistique originelle de la légende. Pour paraphraser la féroce critique de Tom Wolf, le *Dybbuk* de Bernstein comporte une sophistication radicale et chique que les précédentes versions ne mettaient pas autant en exergue. Il y a là une dimension intellectuelle et complexe qui l'éloigne du caractère direct et extatique des danses hassidiques des *shtetler* d'Europe orientale. Bernstein explique enfin sa fascination pour l'œuvre d'An-Ski par son caractère dialectique. Le programme rédigé en 1975 pour le New York Philharmonique, Bernstein précise :

« C'était le nombre entier 2 qui me fascinait particulièrement, puisque le Dybbuk d'An-Ski est réellement un drame sur le dualisme – Bien et Mal, Fins et Moyens, Male et Femelle, Justice et Nécessité, Individu et Société, etc., avec toutes leurs interactions problématiques et particulièrement la dualité du soi-disant Monde Véritable opposé à *ce* [italique dans le texte] monde dans lequel il semble qu'on vive. »

[394] Cité in BURTON, Humphrey, *Leonard Bernstein*, Faber and Faber, New York, 1994, pp. 422-423.

Cette dualité se retrouve, plus que dans le ballet lui-même, dans les suites symphoniques que le compositeur en tire afin de leur permettre une postérité à l'orchestre. La première suite, censée refléter « *ce* monde » s'appuie sur des matériaux évoquant le monde juif traditionnel, le *shtetl* et les pérégrinations d'An-Ski : c'est dans cette première suite que l'on retrouve par exemple la mélodie yiddish qui a également inspiré Ravel. La seconde suite, en revanche, se réfère au « Monde Véritable » : pour ce faire, il a exceptionnellement recours à la technique sérielle (relative exception dans sa pratique) et renonce à toute utilisation folkloriste de matériaux yiddish. Ce recours au sérialisme est souvent associé, chez Bernstein, à une métaphysique du doute religieux, comme ça a été le cas pour sa Troisième symphonie « *Kaddish* » (1963)[395].

Si la réception critique du ballet a été relativement bienveillante (*Newsweek* a ainsi loué le caractère « inspiré » de ses auteurs), le public new yorkais auquel il était destiné ne lui a pas réservé le triomphe escompté. Robbins lui-même n'était pas satisfait du résultat. Au disque, il existe une captation de la production originale, dirigée pour CBS par Bernstein lui-même et ainsi qu'un enregistrement (toujours chez CBS) des deux suites orchestrales[396]

L'exemple du *dybbuk*, comme élément du folklore et comme thématique des œuvres musicales savantes au cours du XXe siècle, met en évidence – outre les évolutions formelles au gré des contextes de création – l'idée selon laquelle le folklore existe par une forme de consensus. En effet, le sentiment d'appartenance est, à travers cette croyance réactivée et cristallisée par Shlomo An-Ski, défini par des références partagées à des croyances communes (ou tout du moins au respect que l'on peut témoigner à des croyances ancestrales) et également à un milieu socio-culturel originel (le père de Leonard Bernstein provient d'une famille juive orthodoxe de Beresdov, en Ukraine). Or, ce folklore est inventé par les ethnographes et les ethnomusicologues alors même que le milieu qui en est le conservatoire – le *shtetl* d'Europe orientale et les milieux hassidiques – est en train de disparaître. La question qu'il est possible de se poser est celle d'une seconde période d'invention du folklore, correspondant à une autre époque d'effondrement : en effet, les répertoires collectés dans les ghettos, dans les camps de concentration et dans les camps de personnes déplacées connaissent-ils un comparable processus de folklorisation ?

[395] Cf. chapitre 8
[396] New York Philharmonique Orchestra, CBS studio, avril 1975.

4. Le travail de collecte des chants des ghettos et des camps : un nouveau processus de folklorisation ?

Les sources concernant les témoignages chantés des camps et des ghettos s'avèrent à la fois nombreuses et, au demeurant, très fragiles. Les productions discographiques, en particulier depuis les années 1960, sont – à défaut d'être tout-à-fait pléthoriques – abondantes, offrant des qualités artistiques très variées (dont il n'est bien entendu pas question de juger ici) et s'affranchissant plus ou moins fortement des sources matérielles originelles (par exemple par le biais d'arrangement plus ou moins élaborés). De même, les recueils de partitions édités ou réédités à partir des années 1970[397], s'ils constituent une source de seconde main précieuse, doivent impérativement être renvoyés aux publications antérieures et aux sources de première main qui a permis leur élaboration. En effet, les impératifs éditoriaux et le passage du matériau brut au sortir de la guerre (le plus souvent une ligne mélodique nue, enregistrée ou écrite) à une partition harmonisée et arrangée ont altéré les témoignages originels.

4.1. Nature et formes des témoignages musicaux de la Shoah

4.1.1. Le rôle fondamental des collecteurs de l'immédiat après-guerre : une démarche particulière face à des sources orales transcrites

Plus encore, ces recueils originaux – quelle que soit la rigueur mise en œuvre dans leur élaboration et la qualité de l'appareillage critique parfois associé – ne sont pas non plus des sources objectives et ne peuvent pas être totalement abordées comme des corpus constitués. Ces œuvres de collecteurs, élaborées pour certaines dès les années d'enfermement puis poursuivie dans les camps de personnes déplacées, sont fortement marquées par deux tendances principales : d'une part, celle consistant à présenter la diversité des individus considérés comme Juifs par les nazis dans une relative unité et, d'autre part, celle induisant que tout acte de témoignage soit un acte de résistance spirituelle. Les termes employés, mis en

[397] KALISCH, Shoshana, MEISTER, Barbara, editors. *Yes, We Sang!: Songs of the Ghettos and Concentration Camps*. New York: Harper & Row, 1985. KON, Henech, arranger. *Songs of the Ghettos*. New York: Congress for Jewish Culture, 1972. MLOTEK, Eleanor, GOTTLIEB, Malke, editors. *We Are Here: Songs of the Holocaust*. New York: Hippocrene Books, 1983. PASTERNAK, Velvel, arranger and editor. *Songs Never Silenced*. Baltimore: Tara Publications, 2003. SILVERMAN, Jerry, arranger and editor. *The Undying Flame: Ballads and Songs of the Holocaust*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2002.

valeur dans les titres de parties, la nomenclature elle-même utilisée pour classer ces sources révèlent avant tout le point de vue collecteur et/ou de l'éditeur. Ainsi, la préface de H. Leivick au recueil de Shmerke Kaczerginski de 1948 livre une illustration très claire du discours que Lucy Dawidowicz qualifierait d'apologétique, marqué par cette notion de résistance spirituelle. Une fois encore, cette notion – qui ne peut pas être a priori acceptée d'un point de vue strictement historique – renvoie certainement à une part de réalité et à des comportements résilients. C'est bien sa systématisation à l'ensemble des producteurs culturels et sa charge sentimentale, présidant à l'écriture de récits édifiants, qui pose problème. Ce n'est pas même le travail de ces collecteurs qui est à mettre en question, mais plutôt la confusion profonde qui consisterait à faire de témoins des historiens, de poètes des statisticiens.

4.2. Les travaux des collecteurs dans les KZ, les ghettos et les camps de DPs.

Ainsi, le premier recueil connu de chants des ghettos et des camps est l'œuvre de Yehuda Ayzman. Intitulé *Mima amakim… folkslider fun lagers un getos in Polyn* (Des abymes… chants folkloriques des camps et des ghettos de Pologne), publié à Bucarest en 1945. Comme l'indique Gila Flam[398], les catégorisations opérées par Ayzman sont avant tout d'ordre poétique et ne reflètent pas une volonté de classement objective.

La musicologue Johanna Spector (1915-2008)[399], issue d'une famille juive lettone dont les membres (son mari, ses parents et son frère) ont péri dans les camps, est à la fois une survivante, un témoin direct et une collectrice dont la carrière professionnelle aux Etats-Unis (comme enseignante et chercheuse au *Jewish Theological Seminary*) a tout particulièrement consisté à étudier et à préserver les traces de musiques juives. Son propre recueil, rédigé en allemand[400], se compose de quinze chants des ghettos baltes de Lituanie et de Lettonie.

---

[398] FLAM, Gila, « *The role of singing in the ghetto : between witnessing and entertainment* », in *Holocaust Chronicles*, op.cit., p. 143.

[399] Les importants travaux de Johanna Spector, tant d'un point de vue quantitatif qu'en termes d'apport à la connaissance des musiques de cultures juives, ont été essentiellement consacrés aux communautés juives moins connues que les Ashkénazes ou les Séfarades, à savoir les communautés juives du Yémen, de l'Inde et du Moyen Orient.

[400] SPECTOR, Johanna, ed., *Ghetto un Kz.-Lieder aus Lettland und Litauen*, AJDC Austria, Vienna, 1947.

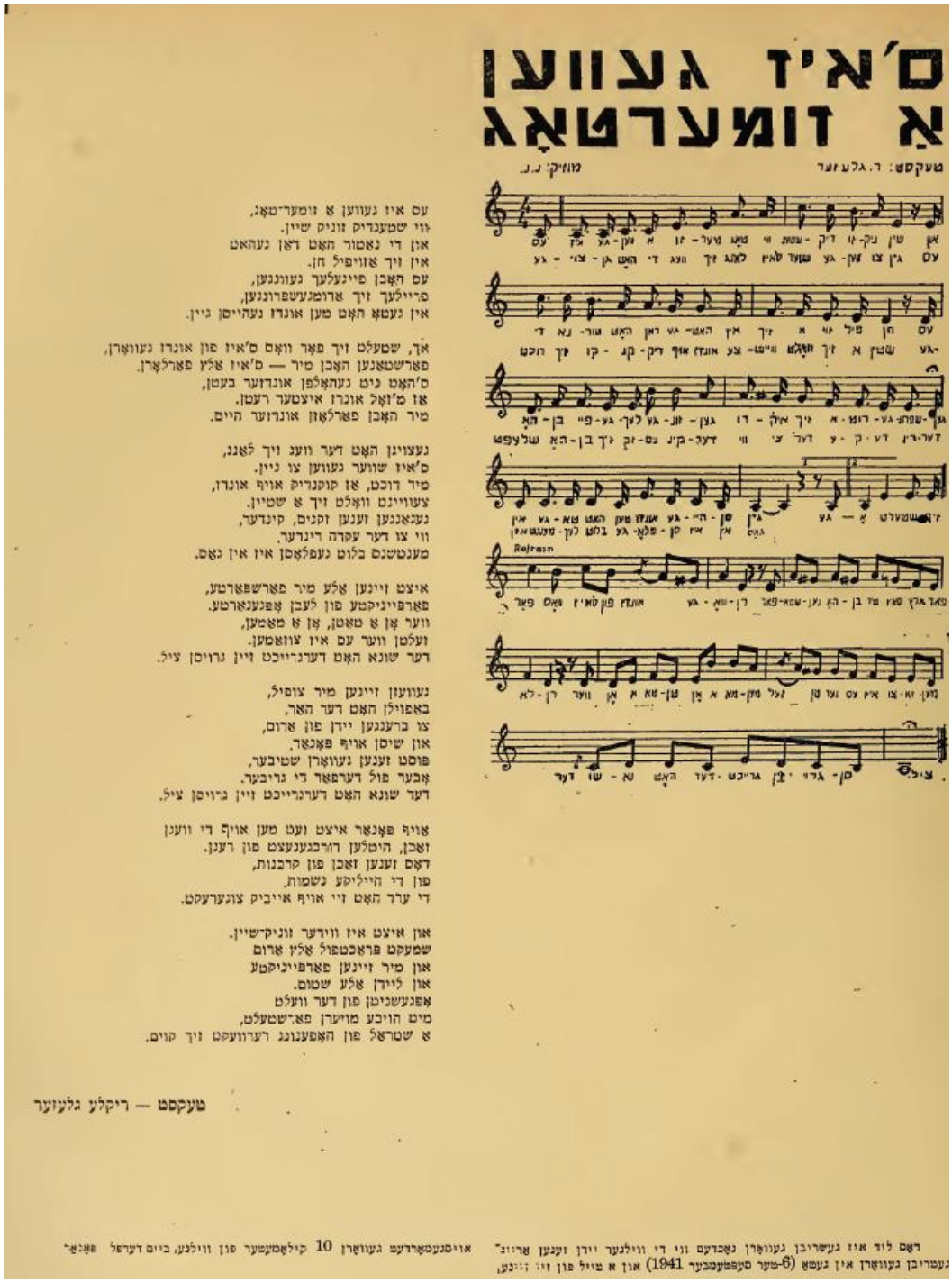
4.2.1. L'œuvre de synthèse Shmerke Kaczerginski : Unzer gezang et Lider fun di getos un lagern

Shmerke Kaczerginski, dont le nom est étroitement associé à ce type de témoignages de la Shoah, est en réalité l'un des collecteurs qui a bénéficié – par sa qualité de poète, par son rôle de partisan à Vilna, par les liens privilégiés qu'il a entretenu avec des figures majeures de la vie culturelle et politique – de la plus grande notoriété. Bien d'autres ont procédé à la même tâche, peut-être pas avec la même méthode et certainement pas avec la volonté de synthèse qui caractérise la démarche de Kaczerginski.

Poète et partisan de Vilna, élevé dans un orphelinat et imprimeur lithographe de formation, Shmerke Kaczerginski (1908-1954) doit payer son engagement communiste et la création de chansons telles que « *Barikadn* » (Barricades) dès les années 1920 et l'annexion de Vilna par la nouvelle République Polonaise, de peines d'emprisonnement. Membre de *Yung Vilne*[401] (Jeune Vilna) dès 1929, cercle d'artistes et de poètes de langue yiddish, aux côtés d'Avrom Sutskever, il en est l'une des personnalités (auteur, éditeur) les plus influentes. Après le démantèlement de la Pologne en septembre 1939, (conférant à Vilna le statut de capitale de la Lituanie) puis l'entrée des troupes allemandes après la rupture du pacte germano-soviétique en juin 1941, les Juifs qui ne sont pas massacrés sont envoyés dans les camps de travail forcé et emmurés dans le ghetto[402]. Kaczerginski, qui avait cherché dans un premier temps à échapper à l'enfermement, est capturé et envoyé dans le ghetto début 1942. Comme il l'avait déjà fait dans les années 1930 au sein de *Yung Vilne*, il endosse un rôle d'acteur culturel de premier plan, organisant à la fois des cercles poétiques, des productions dramatiques et des programmes éducatifs. Auteur des textes de certaines des chansons de résistance les plus diffusées dans le ghetto et au-delà durant les années de guerre, il s'engage activement, tant dans la résistance armée interne du ghetto – la FPO (*Fareynikte Partizaner Organizatsye*, l'Organisation des Partisans Unis) que dans la résistance culturelle. Ainsi, avec Sutskever et d'autres intellectuels, il fonde la *Paper Brigade* (brigade de papier), dont la fonction était de sauver les ouvrages juifs de l'entreprise de destruction systématique initiée par les nazis. Ayant pris par, avec la FPO à la tentative avortée d'insurrection en septembre 1943, Kaczerginski parvient à s'échapper du ghetto pour rejoindre les forêts sur la frontière

[401] CAMMY, Justin Daniel. "Yung-vilne" in *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, consultée en ligne le 12 juillet 2010. http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Yung-vilne.
[402] HILBERG, Raoul, La destruction des *Juifs d'Europe*, op.cit., DAWIDOWICZ, Lucy S., *The War Against the Jews. 1933-1945*, op. cit., pp. 279-280.

entre la Lituanie et la Biélorussie où il a continué le combat auprès de la FPO puis d'une brigade de partisans soviétiques, tout en poursuivant la collecte de chants (alors essentiellement de partisans) afin, selon ses propres termes, de faire œuvre d'historien.



ס'איז געווען
א זומערטאָג

טעקסט: ר. גלעזער מוזיק: נ.נ.

עס איז געווען א זומער־טאָג,
ווי שטענדיק זוניק שיין.
און די נאַטור האָט דאַן געהאַט
אין זיך אַזויפיל חן.
עס האָבן פיינעלעך געווענען,
פריילעך זיך ארומנעשפּרונגען,
אין נעטאָ האָט מען אונדז געהייסן גיין.

אָך, שטעלט זיך פאָר וואָס ס'איז פון אונדז געוואָרן,
פאַרשטאַנען האָבן מיר — ס'איז אַלץ פאַרלאָרן.
ס'האָט ניט געהאָלפן אונדזער בעטן,
אַז מ'זאָל אונדז איצטער רעטן.
מיר האָבן פאַרלאָזן אונדזער היים.

געצווינגען האָט דער וועג זיך לאַנג,
ס'איז שווער געווען צו גיין.
מיר דוכט, אַז קוקנדיק אויף אונדז,
צעוויינט וואָלט זיך אַ שטיין.
געגאַנגען ענען זקנים, קינדער,
ווי צו דער עקדה רינדער.
מענטשנס בלוט געפלאָסן איז אין נאַס.

איצט זיינען אַלע מיר פאַרשפּאַרטע,
פאַרפּויניקטע פון לעבן אָפּגעגאַרטע.
ווער אָן אַ טאַטן, אָן אַ מאַמען,
זעלטן ווער עס איז צוואַמען.
דער שונא האָט דערגרייכט זיין גרויסן ציל.

געווען זיינען מיר צופיל,
באַפוילן האָט דער האַר,
צו ברענגען יידן פון ארום,
און שיסן אויף פאָנאַר.
פוסט זענען געוואָרן שטיבער,
אָבער פול דערפאַר די גריבער.
דער שונא האָט דערגרייכט זיין גרויסן ציל.

אויף פאָנאַר איצט וועט מען אויף די ווענען
זאָכן, היטלען דורכגענעצט פון רעגן.
דאָס זענען זאָכן פון קרבנות,
פון די הייליקע נשמות.
די ערד האָט זיי אויף אייביק צוגערעקט.

און איצט איז ווידער זוניק־שיין.
שמעקט פראַכטפול אַלץ ארום
און מיר זיינען פאַרפּויניקטע
און ליידן אַלע שטום.
אָפּגעשניטן פון דער וועלט
מיט הויכע מויערן פאַרשטעלט,
א שטראַל פון האָפענונג רעדוועקט זיך קוים.

טעקסט — ריקלע גלעזער

דאָס ליד איז געשריבן געוואָרן נאָכדעם ווי די ווילנער יידן זענען אַרויסגעטאָרעט געוואָרן 10 קילאָמעטער פון ווילנע, ביים דערפל פאָנאַר געשריבן געוואָרן אין געטאָ (6-טער סעפּטעמבער 1941) און א טייל פון זיי זיינען

Figure 8 - *Es iz geven a sumertog* (il y avait un jour d'été). Page extraite du premier recueil de Shmerke Kaczerginski *Dos gezang fun Vilner geto.* Le texte, dont l'auteur est mentionné avec le compositeur lorsqu'il est connu, est accompagné d'une partition réduite à sa forme la plus simple : la ligne mélodique, sans indication particulière de tempo ou de dynamique. Lorsque Kaczerginski dispose d'informations complémentaires, il les fait figurer en note de bas de page, citant le plus souvent ses sources (le nom du témoin et le lieu où il l'a rencontré).

Après la libération de Vilna (août 1944), Kaczerginski a joué un rôle déterminant dans le sauvetage des *judaicae* de la ville. Ses relations avec les autorités soviétiques s'étant dégradées, il s'installe à Łódż jusqu'en 1946 (à la suite du pogrom de Kielce), date à laquelle il gagne Paris. A cette époque, il visite les camps de personnes déplacées et poursuit activement la collecte des chants dont il contribue à la publication collective, à Varsovie, d'un premier recueil, *Unzer gezang*, en 1947 et fait paraître son propre recueil, à Paris, *Dos gezang fun vilner geto* (Le chant du ghetto de Vilna), avant de faire publier, par H. Leivik à New York l'année suivante, la vaste collection *Lider fun di getos un lagern*. Poursuivant son intense activité d'éditeur, de conférencier et d'essayiste en Argentine – il s'installe à Buenos Aires en 1950 -, Kaczerginski se tue dans un accident d'avion dans les Andes.

Le recueil plus tardif de Ruta Pups, *Dos lid fun geto. Zamlung*[403] (Le chant du ghetto. Collection) publié en 1952 à Varsovie, se compose quant à lui de 71 chants répertoriés selon une catégorisation répartie en cinq sections de tailles inégales et là encore marquées par des thématiques spirituelles : après une première partie introductive (« Une première approche ») et une deuxième (« ghetto ») consacrée à des éléments concrets de la vie concentrationnaire, la partie centrale est ainsi intitulée « *Hurbn* – Revanche[404] ». « *Hurbn* » (חורבן) est le terme hébreu qui désigne la destruction. Déjà employé pour désigner les destructions du Premier et du Second Temple, « le dernier *Hurbn* » désigne le génocide comme inscrit dans la chronologie de l'histoire religieuse juive. Viennent ensuite les deux dernières parties : « perception – camp » (composée de chants évoquant les souffrances et les sentiments, souvent teintés de l'esprit de résistance, des internés) et « libération – retour[405] ». Une part importante des sources qui figurent dans le recueil de Ruta Pups est toutefois puisée dans les deux éditions de Kaczerginski.

4.2.2. Lid ou Gezang ? Question de terminologie et rôle de la musique vis-à-vis du texte

Il est très difficile de séparer arbitrairement une langue de sa mise en musique. A moins qu'il ne soit impossible d'aborder le rythme, les timbres et les couleurs des mots choisis par un poète pour être portés par une mélodie existante. Il n'est pas ici question de procéder à une

[403] PUPS, Ruta, *Dos lid fun geto. Zamlung*, Varlag Yidish Bukh, Varshe, 1952. Steven Spielberg Digital Yiddish Library, No. 08223. Voir : http://www.archive.org/details/nybc208223 (Dernière consultation 2 juin 2010)
[404] « נקמה – חורבן », in PUPS, Ruta, op. cit., p.79
[405] « tsurikker »

suite d'études internes des poèmes mis en musique ou des chants habillés de mots poétiques. Le traitement sériel des nombreuses sources disponibles doit plutôt reposer une l'analyse, nécessairement partielle, du rapport ou de l'équilibre entre les mots et le chant, à défaut – même – de pouvoir traiter systématiquement du rapport entre le sens des mots et une combinatoire musicale complète, impliquant le rythme, l'harmonie et les arrangements. En effet, les sources brutes, elles-mêmes le plus souvent indirectes, sont le plus souvent réduites à la ligne mélodique, sans indication harmonique, et au texte relevé (parfois accompagné d'indications de variations en fonction des témoins qui en rapportent la trace).

Il existe en yiddish deux termes pour désigner deux formes à la fois proches et assez substantiellement différentes, que l'on traduirait tous deux en français par chant. *Lid* et *Gezang* sont en effet deux dénominations que l'on retrouve dans les recueils des années 1920 aux années 1940 et que Shmerke Kaczerginski utilise, sans les confondre. Le premier terme, *gezang*, utilisé au singulier, renvoie le plus souvent à l'action de chanter. Il peut également être employé dans le sens plus métaphorique du chœur, c'est-à-dire de la voix collective. Dans ce cas, l'emploi du terme n'est pas sans connotation : c'est le peuple juif qui chante sa culture, sa douleur, son espoir dans des lendemains meilleurs, sa confiance en la vie. Ce serait toutefois simplifier que d'associer systématiquement le singulier de *gezang* à la volonté (consciente ou non) de voir un « peuple » juif uni face à l'ennemi commun. Comme souvent, l'univocité n'est pas de mise.

Ainsi, en 1929, la « *Keneder Adler* » *Drukeray* publie à Montréal un recueil de poésie à l'attention « des écoles du peuple juif[406] » intitulé *Unzer Gezang. Lider zamlung far der yidisher shul*[407], au sein duquel aucun des poèmes n'est accompagné de musique. L'année suivante, en 1930 à Varsovie, un recueil du même nom, mais au contenu complètement différent, est publié par Abrashe Vayner à la *Sotsialistishe tashn-bibliotek*. Dans sa courte introduction, Vayner précise ponctuellement que certains des chants (*lider*) qu'il a collecté - et parfois un peu arrangé – étaient chantés sur une mélodie existante[408]. Néanmoins, aucune partition n'est imprimée dans le recueil et la plupart des « chants » sont réduits à leurs paroles, dénués de toute indication mélodique, rythmique autre que celle induite par le texte yiddish lui-même.

[406] « *aroysgegebn fun di yidishe folks shuln* », traduction personnelle.
[407] Op. cit. note n°3.
[408] Il précise ainsi : « *Dos lid fun 'Skif' - wert gezungen oyf der melodie fun 'Internatsional'* – Le chant de 'Skif' était chanté sur la mélodie de 'l'Internationale' ».

On le voit à travers ces deux exemples, la différence entre *lid* et *gezang* reste ténue, si ce n'est que le *gezang* est le *lid* effectivement chanté. Pour ce qui concerne cette étude, le chant sans sa musique diffère tout de même du poème en cela qu'il a été pensé et/ou effectivement utilisé (dans les écoles yiddishistes de Montréal ou dans ces cercles de travailleurs socialistes de Varsovie) afin d'être portés par la musique. Il s'agit de sources impossibles à négliger, même si elles nous sont parvenues – d'une certaine manière – sous une forme mutilée. D'autres recueils plus spécifiquement consacrés aux chants composés ou interprétés dans les ghettos posent le même problème de l'absence de musique notée. Ainsi, le recueil de Ruta Pups ne comporte que les textes.

En revanche, une autre utilisation du terme de *lid* n'implique aucune mise en musique et par le fait, n'entre pas en compte dans le cadre de cette étude. On peut bien évidemment penser au chef d'œuvre d'Yitskhok Katsenelson (1886-1944), *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*[409], (Le chant du peuple juif assassiné) écrit au camp de Vittel pour n'être publié que très tardivement. Si le premier des quinze chants s'ouvre sur une injonction à chanter[410], l'œuvre est bien de nature exclusivement poétique. Il faut alors comprendre le terme de *lid* dans son acception littéraire formelle.

[409] KATZENELSON, Yitskhok, *Le chant du peuple juif assassiné*, édition bilingue, traduit du yiddish par Batia Baum, postface de Rachel Ertel, Maison de la culture yiddish, Bibliothèque Medem, 2005, 177 p.

[410] « Chante, chante ! Prends ta harpe, vide, creuse et légère,/Sur ses cordes fines jette tes doigts pesants,/Cœurs lourds de douleur, et chante le dernier chant,/Chante les derniers Juifs d'Europe sur cette terre. », KATZENELSON, Yitskhok, *Le chant du peuple juif assassiné*, traduction de Batia Baum, op.cit., p.9.

CHAPITRE 6 - « DU FOND DE L'ABIME ». LA SHOAH, MOMENT DE REDEFINITION DES MODALITES D'EXPRESSIONS MUSICALES DE LA MORT ?

« Lorsque, dans une tragédie, nous voyons, soudain, un acteur se mettre à chanter sur scène, cela nous paraît artificiel. Ce n'est pas comme ça dans la vie, se dit-on, mais justement la vie a démontré le contraire. Du jour où le groupe de partisans du ghetto de Vilna a mobilisé ses combattants pour défendre leur commandant Wittenberg, je n'ai cessé de tenir mon journal, sachant proche ma dernière heure.

A l'époque où nous, partisans, nous tenions barricadés, les armes à le main, tandis que la gestapo faisait sauter une maison proche occupée par nos camarades, ni Sutskever, ni Opeskin, ni Hirsh Glik, ni aucun de nos jeunes écrivains- partisans en armes, n'ont interrompu leur œuvre poétique.

Parfois, quand la mort nous apparaissait comme une issue inéluctable, frémissaient dans notre âme les mots de notre jeune poète et partisan Hirsh Glik : « *Zog nit keyn mol az du geyst dem lezten weg* ! »[411]
Nous chantions[412]. »

Shmerke Kaczerginski, « *bamerkungen fun zamler* », pp. XV-XXVI, in *Lider fun getos un lagern*.

L'unicité de la Shoah, dans ses fondements moraux et dans sa théorisation, est un fait que les sources musicales, qu'il s'agisse des chants créés ou interprétés dans les ghettos et dans les camps ou encore de la musique savante de Viktor Ullmann ou d'Hans Krása, corroborent par elles-mêmes. En effet, par le contexte sans précédent qui a permis ou contraint leur création ou par les visions multiples d'un cataclysme protéiforme, elles mettent en évidence l'exceptionnelle unicité d'un événement dont il paraît pourtant impossible, pour le caractériser, de se satisfaire du singulier. C'est néanmoins une tendance importante que l'on a pu retrouver dans les productions discographiques des années 1960-1970, dont beaucoup ont été intitulées « chants du ghetto. » Ce singulier, qui n'est pas le fruit d'un choix inconséquent tend plutôt à insister sur l'unité des individus victimes de la Shoah, qu'il s'agisse de ceux qui ont été assassinés ou de ceux qui ont survécu. Tradition perpétuant celle, initiée bien avant guerre par des recueils de poèmes ou de chants tels que *Unzer Gezang*[413], le choix du singulier d'après-guerre semble devoir s'inscrire dans la même logique que la première personne

[411] « Ne dis jamais que c'est ton dernier chemin » premier vers du célèbre chant des partisans de Vilna, qui est devenu un chant international. Voir infra.
[412] Traduction Simone Weissmann.
[413] *Unzer gezang*, « Keneder Adler » Drukeray, Montréal, 1929, publié par Noah E. Costen Library of Yiddish Children's Literature. Steven Spielberg Digital Yiddish Library No. 05022. Disponible à l'adresse : http://www.archive.org/details/nybc205022 (consulté le 2 juin 2010).

d'avant-guerre, sauf que le projet qu'elle portait a sombré dans la génocide : du travail de collecte visant à montrer la richesse ou le pittoresque d'une culture en voie de consolidation et de légitimation, on est passé à un travail de collecte mémorielle, très étroitement lié à un travail de deuil, ce que les préfaces ou les exergues précisent souvent. Il s'agit d'une certaine manière, d'un travail complémentaire et parallèle à celui des *Yizkor bukher*, tradition ancienne réapparue en Europe après la Shoah. En d'autres termes, il nécessaire, avant d'aborder la réalité de ces sources et de ces témoignages spécifiques, d'avoir conscience de leur charge émotionnelle : cette qualité ne leur était pas nécessairement intrinsèque. En effet, la plus légère et la plus modeste des bluettes retrouvée « sous les ruines de la Pologne » (pour reprendre le titre d'un chant de deuil d'Itzik Manger mis en musique par Simon Berezovsky), telle que le répertoire yiddish des chansonniers ou des cabarets en regorgeaient, apparait lourde d'une signification assignée : les amants qui se manquent l'un à l'autre et espèrent se retrouver bientôt lors d'un soir d'été, deviennent ainsi, tout à fait indépendamment de la volonté de l'auteur, des personnages tragiques. Il s'agit donc – et de manière systématique – de faire la part des choses entre ce qu'une chanson ou une œuvre musicale pouvait signifier dans son contexte propre (celui de sa genèse et celui de sa création), mais également ce qu'elle a pu susciter comme interprétations et quelle a été sa postérité. L'un et l'autre degré d'analyse sont à fois autonomes et complètement liés : il s'agit cependant de ne pas verser dans le contresens ou dans la surinterprétation. Il se peut également qu'une œuvre change de fonction : ainsi, le chant de partisans *Zog nit keynmol*, d'un chant de lutte socialiste, est aujourd'hui un chant dont la dimension idéologique a été reléguée ou même ignorée au profit de sa dimension mémorielle, lors des cérémonies de Yom HaShoah notamment.

Plus encore, comme l'indique dans sa préface au recueil *Lider fun getos un lagern*, le partisan de Vilna Shmerke Kaczerginski, « lorsque dans une tragédie, nous voyons, soudain, un acteur se mettre à chanter sur scène, cela nous paraît artificiel. » Le caractère exceptionnel de ces productions très variées et très variables regroupées dans la catégorie de « chants du ghetto » ou de manière plus satisfaisant « chants des ghettos et des camps » tend parfois à faire verser la mémoire dans le mythe. Pour Kaczerginski lui-même, qui n'a pas survécu longtemps à la chute du régime nazi (il décède en 1954 dans un accident d'avion), le mythe du peuple martyr chantant revêt une certaine réalité : « Ce n'est pas comme dans la vie, se dit-on, mais justement la vie a démontré le contraire ». Il est tout à fait évident qu'une telle étude, sur les chants et les musiques des ghettos et des camps, doit avant toute chose être un travail de déconstruction : le collecteur n'est pas neutre, qu'il soit lui-même témoin ou survivant, ou impliqué d'une quelque autre manière dans le traumatisme consécutif au génocide et à sa

prise de conscience globale. Les recueils proposent une lecture de l'histoire des victimes : le choix des chants, selon des critères plus ou moins clairs et explicites, l'organisation des œuvres retenues, les titres donnés aux parties, les commentaires, tout cela participe d'un travail de mémoire et d'un travail de deuil. S'agit-il pour autant du propre journal de deuil du collecteur ou de l'éditeur ? S'agit-il, encore, d'un nouveau livre de prière à l'usage d'une liturgie mémorielle post-Shoah ?

Le corpus particulier consacré aux chants (voir Annexes) sur lequel ce chapitre se fonde est composé de 285 œuvres, provenant de plusieurs collections publiées dans l'immédiat après-guerre, telle que celle du partisan de Vilna, Shmerke Kaczerginski. D'autres collections, partiellement publiées seulement, telle que celle du Polonais Aleksander Kulisiewicz déposée à l'USHMM, pour partie étudiée par Shirley Gilbert[414], offrent une source complémentaire très utile, d'autant plus que la collection Kulisiewicz ne comprend pas uniquement des chants composés par des Juifs. Nous avons ici fait le choix, après une réflexion progressive et assez longue, d'aborder un répertoire élargi, ne se limitant pas aux chants de facture savante. Cette décision n'est pas essentiellement motivée par l'argument (développé notamment par Kaczerginski et par H. Leivick dans leurs préfaces au recueil *Lider fun getos un lagern*) selon lequel « chacun devenait artiste », mais bien selon des critères plus objectifs tenant à l'utilisation faite de ces chants, pas toujours produits par des professionnels, dans les revues des théâtres et des cabarets. Il a, de plus, paru nécessaire et efficient de comparer ce répertoire public (soumis à la censure des *Judenräten*) à un répertoire privé ou au répertoire des chanteurs de rue, afin d'aborder de manière comparée les formes d'expression de la mort au sein des ghettos et des camps. Cette démarche nous conduit, enfin, a reconnaître comme légitime de confronter ces chants de désespoir ou de résilience ordinaire, ces numéros de cabarets, ces airs légers et tragiques, aux œuvres de facture classique et savante, telles qu'on pouvait les composer, notamment, à Terezín. C'est – au-delà même d'une catégorisation par genre ou par forme – une approche thématique que nous privilégions : quel que soit le degré de maîtrise de l'art musical des producteurs culturels « du fond de l'abîme », il s'agit d'appréhender les formes musicales de confrontation à une mort massive et assignée à un groupe humain dont l'unité et la complexité a déjà été discutée.

[414] GILBERT, Shirley, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, op. cit.

1. Des contextes spatiaux et chronologiques différentiels (1933-1945)

Parmi l'abondante production discographique consacrée à la musique de la Shoah, on peut relever trois tendances, une première généraliste, une deuxième généralisante et une troisième plus monographique. Il existe, d'une part, des enregistrements fondés sur des fonds d'archives qui ne distinguent pas eux-mêmes entre chants des victimes juives ou non-juives : ainsi, les collections enregistrées de chants tirés des archives Aleksander Kulisiewicz. D'autre part, si tout une partie des enregistrements choisit de regrouper sous des titres génériques, tels que *Les inoubliables chants du ghetto*, *Yiddish Songs of the Holocaust*, *Our Town Is Burning : Cries from the Holocaust*, d'autres privilégient une approche beaucoup plus contextualisée en consacrant leur programme à un ghetto (Łódż, Vilna, Kovno), voire même à un groupe particulier (*Partisans of Vina. The Songs of World War II Jewish Resistance*) ou encore à un genre (les enregistrements consacrés à la musique de Terezín étant souvent réduits au répertoire savant de Ullmann, Klein, Krása). En d'autres termes, il y a derrière ces choix plusieurs logiques possibles. On constate que les thématiques les plus ciblées relèvent souvent du choix de maisons d'éditions spécialisées, telles que Flying Fish ou Global Village, qui ont pour habitude de produire des artistes Yiddish et klezmer pour un public initié. En revanche, de maisons telles que Philips (comme pour l'enregistrement historique de Sara Gorby en 1966) opèrent plutôt des choix généralistes, destinés à un public qui ne cherche pas a priori à distinguer entre les chants de Vilna ou de Cracovie, des cabarets du ghetto ou des partisans des forêts. Ces choix comportent une implication moins matérielle, révélant davantage une conception de la résistance juive et de l'image que l'on veut en donner. Lorsque, par exemple, le grand chanteur d'opéra Sidor Belarsky (1898-1975) enregistre des chants juifs de la Shoah c'est sous le titre *Sidor Belarski Sings Songs of the Holocaust*[415]. Personnalité de premier plan, basse d'opéra de renommée internationale, Sidor Belarsky (né Isadore Livshitz à Kryzhopol en Ukraine) s'est installé aux Etats-Unis en 1930, après avoir connu une première carrière comme basse à l'Opéra d'Etat de Leningrad. De formation classique et occidentale (formé au conservatoire de Leningrad), Belarsky n'a jamais reçu de formation cantoriale.

Derrière des motivations d'ordre à la fois commercial et mémoriel, visant à garantir une lisibilité du répertoire pour un large public, ces enregistrements interrogent sur l'équilibre à trouver, dans le traitement de telles sources, entre une approche strictement monographiques et la possibilité d'un comparatisme. Toutefois, il s'agit de réfléchir sur les termes de ce

[415] *Songs of the Holocaust*, Artistic Enterprises B104. Sidor Belarsky, basse, Vladimir Heifetz, piano, New York.

comparatisme et sur les critères qui le rendraient possible. En effet, l'importante historiographie consacrée au milieu concentrationnaire, notamment les travaux monographiques consacrés aux différents types de camps, aux ghettos et à leurs évolutions chronologiques propres entre 1933 et 1945, impose de réfléchir à un traitement sériel de ces sources dans une démarche nettement différentielle.

1.1. Le *jüdische Kulturbund* (1933-1941) : « *Dürfen wir denn das*[416] » ?

« Le but du *Kulturbund* est d'être attentif aux intérêts scientifiques et artistiques de la population juive et d'encourager la création d'emplois pour les artistes et scientifiques juifs. »

Article Premier des statuts du *Kulturbund*

Mis en place à Berlin, le *jüdische Kulturbund* a pu être, et à juste titre, considéré comme un « ghetto sans les murs », pour reprendre l'expression plus générale d'Abraham Barkai et de Paul Mendes-Flohr[417]. Devant être intégralement autofinancée (par le prix des entrées des représentations et par une adhésion mensuelle réservée au public juif), la fédération fonctionnait sous étroite surveillance de l'administration nazie : Hans Hinkel (1901-1960), nommé *Preußischen Theater-Ausschuß* par Hermann Göring, ministre du gouvernement de Prusse, avait un droit de regard sur le répertoire interprété dans ce cadre, pouvait en exclure les pièces de compositeurs « aryens » pour imposer de se concentrer sur les œuvres des compositeurs « juifs » (toujours selon les critères de la ségrégation légale nazie). Cette ghettoïsation de fait était encore renforcée par la place réservée à la presse : seuls les journaux juifs étaient autorisés à relater les événements créés dans le cadre du *Kulturbund*. Pour les nazis, en particulier pour Hinkel, l'existence du *jüdische Kulturbund* devait accompagner de manière transitoire l'aryanisation de la vie culturelle du Troisième Reich.

Le 7 avril 1933, le *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* (la loi pour la reconstruction du Service civil), excluant de la vie publique les non-Aryens (c'est-à-dire selon les critères de l'administration allemande d'alors toute personne descendant d'un grand parent juif) connaît des implications directes dans le dans le domaine culturel en particulier. Les

[416] « Avons-nous le droit de faire ça ? », réaction de Julius Bab à la proposition de Baumann et Singer d'intégrer le *jüdischer Kulturbund* berlinois. In ROGGE-GAU, Sylvia. *Die doppelte Wurzel des Daseins: Julius Bab und der Jüdische Kulturbund Berlin*. Berlin, Metropol, 1999.

[417] BARKAI, Avraham, MENDES-FLOHR, Paul, "In Ghetto Without Walls", in MEYER, Michael, ed., *German-Jewish History in Modern Times, Vol. 4: Renewal and Destruction*, Columbia University Press, New York 1998, pp. 333-346.

conservatoires d'Etat, les opéras, les salles de concert et les théâtres voient leurs administrateurs et leurs artistes, considérés (souvent malgré eux) comme Juifs par l'administration nazie devoir quitter leurs fonctions[418]. Le *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*, adopté le 7 avril 1933, n'avait toutefois qu'une implication réelle, mais limitée sur la vie culturelle dans la mesure où beaucoup de musiciens et artistes de scènes n'avaient pas de statut officiel. En revanche, le *Reichskulturkammergesetz* du 22 septembre 1933 organisait la vie culturelle sous l'égide de sept chambres, elles-mêmes coordonnées par le *Reichskulturkammer* (RKK), avec tous pouvoirs conférés à Josef Goebbels. L'exclusion des Juifs de toute activité relative à la vie culturelle est réaffirmée par le décret de Goebbels du 24 mars 1934 : la conséquence de ces mesures est la mise au chômage de milliers de musiciens ou de gens du spectacle dont le Reich ne savait que faire.

Après d'intenses débats, les Juifs allemands ont été autorisés à poursuivre des activités culturelles dans une organisation distincte, le *Kulturbund Deutscher Juden*, bientôt rebaptisé *Jüdischer Kulturbund*[419]. Cette idée rencontre les résistances des milieux sionistes, exigeant que les activités soient en yiddish ou en hébreu et des milieux Juifs allemands assimilés, récusant toute forme de ghettoïsation culturelle, qui plus est volontaire. Kurt Baumann (1907-1983) ayant été, entre 1930 et 1932, l'assistant de l'ancien directeur du *Städtischen Oper* de Berlin Kurt Singer, il fait appel à lui pour s'associer au projet. Avec les idées de Singer, personnalité respectée dans les milieux allemands, notamment par son rôle de médecin lors de la Première Guerre Mondiale, le projet initial se développe et s'inscrit dans la durée, ce qui n'était pas prévu à l'origine par Baumann. D'autres personnalités de la vie culturelle sont impliquées : le rabbin Leo Baeck, le chef d'orchestre Joseph Rosenstock, le journaliste Werner Levie et le critique de théâtre Julius Bab.

Le gouvernement de Prusse, dont le premier ministre était Hermann Goering, accepte la requête de dialogue de la *jüdische Gemeinde* (communauté juive) afin de trouver des solution pour réduire le nombre de chômeurs parmi les artistes. Sans unité interne, la *jüdische Gemeine* allemande se déchire au contraire entre les Juifs libéraux (d'un point de vue

---

[418] BRODER, Henryk M., EIKE, Geisel. *Premiere und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*. Berlin, Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH, 1992.

[419] BERGMEIER, Horst J.P., EJAL, Jakob Eisler, RAINER, E. Lotz. Vorbei . . . *Beyond Recall: Dokumentation jüdischen Musiklebens in Berlin 1933-1938. . . A Record of Jewish musical life in Nazi Berlin 1933-1938.* Hambergen, Bear Family Records, 2001.
Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941. Berlin, Akademie der Künste, 1992.

confessionnel) regroupés dans le *Central Verein* s'opposent aux Juifs orthodoxes comme à la *Zionistische Vereinigung für Deutschland*, ces derniers reprochant aux premiers leur « assimilationnisme ». D'autre part, les *Ostjuden* et les combattants du *Jewish Frontline* remettent en question l'hégémonie des communautés du Grand Berlin. L'accroissement de la menace nazie a seulement permis la réunion d'un *Präsidium der Reichsvertretung der jüdischen Landesverbände Deutschlands*, qui dans les faits masquaient simplement la réelle désunion des associations et organisations juives. De plus, la Gestapo s'oppose formellement à cette entreprise, au nom de la raison d'Etat, objectant qu'il n'existe « ni Juif allemand, français ou polonais ». En avril 1935, la ligue change son nom en *Jüdischer Kulturbund Berlin*.

Hans Hinkel, à la tête du *Preußischen Theater-Ausschuß*, décide malgré tout d'apporter son soutien au projet de *Kulturbund* et y reconnaît plusieurs intérêts : une récupération possible à des fins de propagandes quant au statut des Juifs dans le Reich, une prévention contre des agitations sociales des Juifs qui y trouveraient une source de revenu et, plus que tout, ce *Kulturbund* garantirait la fin de l'implication des Juifs dans la vie culturelle allemande. Les négociations entre Hinkel et Singer pour la création du *Kulturbund* berlinois ont commencé en avril 1933, à plusieurs conditions préalables, avant sa création effective en mai 1933 : il ne devait être composé que d'artistes juifs et financée par le public juif, s'acquittant d'un abonnement mensuel, les critiques des événements culturels ne seraient effectuées que par une presse juive et les programmations devaient être soumises par avance à Hinkel, pour validation. Ce dernier point, essentiel, a permis au régime nazi de définir un répertoire « valable » pour les artistes et le public juifs en même temps qu'il a conduit à de virulents débats au sein du *Kulturbund* autour de l'idée de judéité en art[420]. Il était composé de huit sections : opéra (Singer et Joseph Rosenstock), concert (Singer, Rosenstock et Michael Taube), conférences (Julius Bab, Arthur Eloesser, Max Osborn, Julius Guttmann et Ernst Landsberger), jeu d'acteur (Julius Bab), dramaturgie, décors et costumes (Heinz Condell, Hans Sondheimer et Werner Levie), technique, gestion. Levie, éditeur du *Vossische Zeitung* (quotidien d'information berlinois) jusqu'en 1933, assure le rôle de secrétaire du KB, avant de prendre une place plus décisive après le départ de Singer en 1938.

Michael Taube, ancien assistant de Bruno Walter à l'Opéra municipal de Berlin dirigeait également le petit orchestre du *Kulturbund*, avant son émigration vers la Palestine à

[420] KATER, Michael H. The *Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*. Oxford, Oxford University Press, 1997. DÜWELL, Kurt. "Jewish Cultural Centers in Nazi Germany: Expectations and Accomplishment." , in REINHARZ, Jehuda, SCHATZBERG, Walter, *The Jewish Response to German Culture: From the Enlightenment to the Second World War*. Hanovre et Londres, Clark University, 1985, pp. 294-316.

la fin de l'année 1934. Rosenstock lui a succédé, a cherché à étendre la formation avant d'émigrer lui aussi vers Tokyo en 1936, lui-même remplacé alors par Hans Wilhelm Steinberg (plus tard William Steinberg) qui part, après seulement trois mois pour Moscou puis pour Tel Aviv où il devient chef du nouveau Palestine Symphony Orchestra (futur Israel Philharmonic Orchestra), créé par le violoniste Bronislaw Huberman. L'ancien chef d'orchestre du *Badisches Landestheater* in Karlsruhe, Rudolph Schwartz, a lui-même remplacé Steinberg. Pouvant d'abord louer la salle de concert du *Berliner* Theater sur Charlotenstrasse au nord-ouest de Berlin, Le *jüdischer Kulturbund* – dans l'impossibilité de s'acquitter du loyer, a donné ses performances au Herrnfeld-Theater sur Kommandantenstrasse.

L'Alliance n'étant bien entendu pas éligible aux subventions de l'Etat aryen, il a fallu aux dirigeants aller dans les synagogues, les cafés et dans les écoles de musique acceptant encore les Juifs pour trouer des adhésions permettant de payer aux employés leurs salaires et de louer les lieux de spectacle. En 1933, les registres de la ville de Berlin indiquent que 160 000 habitants étaient de confession juive alors que les nazis considéraient 178 000 Berlinois comme Juifs. En octobre, le *Kulturbund* compte 12 500 membres puis 20 000 à l'hiver, pour la plupart appartenant à la classe moyenne inférieure. Les 2,5 Reichsmarks (descendu à 1,80 Rm pour les membres du *Kulturbund*) de l'abonnement permettaient au public – après la vérification du ticket et du badge attestant de son ascendance juive – d'assister à deux événements culturels par mois, à savoir un mois sur deux un opéra et une conférence, puis le mois suivant, un concert et une représentation théâtrale.

Avec ce total de 20000 adhésions[421], les cadres ont pu engager pour la première saison 35 acteurs et chanteurs, 35 musiciens d'orchestre, 22 choristes, 10 danseuses, 25 techniciens, 26 personnes préposés aux loges et aux vestiaires, 10 personnels administratifs et d'autres travailleurs manuels, soit 200 personnes au total, représentant 10 % des postulants pour la première saison. Le *Kulturbund*, néanmoins, ne permettant pas l'embauche des 90% d'artistes ou de gens de métiers liés à la scène restés chômeurs, d'autres groupements d'artistes s'organisent donc hors du giron du *Kulturbund*, comme, en septembre 1934, l'orchestre de chômeurs Juifs sous la direction du compositeur Berthold Goldschmidt (1903-1996). De même, les soixante ans d'Arnold Schoenberg sont fêtés à la mi-septembre 1934 par un quatuor à cordes, accompagnant la chanteuse Alice Hannes-Cassirer dans la *Grosse Saal des*

[421] En octobre 1933, le Kulturbund comptait environ 12500 membres, pour en compter 20000 à l'hiver, soit près de 10% de la population juive berlinoise, alors que dans les années suivantes, de 1934 à 1937 le remplacement des adhérents émigrés a permis le maintien à 18500 membres environs.

Logenhauses sur Kleiststrasse. Entre autres initiatives, en octobre 1935, une compagnie d'opéra itinérante, dirigée par Ernst Erwald Gebert, a été fondée par le *Reichsverband des Jüdischen Kulturbundes* et la *Jüdische Gemeide Berlin*.

Si le jüdische Kulturbund berlinois est le premier et celui offrant le panel d'activités culturelles le plus complet, il n'est pas le seul : les ramifications de Cologne (entretenant une troupe de théâtre) et de Francfort[422] (ayant pu maintenir un orchestre philharmonique, sous la direction de Hans Wilhelm Steinberg jusqu'en 1936) s'inspirent du modèle berlinois destiné à maintenir une culture juive indépendante des cadres étatiques la rejetant catégoriquement et légalement. D'abord appelé la *Freunde des Theaters und der Musik*, le *Jüdischer Kulturbund Rhein-Ruhr* a été fondé à Cologne en 1933. Si son premier président Paul Moses était décidé à se concentrer sur une structure théâtrale, des concerts de musique de chambre ou de musique vocale étaient organisés. Avant de subir la politique de ségrégation anti-juive à son poste de directeur musical de l'opéra de Francfort, Steinberg était un fer de lance du modernisme musical : créateur de pièces des Viennois Arnold Schoenberg, Alban Berg ou de l'Allemand Kurt Weill, il a – sur le modèle de Kurt Singer à Berlin – continué à monter des concerts à Francfort, en collaboration avec les cadres religieux et communautaires juifs. Le 17 avril 1934 le *Kulturbund Deutscher Juden, Bezirk Rhein-Main*, dont le centre était situé à Francfort, était créé. Un troisième théâtre juif indépendant a pu être maintenu à Hambourg[423], sous l'égide d'un *jüdische Kulturbund* là encore. De plus modestes structures existaient principalement à Munich, Breslau, Kassel, Dresden, Leipzig. En 1935, le jüdische Kulturbund comptait 46 associations, principalement urbaines, que le régime nazi a regroupées sous la bannière du *Reichsverband der jüdischen Kulturbünde*, dont le siège était lui aussi à Berlin.

De 1935 au coup d'arrêt marqué pour les activités des ligues de cultures juives hors de Berlin en 1939, la constitution des répertoires à soumettre à Hans Hinkel était de la responsabilité de l'agence centrale berlinoise, ou en d'autres termes, principalement de la responsabilité de Kurt Singer, chargé de la constitution des programmes et de leur validation par les nazis. Cela n'impliquait toutefois pas une absolue conformité, certaines antennes pouvant maintenir une originalité (le théâtre de marionnette de Munich, jusqu'en 1937[424]). Plus encore, ce fonctionnement en réseau induisait une assez forte mobilité des artistes, notamment des musiciens d'orchestre, cherchant à compléter leur service.

---

[422] HANAU, Eva. *Musikinstitutionen in Frankfurt am Main 1933 bis 1939*. Cologne, Studio, 1994.
[423] MÜLLER-WESEMANN, Barbara. *Theater als geistiger Widerstand: Der Jüdische Kulturbund im Hamburg 1934-1941*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.
[424] BONARD, Waldemar. *Die gefesselte Muse: das Marionettentheater im Jüdischen Kulturbund 1935-1937*. Munich, Buchendorfer Verlag, 1995.

Dans un contexte de grave crise de la production de musique enregistrée[425], consécutive à la crise de 1929, les compagnies ont continué jusqu'à cette date à suivre les règles économiques de la rentabilité. Bien sûr les cadres du NSDAP, dans la presse (*Der Stürmer, Das Schwartze Korps*) ou à partir de 1935, par les critiques de Herbert Gerigk, à la tête de la Hauptselle Musik, ont exercé de fortes pressions sur les maisons de disques afin de supprimer de leurs catalogues les enregistrements des artistes juifs. Toutefois, jusqu'en 1937, ces pressions ne sont pas nécessairement suivies d'effet. A Berlin, entre 1933 et 1937, seulement deux maisons de disques produisant des compositeurs juifs poursuivent leurs activités régulières : la *Hirsh Lewin hebraïsche Buchhandlung*, possédant le label Semer, et la *Moritz Lewin Spezial-Radio-Haus Lukra*, avec le label Lukraphon. Hirsh Lewin, Juif orthodoxe d'Europe Orientale consacre le label Semer (de l'automne 1932 à 1937) aux chansons yiddish et à la musique cantoriale, embauchant parfois des artistes du *jüdischer Kulturbund*. Moritz Lewin, quant à lui homme d'affaires berlinois, Juif libéral, outre les chansons yiddish, consacre une partie de la musique qu'il édite à Lukraphone aux répertoires plus éclectiques du cabaret, de concert, aux rythmes d'Amérique du Sud et également aux chants sionistes. Au regard du grand nombre d'artistes, notamment chanteur et chœurs du *jüdischer Kulturbund* qui y enregistrent, Lukraphone (de début 1935 à l'automne 1936) devient le label emblématique de l'Alliance.

La pression des législations antijuives contraignent ces deux compagnies, dans un premier temps à se cantonner dans la réédition, puis dans un deuxième temps, à suspendre leurs activités[426]. Le 11 septembre 1941, la Gestapo se référant au décret présidentiel du 28 février 1933 sur la protection du Peuple et de l'Etat allemands, fait appliquer la dissolution du *jüdische Kulturbund*.

---

[425] La Deutsche Grammophon pressait 10 millions de disques dans ses usines de Hanovre en 1929, pour ne plus en produire qu'1.7 millions en 1933 et 1.4 millions en 1934 et 1935. Sources : *Vorbei*, p. 133.

[426] Les enregistrements du label Semer ont été réédités après-guerre, en Palestine puis en Israël par les labels successivement mis en place par Hirsh Lewin, propriétaire du *Hebrew Bookshop* : Kol-Zion (1946), Samir (1947), Hed-Azri (depuis 1948), proposant à la fois d'anciens enregistrements et de nouvelles créations.

Des maisons de disques basées dans le *Yishouv* produisent également des enregistrements berlinois : Achwach (et son label Achva, 1934) et le label Bema (fin 1935-1936) de l'entrepreneur Beer Maiblatt, à destination de la Palestine et de la Diaspora.

1.2. La vie culturelle dans les ghettos

Les travaux historiographiques consacrés à la mise en place de la Solution finale mettent bien en évidence l'écart entre les discours de principe des dirigeants nazis, notamment de ceux d'Adolf Hitler et de Reinhard Heydrich, et la variabilité des applications effectives dans les différents sites par les agents administratifs locaux. Le discours de Heydrich devant les chefs des *Einsatzgruppen*, le 21 septembre 1939, appelant à la concentration des Juifs des alentours dans les plus grandes villes afin d'en faciliter le contrôle et la déportation, s'il pose les bases de la politique de ghettoïsation des populations juives d'Europe orientale, ne résout pas les contradictions et les débats entre officiers allemands responsable de la *Ghettoverwaltung* des ghettos principalement installés entre l'hiver 1939-1940 et décembre 1941. Les officiers, chargés de la gestion des ghettos et de l'exploitation des populations juives, s'opposent en deux courants. Pour les « attritionnistes », « le but recherché devait être le déclin, sinon « l'extinction », de la population juive. Les ghettos étaient de vastes camps de concentration qui devaient permettre de soutirer aux Juifs leurs immenses richesses en les affamant[427] ». Dans le Warthegau, le représentant de Hans Biebow à la tête de la Ghettoverwaltung de Łódź (la Litzmannstadt allemande), Alexander Palfinger refuse tout compromis et affirme

La musique en milieu concentrationnaire s'avère une question bien délicate à traiter, peut-être parce qu'il s'agit d'essayer de la débarrasser d'assignations *a posteriori* sans pour autant verser dans une forme de caricature fonctionnaliste. Cette musique, avant toute chose, se caractérise par un rapport ambivalent au corps dans la mesure où ses interprètes et ses créateurs, loin de bénéficier d'une bonne condition physique, étaient soumis aux sévisses, aux privations et aux carences. L'affaiblissement du corps musicien est une caractéristique fondamentale de cette question et il serait dangereux de le sous-estimer : celui qui chante témoigne à la fois du fait qu'il est vivant et du fait que ce chant et la voix qui le porte sont en sursis. Le corps affaibli prend le risque de son anéantissement par un dernier effort, imposé par les geôliers après une journée de travail forcé ; le corps réprimé prend le risque d'interpréter un chant interdit et d'y laisser la vie. L'acte musical en lui-même renvoie à la fois à un acte de vie et à un risque permanent de mort.

[427] BROWNING, Christophe, *Les origines de la Solution finale. L'évolution de la politique antijuive des nazis, septembre 1939, mars 1942*, op. cit, p.241.

Il est bien évident que s'attacher aux chants et aux musiques créées et interprétées en milieu concentrationnaire par des artistes, professionnels ou amateurs, issus de cultures juives implique de mettre en perspective ce répertoire et cet ensemble de pratiques et de les intégrer dans une pratique plus globale de la musique. La chronologie de la persécution des populations juives européennes de leur déportation et de leur concentration est à mettre en relation avec les répertoires et les pratiques des camps de concentration, des ghettos et des camps d'extermination. Cela permet à la fois de refuser l'idée d'un répertoire unique et généralisant (une « musique de la Shoah ») et d'envisager (y compris en la relativisant) la spécificité du chant juif, dans une mise en relation dynamique avec le fait de chanter en milieu concentrationnaire.

Ce faisant, la place de la musique dans les camps de concentration a été bien étudiée, de manière systématique et selon une typologie précise, par Guido Jochen Fackler dans son ouvrage *Des Lagers Stimme*[428]. Cette somme de référence propose d'appréhender « la musique de la Shoah » (notion à manipuler avec précaution) selon une large acception, allant des chants en yiddish des ghettos d'Europe orientale au répertoire savant ou jazzistique de Terezín[429] ou encore des « hymnes » des camps à la musique diffusée par les nazis dans une logique d'encadrement militaire. Plus encore, le travail de Guido Fackler opère une différenciation (à la fois chronologique et typologique) au sein du système concentrationnaire nazi[430]. En d'autres termes, la musique y est appréhendée, à la fois d'un point de vue formel et fonctionnel[431], dans sa dimension multiple – pour et par les officiers nazis, pour et par les internés, Juifs ou non Juifs – et dans son rapport à la souffrance subie ou infligée. Utilisée par les bourreaux comme par les victimes (intentionnellement ou malgré eux), la musique revêtait de fait un ensemble de fonctions contradictoires. Le travail de Guido Fackler - comme celui de Shirli Gilbert - cherche donc à maintenir une distance critique plus que bienvenue avec la notion trop univoque de musique, vecteur systématique de résistance spirituelle. On l'a évoqué, il tiendrait de la gageure de considérer la pratique obligatoire du chant au terme d'une journée de travail forcé comme un acte nécessairement résilient : la variété des situations individuelles interdit une telle généralisation. D'autre part, une pratique jugée insuffisamment

---

[428] FACKLER, Guido, *"Des Lagers Stimme" - Musik im KZ.* Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/ Mediographie, vol. 11 of *DIZ-Schriften*, Bremen, 2000.

[429]

[430] FACKLER, Guido, « *Music in Concentration Camps 1933–1945* », traduit de l'allemand par Peter Logan, http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-1/fackler.html (consulté le 20 octobre 2010).

[431] FACKLER, Guido, « *„Wer das Lied nicht kannte, der würde geprügelt." Bedingungen, Formen un Funktionen müsikalischer Aktivitäten in national-sozialistischen Konzentrationslagern.* », http://www.kultur.uni-hamburg.de/volkskunde/Texte/Vokus/2003-2/vokus20003-2_fackler.pdf (consulté le 20 octobre 2010).

satisfaisante donnait, selon les témoignages de survivants, l'occasion aux SS de battre les prisonniers : le chant quotidiennement imposé aux prisonniers par leurs geôliers permettait, dans sa fonction d'encadrement martial, de marcher au pas, certes, mais par là même de conserver le rythme assigné au travail forcé, pour plus de rentabilité ou aux rassemblements pour l'appel et le comptage pour plus d'efficacité. Il était donc des rythmes qui n'avaient rien de vitaux. A la fois outil de manipulation et d'encadrement, la musique était également l'outil de la terreur.

Le chant pratiqué lors des sévisses et des exécutions publiques entre également dans cette catégories des usages terroristes de la musique. Qu'elle serve, comme les marches de Sachsenhausen ou les fox-trots de Majdanek, à couvrir les cris des victimes pour que les suivants ne les entendent pas, ou qu'elle serve aux bourreaux eux-mêmes pour accomplir plus facilement leur crime, la musique était une partie intégrante du processus génocidaire.

La pratique du chant à contrecœur pouvait, de la même manière, constituer une agression à la fois contre la personne et contre sa propre culture. Imposer aux Juifs religieux (tout comme à des prisonniers d'autres confessions) de chanter des hymnes religieux revêt ainsi cette dimension sadique de l'humiliation voire du blasphème imposé. Cela implique de mettre l'homme pieux dans la situation d'être lui-même celui qui raille sa religion. On le voit alors, la trace de l'interprétation d'un chant religieux doit être scrupuleusement reliée à son contexte et doit bien évidemment être éclairée du fait qu'il s'agit d'un acte volontaire ou d'une pratique contrainte.

1.3. L'exception Terezín

S'interroger dans quelle mesure Terezín constitue une exception ne revêt pas *a priori* d'intérêt tant la réponse semble évidente. L'essai classique du violoniste Joža Karas (1925-2008), *La musique à Terezín (1941-1945)*, a notamment permis de prendre la mesure de l'exceptionnelle épaisseur du répertoire savant créé dans des conditions très particulière au regard du reste du réseau concentrationnaire. L'édition du colloque *Art, Music and Education as Strategies for Survival. Theresienstadt. 1941-1945*[432] a quant à elle permis de poursuivre une réflexion critique sur la notion de résistance spirituelle dans l'art, notamment formulée par l'*Union of Hebrew Congregation* et sur la nécessité de préférer à une pensée « apologétique » (terme

[432] *Art, Music and Education as Strategies for Survival. Theresienstadt. 1941-1945*

utilisé par Lucy S. Dawidowicz pour mieux se défaire de l'idée que tout acte créateur est systématiquement un acte de résistance spirituelle) une approche complexe et différentielle, fondée sur l'examen de la très grande variété des faits et des situations individuelles ou collectives. Réfléchir sur les thématiques de la mort dans les musiques de Terezín conduit-il nécessairement à cette notion discutable de lutte pour survivre ? Primo Levi, déjà dans *Naufragés et rescapés*, lui préférait la notion de stratégies pour rester en vie, ce qui ne recouvre pas tout à fait le même domaine psychologique et n'appréhende pas le passé avec les mêmes *a priori*.

Le répertoire original généralement mis en avant par la bibliographie consacrée à la musique de Terezín, à savoir le répertoire de facture classique, a pu un temps occulter la vitalité du cabaret et du jazz, que les travaux d'Harald Kisiedu du département de musique de Columbia University (New York) a notamment permis de mieux connaître.

2. Proposition de typologie des figures et expressions musicales de la mort : thématiques explicites et thématiques périphériques

Les spécialistes des chants des répertoires folkloriques et populaires ashkénazes, on peut en particulier se référer à Mark Slobin[433] et à Ruth Rubin[434], tendent à établir une typologie qui peut ici servir de référentiel. Un cadre général précise en effet que le répertoire populaire ou folklorique yiddishophone comporte des catégories repérables par leur forme et leur fonction : les berceuses, les marches et chants de combats, les danses (parmi lesquelles le tango, la valse mais également les danses traditionnelles interprétées par les *klezmorim*), les chants de déploration ou de nostalgie, les chants à thématique religieuse, qu'il s'agisse ou pas du *niggûn* hassidique. Toutefois, reprendre ce cadre général pour cette étude n'a pas semblé très opportun : il convient donc de justifier le choix d'un classement thématique plutôt que d'un classement par formes musicales. Il aurait, en effet, été envisageable de s'attacher en elles-mêmes aux berceuses, aux tangos, aux marches ou aux valses porteuses d'une thématique macabre ou mémorielle. Toutefois, une telle option conduirait à subsister au niveau d'une analyse catégorielle et formelle qui ne permettrait pas de mettre en lumière les différences de point de vue et d'approches fondamentales au sein des groupes socioculturels ashkénazes. Cela reviendrait, également, à présupposer qu'il existerait une berceuse ou un tango juive, forme permanente déclinées en fonction des positionnements politiques ou du

[433] SLOBIN, Marc, *Tenement Songs. The Popular Music of the Jewish Immigrants*
[434] RUBIN, Ruth, *Voices of a People. The Story of Yiddish Folksong*

contexte dans lequel s'inscrit le compositeur ou le parolier. Or, présupposer d'une telle chose revient à accepter de prendre le risque de la généralisation et d'accepter le postulat qu'il existe un « peuple juif » persécuté ou assassiné. Une fois encore, les formes d'identification, dans leur pluralité historique, ne semble pas devoir systématiquement corroborer une telle hypothèse. Si le tango est une forme musicale identifiable et répandue en Europe et aux Etats-Unis dans l'entre-deux-guerres, le tango juif reste très certainement à définir. Quant au tango yiddish, la langue dans laquelle les paroles sont écrites ou traduites ne détermine pas la musique elle-même : l'enjeu n'est pas, une fois encore, de retrouver des formes musicales spécifiquement juives, mais d'envisager les formes d'expressions de la mort par la musique.

2.1. La mort en résistant et en combattant dans les chants de partisans

2.1.1. La mort inversée ou la rhétorique de la pratique musicale comme « résistance spirituelle »

Affirmer la nécessiter de regarder, à distance, les discours résilients comme des sources en elles-mêmes, ne signifie pas les marginaliser de toute entreprise interprétative. Au sein du corpus, un nombre important de chants est précisément fondé sur la rhétorique de la « résistance spirituelle ». Au-delà même du discours, cela passe par le maintien de la culture et des traditions, facteurs de stabilité du groupe et d'équilibre personnel. On sait l'importance accordée à l'éducation des enfants et à l'éveil culturel dans la plupart des ghettos[435]. L'enseignant Yankl Trufianski (1909-1944), compositeur amateur, déporté du ghetto de Vilna vers un camp de travail estonien et mort dans un camp de concentration allemand a ainsi écrit le chant d'espoir « *Es wet zir fun zveygl tseblien a boym* » (du rameau un arbre s'épanouira), mis en musique par Kasriel Broydo.

Ce maintien de cadres structurants passe, également, par la nécessité de faire le deuil. Si les pratiques funéraires traditionnelles et la prière publique sont interdites ou fortement perturbées, le chant peut aider à procéder au deuil. C'est ainsi le cas pour « *Unter di khurves*

[435] On peut, entre autres références nombreuses, se reporter à SAKOWSKA, Ruta, ed., *Archives clandestines du ghetto de Varsovie (Archives Emanuel Ringelblum). Tome 2 – Les enfants et l'enseignement clandestin dans le ghetto de Varsovie*, Librairie Arthème Fayard/BDIC, 2007, 360 p. De même, le témoignage du psychiatre Stanislas Tomkiewicz, *L'adolescence volée*, bachelier clandestin dans le ghetto de Varsovie en 1941, dit beaucoup sur l'importance de l'encadrement éducatif, notamment pour maintenir opiniâtrement un sens à l'existence et continuer de refuser le suicide. TOMKIEWICZ, Stanislas, *L'adolescence volée*, Calmann-Lévy, Hachette Littérature, 1999, 252 p.

fun Poyln », poème d'Itzik Manger (1901-1969) mis en musique dans le ghetto de Varsovie par Simon Berezovsky, conçu comme un véritable chant de deuil **[Extrait n°9]** :

« Sur les ruines de Pologne, un oiseau est là, qui bat des ailes.
L'oiseau est profondément endeuillé, il tremble dans l'air.
« Et ce grand oiseau de deuil (ô mon âme, si grand),
Sur ses ailes il porte cette véritable chanson du deuil[436]. »

Cette question du maintien de la culture, ne passe pas seulement par la voie populaire ou folklorique. Le travail des compositeurs de formation classique, en particulier dans le ghetto de Terezín – dont on sait à quel point il a pu servir à la propagande nazie et sur lequel la bibliographie est très fournie – frappe par le maintien des formes traditionnelles appartenant à la musique académique européenne. Les grands noms de Terezín, Pavel Haas, Gideon Klein, Hans Krása, Victor Ullmann, perpétuent la tradition musicale européenne (les codes dans les concerts, les formes musicales, en particulier la forme sonate, l'opéra même s'il est nécessaire de l'adapter aux contingences matérielles). Beaucoup de ces œuvres académiques n'offrent pas de valeur programmatique particulière : il s'agit souvent de musique pure, parfois inspirée de la tradition yiddish ou juive (suites hébraïques, par exemples). Néanmoins, une œuvre inscrite dans ce maintien d'une exigence musicale savante, concentre son argument sur la thématique de la mort : il s'agit bien évidemment de l'opéra de Viktor Ullmann, *Der Kaiser von Atlantis*, sur un livret de Peter Kien, créé en 1943 et censuré avant même la fin des répétitions en 1944, les nazis ayant reconnu Hitler dans l'empereur Overall, qui cherche sans succès à passer un pacte avec la Mort[437]. Le final de l'opéra d'Ullmann et de Kien résonne d'une forme d'ironie macabre, les solistes chantant « *Du sollst den großen Namen Tod nicht eitel beschwören* » (tu ne dois pas évoquer le nom de la Mort avec futilité).

Le très célèbre poète Mordechai Gebirtig, dans « *Minutn fun bitokhn* », composé dans le ghetto de Krakow, s'inscrit complètement dans cette thématique « résiliente » de la résistance spirituelle, y compris dans les références bibliques de la marque rouge de Caïn[438] **[Extrait n°10]**.

---

[436] « *Der groyser shive-foygl (mayn dershlogn gemit), er troygt oyf zayne fligl dos dozige troyer-lid* ».
[437] Bien qu'il mène la guerre perpétuelle depuis son palais, Overall doit constater que les combattants ne parviennent pas à mourir. Lors d'une rencontre avec la Mort, Overall lui demande de répandre la mort à nouveau, ce que la mort accepte à la condition qu'Overall meure le premier.
[438] SILVERMAN, Jerry, op. cit, pp.78-79

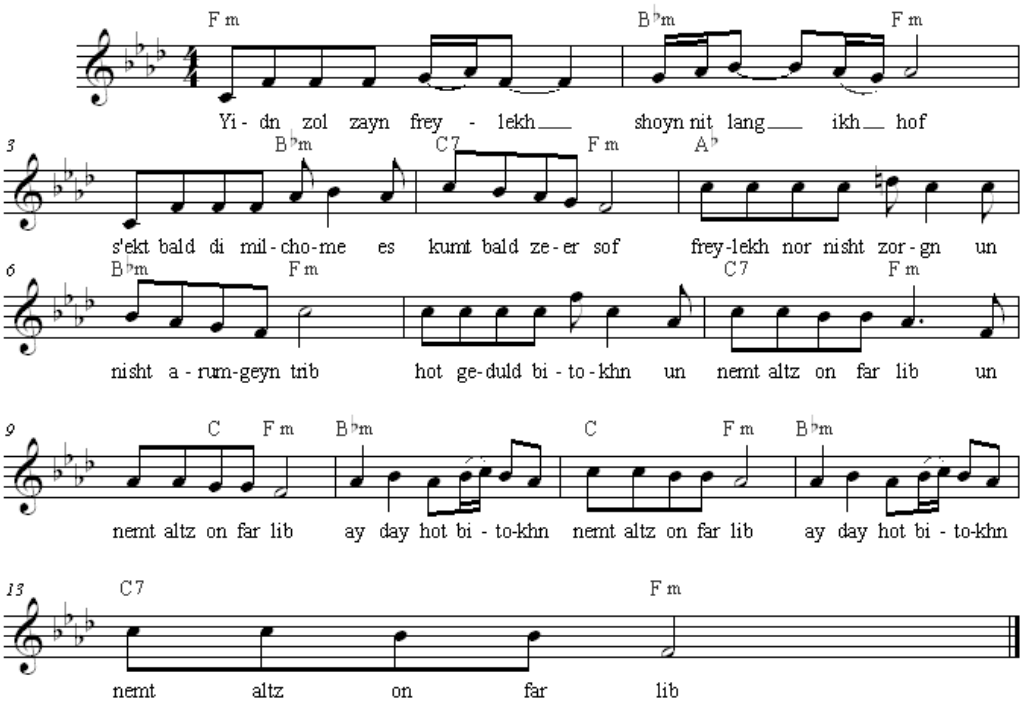


Figure 9 - « *Minutn fun bitokhn* ». Texte et musique de Mordekhai Gebirtig

Un autre passage de la chanson de Gebirtig poursuit ainsi :

« Chantez et dansez, vous les bouchers,
Les Juifs peuvent supporter la souffrance.
Et du travail le plus dur, nous pouvons supporter la contrainte.
Balayer ? Eh bien laissez-nous balayer !
Nous savons ce que ça signifie, mais même si nous balayons, rien ne peut être nettoyé.
« Laver ? Eh bien laissez-nous laver !
La marque rouge de Caïn. Le sang du cœur de ce pauvre Abel.
Nous le laverons en vain.
Extirpez-nous de nos maisons, maintenant, coupez nos barbes, pourquoi pas ?
Juifs : soyons heureux, ils peuvent aller en enfer ! ».

La référence biblique, et même au premier meurtre fratricide de la Bible hébraïque, fait là encore référence au martyre d'Abel victime de la jalousie et de l'intolérance de Caïn. Néanmoins, ce qui prédomine dans le poème de Gebirtig, c'est l'imperméabilité des Juifs aux souffrances imposées par les nazis. D'anciennes chansons sionistes d'avant-guerre, réinterprétées dans un contexte d'enfermement et de menace permanente, peuvent subir une évolution sémantique : c'est alors le contexte qui leur donne un sens nouveau. Ainsi, « *M'khol Masada* », composé à Łódź vers 1935, sur une musique de Israel Fajwiszys (également

orthographié Fivishes) et sur un poème de Yitskhok Lamben, met en évidence une thématique sioniste s'appuyant sur les carnages de la Première Guerre Mondiale. Lamden relie là encore, dans son poème, les Juifs morts au combat à la martyrologie biblique.

D'une manière comparable, le refus de la plainte et des lamentations est illustré par le chant « *Far vos iz der himl ?* », composé au Ghetto de Vilna en 1944 par Leyb Opeskin (1908-1944) met à distance toute attitude de déploration dans le travail de deuil, lui préférant une thématique de l'espoir et du combat.

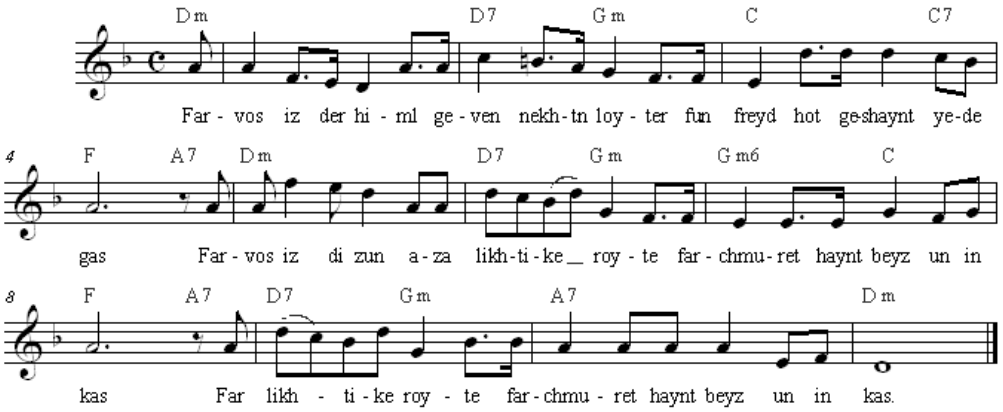


Figure 10 - « *Farvos iz der himl* ». Texte de Leyb Opeskin, sur une musique anonyme.

« Les cieux, la maison et la rue, tous pleurent.
Le cœur fait silencieusement le deuil du passé.
Nous ne pouvons pas oublier – il n'y a pas de contestation possible –
Les heures heureuses qui ont été.
Laisse maintenant tes larmes de côté,
Oublie toute ta peine, pour faire le deuil, ce n'est pas la bonne voie.
Il se pourrait bientôt – c'est sûrement demain, que le soleil illumine le jour[439] ».

Né à Vilna en 1908, Opeskin a été formé au séminaire pour les enseignants et devient professeur dans la province de Vilna. Ses activités révolutionnaires le conduisent deux ans en prison et il se voit interdit d'enseigner. L'armée rouge ayant pris Vilna, il peut à nouveau exercer sa profession et publie ses premières chansons dans des Publications soviétiques. Dans le ghetto, il publie des traductions en yiddish de chansons soviétiques pour chœurs et devient un membre actif du mouvement des partisans. Le 11 juillet 1944, les partisans du

[439] « *Vish oys dayne trern, farges dayne zorgn, tsu troyern iz nit keday. S'ken zayn shoyn, az morgn, s'iz zikher, az morgn, vet oyfshaynen zun af dos nay !* »

camp prévoient une évasion pour rejoindre l'armée rouge en poste aux alentours de Vilna. Gestapo les arrête et Opeskin est tué lors des combats, la veille de la libération du camp. Son chant, néanmoins, pousse assez loin la logique résistante : seul le combat armé pour arracher la libération compte. Les rituels de consolation des endeuillés n'ont pas encore d'actualité.

Le chant *Tsum besern morgn (*A des matins meilleurs), écrit au printemps 1943 pendant l'offensive de l'Armée Rouge, alors que les habitants pensaient la libération du ghetto proche, développe une thématique explicitement résiliente. Pour son auteur Kasriel Broydo, il ne sert à rien de pleurer, il faut croire au « vent universel des lendemains meilleurs » et continuer à travailler ensemble.

Dans une veine semblable, *Tsu eyns, tswey, drey (*Et un, deux, trois), chanté par l'acteur Jacob Beregolski[440] à l'été 1943 dans les rues de Vilna peu avant la liquidation du ghetto, adapte un texte original de Leyb Rozental (1916-1945) sur la musique de « *Einheitsfrontlied* » de Hans Eisler :

« Chaque pas sonne à sa façon
Chaque rue a sa chanson
Quand tu sais où tu vas et pourquoi
(…) Mais, mon frère, un autre rythme
Attendra bientôt nos oreilles
Et ceux, que la peur
Impressionnait d'abord
Ne sont pas les seuls
A nos côtés
Et un, deux, trois (bis)
Quitte les rues, les portes !
Les pas sonnent de cette manière
Une chanson différente
Quand tu vas, et déjà tu sais pourquoi ! »

La mort au combat, exprimée par les chants de partisans (très souvent liés thématiquement et formellement aux chants soviétiques, au point d'en reprendre, sous forme parodique ou par un réemploi intégral, la mélodie et l'harmonie), poursuit cette dimension sacrificielle de la mort, tout en définissant l'ennemi de manière beaucoup plus explicite :

[440] Kaczerginski rapporte que Beregolski a été tué avec sa femme et ses deux enfants dans un camp près du ghetto en juillet 1944.

ainsi, les nazis - qu'on ne nomme jamais (au risque d'être censuré) dans les revues des théâtres ou des cabarets les plus fréquentés – sont clairement appelés « fascistes » et la Gestapo est dénoncée comme l'arme de persécution.

Au sein de ce répertoire, le chant « *Zog nit keynmol* » du jeune poète de Vilna Hirsh Glik (1922-1944), membre de *Ha'shomer ha'tsa'ir* (« la jeune garde », organisation de jeunesse sioniste) et participant au FPO - *Foreynigte Partizaner Organizatsye* est un exemple très particulier de mobilité musicale. D'abord tout à fait lié au ghetto de Vilna[441], « Zog nit keyn mol » devient dès les années de guerre et plus encore dans les décennies qui ont suivi, le parangon du *Partizaner Lid*. Adaptées à une musique préexistante de Dimitri Pokrass, compositeur russe à l'esthétique socialiste-réaliste patriotique, le chant du jeune Hirsh Glik devient l'hymne des partisans juifs. Après-guerre, « *Zog Nit Keynmol* » est adoptée par de très nombreuses communautés juives à travers le monde et devient un véritable lieu de mémoire pour les victimes de la Shoah. Certaines familles ou certaines communautés l'ont même inclus et le chantent dans le service sacré du soir de Pessah. **[Extrait n°11]**

Dans les chants de partisans, inspirés par les chants soviétiques (on a vu le réflexe de Glik d'utiliser une musique préexistante de Dimitri Pokrass), d'autres thématiques sont traitées, que jamais les répertoires des revues n'aborderont aussi explicitement. Dans le ghetto de Bialystok, la chanteuse yiddish Rena Hass (pseudonyme d'Irène Shapiro) utilise dans « *Pesnia Belostoksikh Partizanov* » (août 1943) la métaphore de la libération des esclaves, par leur propre sang versé. De plus, le réemploi de chants patriotiques soviétiques, tels que « *Svyaashchennaya Voina* » (la guerre sacrée), d'Alexander Vaslievich Alexandrov et de Vasilii Ivanovich Lebedev-Kumach (développant le thème de la juste guerre contre les meurtriers fascistes) ou encore « *Oi, Tumany Moyi* » de Vladimir Zakharov et Mikhail Vasilievich Isakovskii (appelant à une lutte sans merci contre les nazis) fournissent des modèles où l'ennemi est à la fois explicitement désigné sans recours métaphorique et où le sacrifice est justifié par la notion de « guerre juste » contre la barbarie fasciste. Aussi, face à cette référence du crime biblique (Abel face à Caïn), une nouvelle figure de martyr est forgée à travers ce répertoire : celui du patriote qui ne se laisse pas mourir. L'un des modèles de ces martyrs morts en héros est Itsik Vitnberg, commandant d'un groupe de partisans du ghetto de Vilna. Ce chant de Shmerke Kaczerginski dépeint la mort héroïque de Vitnberg, que la Gestapo réclamait à la population en la menaçant de représailles de masse.

---

[441] Selon les témoignages, en particulier celui de Kaczerginski, le jeune poète Glik a composé les paroles de ce chant après une soirée culturelle (le printemps dans la littérature yiddish) organisée entre des militants du FPO, alors que les conversations tournaient autour du soulèvement du ghetto de Varsovie. In *Lider fun di getos un lagern*, op. cit., pp. (…)

Parmi ces personnages, dont il est difficile de distinguer entre leur réalité littéraire ou leur existence effective, l'adolescent-martyr occupe une place importante. Ainsi, « *Motele fun Varshaver geto* », composé en 1943 au ghetto de Varsovie par Stelmakh sur les paroles de Reuven Lipshitz :

« Dzhike, Fave, Mile, Niske, Genshe,
Des langues de feu soufflent tout autour.
Les canons rugissent et tout Varsovie tremble,
Sauvez-Nous ! On peut entendre résonner ce cri désespéré.
Dans la fumée des bombes et des canonnades, alors,
Le nom de Motl flotte au dessus de la bataille.
Un héros est mort sur les barricades,
Il n'a pas vécu jusqu'au jour de sa Bar Mitsvah. »

Lipshitz écrit sur un air traditionnel, juste avant la répression du ghetto de Varsovie, le 19 avril 1943, jour de Pessah (la Pâque juive), une autre chanson, « *Der hoyf-zinger fun Varshaver geto* », qui – partant d'un constat désespéré du monde perdu, évoque progressivement le feu qui brûle dans le cœur des Juifs, exhortés à prendre les armes :

« Tournant la manivelle de l'orgue de barbarie,
Et chante le fléau terrible qui s'abat sur nous,
Avant que nous ne soyons déportés vers Treblinka,
C'est bien mieux de mourir au combat. »

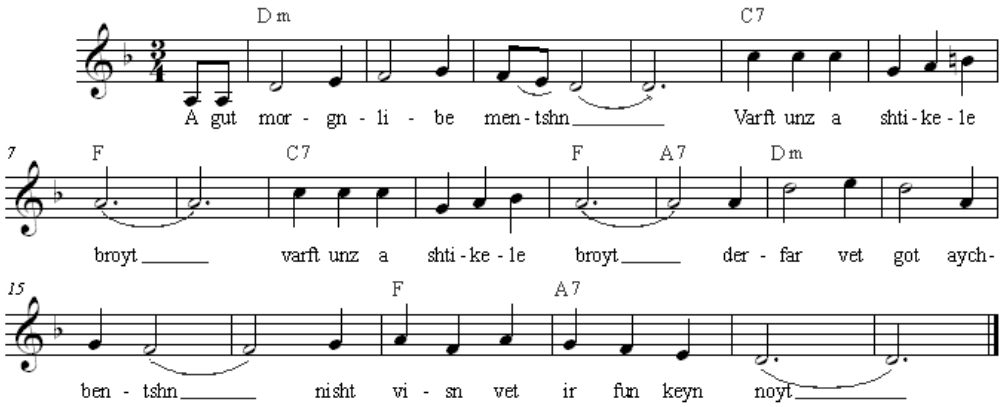


Figure 11 - « *Der hoyfzinger fun varshever geto* ». Texte de Reufen Lifshutz, sur la musique d'une chanson de rue populaire (compositeur inconnu).

Outre les figures individuelles de morts édifiantes, le martyr de groupe occupe une place importante dans le répertoire des chants de partisans. « *Aroys iz in Vilne a nayer Bafel* », chant du Ghetto de Vilna, évoque la révolte des Juifs du 10 mai 1944 et la mort en martyrs des combattants. Ou encore, sur la mélodie yiddish traditionnelle adaptée par Yablokoff « *Kupite, Koyf Bibulkes, Papirosen* », le « *Vilner geto lid* » dénonce les meurtres commis lors des « Actions » à l'été 1943 pour exhorter les partisans juifs à lutter contre ceux qui les ont perpétrés.

2.1.2. L'appel à la revanche

On l'a vu, le soulèvement du Ghetto de Varsovie le 18 janvier 1943 et son écrasement le 16 mai ont suscité une double vague d'espoir et d'abattement. Suscitant la rage de vaincre ou l'abattement selon les chants, selon ceux qui les écrivent et selon les contextes dans lesquels ils les écrivent, cet événement rapporté par quelques rares radios clandestines et au gré des déplacements de déportés, a marqué au fer rouge l'histoire des victimes de la Shoah et parmi elles, des chanteurs et des poètes. Parmi les chants portés par la rage de vaincre, « *Varshe* » constitue un véritable appel à la revanche, exhortant à l'héroïsme les combattants juifs. Shmerke Kaczerginski a écrit ce poème au printemps 1944 dans la forêt de Naretsh, à 90 kilomètres de Vilna, alors qu'il combattait avec les partisans pour le premier anniversaire du soulèvement du ghetto de Varsovie. Il n'a été mis en musique qu'après-guerre par Leon Wajner (né en 1898), pianiste, compositeur, chef d'orchestre et pédagogue. Wajner s'est réfugié en URSS pendant la guerre et n'a regagné la Pologne qu'après la chute du régime nazi. Sa rencontre, alors, avec Kaczerginski l'a décidé à composer la musique de ce qui est parfois présenté comme un hymne des partisans des forêts. Seul le texte existait lors des combats.

« La nuit ne finit pas et le jour n'arrive pas
La terre ressemble à du charbon sanglant.
Un Juif se dresse comme un drapeau dans l'orage,
Un drapeau dans la vallée des morts.

Le ghetto est en ruines, les Juifs sont au combat.
Le Juif court à travers la fumée et les flammes.
Revanche ! Revanche ! Grondent-ils à travers la nuit ;
Pour les enfants, pour les pères, pour les mères !

La neige tombe et tombe encore, pourtant la terre n'est pas blanche.
Le sang est toujours là, bouillonnant,
Qui crie encore revanche dans la nuit glacée –
Le sang des Juifs héroïques.

Il n'y aura pas de jour, crient les Juifs, et pas de nuit.
Nous ne pardonnerons pas au monde !
Chacun de ceux, tombés au combat
Vivra à jamais en nous !

Nous nous remémorerons leur peine et leur courage,
Nous âmes fiévreuses vengeront.
Trois mots sont gravés en lettres de sang dans nos cœurs :
Revanche ! Revanche ! Revanche ! »

D'une thématique très semblable, d'ailleurs du même auteur, « *Yid, du partizaner* » (Juif, toi le partisan), a été écrit en août 1944 par Kaczerginski, dans le camp de partisans près de Voroshilov, dans les forêts de Biélorussie, autour de Narotsh. Comme Wajner le fera plus tard pour « *Varshe* » avec un temps relativement rapide (♩ = 116), la musique qui porte le texte de Kaczerginski est une marche (écrite en 2/4) avec une mélodie aux motifs brefs en question/réponse. Là encore, la thématique est explicite :

« Le mot revanche a un sens
Et il est écrit en lettres de sang
Avant l'aube bénie
Nous menons les batailles
Non, nous ne serons jamais les derniers des Mohicans,
La nuit apportera la lumière du soleil
Le Juif - le partisan. »

2.1.3. « Yid, du partizaner » : Les figures héroïques du sacrifié

Est-ce l'effet déformant du caractère lacunaire des sources rescapées du massacre, de la liquidation des ghettos et de la disparition des traces matérielles d'une partie des témoins ou Shmerke Kaczerginski a-t-il bien été l'un des poètes résistants les plus prolixes ? Le fait est que beaucoup de ses textes déclinent sous plusieurs profiles la figure du partisan dans la

dimension héroïque. Lorsqu'il était encore dans le ghetto de Vilna et n'avait pas encore rejoint les forêts, il a écrit le texte du fameux « *Shtiler, shtiler* » (Plus calme, plus calme), qu'un enfant de onze ans, Alek Wolkowiski, distingué par le congrès musical organisé par le *Judenrat*, a mis en musique **[Extrait n°12]**. Même dans ce chant qui s'apparente au détournement de la berceuse yiddish traditionnelle en y attribuant une thématique tragique (la veuve et l'orphelin dont le mari et le père a été envoyé à Ponar), Kaczerginski construit son dernier couplet comme un chant militant, et non un chant de déploration, se terminant par l'espoir de voir le père revenir et participer à la libération du ghetto. Ce chant a remporté un grand succès dès l'époque de sa création, au point que Shoshana Kalisch, survivante d'Auschwitz, a écrit qu'elle avait instantanément participé d'un « folklore du ghetto[442] ». En d'autres termes, la population s'est approprié cette chanson et sa renommée propre a dépassé celle de ses auteurs ; plus encore, le terme de folklore impliquerait qu'elle puisse exprimer ou qu'elle représente les discours que le « peuple » (ici appréhendé comme une généralisation) produit sur lui-même. On le sait, la voix de Shmerke Kaczerginski, si elle porte davantage que d'autres parce qu'il a été à la fois poète, partisan et collecteur de chants, n'est pas celle du « peuple » juif ghettoïsé qui n'a pas l'unité qu'on souhaiterait lui prêter.

La mise en exergue de figures héroïques ne relève, ce faisant, pas uniquement de la métaphore du peuple persécuté et résistant, de l'anonyme héroïsé pour le compte de la collectivité ou du type de héros (le père, l'adolescent, le partisan, la mère, l'infirmière[443]). Déjà avant guerre, des figures exemplaires apparaissent dans les chants : ainsi, le député de la Diète bavaroise Hans Beimler, emprisonné à Dachau dès 1933 d'où il parvient à s'échapper, est le protagoniste d'une chanson éponyme. Engagé dans le premier contingent de volontaires des Brigades Internationales, Beimler se bat comme chef-commissaire politique et trouve la mort en décembre 1936 à Madrid. Sur une musique empruntée à Friedrich Silcher (1789-1860), le chanteur Ernest Busch enregistre pour la première fois en juin 1938, à Barcelone, ce « *Hans Beimler* ». Une figure comparable, celle d'Ernst Thaelmann, candidat communiste aux élections de 1932, arrivé en troisième position derrière Hindenburg et Hitler, probablement assassiné en août 1944, sur ordre de Himmler, fonctionne de manière comparable. Composée à Paris en 1936 par un certain Peter Daniel (pseudonyme de Paul Dessau) sur un texte de Karl

[442] KALISCH, Shoshana, MEISTER, Barbara, *Yes, we sang ! Songs of the Ghettos nad Concentration Camps*, New York, Harper and Row, 1985, p. 115.
[443] Ainsi, ce chant de la partisane Sara Safir, « *Der kemfender shwester » (*A l'infirmière combattante), composé dans les forêts de Deretshin.

Ernst, « *Die Thälmann-Kolonne* » *développe la thématique du c*ombat pour la liberté à l'exemple des combattants du bataillon Thaelmann.

Ce type particulier de chant de résistance, incarné dans une personne réelle, dans un saint martyr profane contemporain et non métaphorique, se retrouve également dans le répertoire propre aux ghettos. Ainsi, une « chanson-monument » a été dédiée au chef de l'organisation des partisans du ghetto de Vilna, Itzik Vitnberg, arrêté par la Gestapo dans la nuit du 16 juillet 1943. Ce qui est ici mis en valeur, c'est le choix du chef. Vitnberg avait dans un premier temps été libéré après que le car de la Gestapo ait été attaqué. Le lendemain, la Gestapo menaça de détruire le ghetto s'il ne se rendait pas, ce qu'il fit. Vitnberg mourut dans la chambre de torture le 18 juillet.

Ces « chants-monuments » peuvent également, par leur postérité, honorer comme des figures héroïques leur auteur. C'est le cas pour « *Kontratak* », chant du ghetto de Varsovie, composé lors de la première insurrection par le poète de langue polonaise Władysław Shlendel. Ce dernier décrit le jour du 18 janvier 1943 où la première insurrection dans le ghetto de Varsovie a éclaté, au cours de laquelle de nombreux Allemands sont tombés et qui a permis de retarder les déportations des Juifs de Varsovie vers les camps d'extermination (où ils ont été envoyés, plus tard, en avril de la même année – suite à la grande insurrection). Dans son chant, le poète décrit, de son point de vue, une partie du combat dans le ghetto de Varsovie lors de la première insurrection, au cours de laquelle il est lui-même tombé. Traduit du polonais en yiddish par Kaczerginski, c'est alors – à travers le poème – le poète lui-même qui compose son propre monument : poète combattant, Shlendel devient – par la place que les collecteurs et les éditeurs des recueils de chants des ghettos et des camps – une figure symbolique de cette « bonne mort », au combat, en témoin et en poète.

De manière moins personnifiée dans une figure métaphorique ou réelle, la résistance partisane est exaltée à travers les actes de guerre. Le jeune poète (lui-même présenté comme un poète martyr) Hirsh Glik, dans « *Shtil, di nakht iz oisgeshternt* » (Calme, la nuit est étoilée), décrit la première manœuvre de diversion des partisans de Vilna : Itsik Motskevitsh et Vita Kempner ont détruit un train portant des troupes allemandes à Vilna en 1942. Le chant *Aroys iz in Vilne a neuer Bafel* (Un nouvel ordre arrive à Vilna) relate, quant à lui, la résistance juive à Ponar le 10 mai 1944 et la mort en martyrs des combattants après que les nazis aient rassemblés les 4000 derniers Juifs de la province de Vilna, sous prétexte de les envoyer dans le ghetto de Kovno. En réalité envoyés à Ponar, la plupart y a été assassinée et d'autres ont résisté avec acharnement. Soixante Juifs ont été sauvés. C'est également cette capacité de combattre au moment du meurtre, ce refus de se laisser conduire à l'abattoir

(thématique en partie réutilisée dans les discours exaltant la « bonne mort » en Israël dans les années 1940-1950) qui transparaît dans la chanson « *Es shlogt di sheh* » *(*L'heure sonne), dont le compositeur est inconnu mais le texte dû au célèbre Kasriel Broydo. Incorporée à la revue « Moyshe tiens-toi droit » interprétée par Dora Rubin à Vilna, elle porte de manière étonnement explicite (pour un numéro de revue, de fait soumis à la censure du Judenrat et à travers lui des officiers SS) l'espoir et certitude de la défaite de l'hitlérisme. Le 23 septembre, le ghetto est liquidé : seule Dora Rubin y a survécue.

Le combat des partisans socialistes, relayé et encouragé par les chants, aspire à son dénouement dans la victoire soviétique contre l'ennemi nazi. Le chant d'un médecin connu de Vilna, R. Buzsanski, « *Bombes* », traduit sa propre certitude que les Soviétiques ont délibérément épargné les zones résidentielles du ghetto lors du bombardement de Vilna par l'aviation soviétique en mars 1942. Les soldats soviétiques, tout particulièrement l'aviation, sont alors incarnés dans les figures héroïques des sauveurs, non des martyrs. Ces sauveurs, très clairement idéalisés, sont de surcroît présentés, comme ceux qui ne sauraient ajouter au poids de la persécution, celui des bombardements.

2.1.4. La mort de l'ennemi

Dans une réflexion utile sur la construction sociale et discursive du corps de l'ennemi, le psychologue Pierre Oliviero postule, dans ce qu'il appelle « l'intersubjectivation » la continuité entre l'expérience de soi et l'expérience du corps de l'ennemi, dans une relation complexe d'identification et de rejet. Pour lui, en effet, « [le] langage institue le corps ennemi, il l'identifie en le différenciant, il le dénomme et le classe (penser, c'est classer), il le cible, le dispose à l'intentionnalité. Le corps ennemi se désubjectivise avant tout dans la pensée de l'ennemi[444]. » Dans ce rapport « de crise » avec le bourreau nazi ou avec le collaborateur, rouage d'un système d'extermination, la question de l'altérité se pose bien évidemment dans des termes multiples. Le corpus des chants collectés dans les ghettos et dans les camps met tout d'abord en évidence un clivage entre les productions qui nomment l'ennemi et celles qui ne le nomment pas. Avoir ou non la possibilité de prononcer le nom de

[444] OLIVIERO, Pierre, « Le corps ennemi » in *Sociétés* n° 80 – 2003/2, p. 63. Il conclut, par ailleurs, sa contribution par cette citation de Robert Anthelme : « (…) Il n'y a pas des espèces humaines, il y a une espèce humaine. C'est parce que nous sommes des hommes comme eux que les SS seront en définitive impuissants devant nous. (…) La pire victime ne peut faire autrement que de constater que, dans son pire exercice, la puissance du bourreau ne peut être autre qu'une de celle de l'homme : la puissance de meurtre. Il peut tuer un homme, mais il ne peut pas le changer en autre chose. »
ANTELME, Robert, *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 229-230.

l'ennemi ne relève pas seulement du champ psychologique, mais de manière plus pragmatique, du contexte de production de l'œuvre : le numéro de revue pour la scène du théâtre du ghetto interdit de désigner nominativement soit le nazi qui est dans la salle, soit le membre (le plus souvent son président) du *Judenrat* qui autorise la représentation.

Poète et compositeurs de standards avant-guerre, figure du chantre du ghetto de Cracovie, Mordechai Gebirtig livre dans « *S'is gut* » *(*C'est bon), *une représentation métaphorique de l'ennemi, jamais désigné comme le soldat SS ou le nazi, mais comme un ogre, dont il* décrit la mort certaine et pour ainsi dire mécanique, voire physiologique : plus il avance, plus il croît, plus il tue, plus il s'affaiblit, le chant s'achevant par « ses intestins sont bouchés ». C'est bien ici par un corps imaginé que l'ennemi est désigné : le recours à sa corporalité permet alors au poète de le resituer à un niveau appréhendable. En effet, loin de se satisfaire d'évocations surhumaines d'un ennemi invisible qui ruine le foyer, fait disparaître le père sur des routes qui mènent au gouffre, Gebirtig en recourant à l'indigestion de l'ogre entend montrer que le système d'extermination nazi n'est pas implacable et qu'il est possible d'en triompher. Il s'agit là de l'un des derniers chants de Mordechai Gebirtig, composé en mai 1942, moins d'un mois avant qu'il soit assassiné lors d'une action à Cracovie, le 4 juin 1942.

Décrit dans les limites de sa capacité de nuisance, l'ennemi est également mis en scène dans sa propre peur, par un effet d'inversion. Ainsi, le chant composé par le professeur d'hébreu Moshe Diskant, dans le ghetto de Kovno, intitulé « *Di serenade* » (La sérénade) reprend un motif semblable à celui de Buzsanski pour « *Bombes* » : écrit pendant les raids aériens soviétiques sur Kovno, il tourne en dérision ce qu'il anticipe comme la débâcle des nazis face à l'avancée soviétique. C'est bien ici par la peur de la mort que l'ennemi est affaibli :

« Eclatant dans l'air et dans le ciel, Une sirène pousse son cri strident.
Dans la panique, elle éveille les gens sans soucis et fiers qui dormaient tranquillement.
Ca vole, c'est l'ange de la mort arrive, c'est la mort elle-même qui arrive
La mort s'amuse et comme des mouches tombent petits et grands
Regardez comme il bat, comme il tremble le petit cœur impur du « partisan[445] »
Ecoutez-le demander avec désespoir : quoi, moi aussi je vais être assassiné ?

[445] Certaines troupes nazies se faisaient appelées « partisans ». Dans le chant « *Tsu dem toyer* » (Vers la porte), où Moshe Diskant, du ghetto de Kovno, accuse une partie de la population lituanienne d'avoir participé, directement ou indirectement, aux massacres des Juifs, le terme de « *Partizans* » désigne les nationalistes lituaniens qui ont tué des soldats de l'Armée Rouge en juin 1941 et des Juifs de Lituanie.

Regardez-les comme ils transpirent les « seigneurs qui règnent sur le monde entier ».
A quoi peut servir le nazisme, quand sur mes épaules je n'ai plus de tête ?

Les chants où l'ennemi direct est désigné de la manière la plus univoque et la moins métaphorisée sont sans surprise les chants de partisans. Souvent écrits et composés sur le modèle des chants patriotiques soviétiques, ils utilisent une rhétorique standardisée désignant l'ennemi comme « fasciste » et « meurtrier ». Le chant russe « *Oi, Tumany Moyi* », composé par Vladimir Zakharov (1905-1956) et écrit par Mikhail Vasilievich Isakovskii, prévoyant une lutte sans merci contre les meurtriers fascistes, en fournit un exemple représentatif. Shermke Kaczerginski, dont l'engagement idéologique pendant la Deuxième Guerre Mondiale est très proche de l'URSS – il s'en est distancié par la suite – est l'auteur de ce type de production martiales recourant à des champs lexicaux repérables. Dans sa « *Partizaner marsh* » (La marche des partisans) écrite pour la FPO[446] en août 1944, au moment où les partisans de Vilna se réfugiaient dans les bois avec le commandant Itzik Vitnberg, le poète désigne nominativement l'ennemi :

« Par le sang de nos sœurs et de nos frères
Nos jurons de combattre jusqu'à ce que
Chaque membre d'Hitler soit décoré
Des armes des partisans »

Dans le chant « *Pesnia Belostoksikh Partizanov* » (Août 1943), la jeune résistante Rena Hass (pseudonyme d'Irene Shapiro), née en 1925 et impliquée dans le mouvement insurrectionnel du Ghetto de Białystok[447] promet une libération, par le sang, de l'esclavage. L'ennemi est alors, outre le bourreau, celui qui aspire à retirer la dignité de ses victimes. Plus encore, il est désigné comme celui qui peut également tuer par le combat qu'il impose : le risque de mort – qui est très différent d'une mort héroïque recherchée – relève de la responsabilité de l'ennemi. Plus encore, le combat libératoire dans lequel les partisans juifs se lancent peut être voué à l'échec : dans « *Shtey oyf (tzum kampf)* » (Lève-toi pour le combat), les auteurs L. Svirski et Zhezmer, s'ils réemploient la thématique de l'urgence et de la nécessité de la lutte à mort (il n'est plus le temps de chanter, de danser et de rire mais de se battre, de faire couler le sang de l'ennemi ou de tomber en héros), évoque néanmoins la

[446] *Fareyniker Partizaner Organizatsie* (organisation des partisans unis)
[447] Ayant survécu à la liquidation du ghetto puis à l'internement dans les camps de Blizyn, de Majdanek et d'Auschwitz, Rena Hass a livré son témoignage dans son ouvrage *Revisiting the Shadows. Memoirs from War-torn Poland to the Statue of Liberty*, Deforest Press, 2004, 319 p.

possibilité que l'ennemi soit plus fort que les partisans : cette conscience leur permettra de savoir mourir en héros. Véritable « chant du départ », « *Shtey oyf* » a été composé lors de la fuite du ghetto de Vilna d'un groupe de partisans pour les forêts de Rudnits.

Enfin, la désignation nominale de l'ennemi peut permettre de justifier, s'il était besoin, le bien fondé du combat qu'on mène contre lui. En d'autres termes, la thématique de la « guerre juste » sort renforcée d'une description précise et d'une catégorisation claire de celui que l'on combat. Ainsi, le « meurtrier fasciste » apparaît comme la manière la plus idéologiquement fondée de désigner l'antithèse du partisan idéal. Le chant soviétique *Svyaashchennaya Voina* (La guerre Sacrée), composée par le célèbre Alexander Vaslievich Alexandrov (1883-1946) à qui Staline a par ailleurs demandé de créer la musique de l'hymne soviétique adopté en 1944, sur un texte de Vasilii Ivanovich Lebedev-Kumach, a été reprise par les partisans Juifs de Vilna et figure, de fait, dans le recueil de Shmerke Kaczerginski.

2.2. Du martyre au désespoir

Face à cette « bonne mort » dans le cadre d'une « guerre juste », un autre répertoire propose une coloration sensiblement différente de la réalité des ghettos et des enjeux de survie. Ces chants aux thématiques transitoires (c'est-à-dire ni patriotiques ni désespérées), tendent à dépeindre les événements traumatiques, de manière presque journalistique : ainsi dans sa chanson « *Rivkele, di shabesdike* » Pesakh Kaplan (1870-1943) fait référence à la déportation et à l'assassinat le jour de sabbath, 5 juillet 1941, de 3000 hommes juifs par les SS hors du ghetto de Bialystok **[Extrait n°13]**.

On l'a vu, le répertoire de cabaret et de théâtre au cœur du ghetto, de manière beaucoup plus appuyé que le répertoire des chanteurs de rue ou des personnes privées, subissait les assauts de la censure du *Judenrat*. Néanmoins, par le biais de l'humour, la dérision et le non-dit, en particulier dans les chants de rue, il était possible d'aborder les sujets les plus sérieux et les plus macabres. Ainsi, le plus célèbre des chanteurs de rue du ghetto de Łódź, Yankele Hershkowitz (1910-1972) a composé entre l'été et décembre 1941 (puisque la chanson figure dans les chroniques du ghetto de décembre 1941) le chant « *Es Geyt a yeke* ». Par un ton humoristique et satirique, il traite alors de l'arrivée des Juifs occidentaux (Allemagne, Autriche, Luxembourg, Bohème) – habitués à une vie plus bourgeoise – au ghetto de Łódź et

leurs difficultés d'adaptation à la culture juive d'Europe orientale, notamment à la langue et aux conditions d'hygiènes et surtout aux privations du ghetto.

« Voilà un Yeke,
Avec un porte-document,
Qui recherche du beurre et de la margarine,
Rien à faire, il n'y a rien à acheter.
Il prend un visa pour Marysin ! »

Ici, « prendre un visa pour Marysin » signifie aller au cimetière qui se situait dans le parc au cœur du ghetto[448]. Toutefois, l'utilisation de l'humour pour exprimer la réalité macabre, par son caractère nécessairement limité par les stratégies de contournement qu'il impose, donne lieu à un répertoire assez limité.

En revanche, à mesure que les *aktie* et la mise en application effective de l'élimination des Juifs gagnent en intensité, la perte de l'espoir dans un monde abandonné par Dieu s'exprime plus clairement, notamment sous la plume de poètes célèbres. Ainsi, un an avant sa mort, le poète Mordechai Gebirtig écrit les paroles de la chanson « *Gehat hob ikh a heym* », composée dans le ghetto de Krakow, en 1941, après une rafle de la Gestapo. Sur une musique de Emil Gorovets, Mordechai Gebirtig traduit la perte de l'espoir même de survivre :

« Comme des oiseaux sans foyer,
Comment pouvons-nous survivre ?
Sans savoir pourquoi,
quel péché avons-nous commis[449] ? »

De la même manière, pour indiquer que l'on observe la disparition définitive du monde que l'on a connu – et dont on chantait le prochain retour dans les berceuses yiddish traditionnelles – on fait mention des événements de la vie traditionnelle et de la principale référence marquant la transmission : la mère. Dans la chanson de David Bromberg, sur une musique d'Emil Gorovets, « *Mayn Mame hot gevolt zayn af mayn khasene* », les larmes qu'il est de tradition de verser le jour du mariage ont changé de signification : l'emploi du passé (« hot gevolt ») indique bien sûr que les circonstances rendront l'événement impossible (Musiciens, jouez ! – musiciens, oh, pourquoi ne jouez-vous pas ? Regardez maman danser

448

449 « *Geblibn on a heym vi feygl on a nest, Nisht-visndik far vos, far velkhe zind* ? ».

avec tout le monde ! ») et que la mère a disparu. Ici, l'ellipse tient lieu de moyen de contournement du réel[450].

En revanche, d'autres chants, qui ne sont plus destinés aux revues des théâtres ou des cabarets (car souvent composés après leur fermeture), abordent le désespoir de manière tout à fait frontal. Ainsi, « *Przed Ostanią Podróżą* » (avant le dernier jour), composé au ghetto de Białystok pendant l'Hiver (terrible) 1942-1943, Rena Hass (pseudonyme d'Irene Shapiro) et le compositeur Boleslaw Paducki choisissent un ton très pessimiste, où peu d'espoir reste possible, pour finalement reprendre à leur compte la thématique de la damnation des Juifs.

L'enfant, comme élément thématique des chants, de la poésie, de la littérature et du théâtre de tradition yiddish, mais également comme priorité éducative et matérielle pour la communauté, constitue un élément fondamental de la vie culturelle juive. Dans « Di *tefile* fun *khaper* »**,** la compositrice Teresa Vaynbaum et l'auteure Irena Hass font parler un enfant (« qu'est-ce que ma vie ? Qu'est-ce que ma mort ? »), au point de se moquer de la prière, insinuant que Dieu a déserté le ghetto. Un tel degré de cynisme dans la bouche d'un enfant renforce encore la tonalité complètement désespérée du chant.
Ce désespoir face à la mort implacable et certaine trouve sont aboutissement dans les chants composés dans les camps eux-mêmes, comme la fameuse chanson « Treblinka » : « le plus vaste cimetière au monde, où des millions de Juifs reposent : à Treblinka, à Treblinka[451] ! »

2.3. Evocation religieuse et invectives à Dieu

Existe-t-il, en Europe centrale et orientale et dans les foyers immigration, jusqu'à une façon commune à tous les Juifs de prier Dieu ? Un tel postulat est-il encore plausible à l'époque contemporaine ? Dans tous les cas, l'un des écueils les plus flagrants reviendrait à lire la thématique religieuse d'une œuvre musicale à l'aulne de la seule orthodoxie. Le courant orthodoxe, depuis le début des profondes mutations que le monde juif ashkénaze a connu à partir du milieu du XVIIIe siècle, ne constitue qu'une partie du champ d'analyse : force est de constater que l'observation différentielle des *mitsvoh* en fonction que l'on suit un rituel

[450] « *Mayn mame hot gevolt zayn af mayn khasene. To vos zhe shlingtsu, narele, a trer ? Me zogt, az me darf veynen af a khasene, iz veyn zhe, az du zolst nit veynen mer* ».
« *Mayn mame hot gevolt zayn af mayn khasene. A gliklekhe, zi kumt tsu mir aher. Klezmorim, shpilt, klezmorim shpilt gelasener, mayn mame geyt mit alemen a sher*. »
[451] « *Dem greysten keyver inder velt ! Dort ruen yidn milyonen fil : in Treblinke ! In Treblinke* ! »

réformé, conservateur ou orthodoxe, instaure de fait des différence de foi, de signification de l'acte religieux et, ce n'est pas à négliger, des oppositions et une hostilité sociologiques que le milieu concentrationnaire ne fait pas disparaître, loin s'en faut. Toutefois, ces trois courants principaux, s'ils se différencient sur la rigueur dans l'observation des *mitsvoh*, sur un assouplissement des pratiques rituelles du deuil notamment, se retrouvent sur la vitalité de leur foi et sur la reconnaissance du rituel et des institutions religieuses. Or il existe des groupes, au sein un monde juif ashkénaze, ouvertement laïcs, athées et – ce n'est pas la même chose – antireligieux. Les exemples qui suivent, dans la mesure où il a été possible de reconstituer les éléments de contextualisation et de paratextualité permettant de les mettre en lumière, illustrent cette absence d'univocité dans l'invocation divine.

Les différentes collections de chants juifs de la période de la Shoah présentent plusieurs formes d'œuvres à thématique religieuse, de la plus explicitement liée au rituel traditionnel à la plus éloignée de toute pratique liturgique.

La religiosité, dans un contexte où la pratique publique est proscrite et poursuivie par les nazis, passe avant tout par la proclamation de sa foi. Parmi ces chants, le « *Varshever geto-lid fun frumer yidn* » (chant des Juifs pieux du ghetto de Varsovie) possède une historicité assez particulière. Shirli Gilbert[452] écrit finalement peu sur ce chant, mieux connu sous le titre hébreu de « *Ani maamin* » (Je crois), si ce n'est qu'il s'agit d'un chant construit pour mettre en exergue la foi et que l'essentiel de sa postérité réside en effet dans l'utilisation qui en est faite, après guerre, dans les cérémonies de commémoration. Toutefois, que sait-on de ce chant et de ses origines ? Le collecteur par qui il nous est connu, Shmerke Kaczerginski[453] ne donne pour ainsi dire aucune explication permettant sa contextualisation[454]. Des écrits publiés au sein de la dynastie de rabbins hassidiques, les Taub, de Modzitz (Modrzyce) en Pologne, fournissent quant à eux des détails sur à la genèse de ce chant, en attribuant la paternité à un certain Reb Azriel Dovid Fastag, commerçant de Varsovie, à qui ce *niggûn* aurait été inspiré en 1942 par les treize articles de la foi de Maïmonide, dans un train emportant les Juifs de Varsovie vers Treblinka. Ce récit dit du « train chantant », dont la nature légendaire peut être confirmée par l'absence de source complémentaire permettant d'en attester la véracité, disent finalement davantage sur la manière dont une communauté hassidique choisit de percevoir la Shoah à travers la puissance

[452] GILBERT, Shirli, Music in the Holocaust, op. cit., p.48-49.
[453] KACZERGINSKI, Shmerke, *Lider fun getos un lagern*, op. cit., p. 314.
[454] KACZERGINSKI, Shmerke , ibid., p. 314. « *Gezungen in varshever geto tswishn frume yidn* », à savoir : chanté dans le ghetto de Varsovie par les Juifs religieux. Traduction personnelle.

de la foi, que sur le chant lui-même. De manière plus certaine, la musicologue Irene Heskes décrit le *Ani maamin* de Varsovie comme « l'exemple d'une remarquable adaptation musicale, d'une réécriture d'éléments mélodiques banals dans un chant à la profonde signification religieuse. Le court vers hébreu était chanté comme une affirmation d'un principe de la foi juive au moment précis de la mort (….). Sa mélodie combine des fragments d'une ballade bien connue du cabaret juif des années 1920 avec des éléments du traditionnel *lernsteyg* (chant d'étude), un motif traditionnel entonné par les étudiants rabbiniques lors de leurs études[455] ». Il est évident qu'il est impossible, d'un point de vue strictement historique, de considérer la légende des hassidiques de Modzitz comme fiable. Néanmoins, elle constitue un témoignage important à deux titres : d'une part, elle confirme la vitalité de la pratique du chant religieux, y compris la création de nouveaux *niggûnim*, au sein des communautés orthodoxes et hassidiques dans les ghettos, et en particulier dans celui de Varsovie ; elle offre, d'autre part, un exemple de lieu de mémoire musical, par les nombreux enregistrements et arrangements dont il a bénéficié et par la place qu'il occupe dans les célébrations mémorielles. **[Extrait n°14]**

Certains chants, tel que *A lid fun Riger geto* (Un chant du ghetto de Riga), dont seul un fragment nous est parvenu, font appel à la figure du Dieu vengeur. Interprété par un chanteur populaire, Iofe, dans les rues du ghetto de Riga[456], il s'inscrit dans la catégorie des chants d'invective : « Regarde, ô Dieu, du haut des cieux, comment on torture tes enfants, comment on les détruit, venge-les vite, venge ton seul enfant ! »

Dans ce contexte d'interdiction d'un exercice public de la foi, plusieurs chants témoignent de sentiments ambigus quant aux principes du judaïsme, notamment celui d'honorer et de préférer toujours la vie à la mort. Ainsi, le chant écrit à Cracovie par le poète Moyshe Shimel et mis en musique par Jacob Weingartner (également orthographié Vayngartner), *Di eybikeyt* (L'éternité), exprime la honte de laisser la peur de mourir l'emporter sur la vitalité engagée par la foi :

« Je cherche un conseil comme un homme qui est dangereusement malade,
Je veux m'échapper de mon sort.
Je cherche une affinité avec l'herbe et avec la neige,
Peut-être mourrai-je dans la mer ?
Ca ne m'est d'aucune utilité de hurler et ça me fait souffrir…

[455] HESKES, *Irene, Passport to Jewish Music. Its History, Traditions and Culture*, op. cit., pp. 164-165.
[456] KACZERGINSKI, Shmerke , ibid., p. 72.

Je tombe à terre avec désir et avec joie,
Je cherche en elle pour moi, pour moi une similitude,
Mais elle est grosse et sent l'éternité.
Je ressens le mur, la table et le placard –
Ca ne m'aide pas du tout, je suis dangereusement malade,
Dans la nuit, je suis tourmenté par mon destin.
Je suis honteux de dire cela à haute voix, j'en suis rouge de honte,
Parce que je suis effrayé par la mort. »

La thématique de l'espoir perdu, exprimée malgré tout dans une invective à Dieu (« Oh, Créateur, comme peux-Tu rester là sans rien faire et regarder ? »), se retrouve dans un chant anonyme, *Habeyt Mishomayim Ur'ey* (Regarde ici-bas depuis le ciel et vois). Rapportée à Kaczerginski par des Juifs soviétiques qui l'auraient entendu à Chelm, où il n'est pas certain qu'elle ait été composée[457], elle présente les Juifs comme un peuple (Israël) sans repos, des « moutons pour les assassins », objet de toutes les moqueries. C'est bien le peuple élu qui est ici mis en avant, contre ses ennemis (décrits comme les étrangers, זרים - *zorim* en hébreu). Dans ce chant, qui plus est, la langue sacrée est utilisée en vers mêlés au yiddish.

Oy, regarde du haut du ciel et vois,
Nous sommes devenus objets de moquerie et de dérision,
Moquerie parmi les gentils,
Nous ne sommes qu'un prétexte à rire pour eux.
Nous sommes considérés comme des moutons pour les assassins
Oh, Créateur, comment peux-Tu rester là sans rien faire et regarder une telle chose ?
Il ne nous est jamais permis de nous reposer,
Mais sommes toujours promis à l'abattage.

Chœur : C'est pourquoi nous te prions toujours :
Aide nous, gardien d'Israël
Et rassemble nos pleurs
Parce que personnes ne veut les entendre.
Alors nous crions : « Ecoute, Ô Israël ! »
Oh, rassemble à présent, Gardien d'une nation
Montre à tous les peuples que Tu es notre Dieu
Nous n'avons personne, mis à part Toi
Où Ton Nom est un.

[457] Certaines sources indiquent qu'elle aurait pu être créée à Lublin où beaucoup de Juifs polonais et d'autres pays ont été transférés. Kaczerginski, p. 120, Pasternak, p. 28.

Les étrangers disent : ils n'y a ni espoir ni espérance,
Le peuple dit que pour nous,
Il n'y a pas d'espoir du tout.
Ils peuvent nous pourchasser,
Ils peuvent nous persécuter,
Personne ne peut nous accuser ;
Mais nous savons bien,
Que Tu es au ciel !
Avec des miracles, avec des merveilles.
(…)
Fais tes bagages et va vers Sion.
Nous aimerions y courir
Mais la voie n'est pas ouverte,
Pourquoi les laisses-Tu nous faire ça ?

Ici, la proclamation de la foi dans l'unité d'Israël et dans l'Alliance alterne avec l'expression explicite de la peur d'être abandonné aux mains des assassins. La foi en elle-même n'est jamais mise en question : c'est même le seul élément de permanence dans un environnement tout entier dominé par la menace de l'ennemi, de l'étranger. Comme dans la prière chantée par les Juifs pieux de Varsovie, le *Ani maamin*, les massacres et l'action des ennemis d'Israël risquent de retarder l'accomplissement des Ecritures, mais pas de l'empêcher. En d'autres termes, la foi demeure : *Ani maamin,* « je crois ». La proclamation d'une foi inébranlable n'est toutefois pas systématique. Sur une musique tardive (1952) de Bernardo Feuer[458] (1910-1967), le poème *Yeder ruft mich zhamele* (Tout le monde m'appelle Zhamele)[459], met en scène un orphelin qui pleure toute sa famille assassinée par les nazis. Là encore, après avoir dressé la liste des membres assassinés de la famille de l'enfant, l'auteur choisit comme élément dramatique l'invective à Dieu :

Dieu, tu regardes depuis les Cieux
Sur ta terre ici-bas
Regarde et vois comment tes fleurs
Sont arrachées par le bourreau.

[458] Originaire de Lvov qu'il quitte pour l'Amérique du Sud en 1926, Bernardo Feuer s'est illustré comme une figure très active (notamment dans l'encadrement du chant choral) des communautés juives argentines, chiliennes et péruviennes. Pédagogue et chef de chœur, il a également composé de la musique liturgique.
[459] PASTERNAK, Vevel, *Songs Never Silenced*, op. cit., p. 132.

Selon Ruth Rubin, qui tient le chant déjà mis en musique par Bernardo Feuer de la chanteuse de Montréal Dora Wasserman, ce poème a été chanté par un garçon de huit ans dans un orphelinat de Lublin en 1945. La mélodie originelle a été perdue : tous les enregistrements sur lesquels figure donc ce chant, y compris l'enregistrement de référence de Rubin chez Global Village en 1993, reproduisent donc la musique de Feuer, composée en Amérique du Sud.

Dans la plupart des chants religieux – et ouvertement religieux, nous n'abordons pas ici les chants d'espoir des partisans socialistes - répertoriés dans les collections de chants des ghettos et des camps, la foi dans un Dieu qui rétablira la justice, balaiera les ennemis et permettra l'avènement d'Israël, reste l'élément déterminant. Comme dans ce chant anonyme du camp de Strasenhof, *A nes fun hilm* (Un miracle du ciel), dont seules les paroles ont subsistées, où l'espoir d'un miracle venu du ciel aide à supporter la dureté quotidienne de la vie au camp. D'une thématique semblable, *Pischu li sharey tzedek* (Ouvre pour moi les portes de la vertu), lui aussi anonyme mais cette fois accompagné de sa mélodie, était chanté dans les camps de travail forcé de Kamionke et de Podvolotsisko (près de Tarnapol en Ukraine). Il s'avère impossible de le dater avec précision. Il n'est pas fait allusion aux faits précis relatifs aux massacres dont les Juifs de la région du ghetto de Tarnapol ont été victimes entre l'entrée de la Wehrmacht dans la ville en juillet 1941 et la liquidation du ghetto en juin 1943, puis la fermeture du principal camp de travail forcé en juillet. Simplement, ce chant régulièrement scandé d'un « *Hey dunaï* », s'en remet à Dieu et espère l'avènement d'Israël, dans une proclamation explicitement sioniste :

Ouvre pour moi les portes de la vertu
Hey, *Dunai, dunai*
Par elles, je viendrai à Dieu
Ouvre pour moi les portes du Jardin d'Eden
Laisse-moi aller à mon grand père (…)
Hertzl devrait vivre, son souvenir devrait être béni
Hey, Dunai, dunai.

Le chant *Oyb nit keyn munh* (Si on n'avait pas la foi), rapporté par Yehuda Elberg, un habitant du ghetto de Varsovie[460], insiste plus encore sur la nécessité vitale de la foi :

[460] KACZERGINSKI, Shmerke, p. 314.

Si on n'avait pas la foi
En Dieu, puisse son Nom être béni,
Qu'advient-il ?
Qu'est-ce que je fais ?
S'il n'y a pas de confiance
Dans Sa délivrance
Ca ne paye pas pour vivre,
Même pour un moment

Toutefois, le vocabulaire religieux (la prière, la bénédiction, le paradis) ne renvoie pas systématiquement à une pratique rituelle. Comme les modes ou les mélodies liturgiques ont inspiré (dans une mesure plus ou moins évidente) certaines œuvres profanes savantes ou populaires, le champ sémantique du religieux est passé dans la poésie et les paroles de chanson dont le contenu s'avère fort éloigné de toute préoccupation strictement religieuse. Transmis par son éducation – directement s'il a fréquenté la *yeshiva* ou la synagogue, indirectement si sa famille était déjà détachée de toute pratique active – le substrat religieux, ensemble complexe de références, de réflexes culturels ou lexicologiques, participe de la culture d'un individu selon des degrés variables. Ainsi, un chant d'espoir élégiaque tel que *Shpalt zir himl* (Le ciel se fend) en associant le printemps à la bénédiction de la vie, s'inscrit pleinement dans les fondements du judaïsme, en réutilisant un champ lexical religieux : ni chant de déploration, ni chant de deuil, cette œuvre anonyme pourtant célèbre dans les camps de personnes déplacées[461] aborde de surcroît la mort par contraste. L'opposition traditionnelle entre l'hiver, associé aux temps obscurs, et le printemps, évocation du renouveau et du retour à la vie, est ici chargée d'une dimension sacrée par le truchement de vers tels que : « *Un di velt iz ful mit loyb-gezang* » (Et le monde entier est plein de chants de prière), « *Shpalt zich, himl, loz di zunenshtrahl* » (Ouvre-toi, ciel, laisse passer le rayon du soleil). De même, un chant de nostalgie et de déploration, comme *Gib a brokhe tsu deyn kind* (Donne une bénédiction à ton enfant), évoquant la séparation d'une mère et de son fils et l'incertitude quant à leurs retrouvailles, utilise le vocabulaire religieux et la référence à Dieu sans ancrage religieux profond. Nous sommes là face à un type de référence assez systématique au religieux. Fondé sur une mélodie folklorique et chanté par les Juifs de Cracovie déportés à Miedzrych Podlaska et dans le ghetto de Bochnia en 1941[462], l'évocation de Dieu est presque

[461] Kaczerginski note qu'il a pu l'entendre chanter dans de « nombreux camps ».
[462] MLOTEK, GOTTLIEB, op.cit., p.18.

idiomatique, comme l'indiquent les deux derniers vers : « *Az got vet gebn gezunt un lebn/Veln mir zich zen geshvind* » (Si Dieu nous prête force et vie/Nous nous reverrons bientôt).

De la même manière, les notions de « compassion », de « miséricorde » associée à l'acte charitable traditionnellement effectué lors des enterrements à la sortie du cimetière est réapproprié par l'auteure compositrice Paulina Braun (assassinée à Majdanek en 1943), du ghetto de Varsovie dans la chanson « *Hot's rakhmones, yidishe hertser*[463]» (Ayez de la compassion, cœurs juifs). Dans ce chant, proche d'un second, beaucoup plus court rapporté par Irke Yanovski du ghetto de Varsovie également – « *Hot's mitlayd, hot's rakhmones*[464] » (Ayez de la miséricorde, ayez de la compassion) -, Paulina Braun associe l'image du mendiant – adulte ou enfant – à des corps morts. Le vocabulaire utilisé, notamment le terme hébraïque de *rakhmones*, renvoie à une *mitsvah* (déjà évoqué précédemment[465]) que les endeuillés sont censés respecter. Ici, si dans un renversement des références à l'ordre traditionnel la mort est omniprésente et s'est pour ainsi dire déjà emparée des mendiants, la *mitsvah* reste le même : soyez charitables.

Entouré par les murs et les barbelés,
Le ghetto lutte contre la mort,
Les gens sont petits, plus que des ombres,
Os tordus, chair sèche.
Tu vois les gens courir, font du trafic dans les rues,
Soudain – tu vois un corps mort.
Les yeux brillent d'un visage pâle,
Et tu entends un faible, calme appel :
« Ayez de la compassion, cœurs juifs,
Donnez moi à manger ou quelque argent ;
Ayez de la compassion, cœurs juifs,
Je veux continuer à vivre, continuer à voir le monde.
Alors, ayez de la compassion, cœurs juifs,
Jetez un morceau de pain sec !
Ayez de la compassion, cœurs juifs,
Aidez un cœur juif dans le besoin. » (…)

La chanson rapportée par Irke Yanovski (membre actif de l'organisation Pole Zion), « *Hot's mitlayd, hot's rakhmones* », se rapporte selon lui et selon les collecteurs qui ont

[463] KACZERGINSKI, op.cit., pp. 156-157.
[464] KACZERGINSKI, op.cit., p. 141.
[465] Cf. Première partie.

recueilli son témoignage, à un personnage réel du ghetto de Varsovie, un mendiant qui déambulait la nuit dans les rues de Zamenhof, de Mila, de Muranov, de Nalevkes et de Genshe, avec sa femme au ventre gonflé par la famine et ses six enfants, dont certains pensaient qu'ils n'étaient pas vraiment à lui, en chantant cette complainte.

« Ayez de la miséricorde, ayez de la compassion,
Jetez un petit morceau de pain,
De vieux morceaux de pain,
De vieux croûtons de pain,
De vielles croûtes de pain »

Se référant à un autre terme religieux, l'éternité, un chant du camp de Kaiserwald, écrit par une jeune fille de 15 ans, Rebecca Bosman, s'intitule *Di eybike trep* (Les marches de l'éternité). La musique, qui n'a pas été conservée, était fondée sur un air très allègre, devant s'adapter au rythme du travail[466]. En effet, les marches en question étaient celles du camp : ce chant était destiné aux femmes, condamnées à laver les marches du camp.

Le lieu même du culte ou de l'apprentissage religieux, *shul* (ou synagogue) et *yeshiva*, sert – bien davantage que d'un cadre – de lieu symbolique du massacre. Dans le ghetto de Kovno, le célèbre le poète et professeur d'hébreu avant-guerre Moshe Diskant, auteur de textes très critiques vis-à-vis des conditions de vie et des inégalités sociales au sein du ghetto, a notamment écrit les paroles du chant « *In der Yeshive* ». La tonalité du chant est très directe et très violente, le rythme des vers court, très serré : ce chant accuse, d'un ton péremptoire, les profanateurs d'un lieu où l'on apprenait la parole de Dieu : Diskant déplore que l'on ait fait de la *yeshiva*, « où on avait si peur de Dieu, où les étudiants passaient leur vie à étudier », une salle de concert, pour y jouer de la musique profane pour le compte des assassins. « Avez-vous oublié l'époque des pogroms et du massacre, quand les meurtriers avaient tout pouvoir sur nous, quand le sang juif giclait comme de l'eau : où était alors le pâle étudiant de la Yeshiva ? » Plus loin, encore :

C'était un refuge et vous avez transformé le bâtiment en quelque chose de honteux
Vous avez décoré les murs de papier vert
Mais c'est pourtant difficile de cacher les traces de sang

[466] KACZERGINSKI, op. cit., p. 230.

Dans la salle décorée, vous avez invité les notables[467] du ghetto
Et avec eux, les hommes qui commandaient qu'on nous tue,
Qu'on nous humilie, qu'on nous égorge. Pour qu'ils prennent plaisir à la scène, avec des drapeaux bleus et blancs, ils écoutaient la musique (…)
Ce qu'ils ne peuvent pas savoir, c'est de qui le sang a été répandu sans un pourquoi et sans une faute.
Est-ce que vous ne voyez pas des murs nettoyés se tendre les mains des martyrs ?
Mais la musique, ce n'est pas pour nous, nous ne pouvons pas l'entendre,
Nous vous demandons de ne pas gêner notre repos éternel »

Cette même *yeshiva* de Kovno est au cœur du chant intitulé *In slobodker*[468] *yeshive*, composé par une autre figure majeure de la vie culturelle du ghetto, le poète et compositeur de chansons Avrom Axelrod, réfugié du ghetto de Varsovie. Il a ici adapté ses paroles à la mélodie bien connue d'Abraham Goldfaden, « *Rozhinkes mit mandlen* ». La *yeshiva* n'est plus alors le lieu profané : un vieux sacristain qui va mourir y rédige son testament et demande aux Juifs d'honorer les morts et leurs tombes.

Chœur : Quand vous serez libéré, Juifs,
Vous devrez parler aux enfants
De notre souffrance et de notre enfer
De notre douleur et de notre meurtre,
Montrer les tombes, les noms
Là, près du neuvième fort.

Le sacristain mourut – sa volonté lui survécut,
Dans les cœurs juifs – enfants dans les berceaux,
Avec des lettres d'or seront écrites,
De la vie du ghetto, ses prières et ses chansons

Chœur

Mais un temps viendra et le soleil brillera à nouveau
Et libèrera les Juifs du ghetto et du besoin
Alors nous honoreront les tombes
Des Juifs qui sont tombés dans un mort heureuse.

[467] Le terme utilisé est l'hébraïsme *pneh*, étymologiquement les visages.
[468] Slobotke était le nom du lieu où les Allemands ont installé le ghetto de Kovno.

Le lieu même de la profanation, par les bourreaux ou les complices des bourreaux (à savoir les membres du Judenrat, sous la plume très critique de Moshe Diskant), est ainsi pensé comme un lieu de mémoire par son collègue Avrom Axelrod. C'est à partir de ce lieu d'apprentissage de la Torah et du Talmud que doit être appris la réalité du massacre. En d'autres termes, chez Axelrod, le dernier couplet porte – avec la promesse d'honorer la mémoire des morts – l'espoir de la victoire et du rétablissement de la tradition : on écrira à nouveau prières et niggûnim, le rituel du deuil pourra être à nouveau observé.

Plus étonnant peut apparaître un chant tardif, sur une mélodie de Rabbi Abraham Issac Kook, dont le texte original est l'œuvre de Shmerke Kaczerginski, rappelons-le partisans socialiste puis combattant auprès de partisans soviétiques dans les forêts sur la frontière entre la Lituanie et la Biélorussie. *Zol shoyn kumen di g'ul* (Puisse le salut venir bientôt) revêt une thématique explicitement religieuse, exprimant l'espoir et l'attente du salut éternel. Abraham Isaac Kook[469] (1865-1935), grand rabbin du Foyer national juif à partir de 1921, est connu – outre son inquiétude de l'influence croissante des juifs laïcs au sein du judaïsme où l'identification culturelle tend à l'emporter sur une pratique religieuse orthodoxe – pour avoir lié le projet sioniste (y compris lorsqu'il ne repose pas sur un fondement religieux) au renouveau de la vie religieuse permettant à terme le retour du messie. L'association d'un texte de Kaczerginski à la musique d'une figure de proue de l'orthodoxie réconciliée au sionisme ne va pas de soi. Pourtant, la teneur du propos du poète partisan vilnois, écrit après-guerre (sans datation exacte) se fonde bien sur la thématique typique du chant religieux, certifiant de la venue prochaine du Messie et du salut pour le peuple d'Israël. La dernière période de Kaczerginski, après son installation en Amérique du Sud, correspond à un rapprochement étroit avec les fondamentaux de la culture juive : pour lui, cela passe par un retour à la rhétorique religieuse traditionnel, y compris celle du peuple pécheur en prière, finalement assez proche de la teneur parfois mystique de la préface de H. Leivik au recueil publié en commun à New York : *Lider fun di getos un lagern*.

Dans ces chants qui, au final, relèvent davantage du maintien de la foi ou de références religieuses traditionnelles (le caractère sacré du lieu de culte, le maintien du lien entre Dieu et les hommes, même s'il passe par le doute ou l'invective, l'imprégnation profonde des prières traditionnelles), le sentiment religieux apparaît dans toute sa complexité. Bien entendu, la

[469] BENSIMON, Doris, *Religion et Etat en Israël*, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 228-230. MEDRESH, Israël, *Le Montréal juif entre les deux guerres*, traduit et présenté par Pierre Anctil, éditions du septentrion, 2001, p. 86, n.127.

grande diversité sociale, culturelle, idéologique des victimes juives des nazis, leur rapport différentiel à la religion mosaïque, dont on a déjà eu l'occasion de proposer l'idée qu'elle n'est – au XXe siècle - qu'un élément d'identification parmi d'autres, participe de cette pluralité des voix qui s'adressent à Dieu. De la proclamation de foi la plus univoque, dans cet *Ani maamin* hassidique aux origines incertaines, à la permanence de références à un lexique religieux (le salut, l'espoir d'éternité) dans des chants écrits par des partisans socialistes, le religieux fonctionne comme une « maison commune », mais partiellement désertée. Si l'invective à Dieu est une tradition établie dans le judaïsme traditionnel, si le doute est constitutif de la foi et du parcours des croyants, ces chants mettent en évidence du rapport très contrasté au fonds culturel commun que constitue la religion. Héritière de la déstructuration des communautés traditionnelles depuis le XVIIIe siècle, la situation dans les camps et les ghettos reflètent bien plus que le doute, l'incertitude quant à la viabilité des cadres établis par les prescriptions ancestrales. Emmanuel Ringelblum, dans les archives du ghetto de Varsovie, décrit ces Juifs hassidiques pour qui c'est une *mitsvah* de danser : la chant, toutefois, est également le vecteur d'une interrogation essentielle quant au sens à la vie apporté par la religion. Ainsi, le chant ironique « *Hfshr vet besher a um* » (Peut-être y aura-t-il un miracle ?), composé à Vilna par Kasriel Broydo, met en scène un boulanger du ghetto, originaire de Varsovie, dont il est dit qu'il « se moque du monde » parce que « le pain est fait de paille et c'est miracle si on est pas mort ! » Fondé sur le dicton yiddish traditionnel « *a Mensch tracht un got lakht* » (un homme pleure et Dieu rit), le chant de Broydo se termine par cette bravade : « A quoi bon réfléchir, Dieu est en haut, il rit ! » C'est alors une forme d'humour qui garantit la permanence du religieux.

2.4. Le rire et la dérision face au meurtre

Le rire, dans ses formes artistiques pensées et construites, relève de plusieurs formes que les chants écrits ou interprétés dans les ghettos et les camps utilisent, tout particulièrement pour traiter des sujets les plus graves. Cette pratique s'inscrit dans une tradition ancienne dont les chants folkloriques, les pièces de théâtres avec ou sans musique et les nouvelles écrites dans le Zone de résidence témoignent depuis, au moins, le XVIIIe siècle. Les plaisanteries caustiques traitant par exemple des pogroms sont bien connues, tant en Europe que dans les aires d'émigration telles que les Etats-Unis, le Canada ou Eretz Israel. Sigmund Freud, pour qui le rire se rapproche du carnaval médiéval – moment de permissivité passager visant à

supporter les cadres sociaux – revêt une fonction libératrice. Forme spécifique du rire, l'humour permet plus encore de rire de la mort. Les formes musicales d'humour dans l'univers concentrationnaire témoignent également d'une série de rapports à l'autre, le plus souvent fondé sur des différenciations (culturelles, sociologiques, politiques, religieuses bien sûr) préexistantes. Ainsi, la fameuse chanson « *Es Geyt a yeke* » du chanteur de rue Yankele Hershkowitz (également orthographié par Dobroszycki Jankele Herszkowicz), au ghetto de Łódź, apporte le regard très sarcastique d'un Juif oriental (*Ostjude*) sur un Juif occidental assimilé. Jouant des clichés relatifs aux traits de caractère et à la position sociale supposée des Juifs occidentaux, cette chanson raille les problèmes d'adaptation à la vie juive d'Europe orientale, notamment à la langue et aux conditions d'hygiènes et de privations du ghetto. Le « *yeke* », surnom donné par les *Ostjuden* aux Juifs assimilés, habitué à une vie plus bourgeoise, est en réalité dépeint dans sa propre incapacité à survivre. Ici, « prendre un visa pour Marysin » signifie aller au cimetière qui se situait dans le parc au cœur du ghetto. Vraisemblablement composée entre l'été et décembre 1941 (puisque la chanson figure dans les chroniques du ghetto de Łódź du vendredi 5 décembre 1941[470]), la chanson de Yankele Hershkowitz est décrite comme un grand succès de l'hiver 1941 au sein du ghetto[471]. Ponar, véritable symbole du meurtre et des *Aktionen* pour la population du ghetto de Vilna, fonctionne parfois comme une métonymie de la mort elle-même. Face au risque « d'aller à Ponar », le rire est parfois mis en avant comme un moyen de résistance. Ainsi, dans la chanson de Rilke Glezer, « *Der yidisher gelekhrter* » (le Juif qui rit), l'auteure écrit : « Quand

[470] DABROSZYNCKI, Lucjan, ed., *The Chronicle of the Łódź Ghetto. 1941-1944*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 92.

[471] Ibid., p. 92 «Vendredi 5 décembre 1941. *Es geyt a yeke mit a teke*. C'est ainsi que va le refrain de la dernière chanson à succès du ghetto, chantée sur la mélodie de la chanson militaire populaire « la mitrailleuse ». Elle se moque des aventures des « Allemands » [c'est-à-dire des Juifs allemands] nouvellement arrivés, mieux connus dans le patois [slang, ndt] yiddish d'ici en tant que *yekes*. La chanson traite des hauts et des bas avec un bon humour et parle des *yekes*, à jamais affamés et à la recherche de nourriture, et des « locaux » qui rient d'eux et profitent souvent de leur naïveté et de leur manque de familiarité avec les usages locaux. La chanson traite de femmes en pantalon, paradant dans les rues de Bałut. L'auteur et interprète de cette chanson est le populaire « troubadour » de rue [Jankele] Herszkowicz, un ancien commerçant tailleur. L'année dernière, il a composé la chanson d'actualité, extrêmement populaire, intitulée « Rumkowski, Chaim », et il a pu gagner suffisamment d'argent pour plusieurs mois en l'interprétant et il a même reçu une fois un cadeau de 5 Marks du Président lui-même, qui avait entendu la chanson par hasard. Une autre fois, le « troubadour » du ghetto reçut un paquet de *matzoth* du Président en personne, alors qu'il interprétait la chanson devant un magasin, que le Président visitant avant les jours saints. A présent, l'auteur s'est associé avec un homme de Vienne, un certain Karol Rozencwajg, un ancien colporteur. Rosencwajg accompagne Herszkowicz à la guitare ou au zither. Et ce duo qui, comme tout le reste dans le ghetto, est un peu particulier, étant composé d'un tailleur de Bałut et d'un colporteur de Vienne, remporte un franc succès auprès du peuple. C'est évidemment bon pour leurs affaires et parfois le duo se retrouve à se partager 6 Marks après une pleine journée de travail, un joli salaire en vérité. Le partenariat a récemment produit un nouveau succès à partir de la mélodie d'une tête d'affiche bien connue du cabaret viennois (composée, *nota bene*, par un Juif, [Gustav] Pick). Comme son prédécesseur, cette chanson puise son sujet des innombrables lapsus commis par les *yekes*. Le chansonnier du ghetto a également composé un autre succès très populaire intitulé « *Lebn zol prezes Khaim* » [longue vie, Président Chaim] ». Traduction personnelle.

pleurer ne sert à rien, on rit tant qu'on peut. » Il s'agit ici, dans le contexte du début des convois de déportation des Juifs du ghetto de Vilna vers les camps de travail forcé estoniens à partir du 6 août 1943, de rire au visage de la mort, incarnée par Ponar. Dans la chanson, sûrs d'être conduits à la mort, les partisans juifs du ghetto combattent la Gestapo. De fait, deux actes de résistance sont alors associés : le rire, pour lutter contre la peur de la mort, les armes, pour se battre contre les meurtriers. Cette incitation à la joie, comme moyen de « résistance spirituelle », se retrouve également dans la célèbre chanson de Mordechai Gebirtig « *Minutn fun bitokhn* » (Moment de confiance), composée à Cracovie et datée du 2 octobre 1940 :

« Juifs, maintenant soyez heureux !
Ce ne sera plus long, j'espère
La guerre touchera bientôt à sa fin
Leur fin est proche »

Chez Gebirtig, dans une représentation de l'autre en tant qu'ennemi mortel, ou chez Hershkowitz dans la définition de l'autre, assigné par un ennemi extérieur comme un semblable, par ce qui nous différencie de lui, le rire ou la joie apparaissent comme des moyens de se démarquer de ceux que l'on considère comme étranger. L'humour est un élément de la distinction. Il en va de même dans la chanson humoristique anonyme *Yidishe geto-politsay* (Police juive du ghetto) qui dresse une description de l'uniforme et des tâches dévolues à la police juive du ghetto de Kovno[472]. Elle surveille l'ordre, les clôtures, veille à ce que le ménage soit fait dans les rues tous les jours, protège des voleurs. Elle donne également des ordres et organise la mobilisation. Comme l'indique l'auteur, il y a « plusieurs rayons » dans le centre de la police, une petite maison avec un jardin, résidence de la police criminelle juive. Il y a de « grands psychologues », des graphologues : « tous des gentlemen ». S'il le faut, ce sont aussi « des boxeurs ». En d'autres termes, c'est tout à la fois la brutalité de cette police juive (« gentlemen » et « boxeurs ») et ses exactions qui sont évoquées de manière satirique. Derrière l'apparence du maintien de l'ordre pour la viabilité de l'organisation du ghetto (ce qui est à la fois l'argument de l'administration nazie et du Judenrat), la chanson associe la police juive à l'injustice sociale et aux trafics organisés :

« Le commerce est libre,
Ni patente, ni impôt, ni comptabilité.
Chacun de son côté est un marchand. »

[472] Kaczerginski, *Lider fun getos un lagern*, op. cit., p. 175-176.

L'auteur raille les ersatz de friandises, de bière, dont le goût ressemble à celui de la limonade du ghetto : tout se vend, même si ça donne mal au ventre. On peut gagner sans spéculer à la bourse, « parce qu'au ghetto, ça ne peut pas aller mieux que ça ». Les conditions matérielles de la vie des ghettos, en particulier le manque de nourriture et le risque de mort que cela constitue, comptent parmi les thèmes forts des répertoires disponibles aujourd'hui et servent de motif à certains succès itinérants, tel que « *Moy'es, moy'es* » (Des sous, des sous). Répertoriée par Kaczerginski comme étant chanté dans le ghetto de Varsovie, cette chanson associe là encore le policier juif aux pénuries alimentaires et aux inégalités face à l'accès aux ressources à l'intérieur du ghetto :

Le fric ça vient en premier.
Si t'as pas de sous, t'es dans la merde.
Si t'as pas de sous, donne tes cartes de rationnement.
Autrefois à la maison, on mangeait des oranges,
aujourd'hui des punaises.
Le policier juif est un voyou.

Dans « *Moy'es, moy'es* », les paroles traitent, dans un langage très familier et avec sarcasme, de la réalité matérielle de la vie du ghetto de Varsovie. La musique, une mélodie là encore anonyme mais très populaire, est notée « con moto » (très enlevée).

L'euphémisme relève-t-il toujours du domaine humoristique ? Assimiler, par exemple, le travail forcé à du sport, comme dans la chanson anonyme du camp de Strasenhof, rapporté par Sarah Kagan (Vilna), touche certes à l'ironie. Néanmoins, elle utilise les mêmes ressorts et aboutit aux mêmes fins que les chansons des humoristes et chansonniers tels qu'Hershkowitz. .

« Pour tous, jeunes ou vieux, une nouvelle mode : le sport.
Question d'un appel.
On se lève et on s'endort en faisant du sport,
Je n'en peux plus. »

Sur un ton apparemment léger, au-delà de l'effet de style, cette chanson permet de verbaliser l'épuisement physique et moral. L'euphémisation décale quelque peu le réel, permet une distanciation, tout en y faisant face.

2.5. La « berceuse funèbre », détournement stylistique de la berceuse yiddish

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. Dans le ghetto de Varsovie, Paulina Braun, auteure de « *Hot's rakhmones yidishe hertser* », place la mort au cœur du quotidien, n'hésitant pas à évoquer les images des corps gisant dans les rues, dans une vision extrêmement réaliste de cette violence ordinaire. Le style de la berceuse, fait de phrases mélodiques simples, souvent de forme responsoriale, aborde de fait la réalité du génocide dans son caractère systématique, implacable, jusque dans la réalité de l'élimination des victimes dans les chambres à gaz. « *Shlof, mayn kind* » traite de la difficulté de faire le deuil du père gazé et d'y puiser force et espoir pour survivre malgré tout. En revanche, dans « *Yeder ruft mikh ziamele* », il est question de la déportation et de l'assassinat de la mère. Constituant la perte la plus élémentaire des repères pour les enfants, victimes d'entre les victimes, la disparition des parents et la situation tragique des orphelins constituent les thématiques marquant de fait une frontière entre les types de répertoire[473]. Cette déploration relève bien souvent de la sphère privée et n'est que très rarement traitée par les auteurs des revues.

On retrouve ainsi cette thématique de la mort des enfants dans les chants écrits par la jeune Miriam Harel, comme par exemple dans « Łódź ghetto, 1943 I ». Cette œuvre, adaptée d'une chanson pour enfants polonaise, a été écrite juste après la période de déportation (*di groyse shpere*) de 20000 personnes âgées, malades et enfants (notamment les orphelins), qui a marqué un grand tournant dans la vie culturelle du ghetto de Łódź. En effet, après cette date, on constate un abandon progressif des répertoires des chanteurs de rue ou des organisations de jeunesse (ayant perdus la majorité de leurs membres) : la vie culturelle tend à se replier dans la sphère privée. Les chants de Miriam Harel s'avèrent alors sans espoir, traitant de l'implacable destinée des enfants conduits à la mort. Âgée de dix-sept ans, elle s'occupait d'un groupe de treize enfants, entre huit et dix ans, pour le mouvement de jeunesse Gorgonya. Tous les enfants du groupe ont été déportés avec les autres orphelins en septembre 1942. Dans « Łódź ghetto, 1944 », encore à partir d'une chanson populaire polonaise (« *Za Gormai, Za*

[473] « *S'dremlin feygl* », chant du ghetto de Vilna, composé par Leyb Yampolsky et écrit par Leah Rudnitsky (assassinée en 1943), en constitue un exemple.

Lasami », au-delà des montagnes et des arbres), Miriam Harel présente l'enfant seul et conscient de sa propre fin :

« Hier, un grand transport a été envoyé,
Qui n'apporte rien de bon, rien de bon,
Père est parti, Mère est partie,
Je reste là, seule, et resterai seule, jusqu'à la fin ».

Enfin, le chant « *Makh Tsi di Eygelekh* », poème d'Isaiah Shpigl (1906-1990) mis en musique par Dovid Beyglman (1887-1944), est particulièrement représentatif du statut des œuvres traitant de sujets macabres dans les ghettos. **[Extrait n°15]**

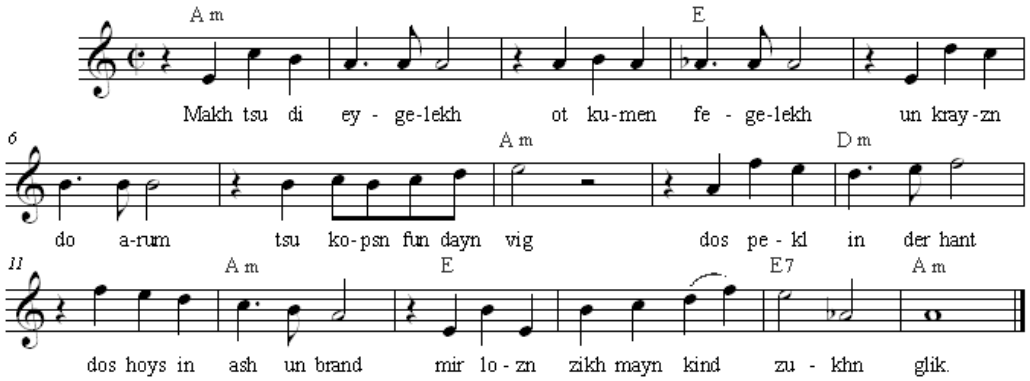


Figure 12 - « *Makh tsu di eygelekh* ». Texte de Isaiah Shpigel, musique de David Beyglman.

Bien qu'elle figure dans les recueils de Kaczerginski (qui l'a enregistré en 1946 pour le Comité Historique de Munich), aucun des survivants interrogés par Gila Flam dans les années 1980 ne s'en souvient. Composée pour le Théâtre du Ghetto, elle est censurée par Mordechai Chaim Rumkowski, président du Judenrat[474]. En effet, ce chant renverse le genre traditionnel de la berceuse juive où la mère chante pour l'enfant qui s'endort, lui promettant des jours agréables ; le père absent pour travailler au loin doit bientôt revenir. Ici, c'est l'inverse qui est décrit, reposant sur l'expression de l'absence sans retour, de la peur, du monde (« abysses ») en feu et en cendres, des chemins qui ne mènent nulle-part.

Effet déformant de la mémorialisation : l'un des chants les plus enregistrés, effectivement créé dans le milieu concentrationnaire, n'y a jamais été entendu. Il en va de même pour *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann, dont la création très tardive n'a fait

[474] KACZERGINSKI, Shmerke, LEIVICK, H, *Lider fun getos un lagern*, op. cit. p.122.

de cette œuvre remarquable un symbole de la musique du ghetto que cinquante ans après sa création. Il y a là un hiatus, une disjonction entre le temps de la genèse et celui de la création qui pose d'un point de vue historiographique la question du traitement de ces sources : il s'agit de témoignages isolés de leur public initial potentiel que leur interprétation tardive et leur reconstitution partielle ont érigé en œuvres emblématique. Il y a là une prudence à conserver face au risque de charger d'une mémoire fictive des œuvres révélées très ultérieurement.

2.5.1. L'absence de la mère et du père – les chants d'enfants ou d'adolescents orphelins

Certains chants, écrits ou adaptés de succès bien connus, constituent des témoignages sans réelle prétention artistiques. Parmi eux, les œuvres d'enfants ou d'adolescents constituent des témoignages tout à fait particuliers. Ainsi, la chanson du camp de Koshedar, *A mame* (Une mère) a été écrite par Tichle Poznanski, jeune fille de quinze ans originaire de Vilna, au moment d'être séparée de sa mère dans le camp. Kaczerginski précise qu'elle-même a été assassinée à une date ultérieure.

« De ma chère mère aimante
Ces mots, ils viennent d'elles
Oh, comme c'est bon d'être seulement ensemble
Et comme c'est amer de vivre sans elle »

Figure même de l'orphelin, *Ishrolik* est protagoniste d'une chanson créée au théâtre du ghetto de Vilna, en février 1942. La musique est de Misha Weksler (1907-1943), chef d'orchestre du Théâtre Juif du ghetto de Vilna, assassiné lors de la liquidation du ghetto en septembre 1943 et le texte de Leyb Rozental (c'est par ailleurs la première chanson qu'il a écrite à Vilna).

« Je ne crois pas que je sois né
Vagabond dans la rue
J'étais l'enfant de parents
Je les ai perdu tous les deux
Je ne crois pas que ce soit une blague
J'ai été abandonné comme le vent dans les chants ».

S'il ne préfère pas se souvenir de la douleur passée pour renforcer son cœur, l'orphelin de la chanson de Weksler et Rozental est révélateur, à deux titres au moins, du rapport à l'expression musicale de la mort et du meurtre dans le ghetto. D'une part, la chanson montre les limites de la censure exercée par le Judenrat de Vilna sur le contenu des revues du Théâtre, afin de ne pas saper le moral des Juifs qui y assistent ou de ne pas vexer les officiers allemands. Le meurtre et la détresse de l'enfant y sont exposés sans métaphore. D'autre part, son succès met en évidence l'évolution sensible de ce type de chant, populaire ou folklorique : la déploration tire tout son drame d'une situation tout à fait explicite. Plus encore que les chansons écrites à la suite des pogroms et dont le contexte factuel n'était qu'évoqué ou même tu, Ishrolik est clairement un orphelin du génocide et sa chanson, un exemple de que l'on peut appeler *a geto lid*. Dans *Yeder ruft mich zhamele* (Tout le monde m'appelle Zhamele), l'orphelin qui pleure toute sa famille assassinée par les nazis et se lance dans une invective à Dieu, comme il a été déjà été évoqué. Là encore, Kaczerginski précise que le chant a pu être collecté auprès d'un garçon de 8 ans dans un orphelinat de Lublin en 1945.

Kinder-iorn (les années d'enfance), succès de David Beyglman dans le ghetto de Łódź, est la complainte nostalgique d'une jeune femme qui regrette une enfance idéalisée : ce n'est pas ici la mort qui est mise en scène, mais au contraire la double thématique de la vie et du bonheur, volés par les nazis. C'est alors le deuil de l'enfance heureuse qu'il s'agit de faire.

« Rien de bon dans mon enfance
J'espérais que de bonnes choses allaient m'arriver
Dans la tristesse ma vie s'écoule hors de moi
Ma jeunesse ne me reviendra jamais ».

Shlof in der ruhikeyt (Dors dans le calme), chant anonyme du ghetto de Vilna, est typique du chant reprenant les codes de la berceuse (comme dans cet autre chant du ghetto de Kovno, *Shlof meyn zun meyn kleyner* - Dors, mon fils, mon petit) tout en les renversant et, par le fait, en lui retirant tout espèce de fonctionnalité. C'est donc une forme de pastiche ou de détournement tragique conservant les rôles traditionnels : la mère, chantante, cherche à endormir l'enfant tourmenté par la nuit. Toutefois, les éléments rassurant (le retour prochain du père, la nuit étoilée et féérique préférée aux ténèbres) sont remplacés par un rappel implacable de la réalité tragique de la vie au ghetto : « Les mers grondent, la lune luit, il y a des étoiles au ciel, ne regarde pas mes pleurs, rendors-toi tranquillement ». Plus loin : « Le

père ne reviendra plus, on nous l'a pris, traîné par les rues, mis sur l'échafaud, et nous sommes restés seuls. Il est parti là où la neige est teinte de rouge ». Le texte est explicite et sans équivoque : la condition d'orphelin, tout comme l'assassinat du père, sont décrites dans leur réalité la moins imagée.

2.5.2. Le massacre des enfants

Après le massacre d'enfants du ghetto et des camps de concentration en mars 1943, Khane Kheytin-Weinstein[475], déportée au Stutthof a composé dans le ghetto de Shauliai (Lituanie) le chant *A Yidish kind* (Un enfant Juif). De manière comparable, Miriam Harel a adapté à partir d'une mélodie polonaise la chanson intitulée de manière générique *Łódź ghetto, 1943 I*. Composée juste après la période déportation (*di groyse shpere*) de 20000 personnes âgées, malades et enfants, notamment les orphelins qui a marqué un grand tournant dans la vie culturelle du ghetto (rues, organisations de jeunesse) se repliant dans la sphère privée, elle utilise un style sans espoir, évoquant implacable « destinée » des enfants conduits à la mort. Miriam Harel, âgée de 17 ans, s'occupait d'un groupe de 13 enfants entre 8 et 10 ans, pour le mouvement de jeunesse Gorgonya. Tous les enfants du groupe ont été déportés avec les autres orphelins en septembre 1942.

Le chant répertorié sous le titre générique *Łódź ghetto, 1944* est une adaptation, par Miriam Harel, d'une chanson populaire polonaise (« *Za Gormai, Za Lasami* » – au-delà des montagnes et des arbres).

« Hier, un grand transport a été envoyé,
Qui n'apporte rien de bon, rien de bon,
Père est parti, Mère est partie,
Je reste là, seule, et resterai seule, jusqu'à la fin ».

Composée à Vilna par Yankl Grimski sur des paroles de Shmerke Kaczerginski, *Dos elnte kind (Shrlen Krinski)* ou « L'enfant solitaire » est dédié à Sarah, l'enfant d'une enseignante, Rochl Pupko-Krinski, membre avec Kaczerginski, du groupe « Brigade de Papier » (intellectuels luttant pour préserver les trésors du judaïsme des nazis). Le père de l'enfant est mort en 1941, tué par les Allemands. Rochl a caché Sarah à l'extérieur du ghetto,

[475] D'après Mlotek et Gottlieb, survivante, elle s'installe à New York après guerre.

chez la Polonaise Wiktoria Rodziewicz qui l'a élevée comme sa propre fille : Kaczerginski a écrit la chanson en hommage à Sarah et à tous les enfants dont les parents ont été obligé de choisir cette solution. Dans ce chant édifiant, en mettant en scène le courage des mères (la mère naturelle et la mère de lait) et le malheur de la fille, en abordant également un sujet fondamental, l'abandon d'un enfant pour lui éviter la mort, cette chanson aborde la thématique de la transmission :

« Comme tu seras un jour
Une mère toi-même
Tu devrais raconter à tes enfants
En ces temps d'agonie
Ce que ton père et ta mère
Ont enduré de l'ennemi
N'oublie pas hier
Souviens t'en aujourd'hui ! »

2.5.3. La mère orpheline

Di alte mamele (La vieille petite mère), écrit dans le ghetto de Kovno au temps de la « *Kinder-Aktie* » par Khit Peretz[476], met en scène une mère qui attend son enfant à la fenêtre, se disant que les temps heureux sont bien loin. Sous une forme dialoguée, le chant alterne le questionnement pathétique de la mère (*Zogt mir : vu iz mayn kind ?*) et la réponse du chanteur, incitant au courage :

Petite mère,
Maman, aies du courage.
Il y aura encore du bon.

Adaptée d'une chanson yiddish antérieure, dont la musique est de Leyb Yampolski (1889-1972), *S'iz keyn broyt in shtub nishto* (paroles originelles de Izi Charik) la berceuse *Dremlen feygl oyf di tsveygl* (Les oiseaux somnolent sur la petite branche) est l'œuvre de Leah Rudnitski (née en Lituanie à Kalvarija, 1916). Membre du comité éditorial du *Vilner emes*. Partisane, elle a été arrêtée par la Gestapo et envoyée à Majdanek en septembre 1943.

[476] KACZERGINSKI, op.cit, op. 109.

« Les oiseaux somnolent sur la petite branche,
Dors, mon cher enfant,
Par notre berceuse sur ton petit lit
Est assis un étranger et chante
Liu, liu, liu
Il y a quelque part ta berceuse
Tressée de bonne fortune
Et ta maman, ô ta maman
Ne reviendra pas
Liu, liu, liu
J'ai vu courir ton père
Sous une grêle de pierres
Là, sur les champs, coule
Les pleurs de son orphelin
Liu, liu, liu »

Gib a brokhe tsu deyn kind (Donne une bénédiction à ton enfant), chanté sur une mélodie folklorique par les Juifs de Cracovie déportés à Miedzrych Podlaska et dans le ghetto de Bochnia en 1941[477], évoque la nostalgie d'un fils dont sa mère lui manque et qu'il espère revoir un jour en bonne santé.

2.5.4. Les enfants au travail

Les petits vendeurs ou les petites vendeuses de bagels sont légions dans le répertoire populaire ashkénaze. Le très célèbre « *Bublitshki* », chanté en yiddish, en russe ou repris sans paroles par les groupes klezmer, en atteste. Les chants mettant en scène les enfants vendeurs à la sauvette revêt une autre dimension : leur caractère attendrissant ou pathétique est chargé du risque de mort qu'ils encourent. Ces vendeurs de nourriture et de cigarettes, souvent des enfants, stationnaient là où les ouvriers se rassemblaient pour sortir du ghetto afin de travailler. Les enfants enlevaient leurs étoiles jaunes et essayaient de se mêler à eux afin de faire du troc avec les habitants de la ville. Ainsi *Koyft geto-beygelekh* (Achetez les bagels du ghetto), chant anonyme que les collecteurs ne sont pas non plus parvenus à localiser, l'orphelin (après avoir décrit sa situation), incite les habitants du ghetto à se divertir et à lever leur verre plutôt qu'à se déchirer.

[477] MLOTEK, GOTTLIEB, op.cit., p.18

Dos lid fun katzet (Le chant du KZ), composé par Iashe Rabinowitch au camp de concentration de Kaiserwald, relate le déplacement d'enfants de Libo vers Riga, une nuit de Yom Kippour (sans qu'il soit possible de la dater avec précision). Là encore, la thématique est pathétique, donnant la parole aux enfants eux-mêmes afin de dénoncer le tabou que constitue la violence faite à l'enfance :

Bien que nous soyons de petits garçons,
Nous connaissons la faim, nous connaissons la douleur.

Dans *Der kleyner shmugler* (Le petit contrebandier), Hendik Tom et Hendika Lazavert, du ghetto de Varsovie, choisissent là encore comme protagoniste l'enfant de la rue travaillant pour sa propre subsistance, avec le double risque de se faire prendre ou de ne pas pouvoir se nourrir.

2.5.5. L'enfance héroïsée

Meyn kleyner martirer (Mon petit martyr), composé par Moshe Diskant au ghetto de Kovno, présente la particularité d'embrasser les codes de la berceuse tout en portant la thématique d'un chant d'espoir sioniste. L'auteur s'adressant à l'orphelin, il lui fait la promesse d'une terre d'Israël pour les Juifs, où les orphelins qui n'ont connu que souffrance et solitude, pourront s'installer.

« Dans les brigades de pionniers
Tu seras, mon fils
Tu deviendras un colon loyal
Dors, mon petit garçon, dors. »

Diskant, dans sa chanson, utilise le terme de *hozn*, afin de qualifier ces jeunes orphelin. Ce terme renvoie à une réalité précise : les naissances étant proscrites dans le ghetto, après qu'une femme ait mis au monde un enfant, la date d'enregistrement des nouveaux nés étaient antidatée avant-guerre. Ces enfants étaient appelés par les Juifs « Hozn », les lapins.

Motele fun varshever geto (Motele du Ghetto de Varsovie), sur un texte de Reuven Lipshitz et une musique attribuée à un certain Stelmakh, est un chant bien connu du ghetto de Varsovie. Il est typique de cette héroïsation des enfants combattants, morts au combat, et incarnant à la fois le courage conscient et la mort en martyr pour le compte du peuple juif : Motele, figure héroïque de l'enfance sacrifiée pour la vie (renvoyant ainsi à la figure religieuse du *mekadshei Hashem*, celui qui participe à la sanctification du Nom – *kiddoush hashem*), est – dans la chanson – une victime de l'insurrection du ghetto de Varsovie.

2.6. Figures explicites ou ambiguës de collaborateurs et de bourreaux

D'un point de vue historiographique, la question des administrations juives dans les ghettos et en particulier des *Judenräte*, fait l'objet d'une très importante littérature. Les enjeux de compréhension du phénomène et de sa définition renvoyaient à l'épineuse question de la collaboration juive, mise en débat de manière retentissante par Hannah Arendt dans *Eichmann à Jérusalem. Essai sur la banalité du mal*. Raoul Hilberg[478] a démontré et établi que ces conseils étaient un outil mis en place par l'administration nazie. Isaiah Trunk, dans son ouvrage de référence *Judenrat*[479], consacré aux conseils juifs d'Europe orientale (Pologne, Lituanie, Lettonie, URSS), met quant à lui en évidence le caractère paradoxal de leur rôle vis-à-vis des populations juives et de leur fonction au sein de l'administration nazie. Les chercheurs ont par ailleurs montré que leur établissement ne répondait pas d'une décision centrale de Berlin, mais bien du « fruit des réflexions des membres d'échelons inférieurs impliqués dans la mise en œuvre de la politique relative aux Juifs[480]. » Particulièrement sensible, ce sujet renvoie de fait à une dialectique de la résistance et de la collaboration, impliquant de penser chacune de ces notions à partir des faits. Le travail de synthèse réalisé par Dan Michman[481] propose notamment un recours au concept sociologique d'autorité (en anglais *headship*) défini par C.A. Gibb[482] dans le champ de la psychosociologie américaine des années 1940. Il apparaît alors une série de différences fondamentales entre les *Judenräte* et la nécessité de ne pas aborder l'ensemble des conseils comme un appareil cohérent, mais

[478] HILBERG, Raoul, *La destruction des Juifs d'Europe,* t.1, Paris, éditions Gallimard, 2006, p.385 et suivantes.
[479] TRUNK, Isaiah, *Judenrat. The Jewish Councils in Eastern Europe During Nazi Occupation*, [1972], 1996, University of Nebraska Press, 612 p.
[480] MICHMAN, Dan, *Pour une historiographie de la Shoah*, Collections Lettres Promises, éditions In Presse, 2001, pp. 176.
[481] MICHMAN, Dan, *Pour une historiographie de la Shoah*, ibid., pp. 157-180.
[482] GIBB, C.A., « Leadership », in LINDZEY, G, ARONSON, E., dir., *The Handbook of Social Psychology*, 2e édition, vol. 4., Reading Mass, Mealo Park, Cal., Londres, Don Mills Ont., 1969, pp. 212-213.

bien comme des instruments aux mains des nazis au sein desquels il est nécessaire de distinguer de nombreux degrés de collaboration et de résistance.

Le corpus des chants collectés dans les ghettos et dans les camps ne fait pas apparaître en tant que tel des différences structurelles entre les ghettos. Témoignages fragmentaires, éparses, ils fixent un point de vue – plus ou moins partagé par l'auditoire ou par ceux qui reprennent à leur compte la chanson – sur un individu, désigné comme un collaborateur ou dénoncé pour sa cruauté ou son attitude ambiguë. Les chants ne proposent pas d'analyse systémique et la valeur documentaire de leur témoignage doit – de plus – être analysée à travers le filtre de l'entreprise esthétique, musicale et poétique. Toutefois, ils présentent un certain regard sur ces figures paradoxales de Juifs occupant des postes au sein de l'administration du ghetto.

2.6.1. L'administration juive et les membres du Judenrat.

Dans le ghetto de Kovno, Nosn Markowski a ainsi utilisé la mélodie d'une musique de film d'Isaak Dunayewski pour sa satire de 1942 intitulée « *Der komitetshik* » (Le gars du comité). Se situant dans un camp de travail, elle dénonce les inégalités sociales au sein du ghetto. Le Judenrat est alors présenté comme un appareil vecteur d'injustice, justifiant un accès différencié aux ressources rationnées et, de fait, portant une responsabilité lourde dans les difficultés matérielles dans lesquelles la majorité de la population se trouve. A Kovno toujours, une autre satire du même ordre, « *In Kovner geto-komitet* », désigne plus explicitement les membres du Comité des anciens. Là encore, l'acte d'accusation est ciblé sans toutefois que les membres du *Judenrat* ne soient nominativement désignés.

On trouve, en revanche, dans le répertoire issu du ghetto de Vilna, des chants de ce type où des noms de personnes apparaissent, au point de servir de titre à l'œuvre. Le chant de Gite Sudenski, « *Oberhardt* », du nom d'un Juif viennois, est consacré à cet ancien chef d'une brigade juive de travail forcé (s'occupant de l'essence), placé à la tête du *Judenrat* après que son président Jacob Gens ait été assassiné par la Gestapo le 14 septembre 1943. Comme Jacob Gens et Salek Desler (chef de la police juive du ghetto), Oberhardt avait le privilège de ne pas porter l'étoile jaune. Au moment de la liquidation du ghetto, il se cache dans le camp de travail « Kaylis », mais est arrêté par le SS Bruno Kittel, le liquidateur du ghetto et emmené avec sa femme à Ponar.

Cette description des inégalités sociales, notamment en termes d'accès aux ressources, se retrouve également dans « *Zog mir, du geto-yidl* » (Dis-moi, toi petit Juif du ghetto), un chant du ghetto de Kovno. Dénonçant de manière particulièrement virulente ces inégalités criantes à l'intérieur du ghetto, l'auteur Avrom Akselrod[483] s'en prend à ceux qu'il désigne du terme d'argot yiddish de Lituanie les « *yalos* » (c'est-à-dire les bureaucrates ou les policiers juifs). Akselrod, bien connu pour le cynisme de certaines de ses chansons, reprend ici la musique de la berceuse de Moshe Diskant, « *Meyn kleyner martyrer* ».

L'aide apportée par le *Joint* fait également l'objet de railleries amères, comme dans « *In dishoynt*[484] *kumt tsu geyn a Yid* », chant anonyme connu pour avoir été chanté dans le ghetto de Varsovie par Yosef Shvartsman, électrotechnicien qui travaillait dans une brasserie. Le protagoniste de la chanson, un père de six enfant, e rend au bureau du représentant du Joint parce qu'il risque de mourir de fin. Le représentant lui répond qu'il verra demain et l'homme meurt le jour même.

2.6.2. La police juive

Si les membres des Conseils juifs, en particulier dans les chants de Kovno et de Vilna, sont la cible d'accusation portant sur une gestion inéquitable et inégalitaire, les membres des polices juives sont décrits avec plus de violence et de rancœur. Une des manières de les disqualifier en tant que « Juifs » pour les reléguer dans le camp de l'ennemi réside dans le jeu de mots : plutôt que d'utiliser pour les désigner le terme de *Yid* (Juif) voire de *Yidl* (diminutif soit affectueux soit condescendant), on utilise le terme allemand *Jude*, comme dans le chant de Gite Sudenski « *Der « Jude » fun geto* » (Le Juif du ghetto), à Vilna. Il est question de Salek Desler, commandant de police du ghetto de Vilna, connu pour ses spoliations et sa collaboration avec les Allemands. La tonalité est violente, utilisant le champ lexical de la revanche quant lui-même a été arrêté et assassiné par la Gestapo.

Les chansonniers recourent également à l'humour, comme outil de relégation et de disqualification. Le chant anonyme déjà cité du ghetto de Kovno, « *Yidishe geto-politsay* » (Police juive du ghetto) décrit l'uniforme et des tâches de la police juive, décrite comme privilégiée (notamment à travers la petite maison avec un jardin) et s'adonnant au marché

[483] United States Holocaust Memorial Museum, ed., *Hidden History of the Kovno Ghetto*, Boston, New York, Toronto, London: Bulfinch Press, 1997.
[484] Les termes américains étant traduits en yiddish de manière phonétique, il faut comprendre ici « *Joint* » pour *American Jewish Joint Distribution Committee*.

noir. Outre son caractère corrompu, la police juive est enfin qualifiée de « criminelle », recourant à la force contre les Juifs.

2.6.3. Les gardes de la porte

Une figure particulière se dessine dans le gardien de la porte du ghetto. Plusieurs chansons y font une allusion directe et en donnent une représentation double : à la fois répressive et cruelle, complaisant et victime. Le chant anonyme de Kovno « *Di toyer-var* » (La garde de la porte) présente le gardien sous un jour plutôt favorable : grâce à lui et à son indulgence vis-à-vis des aliments passés clandestinement à l'intérieur du ghetto, « il y a quand même quelque chose à manger ». La porte était en effet le point crucial de l'introduction clandestine de nourriture, activité très risquée pour les passeurs (les Juifs des brigades de travail envoyées à l'extérieur du ghetto) et pour le gardien complaisant. A travers ce dernier, la police juive est ainsi présentée dans un acte de résistance contrevenant aux ordres nazis, achetant ainsi le silence des populations lituaniennes et laissant passer les Juifs avec ce qu'ils avaient acheté à l'extérieur. Les policiers juifs, qui prenaient leur part de ce qui entrait, étaient des personnalités très en vue, dont on parlait beaucoup à l'intérieur du ghetto. Ce chant, ainsi, réserve un couplet sur chacun de ses membres, donne le nom de ceux qui la composent.

D'autres figures, au contraire, sont évoquées sous un jour plus ambigu, comme dans le chant nominatif « *Vegn Luryen* », composé par un certain Markovski, au ghetto de Kovno. Avant guerre, Luryen était un écrivain estimé, considéré comme un homme honnête et intelligent. Désigné comme le chef ou brigadier des travailleurs juifs assignés à la construction de l'aéroport, il était persuadé qu'en montrant aux Allemands leur utilité, les Juifs parviendraient à rester en vie. La discipline de fer, les coups infligés à ceux qui ne travaillaient pas « assez bien » l'ont fait détester par les Juifs. Contrairement aux autres brigadiers, Luryen n'a pas pris de pot-de-vin et mourrait lui-même de faim. Sa femme, son enfant et lui ont pris du poison à la liquidation du ghetto de Kovno. Trouvés agonisants par les Allemands, ils ont été tués par balles.

3. Les lieux de mort ou le lieu des morts à travers les sources musicales

De nombreux chants abordent explicitement le cadre de la vie quotidienne au cœur du milieu concentrationnaire. Néanmoins, ces ancrages très localisés des chants évoquant le risque de mort, le danger du massacre ou de la disparition des proches offrent de nombreux aspects, parfois contradictoires. Ainsi, le ghetto, lieux de privation de liberté, de famine et d'épidémie, est le plus souvent évoqué à la fois comme le lieu d'une mort possible et comme le lieu de vie. Il est ainsi assez signifiant que des chants utilisent les pronoms possessifs à la première personne (au singulier ou au pluriel) pour caractériser le lieu de détention : « *unzer geto* » - notre ghetto.

Le corpus des chants sauvés de l'extermination offre une très grande variété d'évocation des lieux quotidiens de vie et de mort. Cela permet notamment d'appréhender la très grande diversité non seulement des points de vue et des niveaux de conscience du génocide en marche, mais plus encore des différences de statut social et de condition de vie. De même, la chronologie est ici un élément déterminant : si ce corpus nécessairement lacunaire, du fait du très grand nombre de pièces détruites ou disparues, ne permet bien entendu pas de retracer une histoire globale du génocide par des témoins qui chantent, il met en évidence des moments de rupture fondamentaux tels que le processus d'installation des ghettos, leur liquidation, les actions, les déportations, les opérations des partisans, les révoltes juives.

3.1. Une topographie chantée ou une chronique musicale du meurtre

La mise en musique et en mots d'actions ou de massacres confère au chant la dimension d'une chronique du meurtre. Bon nombre de chants s'inscrivent dans une dimension très contextuelle, les rapprochant de la chronique. Toutefois, ils se chargent bien souvent d'un caractère édifiant transformant les victimes réelles en figures de martyrs, adaptables à d'autres contextes et favorisant l'identification. Le processus de folklorisation, déjà évoqué, permet en effet ce double rapport au contexte, à la fois fidèle et détaché et conduit à abstraire la victime pour en faire une figure identificatoire. C'est par exemple le cas de la célèbre « *Rivkele di Shabesdike* » (Rivkele la veuve du shabbat), chant de Pesach Kaplan (écrivain et éditeur de *La nouvelle Vie*, publication du ghetto de Białystok, où il meurt). Celles que la population du

ghetto de Białystok appelé « veuves du shabbat » sont des femmes qui, après avoir été séparées de leurs maris assassinés par les nazis, ont été pour les plus robustes envoyées au travail forcé. Ce chant fait en réalité référence à la déportation et à l'assassinat le jour de sabbath, le 5 juillet 1941, de 3000 hommes juifs par les SS hors du ghetto de Białystok.

L'*aktie* peut également être relatée, non plus du point de vue du groupe souffrant, mais du point de vue du survivant ou de la survivante. Ainsi, dans le chant consigné par Shmerke Kaczerginski sous le titre « *Łódź ghetto, 1943 I* », Miriam Harel, alors âgée de 17 ans et membre du mouvement de jeunesse Gorgonya, évoque le massacre des treize enfants, entre 8 et 10 ans, dont elle s'occupait. Tous les enfants du groupe ont été déportés avec les autres orphelins en septembre 1942, période de la grande déportation (*di groyse shpere*) de 20 000 personnes âgées, malades et enfants (notamment les orphelins). Ce chant sans espoir, adapté d'une mélodie polonaise pour enfants, relate l'implacable destinée de jeunes personnes conduites à la mort : c'est ici par le biais du lien personnel, affectif que la déportation est abordée.

Marquant un tournant crucial dans la vie culturelle du ghetto, cet événement a par ailleurs conduit à la désertion des rues, des organisations de jeunesse et relégué la musique dans la sphère privée.

Certains chants, s'ils sont anonymes, s'ancrent davantage dans un contexte religieux. Ainsi, la présentation de la synagogue comme lieu du meurtre, tout en accentuant de manière dramatique la perte des repères traditionnels, permet de présenter les nazis à la fois comme des meurtriers sanguinaires et comme les fossoyeurs de la culture traditionnelle. Elément marquant extrêmement structurant de la société juive traditionnelle, en particulier en Europe orientale, site à proximité duquel les familles juives urbaines cherchent à s'installer afin de pouvoir s'y rendre à pieds pour shabbat, également lieu de perpétuation d'une religion reposant sur l'affirmation de la vie, la synagogue devenue lieu du massacre sanctionne la perte du sens commun :

> « Seul, abandonné, seul comme une pierre, entouré de fil barbelé, jour d'angoisse sans fin, jour de tourment et de peine, de gifle morale et de pleurs, ah maman dit à ton enfant, où es-tu maintenant ? Dans la synagogue, on a entassé des gens, et quand je m'en souviens, je deviens fou. Sans pitié, on les a tous tués, le sang coulait comme de l'eau dans un tombeau, le sang débordait, le sang crie depuis les fosses. Chacun ressent un frisson (…) »

Décrit par Avrom Sutskever comme « un lieu de villégiature à sept kilomètres de Vilna par la route de Grodno » avant d'être transformé en « fabrique de la mort[485] », le lieu dit Ponary ou Ponar est synonyme dans la poésie et dans les chants de la série de massacres, perpétrés entre juillet 1941 et août 1944, opérée par les nazis (*Einsatzkommando* 9) à l'aide de collaborateurs lituaniens pronazis. Selon les estimations, les massacres de Ponar ont fait entre 70 000 et 100 000 victimes, majoritairement des Juifs polonais et lituaniens, ainsi que des Russes. Dans son texte *« Es iz geven a zumer-tog »* (Il était une fois un jour d'été), adapté sur l'air de « *Papirosn* », d'Hermann Yablokof, Rilke Glezer fait le récit de l'emmurement, des maisons qu'il a fallu abandonner et évoque les massacres de Ponar :

« Sur la route de Ponar nous pouvons voir maintenant
Des choses, des chapeaux trempés par la pluie
Ce sont des choses de gens sacrifiés
D'âmes saintes/que la terre a recouvert à jamais »

Ce chant a été écrit après que les Juifs de Vilna aient été enfermés dans le ghetto (6 sept 1941) et le massacre de Ponar. Rilke Glezer, quant à elle, s'échappe du ghetto pour rejoindre les partisans dans les forêts.

Dans le chant anonyme « *Aroys iz in Vilne a nayer bafel* », c'est au contraire la mort en résistance qui est mise en avant. Ponar est certes présenté comme un lieu de mort dans la chronique d'un célèbre massacre, mais comme une mort au combat. Relatant la résistance de quelques Juifs après que les nazis aient rassemblé les 4000 derniers Juifs de la province de Vilna, sous prétexte de les envoyer au ghetto de Kovno mais avec l'intention effective de les assassiner, il met en avant le choix opéré par quelques uns de se battre contre la machine meurtrière nazie. Les soixante Juifs sortis vivants de ce massacre sont, dans une logique d'écriture héroïque de l'histoire, présentés comme des rescapés alors que ceux qui sont tombés sont évoqués comme des martyrs.

Avec Ponar, principale occurrence d'un toponyme associé au massacre et à l'*aktie*[486] dans le répertoire, principalement associé à Vilna bien sûr, collecté par Kaczerginski, Treblinka (*Treblinke* en yiddish) fait figure de métonymie pour la mort elle-même. Un chant,

[485] SUTZKEVER, Avrom, « Le ghetto de Vilna », in EHRENBOURG, Ilya, GROSSMAN, Vassili, *Le Livre noir. Textes et témoignages*, Arles, Solin/Actes Sud, 1995, p. 508.
[486] Le chant « *Vilner geto lid* », *fondé sur la mélodie yiddish* « *Kupite, Koyf Bibulkes, Papirosn* » fait lui aussi référence aux meurtres commis lors des actions à l'été 1943.

rapporté par la plupart des collecteurs, sobrement intitulé « *Treblinke* » raconte comment dans une petite ville, au lever du soleil, on entend les cris, les gémissements et les plaintes d'individus à demi-nus, mus par une forte angoisse. Ce chant anonyme a été chanté à Varsovie, selon Kaczerginski, quand les Juifs ont été au courant qu'on envoyait les convois de déportés vers Treblinka. Il a été entendu dans un « kibboutz » (rassemblement) en Roumanie dans l'immédiat après-guerre. Selon Mlotek et Gottlieb, « Treblinke » a été chanté dans le ghetto de Biala Podlaska. On le voit, il s'avère difficile de se livrer à une traçabilité sûre de chants qui, pourtant, ont été rapportés comme ayant été chantés et ayant connu « succès » et notoriété auprès des déportés.

Une première version du chant décrit, dans tes termes à la fois prophétiques et proches de la rhétorique religieuse, le massacre des Juifs perpétré, non pas par la SS mais par des collaborateurs nationaux (ici Ukrainiens)[487] :

> « *Jides*, sortez de la maison ! » gendarmes, policiers, beaucoup d'Ukrainien : leur but est de tuer du Juif. On bat et on tire, répand la terreur, on emmène les Juifs au train. Impossible à décrire la façon dont les roues tournent. Dans des wagons pleins on emmène là bas les juifs au martyr (*Kiddoush Ashem*) à Treblinka. Et nos frères de l'autre côté de la mer, n'ont pas le goût amer, ne peuvent pas nous entendre, ne savent pas qu'à chaque moment nous attendons la mort. La guerre finira quand même un jour, le monde sera pris d'une grande terreur. Des torrents de pleurs déferleront quand on trouvera un jour le plus grand tombeau au monde sera trouvé, à Treblinka.

Une variante du même chant (répertorié sous le titre « *Treblinke variant* ») relève d'une tonalité plus pathétique et doloriste :

> Là bas il y a de la place pour chaque juif, quand il arrive il ne repart plus. Le cœur est douloureux quand on se souvient. La police juive leur a dit d'y aller vite, sans souffrir, et recevrons trois kilos de pain. L'enfant crie à sa mère, pourquoi tu me laisses, pourquoi n'allons nous pas tous les deux ensemble à Treblinka.

Composé par le Juif polonais Elie Magid, « *Di mesritser vishiedlenies in Treblinke* », faisant référence à la grande liquidation du ghetto de Mezrits (ou Mezritch Podlaski), ville

[487] D'autres chants évoquent des massacres bien spécifiques en dénonçant la participation de collaborateurs nationaux. Ainsi, dans *« Tsu dem toyer » (*Vers la porte), Moshe Diskant du ghetto de Kovno accuse une partie de la population lituanienne d'avoir participé, directement ou indirectement, aux massacres des Juifs. Lorsqu'il utilise le terme « *Partizans* », il désigne les nationalistes lituaniens qui ont tué des soldats de l'Armée Rouge en juin 1941 et des Juifs de Lituanie. Ces nationalistes ont également participé aux massacres de Juifs à Minsk et à Varsovie.

polonaise du district de Lublin, dans la région de Radzyn, présente une nouvelle fois Treblinka comme le lieu de mort au terme du convoi de déportation. Les Juifs de Mezrits, suite à la grande liquidation (*vishedlenie*) ont été déportés par train vers Treblinka. Là encore, la tonalité témoigne du plus profond désespoir et la chanson se termine sur des mots tragiques.

« Le monde posera son regard plein de larmes sur la tombe gigantesque
Et tu ne devrais n'en condamner qu'un seul
Plus de mère, plus de frère, plus d'ami
Pour nous, le soleil n'a pas encore brillé »

Elie Magid, natif de Vilna, a été mobilisé dans l'armée polonaise en septembre 1939. Fait prisonnier par les Allemands, il parvient à s'échapper plusieurs années après d'un camp pour prisonniers de guerre et à se cacher dans le ghetto de Mezrits. Au moment de la grande liquidation, il s'échappe à nouveau et se cache dans la forêt, où il compose cette chanson en novembre 1943.

Rilke Glezer, dans « *Di letzte nakht* » (La dernière nuit), procède elle-aussi à une chronique en chanson de la liquidation du ghetto en septembre 1943. Fondée sur des éléments toponymiques précis, elle évoque le tri de la population restante dans la rue de Subatsh, où 1800 jeunes hommes et jeunes femmes (rangés à droite) ont été envoyés dans les camps de travail en Estonie et 8000 femmes, enfants, personnes âgées (rangés à gauche) envoyés à Treblinka. Le chant a été composé dans les jours qui ont suivi la liquidation.

3.2. Les thématiques partagées : évocations générales des lieux de survie et de mort

S'il est tout à fait incontestable que les chants sont étroitement attachés au contexte propre qui a présidé à leur création ou à l'adaptation de matériaux antérieur, leur simple recontextualisation ne permet de les aborder pour ce qu'ils disent réellement de l'univers concentrationnaire et des attitudes face à la mort ou au risque de mort. Qui plus est, de nombreux chants, s'ils sont notés comme provenant de lieux particuliers (camps ou ghettos), tiennent un propos d'ordre général, facilitant leur dissémination et leur adoption (dans leur forme initiale ou adaptée) au gré des déplacements et des transferts.

Bien souvent, les thématiques de ces chants à portée générale empruntent au fond folklorique leurs références aux espaces de la vie traditionnelle : ainsi, la thématique du foyer

(*heym*) fonctionne comme un élément de permanence à la fois spatial et temporel. La nostalgie d'un foyer perdu, d'un retour incertain, d'un mot la thématique du manque et de la nostalgie du passé, n'est bien entendu pas une innovation des compositeurs et des poètes des ghettos et des camps. Néanmoins, loin de s'en tenir à des évocations métaphoriques, les textes associés à des musiques originales (surtout dans les ghettos à forte activité créatrice, tels que Vilna ou Lodz) abordent la réalité de manière tout à fait explicite. Il n'est qu'à penser au très célèbre « *Es brent* » de Mordechai Gebirtig, composé en 1938 après un pogrom : emblématique de la destruction par le feu du symbole de l'espace culture yiddish, le *shtetl* (celui des chansons d'Itzik Manger et des nouvelles de Perets) fonctionne alors comme un référentiel suffisamment général pour constituer un repère partagé par les Juifs yiddishophones d'Europe orientale. Toutefois, c'est ce possible passage d'une réalité particulière à une réalité générale qu'il faut aborder avec prudence : le *shtetl* ou le foyer fonctionnent-ils réellement comme des lieux de mémoire ? Dans quelle mesure ce niveau général, consensuel et partagé d'appartenance et de communauté face à la destruction ne masque-t-il pas de réelles lignes de fracture, des inégalités sociales, culturelles et économiques ? Dans quelle mesure cette communauté de « destin », si souvent mise en exergue après guerre par les collecteurs et par les maisons d'édition discographiques, est-elle une construction ?

3.2.1. La disparition du foyer (der heym)

Comme les recueils de chants folkloriques le montrent, la thématique du foyer (*heym*) constitue l'un des fondamentaux des chants collectés et répertoriés entre la fin du XVIIIe et les premières décennies du XXe siècle. Ne renvoyant pas majoritairement aux thèses sionistes, le foyer renvoie pragmatiquement et symboliquement à l'ancrage quotidien de l'existence ashkénaze d'Europe orientale. Sans nécessairement verser dans des formes de pittoresque, le foyer comme le *shtetl* apparaît comme constitutif de la culture que poètes, intellectuels et musiciens cherchent à préserver. Les chants des ghettos reproduisant et adaptant cette thématique s'inscrivent dans la lignée de standards tels que le fameux « *Belz, mayn shtetele Belz* », d'ailleurs emblématique du mécanisme d'invention du folklore. Ce pur produit de l'édition musicale new yorkaise, dont le texte de Jacob Jacobs (1892-1972) a été mis en musique par Alexander Olshanetsky (1892-1946) notamment interprété par Moishe Oysher dans le film yiddish de 1937 « *Der Khazn's Zun* » (le fils du cantor). La décrépitude de la

maison d'enfance dans la petite ville qu'on ne retrouvera plus, d'un mot cette nostalgie du foyer qui disparaît se charge, pour ceux qui composent et écrivent dans les ghettos et dans les camps, d'une dimension tragique que la chanson de Jacobs et Olshanetsky n'exprimait pas explicitement.

Ainsi, dans « *Gehat hob ikh a heym* » (mai 1941), Mordechai Gebirtig écrit sur une musique d'Emil Gorovets un texte parcouru par la perte de tout espoir de survie :

« Comme des oiseaux sans foyer, comment pouvons-nous survivre ?
Sans savoir pourquoi, quel péché avons-nous commis ? »

Un autre chant anonyme « *On a heym* » (Sans maison), dont son rapporteur (Irke Yanovski) raconte qu'il était chanté par les Juifs de Sosnov lors d'une marche vers Auschwitz, associe là encore la perte du foyer avec l'errance et la perte de sens :

« Sans maison, sans toit
Nous errons autour de la pleine nuit
Nous ne savons pas où
Quelle sera notre fin »

En revanche, on constate que d'autres témoignages chantés s'approprient leur lieu de détention et d'assassinat possible, pour y trouver un foyer de substitution (dont rien ne dit généralement qu'il est appelé à être provisoire). Le lieu de mort apparaît ainsi comme foyer reconstitué. Le poème chanté, écrit dans le ghetto de Kovno par une enfant de onze ans, Eme Gurvitsh, « *Bei undz in geto* » (chez nous, dans le ghetto), fournit un exemple de cette installation symbolique dans un lieu hostile, par ailleurs contrôlé par ceux qui ont détruit le foyer.

Plus encore, ce peut être une nouvelle nostalgie que la déportation hors du ghetto suscite, comme dans ce chant : « *Geto ! Dikh fargesn vel ikh keynmol nit* » (Ghetto, je ne t'oublierai jamais).

3.2.2. Le temps et l'espace incertains : la nuit

La nuit, pour les poètes comme pour les compositeurs, est un thème de prédilection : à la fois métaphore polysémique et élément ayant donné naissance à une forme musicale dans la

tradition savante occidentale (le nocturne), la nuit tient à la fois du lieu commun artistique et du *topos* culturel. Moment paradoxal très chargé symboliquement, il peut à la fois être associé à la romance et à la rêverie ou au massacre perpétré par un ennemi presque invisible et à la perte de sens.

Comme on a déjà eu l'occasion de le mettre en évidence, des chansons antérieures à la période de concentration sont souvent réutilisées et trouvent, dans un contexte nouveau, une signification particulière. Ainsi, le recueil de Kaczerginski comporte le succès américain *Di nakht* (La nuit), de Michl Gelbart (qui en signe la musique) et Aaron Domnits (auteur du texte),. Composée à New York en 1929, cette chanson qui connaît déjà le succès dans l'Europe d'avant-guerre, est donnée pour la première fois dans le ghetto de Vilna, lors du concert du 18 janvier 1942 dans une interprétation de la chanteuse Liuba Lewitska (née en 1917, assassinée en 1943 à Ponar).

« Il n'y a personne avec moi, dans la nuit
Seule l'obscurité m'accompagne
Sur les routes assombries par l'obscurité épaisse
Le calme solitaire erre alentour
Je vais : long est le chemin
La nuit nuageuse n'entend pas
Où ? où ? demande le rythme de tes pas
Aucune réponse ne me vient aux oreilles
Il n'y a personne, avec moi dans la nuit
Seule l'obscurité m'accompagne
Encore et toujours dans un désespoir solitaire
Mais où, routes silencieuses, où ? »

Le thème est ici l'absolue solitude dans une marche nocturne. Dans le contexte de sa création en 1929, l'errance n'était pas associée aux marches forcées qui constituent une thématique forte des répertoires du milieu concentrationnaire. Chanté à Vilna, la thématique de la marche nocturne revêt une dimension nouvelle et la question finale : « où, routes calmes, où ? » renvoie à un risque immédiatement encouru par l'auditoire.

D'autres chants, originaux cette fois, adoptent la thématique voisine de la nuit ultime, sans certitude aucune d'un nouveau matin. « *Di letzte nakht* », (La dernière nuit), a été composée quelques jours après la liquidation du ghetto de Vilna en septembre 1943 : L'auteure et compositrice Rikle Glezer y aborde le tri de la population restante dans la rue de Subatsh. A la suite de cet événement, 1800 jeunes hommes et jeunes femmes furent envoyés

dans les camps de travail en Estonie (ceux qui l'on range à droite) et alors que les 8000 femmes, enfants, personnes âgées rangées à gauche furent déportés à Treblinka. Dans ce chant, comme dans beaucoup d'autres, la nuit est le temps du meurtre, où – s'ils sont explicitement ou implicitement désignés – les meurtriers ne sont pas reconnaissables individuellement. Un chant anonyme du camp de Strasenhof, « *Rushr in di nakht* » (L'obscurité dans la nuit), décrit ainsi la manière dont on assassinait, de nuit, les prisonniers malades.

La nuit s'avère donc étroitement associée au caractère angoissant du risque de mort, du danger qu'on ne voit pas venir, qu'on appréhende à peine. Tsipkin, du ghetto de Kovno, décrit en ces termes la vulnérabilité de la victime et son incapacité à se défendre dans le chant intitulé « *Fintsternish* » (L'obscurité) :

Je ne suis pas coupable
Si chez nous les chambres sont étroites,
S'il fait nuit partout,
C'est pas ma faute, vous savez bien pourquoi,
Parce que dans l'obscurité
Je ne peux même pas voir mon nez.

En d'autres termes, comme dans la chanson « *Gro un fintster iz in geto* » (Sombre et gris est le ghetto) de Rikle Glezer, l'espace concentrationnaire – plus qu'un lieu sans couleur – est le lieu du risque invisible de mort : l'obscurité ne ressort, de fait, pas seulement de la figure de style. Elle est à la fois perçue comme un des instruments du crime et comme l'ennemi du prisonnier. De manière inversée, d'autres répertoires cherchent à aborder la nuit comme le lieu possible de la résistance. La nuit est alors le moment privilégié du fait d'arme, comme dans le chant du jeune Hirsh Glik *« Shtil, di nakht iz oisgeshternt » (*Calme, la nuit est étoilée). Ecrite après la première manœuvre de diversion des partisans de Vilna, Itsik Motskevitsh et Vita Kempner, qui ont détruit un train transportant des troupes allemandes à Vilna en 1942. La thématique de la nuit étoilée, au contraire de la nuit noire, est alors porteuse d'espoir, comme dans le poème célèbre d'Avrom Sutskever, « *Unter dayne vayse shtern*[488] »

[488] « *Unter dayne vayse shtern/Shtrek tsu mir dayn vayse hant./Mayne verter zaynen trern/Viln ruen in dayn hant.*
Ze, es tunklt zeyer finkl/In mayn kelerdikn blik./Un ikh hob gornit keyn vinkl/Zey tsu shenken dir tsurik.
Un ikh vil dokh, got getrayer/Dir fartroyen mayn farmeg./Vayl es mont in mir a fayer/Un in fayer-mayne teg.
Nor in kelern un lecher/Veynt di merderishe ru./Loyf ikh hekher, ibqer dekher/Un ikh zukh: vu bistu, vu?
Nemen yogn mikh meshune/Trep un hoyfin mit gevoy./Heng ikh a geplaste strune/Un ikh zing tsu dir azoy:
Unter dayne vayse shtern/Shtrek tsu mir dayn vayse hant./Mayne verter zaynen trern/Viln ruen in dayn hant. »

(Sous tes étoiles blanches) mis en musique par Avreml Brudno (ou Brudna) pour la revue « *Di yogenesh in Fas* » et créé par Zlate Karshiginski.

Sous tes étoiles blanches
Tends-moi ta blanche main.
Mes mots se changent en larmes
Ils veulent reposer dans ta main.
Regarde comme leur scintillement s'estompe
Dans mon regard encavé.
Et je ne vois pas-du-tout
Comment te les restituer.
Je veux pourtant, Dieu fidèle,
Te confier tout ce que je possède.
Car un feu en moi réclame son dû
Et dans ce feu — les jours de ma vie.
Mais dans les caves, dans les trous,
Le repos assassin sanglotte.
Je cours, plus haut, par-dessus les toits
Et je demande : où es-tu ?
Escaliers et cours me poursuivent
Sous les aboiements
Je pends comme une corde cassée
Et je chante :
Sous tes étoiles blanches
Tends-moi ta blanche main.
Mes mots se changent en larmes
Ils veulent reposer dans ta main[489].

3.2.3. L'espace transitoire : le transport

Le transport, décrit à la fois comment un moment (celui de la marche forcée ou celui du tri) et comme un espace clos (celui de la locomotive[490] ou du wagon), comporte la plupart du temps cette double dimension à la fois très contextualisée et à portée générale.

Ainsi, des chants peuvent être étroitement attaché à une situation voire à une population bien particulière. Ainsi, dans son chant *Neyntzn hundere eyn un fertzik*, Shilu Elenbogn (du

[489] Traduction de Gilles Rozier.
[490] Ainsi, dans le chant *Ikh vil zen meyn meydele* (Je veux voir ma fille) : « Locomotive, toi, toute noire, tu as voyagé/Tu m'as pris droit pour Birkenau/Locomotive, toi, toute noire, prend moi à nouveau pour le retour/je veux voir ma petite fille à nouveau ».

sud de la Bucovine, dans le shtetl de Gore) opère le récit de l'évacuation de tous les Juifs d'une ville et décrit la manière dont on les a envoyés dans les camps d'Ataki et de Keyvov, bourgades juives près du Dniestr, où des camps allemands ont été installés pour les Juifs expulsés, dont une grosse partie a péri du typhus. Autre chant associé aux déportations des Juifs Roumains, le « *Lid fun Bug* », adapté de la chanson d'avant-guerre « *S'loyfn s'yogn* », composée par H. D. Nomberg, est rapporté par Kaczerginski comme étant chanté par les Juifs roumains de Transnistrie, au moment où, le 25 sept 1942, 550 Juifs dont 250 habitant les lieux, transférés sur l'autre rive de la rivière Bug dans le camp de Krasnopolsk[491].

D'autre part, les lieux du rassemblement avant la déportation peuvent être érigés comme des symboles. Ainsi, Rose, banlieue de Vilna d'où partaient les convois vers les camps de concentration et les chambres à gaz, apparaît dans plusieurs chants répertoriés, comme dans le chant éponyme, dont l'auteure est Keyle Efron (âgée de douze ans), fille d'un décorateur du théâtre de Vilna[492]. Un autre chant, « *Shlis* » (question), collecté auprès de survivants du camp de Strasenhof, fait lui aussi référence à Rose comme le lieu où on triait les Juifs pour les déporter dans les camps de travail ou vers la mort.

C'est enfin le moment de partir qui constitue une thématique particulièrement tragique et souvent sans espoir des chants conservés. Miriam Harel adapte ainsi dans le ghetto de Łódź, en 1944, une chanson populaire polonaise (« *Za Gormai, Za Lasami* »– au-delà des montagnes et des arbres), pour lui attribuer, en yiddish, des paroles marquée par l'intuition de la mort :

« Hier, un grand transport a été envoyé,
Qui n'apporte rien de bon, rien de bon,
Père est parti, Mère est partie,
Je reste là, seule, et resterai seule, jusqu'à la fin ».

De manière très différente, le moment tragique de la déportation peut être traité comme un moment critique où l'espoir de la libération reste possible. Leyb Rozental compose, de fait, en août 1943, à Vilna, le chant « *Pak zir eyn* » (Fais tes paquets). Les Allemands commençaient alors le transfert des Juifs survivants vers les camps estoniens (dont ceux de

[491] IOANID, Radu, *La Roumanie et la Shoah*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2002, p. 269.
[492] Keyle Efron a survécu à ses parents, disparus dans un camp allemand, et a embrassé après-guerre la carrière d'artiste.

Riga, de Narva et de Kigali) et l'avancée de l'Armée Rouge donnait espoir aux Juifs de Vilna :

> « Cette fois ils ne vont pas l'emporter
> Nous allons chanter aux Allemands cette chanson:
> Faites vos bagages, faites vos bagages ! »

Kaczerginski rapport que l'interprétation de ce refrain dans les théâtres de Vilna donnaient l'occasion de grandes ovations, information qu'il s'avère délicat de vérifier au regard du manque de témoignages directs et surtout au vu de l'importance de la censure s'exerçant sur le répertoire des théâtres à mesure que les SS menaçaient directement la population du ghetto. Le moment crucial du départ, dans l'optique d'un chant de résistance, fonctionne ainsi comme un moment héroïque qu'il convient de rapporter comme tel.

Ainsi, de ce vaste répertoire fragmentaire et reconstitué *a posteriori* (il ne devient répertoire cohérent et pensé comme tel que par l'œuvre des collecteurs, des éditeurs puis des maisons de disques), il apparaît que l'histoire doive, d'une certaine manière, s'écrire en négatif. En effet, le statut même de la source prise en compte, sa fragilité matérielle et sa nature pour partie lacunaire impliquent d'envisager ces témoignages dans une chronologie particulière. L'action du collecteur s'avère ici tout à fait décisive et – sans qu'il trahisse la source originale – il en est à la fois le dépositaire unique et le transcripteur. La place de l'erreur ou plus exactement de l'aléa tient dans la constitution du corpus à partir de ces témoignages une place qu'il est indispensable de prendre en considération : aléa dans la survivance de ces chants, aléa également dans la forme sous laquelle ils nous sont parvenus. La sécheresse d'une mélodie sans harmonie et sans arrangement dit finalement assez peu des conditions matérielles de sa création et bien sûr des intentions de son auteur. Il convient donc d'aborder ces chants comme objets d'histoire par eux-mêmes et pour eux-mêmes, du moment de leur naissance à celui de leur sauvetage et enfin dans leur postérité enregistrée, réinterprétée, voire même enrobée dans les exigences du *marketing* particulier des éditions discographiques américaines des années 1980.

TROISIEME PARTIE - « DIRE *KADDISH* » : LES CHAMPS MUSICAUX DE LA MEMOIRE ET DU DEUIL

« Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while I walk on the sunny pavement of Greenwich Village.

Downtown Manhattan, clear winter noon, and I've been up all night, talking, talking, reading the Kaddish aloud, listening to Ray Charles blues shout blind on the phonograph the rhythm the rhythm--and your memory in my head three years after--

And read Adonais' last triumphant stanzas aloud--wept, realizing how we suffer

And how Death is that remedy all singers dream of, sing, remember, prophesy as in the Hebrew Anthem, or the Buddhist Book of Answers--and my own imagination of a withered leaf--at dawn »

Allen Ginsberg, *Kaddish*, première partie, in *Kaddish and Other Poems, 1958-1960*,
City Lights Edition, San Francisco, 1961

« Dire *kaddish* » : cette expression porte en elle à la fois la possibilité d'un terrain partagé et d'une inacceptable simplification. La multiplicité des parcours d'identification à une forme de culture juive prémunit d'elle-même contre cette tentation généralisatrice. Plus encore, si l'on gage de la possibilité de s'attacher à la manière dont les œuvres permettent d'appréhender les enjeux sociaux, les représentations ou les pratiques collectives, on doit impérativement raisonner de manière historique, en tenant compte de ruptures signifiantes et de la force d'événements dont la fonction de redéfinition est manifeste. Aussi, l'une des questions liminaires tient à une manière non religieuse de « dire *kaddish* » ou en d'autres termes, de la pertinence d'envisager l'œuvre d'un compositeur juif sans référence au judaïsme non, bien sûr, comme une œuvre juive mais comme une œuvre disant un peu de la manière dont un compositeur juif, au XXe siècle, fait son deuil ou permet à une communauté de faire son deuil.

On le voit, cette réflexion doit nécessairement osciller entre particularisme (référence à une forme d'appartenance à la judéité) et universalité (pratique qui dépasse ces formes d'identifications particulières) : il serait trop simple d'envisager la production mahlérienne comme celle d'un juif converti ou celle de Schönberg comme celle d'un Juif converti puis retourné à la foi mosaïque. Il est des ruptures de nature biographie, personnelles, qu'il faut évidemment prendre en compte mais peut-être apprendre à relativiser. De fait, il peut être intéressant de s'éloigner quelque peu de la monographie pour envisager ces parcours (en

particulier celui de Mahler et celui de Schönberg) à travers le regard et l'analyse d'observateurs. Ainsi, le rapport à la judéité de Mahler, comprise et diffusée par Leonard Bernstein, ne permet certes pas de cerner avec certitude une réalité propre à la biographie de Gustav Mahler, mais confère un point de vue élargi du « cas Mahler » (pour paraphraser l'expression d'Esteban Buch dans son ouvrage célèbre dédié à Schönberg). Peut-être doit prendre le risque d'envisager le phénomène du deuil en musique, non pas seulement dans son rapport étroit au contexte de la création, mais dans sa logique diachronique des réceptions ultérieures, fussent-elles apocryphes, naïves ou superfétatoires. Beaucoup a été écrit sur le rapport complexe qu'Arnold Schönberg a entretenu avec le judaïsme religieux et le sionisme politique ; il n'est pas ici question de pécher par ambition en prétendant apporter une pierre nouvelle à un édifice déjà gigantesque. Néanmoins, sur la base de l'imposante bibliographie existante, il s'agirait plutôt de questionner l'apport schönbergien dans l'articulation entre pratique du deuil et pratique musicale, d'interroger les liens – au XXe siècle – entre une conception du cycle de la vie (et de la place qu'y tient la mort) et les enjeux de l'écriture musicale et de ses évolutions. Il importe, enfin, de se méfier des lignages trop beaux, des discours téléologiques dessinant religieusement des progressions historiques conformes à des modèles trop théoriques entre un héros musical Mahler, un héros musical Schoenberg et, enfin, un héros musical Ligeti. Le réseau des interactions, les débats musicologiques et idéologiques, sont beaucoup plus riches et complexes que ces tracés confortables. De fait, le passage par le contexte américain (envisagé dans le chapitre neuf), qui fait intervenir des figures peu connues en France telles que Lazare Saminsky ou Lazar Weiner (porteurs de l'idée qu'il existe bien une « musique juive »), permet d'envisager le rapport entre écriture musicale et judéité d'une manière assez différente en fonction que l'on s'exprime dans les lieux de sociabilité musicale européens, sous le regard de la Société des compositeurs d'Union Soviétique ou dans les institutions musicales américaines.

Enfin, la question d'une chronologie du deuil en musique occupe une place fondamentale : « dire *kaddish* », à la fin de la période envisagée c'est-à-dire dans les années 1980, recouvre-t-il les mêmes enjeux, les mêmes significations qu'au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale ou qu'au moment où Gustav Mahler compose l'ironique marche funèbre de sa Première symphonie ? Il apparaît, par exemple à travers le cas de la scène newyorkaise de la fin des années 1980, qu'une nouvelle forme de deuil en même temps qu'une nouvelle forme d'identification au judaïsme apparaisse, notamment à travers la notion de radicalité musicale. De fait, lorsque le saxophoniste John Zorn propose son œuvre fondatrice *Kristallnacht*, en 1992, c'est partiellement en héritier d'Allen Ginsberg et de ce

recouvre sa propre manière de « dire kaddish » qu'il se pose. On comprend alors, la nécessité d'un temps long – à l'échelle du siècle – pour appréhender ce questionnement complexe : derrière la spécificité des approches musicales et bien sûr des contextes de création et de réception, il se dégage des éléments de permanence – non seulement dans la persistance de la terminologie – dans un système de référence qui, s'il évolue, s'il est contesté voire même s'il est nié ou rejeté – demeure.

CHAPITRE 7 - LA SHOAH : NOUVEAU PARADIGME DANS LES EXPRESSIONS MUSICALES DU DEUIL ET DU SOUVENIR DES MORTS ? (LES EXEMPLES D'ARNOLD SCHOENBERG ET DE GYÖRGY LIGETI)

« Un néant sans possibilité, un néant mort après que le soleil s'est éteint, un silence éternel sans avenir ni espoir, voilà la résonance intérieure du noir. »

Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, [1954], éditions Denoël, 1989, p. 156.

Dans le champ musical contemporain – c'est-à-dire, selon la dénomination souvent admise, d'avant-garde selon les critères du post-sérialisme – 1945 marque une rupture cruciale qu'il a été facile d'associer à la fin du Second conflit généralisé et à l'ouverture des camps en particulier. Or, à bien y regarder, il y a là deux chronologies parallèles que les discours rassemblent. En effet, à s'attacher aux évolutions formelles des techniques et des formes musicales, on s'aperçoit bien vite du caractère relativement autonome du processus, au regard des contextes politiques. En d'autres termes, associer la rupture stylistique du post-sérialisme au contexte politico-militaire de l'immédiat après-guerre, d'un mot faire de 1945 une année zéro musicale, revient à se satisfaire d'une vue de l'esprit. En effet, à cette date, Arnold Schoenberg a déjà composé la majorité des œuvres qui ont forgé sa réputation de précurseur (au mieux) ou de fossoyeur (au pire), Olivier Messiaen a déjà publié ses *Modes de valeurs et d'intensités*, qui inaugurent la réflexion conduisant au sérialisme intégral, et Edgar Varèse a déjà eu l'intuition des champs nouveaux de la musique électroacoustique. Si 1945 est une année traumatique, elle n'est pas – en musique – une année révolutionnaire. En l'occurrence, c'est la mythe d'une contemporanéité de la prise de conscience du génocide et de la refonte en profondeur du langage musical qu'il s'agit, d'emblée de relativiser voire même de conteste.

Néanmoins, « Auschwitz » fonctionne bien, comme le rappelle Karla Gierson[493], par « son caractère apocalyptique en tant que lieu majeur du génocide », « comme référent des récits ». Si, toutefois, Auschwitz est érigé en symbole du génocide, il est intéressant de constater que peu de compositeurs s'y réfèrent explicitement : le symbole serait-il aussi

[493] GIERSON, Karla, *Discours d'Auschwitz : littérarité, représentation, symbolisation*, Champion, 2003, 526 p.

tabou ? En effet, ne faut-il pas attendre Luigi Nono en 1964 pour qu'une œuvre, dont le titre en forme d'interpellation provocatrice, rompe un silence musical étonnant autour du nom qui symbolise le crime : *Ricorda causa ti hanno fatto in Auschwitz* ? Souviens-toi de ce qu'ils t'ont fait à Auschwitz.

Un autre lieu commun mérite d'être relativisé : ce ne serait qu'à partir des années 1960 que les compositeurs se seraient appropriés la Shoah comme thématique de leurs œuvres, laissant l'auditeur des années 1940-1950 dans un silence assourdissant ou confronté aux seules révolutions abstraites de la forme. Le corpus, très certainement incomplet, sur lequel cette étude se fonde, tend à montrer que la chronologie de l'expression musicale de la mort et du génocide en particulier, doit se dissocier quelque peu de l'idée qu'avant les années 1960, rien ou presque n'a été dit ou chanté qui ne concerne la Shoah. Au contraire, les années 1940 ont été marquées par la présence – souvent retentissante, quelle que soit l'échelle de leur renommée – d'œuvres traitant explicitement du génocide, à travers les thématiques de la résistance, de la survivance ou du martyre. Si silence il y a, il est à rattaché aux années 1950, c'est-à-dire à une décennie tout au plus.

1. Le statut du témoin comme problème historique : *Un Survivant de Varsovie* d'Arnold Schönberg (1947)

La Shoah a posé aux musiciens - et spécifiquement aux compositeurs - une question inédite bien loin de la théorie d'une impossibilité de dire de la poésie après Auschwitz, défendue par Theodor W. Adorno[494]. Si le philosophe de l'école de Francfort a dans un premier temps été adopté dans les principaux lieux et réseaux de l'avant-garde musicale occidentale, son œuvre ne peut à elle seule permettre de comprendre l'acte de composer dans les années qui ont suivi la Shoah. Leonard Bernstein, alors qu'il travaillait à sa troisième symphonie « Kaddish » au début des années 1960, avait avancé l'idée d'un « *gaping hiatus*[495] » (d'un trou béant) pour les compositeurs américains, juifs américains en particulier, qui ont écrit sur la thématique de la mort.

Néanmoins, de nombreux musiciens ont traité du sujet à partir des années 1940. Parmi les œuvres publiées, *Ein Überlebender aus Warschau*, op. 46 (le *Survivant de Varsovie*, 1947) d'Arnold Schönberg (1874-1951) ou *Di Naye Hagode* (*Le Nouveau Récit*, 1948) de Max Helfman (1901-1963) incarnent cette capacité à exprimer une réalité dure et douloureuse à

[494] ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia, réflexions sur la vie mutilée*. Petite Bibliothèque Payot, 1980.
[495] BERNSTEIN, Leonard, *Findings*, Simon and Schuster, New York, 1982.

travers l'insurrection du ghetto de Varsovie. Tous deux sont nés en Europe, ils ont émigrés en Amérique du Nord et vivent aux Etats-Unis dans les années 1940 (Schoenberg à Los Angeles et Helfman à New York[496]).

Ces deux œuvres, composées par deux figures phares de la « musique juive », semblent étroitement liées par leurs thématiques voisines : le combat contre la barbarie, la résistance active et la survie. En réalité, la thématique utilisée – la mort des victimes du génocide – apparaît comme inversée, non pas pour cacher les morts, mais au contraire pour s'en souvenir et se souvenir, également, des survivants du ghetto de Varsovie. Est-ce à dire que cette violence trouve une issue positive dans l'acte de survie au sein de ces œuvres ? Serait-il possible de voir, à travers les partitions de Schoenberg et Helfman une contribution à la mémoire juive de la violence génocidaire ?

. La mémoire de la Shoah trouve ici une expression musicale particulière, dont il s'agit de mesurer les réceptions respectives, en Amérique du Nord et en Europe Centrale, au moment de leur création et dans les années qui ont suivi. Une étude de cas comparée de ces deux œuvres aux esthétiques musicales très contrastées, toutefois liées par un attachement aux milieux de sociabilité juifs américains[497] dans les années 1940, peut permettre dans ce chapitre et dans le suivant, d'appréhender deux traitements musicaux du meurtre et de la violence de masse, ici abordés à travers la dimension originale du survivant.

---

[496] La Bibliographie consacrée à chacun de ces deux musiciens est disproportionnée. Les ouvrages monographiques consacrés à Arnold Schoenberg, qu'ils soient de nature biographique ou visant à l'analyse de son œuvre sont très nombreux. Parmi les plus reconnus, d'un point de vue musicologique et historiographique, citons : BUCH, Esteban, *Le Cas Schoenberg. Naissance de l'avant-garde musicale*. Nrf, éd. Gallimard. Bibliothèque des idées, Paris, 2006. Ouvrage fondamental, il livre à la fois une étude historique des réceptions culturelles et politiques de l'œuvre de Schoenberg et une analyse musicologique des œuvres qui ont créé une rupture dans la tradition musicale. RINGER, Alexander, *Schoenberg, the composer as Jew*, Oxford University Press, 1990. L'auteur analyse ici l'œuvre du maître viennois comme participant d'une élite culturelle juive d'Europe centrale, à l'aulne de son attachement au judaïsme, et comme celle du témoin de la destruction partielle de cette culture par le génocide perpétré par les nazis. Les écrits d'Arnold Schoenberg lui-même sont d'un apport considérable. Parmi eux, SCHOENBERG, Arnold, *Le style et l'idée. Choix d'écrits réunis par Léon Stein*, éd. Buchet-Chastel, Paris, 1977.
Les écrits consacrés à Max Helfman sont plus modestes, mais néanmoins précieux. Un essai biographique : MODDEL, Philip, *Max Helfman. A biographical Sketch*, The Jewish Museum of the West, Berkeley, 1974. De plus, les *Milken Archives of American Jewish Music* permettent d'accéder aux fonds consacrés au compositeur (partitions, œuvres enregistrées, notices analytiques et biographiques).

[497] Les ouvrages d'historiens et de sociologues consacrés au judaïsme américain, à sa diversité et à ses évolutions, permettent de bien cerner les enjeux et la complexité des formes sociabilités au sein des milieux juifs américains, perpétuellement tendus entre problématique assimilatoire, spécificités liées à la tradition et multiculturalisme. SARNA, Jonathan D., *American Judaism, a History*, Yale University Press, 2004. BIALE, David, GALCHINSKY, Michael, HESCHEL, Susannah, *Insider/Outsider. American Jews and Multiculturalism*, University of California Press, 1998. BRINKMANN Reinhold, WOLFF Christoph ed., *Driven Into Paradise. The Music Migration from Nazi Germany to the United States*, University of California Press, 1999.

Aussi, s'agit-il de proposer un travail sur l'histoire de l'écoute, pour faire écho à l'article récent de Sylvie Lindeperg intitulé « jalons pour une histoire du regard[498] » et d'abord la thématique mémorielle à partir de source peu ou pas étudiées par les historiens : les compositions savantes. Une bibliographie importante, notamment anglo-saxonne, est consacrée aux musiques des camps de concentration[499], mais les compositeurs juifs non-victimes sont encore laissés de côté : or, leur propre mémoire du génocide et des crimes antisémites est un apport qu'il s'avère nécessaire de prendre en compte.

Contrairement à la théorie adornienne d'une impossibilité ou plus exactement de l'extrême difficulté de dire de la poésie autrement que sur un tas d'ordure après Auschwitz, de nombreux musiciens ont traité du sujet dès les années 1940, en Europe mais essentiellement dans les Etats-Unis de l'avant procès Eichmann. Ces témoignages spécifiques de compositeurs Juifs émigrés mettent en évidence – consciemment ou malgré eux – la diversité du regard porté sur un événement distant qui s'avère ne pas être, pour autant, un événement étranger.

Parmi les œuvres marquantes (par leur réception critique, publique et par leur postérité au concert et au disque), *Ein Überlebender aus Warschau*, op. 46 (1947) d'Arnold Schoenberg (le nom n'est plus orthographié à l'allemande depuis son arrivée aux Etats-Unis) aborde de manière directe et explicite la thématique de la résistance active, du combat contre la barbarie et de la survie. Par le fait, ce matériau inexprimable – la mort des victimes du génocide – semble d'une certaine manière inversée, non pas pour la masquer ou l'amoindrir mais bien au contraire pour dégager une stratégie dramatique et musicale permettant de se souvenir des morts et des survivants de l'insurrection du ghetto de Varsovie.

Dans le cas d'Arnold Schoenberg, comme dans le cas d'autres compositeurs traitants à la même époque et dans des circonstances comparables (on peut penser à Max Helfman, figure importante de la vie musicale ouvrière et liturgique juive américaine créant un poème symphonique sur le même thème en 1948), le compositeur se fait le témoin indirect d'événements qu'il n'a pas vécu. Ce hiatus a pu créer les termes d'une polémique, touchant

[498] LINDEPERG, Sylvie, « Jalons pour une histoire du regard », in SZUREK, Jean-Charles et WIEVIORKA, Annette, *Juifs et Polonais (1939-2008)*. Albin Michel, Bibliothèque Histoire, 2009, pp. 193-205.

[499] Parmi les ouvrages de référence récents, citons : GILBERT, Shirli, *Music of the Holocaust. Confronting Life in The Nazi Ghettos and Camps*. Oxford University Press, 2005. Parmi les témoignages, retenons : SZPILMAN, Wladysław, *Le pianiste, L'extraordinaire destin d'un musicien juif dans le ghetto de Varsovie, 1939-1945*, Robert Laffont, 2001. LAKS, Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, préface de Pierre Vidal-Naquet, Judaïsmes, Editions du Cerf, 1991.

tout autant à la forme du témoignage musical (à son mauvais goût supposé ou éventuel) qu'à la légitimité d'un individu extérieur à prendre la parole au nom des disparus et des survivants.

La biographie d'Arnold Schoenberg a fait l'objet d'une bibliographie dont il s'avère bien difficile d'espérer cerner les contours. Les archives du compositeur sont par ailleurs largement accessibles, pour partie via Internet, et au Centre Arnold Schoenberg de Vienne. L'un des points d'accord des biographes et spécialistes du maître viennois tient dans le caractère crucial de l'année 1933.

1.1. Matériel et contexte

Le *Survivant de Varsovie*, op 46 utilise des stéréotypes dramatiques, incarnées par la fonction d'alerte des deux trompettes ou de la section de cuivres et des percussions militaires. Le livret, quant à lui, repose sur le témoignage d'un survivant dont René Leibowitz, assistant (ainsi que chantre et héraut) de Schoenberg, assure qu'il a rencontré le compositeur pour faire état son expérience. Toujours est-il que le point de vue du survivant est, dans l'œuvre, à la fois intérieur et extérieur à l'événement : ainsi, le narrateur désigne la foule des victimes par un très distant : « *they* » (eux).

Un document autographe conservé au Centre Arnold Schönberg de Vienne met bien en évidence le fait que le compositeur a écrit lui-même le livret du *Survivant*. Il utilise la première personne du singulier pour le narrateur (qui s'exprime en anglais). Les cris des nazis sont quant à eux écrits en allemands.

Le narrateur ne chante ni ne parle : Schoenberg utilise la technique du *sprechgesang*. Ce discours extrêmement rythmique répond directement à la trame orchestrale, fondée sur la série dodécaphonique. Ainsi, la musique de Schoenberg, par sa facture abstraite (purement musicale) se tient à bonne distance de toute référence harmonique, mélodique juive. Il n'y a pas de motif ou de modes qui puissent rappeler la liturgie ou le *yiddisher gezang*.

Néanmoins, le projet original (abandonné pour des raisons financières) avait été conçu par la chorégraphe Corinne Chochem : il devait inclure dans la partition des chants du ghetto en Yiddish, comme le fameux *Partizaner Lid* ou « *Zog Nit Keyn mol* ».

L'œuvre définitive de Schoenberg, d'abord commandée par la Fondation Koussevitzky, a dû faire face à deux obstacles de taille : d'une part, faire accepter en Amérique du Nord la théorie musicale du maître viennois pour une création qui se devait – de par son caractère mémoriel – être populaire, et d'autre part laisser le soin de créer une œuvre de Schoenberg sous la direction du champion d'Igor Stravinsky aux Etats-Unis, le chef d'orchestre Serge Koussevitzky. En fait, au regard des tergiversations de Koussevitzky, la première mondiale de l'œuvre s'est tenue le 4 novembre 1948, à Albuquerque, au Nouveau Mexique, sous la direction de Kurt Frederick.

1.2. La fabrication subjective d'un fait historique

1.2.1. Enjeux mémoriels et réalité historique

Les manuscrits autographes conservés au Centre Arnold Schönberg montrent que les indications concernant les sources ayant permis la réalisation du livret sont particulièrement indigentes. La plupart des spécialistes de Schoenberg s'accorde à reconnaître l'extrême difficulté de reconstituer le corpus complet des documents (rapports, témoignages, correspondance) que le compositeur a utilisé pour élaborer son propre texte. En réponse au chef Kurt Frederick, sollicitant Schoenberg pour de plus amples indications lors des répétitions avant la première, l'assistant personnel de Schoenberg, Leonard Stein, a écrit :

> « Schoenberg a ses raisons de croire qu'un tel événement a eu lieu comme décrit dans le texte »

Selon René Leibowitz, l'assistant de Schoenberg qui a participé à l'élaboration de la partition d'orchestre (il est bien entendu connu, en France, pour être l'un des principaux propagandistes du dodécaphonisme dans les années d'après-guerre), un survivant serait directement venu rencontrer Schoenberg. Selon l'une des dernières études publiée par Camille Crittendon[500] apportant des éléments neufs au débat, le texte de Schoenberg tiendrait pour l'essentiel, avec ses inspirations complexes, du champ créatif. Une telle hypothèse semble corroborée par les propres écrits du compositeur. Abordant le pouvoir évocateur de la

[500] CRITTENDEN, Camille, « Texts and Contexts: *A Survivor from Warsaw*, op. 46 », in BERMAN, Russell et CROSS, Charlotte, dir.,.*Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. New York, Garland, 2000.

musique dans un article publié dans les années 1910, intitulé « Quelques idées visant à établir une théorie moderne de la composition », Schoenberg écrit en effet :

> « Dans le cas d'événements simples, d'expériences heureuses ou malheureuses que tout un chacun connaît, la stricte énumération historique des faits est assez pour moi surtout en énonçant les faits seuls, comme l'on fait dans des circonstances telles que les naissances, les unions, les décès ou autres.
>
> Je n'ai besoin d'être plus exigent sur ma présentation que lorsque l'événement que je veux communiquer est complexe, inhabituel, ou quand je veux atteindre les effets siégeant au-delà de la sphère matérielle (…). Ainsi, je me tiens moi-même à distance des faits ordinaires, me débarrasse d'eux, me place moi-même – le narrateur – au-dessus d'eux. (…) Ce grand pas loin de l'imitation de la nature est le premier pas en art ».

Près de quarante ans plus tard, en réponse au critique Kurt List qui avait comparé le texte du *Survivant* à une production hollywoodienne, Schoenberg explique :

> « Nous ne devons jamais oublier cela, même si de telles choses n'ont pas été faites de la manière par laquelle je les décris dans Le Survivant. Ca ne fait rien. La chose principale est que je vois cela dans mon imagination. »

Dans le contexte d'une polémique, cette réponse met bien en lumière la fonction du texte dans la musique schönbergienne : un medium créatif permettant à la musique d'atteindre un plus haut niveau de précision, qui n'est pas nécessairement celle des faits historiques, sans pour autant trahir la réalité de l'histoire. La logique de Schoenberg est bien celle du discours musical, pas celle de l'historien.

1.2.2. Dimension idéologique et religieuse de l'œuvre : héroïsme et martyre

Pour les spécialistes de l'œuvre de Schoenberg, Michael Mäckelmann et Moshe Lazar, les archives prouvent que le compositeur s'est rapproché du judaïsme dès 1921. Lazar met tout particulièrement en évidence le rôle spécifique de l'idéologie sioniste dans l'implication de Schoenberg dans la culture juive et dans son processus d'identification.

En fait, la relation d'Arnold Schoenberg à la culture juive en général s'avère hautement complexe et peut-être même paradoxale. Ce possible paradoxe pourrait être généré par un conflit socio-spatial, que le compositeur exprime lui-même dans son fameux discours devant la Mailam, le 29 mars 1935, en utilisant un parallélisme avec le Wagnérisme :

« Vous n'étiez pas un véritable wagnérien si vous ne croyiez pas dans sa philosophie, dans ses idées d'*Erlösung durch Liebe*, de salut par l'amour ; vous n'étiez pas un véritable wagnérien si vous ne croyiez pas dans la *Deutschum*, dans le *Teutonism* ; et vous ne pouviez pas être un vrai wagnérien sans être un partisan de son essai antisémite *Das Judentum in der Musik*, le judaïsme en musique. »

La question des options politiques de Schoenberg reste elle-aussi très complexe et subtile, tout particulièrement ses liens avec le sionisme. Le même type de paradoxe (wagnérien/non wagnérien) existe chez Schoenberg vis-à-vis des Etats-Unis parfois ressentis comme la terre promise (« *I was driven into Paradise* ») ou comme le pays étranger à la langue irréductiblement étrangère.

D'une certaine manière, Schoenberg croit fermement dans l'unité du peuple juif tout en ne pouvant adhérer strictement et pleinement aux théories sionistes. Alexander Ringer, dans son essai *Schoenberg, the composer as a Jew*, avance l'hypothèse que Schoenberg se voyait lui-même davantage comme un dirigeant que comme un militant. Quoi qu'il en soit, la thématique duale de la communauté juive d'abord partiellement détruite par la violence antisémite portée à son paroxysme par les nazis pour être ensuite présentée combattant jusqu'à la mort tout en chantant le *Shema Ysrael* met en lumière le lien étroit, dans *Le Survivant de Varsovie*, entre le génocide et la thématique de l'unité du peuple juif. Cette prière spécifique et fondamentale dans la liturgie juive, récitée deux fois par jour, est également récitée par les Juifs religieux à l'approche de la mort. Le professeur de psychologie américain David Pablo Boder (1886-1961), pour son ouvrage célèbre *I did not interview The Dead* (1949) a recueilli un vaste corpus d'enregistrements (près de cent-vingt entretiens) dont il ressort que, dans le ghetto de Varsovie, les derniers mots de certaines victimes ont été le *Shema Ysrael* **[Extrait n°16]**.

Ainsi, dans l'œuvre de Schoenberg – tout comme dans d'autres œuvres contemporaines et de thématiques comparables (comme dans *Di naye hagode* de Max Helfman dont il sera question dans le chapitre suivant) - la thématique des combattants héroïques est étroitement associées à deux autres thèmes : d'une part, le martyre, tendant à affirmer que ces morts vont dans le sens d'un renforcement de la communauté ; d'autre part, le souvenir, dans un sens à la fois moral, religieux et historique. La thématique d'une mort juive en victime est alors explicite. Parmi d'autres œuvres-monument, composées par des musiciens Juifs ayant eu à subir directement ou indirectement le génocide, l'expression de la

mort de masse trouve une tout autre traduction, beaucoup plus décontextualisée et dissociée de tout système de référence explicite au judaïsme. Il en va ainsi du *Requiem* de György Ligeti.

2. « Dark light », humour noir et expression de la mort de masse : réflexions sur l'identité autour du *Requiem* de György Ligeti

L'histoire de la forme musicale, chez György Ligeti (1923-2006), se mêle étroitement à l'histoire personnelle de son auteur et à l'Histoire elle-même, en particulier dans sa dimension territoriale. Certes, l'approche simplement biographique, sans même qu'elle ne verse dans l'anecdote, limiterait considérablement la compréhension de l'œuvre musicale, tout autant que la connaissance du rapport complexe, multiple que Ligeti entretient avec son identité pour laquelle l'emploi du singulier semble par ailleurs peu pertinent. Plusieurs monographies de référence[501] ont été publiées et toutes mettent en évidence l'importance décisive de deux fractures violentes et profondes : la persécution de la famille Ligeti lors du génocide en Hongrie en 1944 et la fuite à Vienne de György avec son épouse Vera, en 1956. Les fonds, et notamment la correspondance, disponibles à la *Paul Sacher Stiftung* de Bâle, permettent également de constater le changement radical de l'activité créatrice et didactique de Ligeti, avant et après 1956. Toutefois, la prise en considération de la géographie ne permet pas seulement de retracer un parcours et de mettre en évidence des ruptures douloureuses ou fécondes : la géographie est essentiellement un élément de complexification identitaire, rendant impossible toute catégorisation élémentaire ou simplificatrice. Ainsi, Ligeti, né à Dicsőszentmárton (actuelle Tîrnăveni roumaine) n'est pas – ou pas seulement – un compositeur Juif hongrois de Transylvanie: les modifications frontalières entre la Roumanie et la Hongrie durant ses années de formation, l'apprentissage de fait du hongrois et du roumain, l'influence d'un père non religieux et socialiste, les interdits portant sur les Juifs, notamment dans le domaine éducatif, tous ces éléments contribuent – comme une matrice – à façonner une perception de soi nécessairement multiple et complexe. Comme un fil rouge tissé depuis les années hongroises jusqu'à sa réalisation à Stockholm dans les années 1960, le projet de requiem, en plus d'actualiser une thématique maîtresse dans l'œuvre de Ligeti,

[501] Parmi les plus consultées, on pourra retenir : NORDWALL Ove, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz, Schott, 1971. GRIFFITH, Paul, *György Ligeti*, London, Robson Books, The Contemporary Composers, 1982. DIBELIUS, Ulrich, *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz, London, Paris, Schott, 1994. TOOP, Richard, *György Ligeti*. Twentieth Century Composers, London, Phaidon Press, 1999. STEINITZ, Richard, György Ligeti, *Music of the Imagination*, Boston, Northeastern University Press, 2003.

permet d'appréhender l'influence des migrations et des acculturations sur le propos et la musique d'un des compositeurs les plus joués de l'avant-garde du second XXème siècle.

2.1. Les géographies identitaires de György Ligeti : utopies d'enfance, migrations forcées, territoires du deuil

Rédigé en 1978 pour une série d'émissions de la *Suddeutschen Rundfunks* de Stuttgart, le texte initial de la conférence « *Mein Judentum* » débute par une description on ne peut plus claire de sa complexité identitaire :

> « Je suis né en 1923 en Transylvanie et suis ressortissant roumain[502]. Cependant, je ne parlais pas roumain dans mon enfance et mes parents n'étaient pas Transylvaniens. Ils quittèrent Budapest pour la petite ville transylvaine de Dicsőszentmárton alors que la province appartenait encore à la Hongrie. Ma langue maternelle est le hongrois, mais je ne suis pas un véritable Hongrois, car je suis juif. Mais n'étant pas membre d'une communauté juive, je suis un juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus, car je ne suis pas baptisé. Aujourd'hui adulte, je vis en Autriche et en Allemagne et suis depuis longtemps citoyen autrichien. Cependant, Autrichien je ne le suis pas non plus, un simple immigré, et mon allemand reste teinté de hongrois[503]. »

Les premières décennies de l'existence et de la formation de György Ligeti sont, en effet, marquées par l'incertitude frontalière, la marginalité territoriale d'une Transylvanie instable, ainsi que par un contexte familial propice à la mixité culturelle. Enfant, Ligeti n'avait pas conscience d'être Juif. Son père Sándor, athée et socialiste, n'a pas fait baptiser ses fils. György, qui apporte une vision certainement en partie idéalisée de son père, insiste toutefois sur son ouverture d'esprit, le conduisant à s'être lié d'amitié avec le rabbin et le pasteur calviniste. La famille n'a jamais fréquenté la synagogue et respectait le dimanche comme jour de repos. Grâce à la cuisinière qui l'emmenait avec elle à la messe, c'est au contraire du rite catholique que le jeune Ligeti conserve des souvenirs sonores, notamment des mélodies d'orgue.

---

[502] KARADY, Victor, *The Jews of Europe in the Modern Era. A socio-historical Outline*, Budapest, New York, Central European University Press, 2004. VAGO, Raphael, "Romanian Jewry During the Interwar Period", in BRAHAM, Randolph. L., ed., *The Tragedy of Romanian Jewry*, Holocaust Studies Series, New York, Columbia University Press, 1994. pp.29-56.

[503] "*Mein Judentum*", in LIGETI, György, LICHTENFELD, Monika, *Gesammelte Schriften*, Band 2, Basel, Paul Sacher Stiftung, 2007. p.20. Traduction personnelle.

L'éducation du jeune Ligeti est elle-aussi marquée par l'épreuve indirecte de la haine antisémite sous-jacente de la société roumaine[504] de Tîrnăveni puis de Cluj (Kolozsvár hongroise), où la famille emménage en 1929. L'apprentissage des fondements de la culture juive à Klausenburg[505] est essentiellement un choix paternel par défaut. L'école primaire allemande étant rendue inaccessible aux Juifs par les Saxons de Transylvanie, Sándor Ligeti envoie son fils à l'école magyarophone de la paroisse libérale juive de Klausenburg. Il y apprend les bases de l'histoire juive, la loi, mais n'est pas initié à l'hébreu ; on ne le contraint pas davantage à fréquenter la synagogue. Lorsqu'il relate ces années d'apprentissage, Ligeti met en avant l'absence de sentiment d'appartenance au judaïsme. Ainsi, entre treize et seize ans, lorsqu'il participe à *Habonim*, le mouvement de jeunesse sioniste, c'est – dit-il – en réaction à l'antisémitisme ambiant, ni son père ni lui-même n'accordant de réel crédit à l'idéologie sioniste. Aussi, Ligeti se considère-t-il comme Juif essentiellement parce que les législations hongroises et roumaines l'ont voulu ainsi. Les interdits et le numerus clausus[506] sont alors les véritables marqueurs identitaires juifs pour un jeune homme que le judaïsme n'atteint pas.

Pour Ligeti, la matrice que constituent les souvenirs de l'enfance est essentielle : la plupart de ses entretiens ou écrits autobiographiques y font référence depuis les années 1970. Ainsi, le choc d'un hurlement incompréhensible dans une langue étrangère par la police roumanophone dans sa ville natale Dicsőszentmárton (magyarophone) l'aurait à ce point marqué qu'il aurait inspiré l'usage de langages absurdes, à la fois grotesques et effrayants, dans ses œuvres *Aventures* (1962), *Nouvelles Aventures* (1962-1965), exactement contemporaines du Requiem, puis tardivement les *Nonsense Madrigals* (1988-1993). L'anecdote rappelle Gustav Mahler : enfant, échappé du foyer familial lors d'une violente dispute entre ses parents, il serait tombé face à un orgue de barbarie jouant une marche militaire. La biographie de György Ligeti est, quant à elle, parcourue par ces épisodes

[504] Victor Karady précise ainsi : « Conformément à l'autodéfinition romantique et xénophobe de la nationalité roumaine, il était nécessaire de se démarquer à la fois d'ennemis externes ou « historiques » (les Turcs, les Russes, les Hongrois, les Polonais) et des ennemis internes (les Grecs, les Gitans et par-dessus tout les Juifs). En conséquence, l'antisémitisme également se retrouve au sein des principes organisateurs de l'Etat-Nation roumain communément reconnus et, dans cette optique, les Juifs sont perçus comme faisant peser une « menace » permanente. », in KARADY, Victor, op. cit, p.196. Traduction personnelle.

[505] Il est à noter que Ligeti lui-même, dans ses textes autobiographiques utilise le nom allemand de Cluj, Klausenburg, comme la minorité des Saxons transylvains.

[506] Pour l'évolution des législations anti-juives en Roumanie dans l'entre-deux-guerres, on peut se reporter à FISCHER-GALATI, Stephen, « *The legacy of anti-semitism* », in BRAHAM, Randolph L., *The Tragedy of Romanian Jewry*, op. cit., pp. 1-28. HILBERG, Raoul, *La Destruction des Juifs d'Europe*, t.2, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2006, pp. 1404-1482.

mémoriels (dont la source unique est Ligeti lui-même) qui expliquent par les chocs de l'enfance – heureux ou traumatiques – des choix musicaux ultérieurs.

De la même manière, le compositeur met en avant son goût pour la fantaisie et le rêve à travers des souvenirs relatés avec précision. De l'extrême mélancolie suscitée par la lecture d'une nouvelle de Guyla Krúdy[507] (1878-1933) lue à l'âge de cinq ans[508] à la création d'un territoire imaginaire, appelé *Kylwiria* - cartographié, doté d'un langage fictif, d'une grammaire, de structure sociopolitique - la reconstitution des territoires de l'enfance par Ligeti adulte s'avère tout à la fois méticuleusement précise et copieusement fantaisiste. A la description rigoureuse des changements frontaliers ou des chemins de la persécution en 1944, s'ajoutent des épisodes surdimensionnés, faisant intervenir une perception irrationnelle de l'espace et du temps : la maison remplie d'horloge de la nouvelle de Krúdy, l'utopie de *Kylwiria*, la première expérience du lamento au passage d'un orchestre lors de funérailles[509].

A cette géographie politique et culturelle déjà complexe de l'enfance et de l'adolescence, Ligeti doit, en effet, bientôt compter avec les territoires de la persécution et du deuil : la famille de Ligeti a été durement éprouvé par la politique de persécutions contre la communauté juive de Hongrie, la plus importante d'Europe, amplifiée à partir du 19 mars 1944, lorsque Miklós Horthy a laissé se mettre en place la solution finale, après l'occupation allemande de la Hongrie. Dès juin 1941, à l'entrée en guerre contre l'URSS, quelques 63 000 Juifs avaient été envoyés sur le front russe ou envoyés au « service du travail », au titre d'apatrides. Avec l'arrivée des Allemands, Horthy laisse Ferenc Sztójay, alors premier ministre et chef des Croix Fléchées – les nazis hongrois, appliquer une politique d'épuration, allant de mesures discriminatoires (blocage des avoirs juifs le 16 avril, spoliations des biens, institution du crime de « souillure de race », condamnant les relations sexuelles entre Juifs et chrétiens), à la déportation effective et massive vers Auschwitz organisée par Adolf Eichmann. Outre l'imposition du port de l'étoile jaune, Eichmann a organisé la ghettoïsation

[507] *Ligeti in conversation with P. VárnaI, J. Hävsler, Cl. Samuel and himself,* London, EULENBURG Books, 1983, p.17.

[508] Ligeti, à qui on avait offert *Les voyages de Sinbad*, fait à plusieurs reprises référence à une nouvelle mettant en scène une veuve vivant dans une maison pleine d'horloges. Ligeti fait par la suite de nombreuses fois mention de l'importance de Krúdy dans l'élaboration d'œuvres telles que le *Poème Symphonique pour Cent Métronomes*. La complexité du rapport à l'espace, au temps distendu et à la mort, a notamment été mise en évidence par Csasba G. Kiss dans son article « Un Sindab danubien : un des doubles de l'écrivain Gyula Krúdy dans le temps et dans l'espace », in CONIO, Gérard, dir., *Figures du double dans les littératures européennes*, Cahiers du Cercle, l'Âge d'Homme, 2001. pp. 241-246.

[509] La mélodie traditionnellement chantée lors des funérailles en Roumanie est appelée le *bocet*. Ligeti évoque cette expérience dans les entretiens réalisés avec le musicologue américain Richard Steinitz. Voir STEINITZ, Richard, op. cit. p. 9.

de 435 000 à 437 000 juifs de province, tous déportés au 9 juillet. La période de déportation la plus intense s'est située entre le 15 mai et le 8 juillet 1944.

Ligeti et sa famille se sont trouvés au centre de cette politique d'épuration : le 20 janvier 1944, Ligeti (travaillant sur la cantate inédite *Tenebrae Factae Sunt*) reçoit l'ordre de mobilisation le sommant de rejoindre le bataillon de travailleurs juifs à Szeged, pour travailler dans des silos à grain. Après le bouleversement du 19 mars à la tête du gouvernement hongrois et l'installation d'un régime pronazi, l'élimination systématique des Juifs commence. Peu avant, Ligeti et un groupe de camarades ont été détachés du régiment de Szeged pour être envoyés à Nagyvárad[510] : il ne doit sa vie qu'à ce déplacement, le régiment de Szeged, envoyé pour le compte de l'organisation Todt d'Albert Speer dans les mines de cuivre à Bor en Serbie[511], ayant été massacré par les S.S. Avec l'avancée des troupes soviétiques en septembre 1944, il est envoyé hors du ghetto de Nagyvárad pour décharger des munitions des trains : le désordre causé par une contre-attaque allemande lui permet de s'échapper une première fois des mains des nazis, avant d'être fait prisonnier des Soviétiques. Une seconde fuite le conduit sur la route de Kolozsvár, où à son arrivée, il trouve l'appartement familial occupé. Après la guerre, les listes des victimes dressées par la Croix Rouge l'informent du sort réservé à ses proches : son père mort du typhus à Bergen-Belsen, après avoir été interné à Buchenwald, son frère cadet Gábor assassiné à Mauthausen[512]. Il reste sans nouvelle jusqu'au printemps 1945, où sa mère rentre, sauvée parce qu'employée – en tant que médecin – au service de santé du camp.

La persécution dont a été victime sa famille est bien entendu très éclairante pour comprendre la genèse de ses différents projets de requiem. La notion de « *dark light* », ouvrant et clôturant son œuvre, prend alors tout son sens, dans l'évocation d'un passage du deuil à la lumière.

« In a drawing I once made, long before composing the Requiem, you can see the Archangel Michael on the Day of Judgment weighing the souls on a balance from the butcher's shop ; the Devil in the shape of a spider catches the souls, netting them like butterflies[513]».

---

[510] BRAHAM, Randolph L, *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, condensed edition. Detroit, Wayne State University Press, 2000, p. 130-131.
[511] HILBERG, Raoul, op. cit., p.1503-1504.
[512] LIGETI, György, ROELCKE, Eckhard, *Träumen Sie in Farbe. György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2003, pp.46-60.
[513] « Dans un dessin que j'ai fait, un jour, bien longtemps avant de composer le *Requiem*, il est possible de voir l'Archange Michel, le jour du Jugement Dernier, pesant les âmes avec une balance de boucher ; le Malin, sous la forme d'une araignée, attrape les âmes dans ses fils, comme des papillons. »

Ce dessin existe encore aujourd'hui : il reprend la structure du panneau central de l'œuvre de Memling, le triptyque du *Jugement Dernier*[514] (1467-1471).

2.2. Les projets de Requiem et sa réalisation monumentale (1962). Une œuvre à l'épreuve de la mobilité.

Malgré sa renommée, et la notoriété de son auteur, le monumental *Requiem* de György Ligeti demeure une œuvre qui n'a connu qu'un nombre limité d'exécutions et d'enregistrements. Pièce de commande émanant de la radio suédoise, pour le dixième anniversaire de la série *Nutida Musik* (Nouvelle Musique), elle est créée le 14 mars 1965 à Stockholm. La proposition de composer une œuvre orchestrale est parvenue à Ligeti en 1961. Mûrissant depuis les années 1940 deux projets de requiem, tous avortés, le compositeur prend le prétexte de cet anniversaire pour se remettre à la tâche.

Ligeti, dans les conversations qu'il entretien avec le musicologue Péter Várna[515], évoque la nature de ses précédents projets, et notamment du premier. Il s'agissait d'une œuvre pour chœur, harpe et percussions, élaborée à la fin des années 1940, et dont l'auteur parle en ces termes :

« *practically a requiem with cuckoo accompaniment, but I meant it was a serious work, not a joke. The idea probably come from something I had heard during the war, or perhaps just after the war*[516] ».

Ce premier projet se rapprochait du style de Béla Bartók. Ligeti était alors un respectable professeur d'harmonie, d'analyse et de contrepoint ne pouvant laisser entendre les œuvres « modernistes » composées secrètement, à l'abri de la doxa réaliste socialiste. Après une seconde tentative quelques années plus tard[517], dans un style dodécaphonique, Ligeti compose un oratorio d'après le poète Weöres, duquel il s'est par ailleurs largement inspiré pour ses œuvres vocales de l'époque hongroise. L'œuvre s'intitule *Istar's journey of Hell* mais n'a jamais été enregistrée. Il est intéressant de relever l'influence que la guerre – ce « quelque chose » dont il a été doublement témoin et acteur – revêt sur son travail, et tout

[514] Il est reproduit dans l'ouvrage de Richard Steinitz, op. cit., planche IV.
[515] *Ligeti in conversations*, op. cit.
[516] « Concrètement, il s'agissait d'un requiem à l'accompagnement « barré », mais je l'envisageais comme une œuvre sérieuse, non comme une plaisanterie. L'idée me vint probablement de quelque chose d'entendu pendant la guerre, ou juste après la guerre. » Traduction personnelle.
[517] Cf. GRIFFITH, Paul, *György Ligeti*, op. cit., p.50. L'auteur avance la date de 1953.

particulièrement sur ses projets de requiem. Comme il le dit lui-même, la proposition de la radio suédoise, en 1961, a été l'occasion de formaliser un projet longtemps reporté, notamment à cause des risques encourus dans la Hongrie communiste à composer une musique moderniste.

Œuvre monumentale, donc, composée en trois années de 1963 à 1965, le *Requiem* nécessite un effectif très important qui explique le peu d'exécutions de l'œuvre : il n'est possible d'en trouver que deux enregistrements commerciaux[518]. Outre les deux voix solistes, une soprano et une mezzo-soprano, l'œuvre nécessite deux ensembles vocaux et deux chœurs mixtes, ainsi qu'un grand orchestre de soixante dix-huit musiciens.

Le Requiem, enregistré sur une seule piste dans l'enregistrement original de Michael Gielen[519], s'organise en quatre parties, de durées inégales :

I - *Introïtus* (environ deux minutes)
II - *Kyrie* (dix minutes)
III - *Dies Irae* (huit minutes)
IV - *Lacrimosa* (six minutes)

Le texte duquel Ligeti part pour composer son requiem est le *Dies Irae* de Thomas de Celano, moine du XIIIe siècle, qui a été l'un des douze disciples de François d'Assise. L'œuvre du compositeur hongrois se caractérise a priori par une forte personnalisation du texte liturgique : il écarte ainsi trois passages, à savoir le *sanctus*, *l'agnus dei* et le *lux æterna*, qu'il réutilise néanmoins en 1966, pour une commande du directeur de la Schola Cantorum de Stuttgart, Clytus Gottwald. Les conditions même de la création de l'œuvre (un anniversaire, pour lequel rien ne commandait d'écrire un requiem), déjouent la nature liturgique de l'œuvre : Ligeti l'exprime lui-même en de nombreuses reprises. Sa musique ne répond pas aux canons liturgiques de l'Eglise catholique. Juif hongrois, se revendiquant facilement

[518] La version de référence, chez WERGO, enregistrée à Francfort la même année que la création, fait appel aux mêmes solistes (Liliana Poli, soprano, et Barbra Ericson, mezzo-soprano) et au même chef (Michael Gielen). Une seconde version a été enregistrée récemment à l'occasion de l'intégrale, publiée chez TELDEC sous le titre « Ligeti Project ». Une lettre des éditions Schott adressée à Ligeti et conservée à la Fondation Sacher de Bâle, fait toutefois mention de 24 interprétations entre 1962 et 1971, à Paris, Cologne, Stuttgart, Berlin, Munich, Zagreb, Belgrade, Rome, Londres, Tokyo. S'il est possible que d'autres exécutions aient eu lieu et nous aient échappées, l'œuvre, de l'aveu du compositeur lui-même, n'a été que très rarement jouée par la suite, pour des raisons techniques et financières.

[519] LIGETI, György, *Requiem* (mit *Aventures, Nouvelles Aventures*), Liliana Poli, Soprano, Barbro Ericson, Mezzosoprano, *Chor des Bayerischen Rundfunks* (dirigé par Wolfgang Schubert), *Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks Frankfurt*, dirigé par Michael Gielen, novembre 1968, Schott Wergo Music Media, GmbH, Mainz, Allemagne, WER 60 045-50.

étranger à toute religion, Ligeti a d'autres ambitions dans la réalisation d'un tel projet. Dans un entretien de 1979, il se justifie ainsi :

> « Mon requiem, mes requiems, ne sont pas liturgiques. Je ne suis pas catholique, je suis d'origine juive, mais je n'appartiens à aucune religion. Alors j'ai pris le texte du requiem pour son imagination de l'angoisse, de la peur, de la mort, de la fin du monde. »

Sans pour autant affirmer que l'intérêt que Ligeti décèle dans le texte de Thomas de Celano relève uniquement de ses potentialités dramatiques, force est de constater que c'est avant tout l'évocation vétérotestamentaire de l'effroi qui retient son attention. L'organisation générale de l'œuvre renseigne en effet sur le projet du compositeur : elle témoigne d'une progression angoissée et violente, dont le point de chute est le calme asséché du *Lacrimosa* final. L'effectif très important nécessaire à l'exécution, n'est cependant pas utilisé dans son ensemble tout au long de l'œuvre. L'Introïtus s'ouvre par une polyphonie de voix masculines caverneuses, soutenues par les cuivres et les bois les plus graves. Par nappes, apparaissent ensuite au cours du *Kyrie* l'ensemble de l'effectif vocal, mais à ce moment là, tout l'orchestre ne joue pas. Ce n'est que pendant la Séquence du Jugement Dernier que l'effectif est au complet, servant la puissance expressive de l'écriture « hachée » de Ligeti. Comme pour faire écho à l'*Introïtus*, le *Lacrimosa* final ne requiert qu'un ensemble instrumental et vocal restreint : les chœurs ne chantent plus, seules les solistes évoluent dans une partie au style épuré, évoquant la désolation.

Le rapport que Ligeti entretient avec la tradition, sur un plan strictement musical cette fois, s'avère assez complexe. Sans qu'il soit ici le lieu de répéter les analyses techniques et formelles du matériau musical[520], il est nécessaire de souligner le contraste entre une écriture polyphonique serrée, caractéristique de l'*Introïtus* et du *Kyrie*, et une écriture que Ligeti qualifie de « hachée », aux brisures rythmiques franches, violentes et complexes que le *Dies Irae* donne à entendre. Au sein de l'œuvre cohabitent donc deux esthétiques, fortement différenciées, dont le but est de marquer un phénomène de rupture. La première esthétique, en gestation dans l'Introïtus puis complètement déployée dans le *Kyrie*, renvoie à une forme de polyphonie à cinq groupes choraux (sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, ténors et basses)

[520] Les principales analyses musicologiques du Requiem utilisées pour ce commentaire se trouvent dans les travaux de MICHEL, Pierre, *György Ligeti*, compositeur d'aujourd'hui, Paris, Minerve, collection musique ouverte, 1995 ; GRIFFITH, Paul, op. cit., et DIBELIUS, Ulrich, *György Ligeti*, op.cit. Il est à noter que les analyses du *Lux Æterna* (1966) sont plus nombreuses. On peut retenir celle de DENIZEAU, Gérard, in *L'Education Musicale*, numéro spécial baccalauréat 1993, supplément au n°392, novembre 1992.

de quatre voix chacun. Comme le précise Alain Poirier[521], chaque groupe exécute un canon (non fondé sur l'imitation rythmique, mais sur l'imitation tonale), sorte de mise en abîme dans l'écriture contrapuntique globale. Ligeti qualifie cette technique de « micropolyphonie », au regard de la tradition renaissante dont il revendique l'inspiration. Johannes Ockeghem ou Thomas Tallis, dont le fameux motet à quarante voix *Spem in Alium* offrait déjà à la fin du XVIe siècle un exemple d'extrême complexité dans l'organisation verticale des voix, sont pour Ligeti des références traditionnelles beaucoup plus directes que les requiems plus tardifs des XVIIIe ou XIXe siècles. Ne se pliant à une forme d'écriture sérielle, Ligeti restreint le nombre de notes à chanter : ainsi, dans l'Introïtus, réservé aux registres des basses (vocales) doublées par les instruments les plus graves (trombones, tubas, clarinettes basses et contrebasses), les voix ne chantent que des motifs construits sur cinq notes. Il n'y a pas à proprement parler de solution de continuité entre l'*Introïtus* et le *Kyrie*, mais plus exactement une montée en puissance et en saturation micropolyphonique. La musique évolue de l'obscurité originelle du *requiem æterna* à la lumière étrange du *lux perpetua.* Les effets souhaités et obtenus sont ceux d'un tuilage de voix, de frottements harmoniques et d'une grande puissance dynamique que Ligeti appelle « *dark light* ». Le jeu sur les nuances explore lui aussi des registres extrêmes, puisque au long de l'œuvre, de pianissimi très ténus (*pppp*) au violent fortissimo du *confutatis*, dans la partie terminale du *De Die Judicii Sequentia*. Cette Séquence du Jugement Dernier, débutant par le *dies irae*, s'avère la plus importante pour le compositeur. C'est en tous les cas la partie à laquelle il tient le plus, de son propre aveu. Il explique ainsi avoir composé son Requiem pour pouvoir concevoir ce passage. L'esthétique est ici très tranchée, radicalement opposée aux contrepoints de notes tenues des précédentes polyphonies. C'est à ce moment de l'œuvre où les contrastes dynamiques sont les plus francs, les ruptures rythmiques les plus radicales : il n'est plus alors question de référence à Ockeghem. Le chant des solistes se fait plus incantatoire et des accents grotesques rappellent le théâtre musical des *Aventures et Nouvelles Aventures*, composées entre 1962 et 1965. Ces contrastes brusques sont particulièrement remarquables dans le *tuba mirum*, lorsque le chœur, dans le registre des basses, égrainent un caverneux : « la mort et la nature seront dans l'effroi lorsque la créature ressuscitera pour rendre compte au juge ». Le *confutatis* termine la Séquence du Jugement Dernier, en deux parties très distinctes : la première, dernier signe de la violence divine, confie à la soprano une partie vocale puissante et très aiguë, terminant sur un *benedictus* presque crié. La seconde strophe, « suppliant et prosterné, je vous prie …»,

[521] POIRIER, Alain, « György Ligeti – Requiem », in programme de Paris-Châtelet, *Cycle Ligeti*, décembre 1996-mars 1997.

ouvre sur le *Lacrimosa* final pour lequel Ligeti parle de « nouvelle clarté diatonique » ou encore de « diatonisme atonal ». **[Extrait n°17]** Les deux voix solistes, la soprano et la mezzo-soprano, engagent un chant et un contre-chant, soutenues par un cluster chromatique de l'orchestre, conférant une impression de sombre luminosité, déjà évoquée pour le *Kyrie*.

2.3. Craintes eschatologiques, cartoons angoissants et rapport de l'écriture au temps

L'imaginaire de György Ligeti, ou plus exactement l'iconographie qui lui est systématiquement attachée, est certainement aussi connue que le contenu de ses œuvres. Le propos de Ligeti évoquant son dessin d'enfance, emprunté à Memling, représentant le diable dans un corps d'araignée tend à montrer que le compositeur aime à entretenir cet amalgame, entre la musique qu'il produit et le réseau de représentations qui lui est associée. L'image de l'araignée, par exemple, est récurrente dans les analyses et commentaires de son œuvre : facilité métaphorique ou image incontournable, voulue par le compositeur lui-même ? Peut-être que ces références contribuent tout simplement à présenter l'œuvre et son auteur, à la manière d'un *incipit* ou d'un exergue. Elles renvoient en tous les cas à un intérêt profond, viscéral, de Ligeti pour le « sale » et pour le merveilleux. Ligeti aime à rappeler son intérêt pour les peintres de la Renaissance flamande : Memling (*Le Jugement Dernier*), Jérôme Bosch (*Le Jardin des Délices*) ou Bruegel l'Ancien (*Le Triomphe de la Mort*). On y retrouve – et les éditeurs de disques, qui utilisent abondamment cette iconographie ne s'y sont pas trompés – le goût du détail et de la profusion, en même temps qu'un inventaire presque exhaustif de toutes les déviances et perversités humaines. Elles représentent un monde d'après l'apocalypse : paradis ou enfer. Ligeti ne semble pas trancher. Son *Requiem* ne tombe pas dans ces dialectiques. « *Dark light* », toujours : Ligeti cultive un art du paradoxe qui n'a rien de formel ou de divertissant. Ce paradoxe exprime, non la destinée, mais l'état de l'humanité. L'apocalypse a bien eu lieu : « Auschwitz » et « Hiroshima », tous deux pris comme symboles.

A partir de ce constat, Ligeti refuse tout autant qu'une esthétique de la pureté, une complaisance coupable dans le *pathos* : « *If pathos in a gesture is excessive you can no longer perceive or register it* ». En revanche, en réaction aux formes de néoromantismes émergeantes dans les années 1960, Ligeti part à la recherche d'un « expressionnisme froid » gardant à distance les formes d'expression trop ouvertement expressives, trop

passionnelles[522]. Le Jugement Dernier est une préoccupation constante de Ligeti, dans cette période de création qui le conduit du *Requiem* au *Grand Macabre*, sans toutefois la moindre référence à la religion : il n'y a donc pas Dieu rédempteur, ni de pardon chrétien dans l'œuvre. Par contre, face à la mort collective, Ligeti déploie un humour et une distance fantastique qu'il puise à la fois chez Heinrich von Kleist et Frank Kafka[523], et dans des univers plus inattendus, comme la bande dessinée (il est ainsi grand amateur des albums de Saul Steinberg). Il voit, de plus, en Magritte, le peintre d'une certaine forme de folie, par la distorsion des perspectives, mais en revendique la parenté pour son aptitude à exorciser ses peurs en recourant à l'imaginaire de l'enfance.

On le voit, déjà au moment de la composition du *Requiem*, Ligeti prend très au sérieux des formes d'expressions, par ailleurs considérées comme amusantes, ou divertissantes. Il voit en elles des moyens de survie très sûrs après le choc de la fin du monde.

L'instrumentation du *Requiem*, outre son caractère pléthorique, comporte des combinaisons volontairement inhabituelles et des modes de jeu « imprécis », dans le but de s'éloigner du système tempéré et de ses codes. Nous disions que Le *Requiem* était une œuvre peu jouée : et pour cause ! La partition est conçue pour – non pas être injouable – mais conduire les interprètes à l'imprécision. Ligeti l'exprime ainsi : « Dans cette œuvre, il n'est pas possible de réaliser exactement ce qui est prescrit : parce que la pièce est trop difficile, les chœurs ne peuvent pas toujours chanter tout à fait juste. En réalité, la sonorité miroitante dépend de ces déviations d'intonation involontairement produites par un assez grand nombre de chanteurs et d'instrumentistes[524]. » L'esthétique rêvée par le compositeur, depuis ses rêves d'enfance, serait donc une esthétique de l'impropre, du petit, du décalé. A bien regarder sa production, antérieure (sa partition orchestrale *Atmosphères* est un prélude à la micropolyphonie déployée dans le *Requiem*) et ultérieures (son *Poème symphonique pour Cent Métronomes*, à la fois travail de polyrythmie et autodérision de ses propres œuvres), Ligeti est à la recherche de ce qui ne tombe pas droit, n'est pas tempéré, pas systématique. Pour illustrer son goût pour le désordre organisé, il évoque Chaplin dans les *Temps Modernes* ou les montres molles de Salvador Dali : les machines déréglées, la rigidité humiliée. D'où une double méfiance, souvent revendiquée, à l'encontre des systèmes politiques et à l'encontre des « gourous », fondateurs d'écoles, en musique.

---

[522] *« Going back to the cool expressionism of my music, I want to remove great, whirling passions, all grand expressive gesture far away, and view them at distance. » « Pour en revenir à l'expressionnisme froid de ma musique, je veux rejeter bien loin les grandes passions qui emportent, tous les grands gestes expressifs, et les tenir à distance.»* , in *Ligeti in Conversation*, op. cit

[523] *« The deep frozen expression was partly triggered off in me by Kleist's and Kafka's style of writing »*, op. cit.

[524] in *Ligeti Letter 2*, « conversation avec Louise Duchesnau », Hambourg, octobre 1982.

Sa défiance vis-à-vis de la politique, Ligeti la nourrit de ses expériences difficiles de l'épuration – d'où il tire une haine des régimes d'extrême droite – et de la fuite de Hongrie, après la répression de 1956 par le régime de János Kádár. Dans un article à *Libération*, daté du 18 mars 1984, il évoque ces désillusions :

> « Je suis Juif, et pendant mon enfance en Transylvanie, ma famille a eu à souffrir du nazisme. Je détestais tellement Hitler que je me suis ensuite jeté dans les bras du communisme à la soviétique sans connaître la vraie réalité. Elle n'a rien de commun avec la pensée de Lénine. Rapidement, je me suis trouvé très déçu. Aujourd'hui, je suis un homme du centre, ennemi de l'extrême gauche comme de l'extrême droite. »

A propos de la suite de pièces pour piano composées en Hongrie, *Musica Ricercata*, il dit de la seconde pièce *Mesto, rigido e cerimoniale*, qu'il voulait que ce soit « un coup de poignard dans le cœur de Staline[525] ». Son caractère grandement épuré et le jeu âpre résonnent comme un pied de nez au réalisme socialiste, et derrière lui, aux régimes du Bloc de l'Est.

D'un point de vue musical, ses rejets vont dans un sens similaire : en réaction, dans un premier temps silencieuse, contre la *doxa* du réalisme socialiste en vigueur à Budapest, Ligeti élabore à partir du modernisme de Bartók, puis de Debussy et de Stravinsky (qu'il parvient à étudier à l'Académie Franz Liszt malgré les mises à l'index), son propre cheminement. Accueilli en Allemagne[526] par Karlheinz Stockhausen, il intègre avec enthousiasme les innovations de la jeune avant-garde européenne, sans pour autant devenir un épigone. Jamais il n'adopte à la lettre les exigences d'un sérialisme dur à la manière d'un Nono. Pas plus, il ne se plie à la pureté de la forme recherchée par Boulez. A contrario, il fait fructifier son héritage hongrois, puise son inspiration (tout comme Maderna, Berio et Nono d'ailleurs) dans les grands polyphonistes de la Renaissance. Ligeti ne semble se conformer qu'à une règle unique : rechercher l'instable par la plus rigoureuse des disciplines.

Par cette recherche obstinée de la « saleté » en musique, par son traitement non tragique, d'un « froid expressionnisme », de la mort, Ligeti semble assez proche de la rébellion d'un Walter Benjamin, et plus tardivement d'un Adorno contre la guerre et son esthétisation fasciste de la mort – sans qu'il n'ait encore été possible de trouver, toutefois, dans sa pensée d'explicites références à ces penseurs. Ainsi, lorsque Walter Benjamin, dans *Poésie et Révolution*[527], oppose à Marinetti (pour qui « La guerre est belle parce qu'elle

[525] Interview de György Ligeti dans le documentaire consacré à Stanley Kubrick, *A life in Pictures*, réalisé par Jan Harlan, 142 minutes, 2001.
[526] Les compositeurs Hanns Jelinek (1901-1969) et Friedrich Cerha (né en 1926) ont notamment accueilli György et Vera Ligeti à Vienne, les présentant à l'élite intellectuelle.
[527] BENJAMIN, Walter, *Poésie et révolution*, Denoël, 1971.

réalise pour la première fois le rêve d'un homme au corps métallique ») une réhabilitation de la chair et de sa fragilité, il oppose aussi aux masses et aux spectacles prévus pour elles, une résistance de l'individu et du *petit*. Ligeti, quant à lui, ne pose pas exactement le problème en ces termes : impossible de le dire « benjaminien » ou « adornien ». Il existe pourtant une rébellion contre les systèmes globalisants, charmeurs des masses et brimant les individualités : sa musique des morts semble être construite pour désolidariser la masse des exécutants. Par l'erreur, suscitée par l'impossible complexité de la partition même, Ligeti prétend rendre compte d'une réalité absurde. Après l'Apocalypse - Shoah ou hiver nucléaire - l'humanité tout entière est vouée à regarder l'ordure en face. Une réponse à Adorno ? Elle propose clairement une nouvelle esthétique de la mort après Auschwitz : peut-être prend-t-il même Adorno au mot, lorsqu'il dit, à propos de son opéra *Le Grand Macabre* (écrit de 1974 à 1977), qu'il s'agit « d'un pot-au-feu sorti d'une poubelle ».

Alors que Adorno a suscité une école compositionnelle ascétique et rigoriste (d'un point de vue esthétique et – selon Ligeti - philosophique[528]), Ligeti explore l'ordure et propose une double échappatoire par la dérision et la complexité de la forme. Il prétend en effet s'affranchir, d'une part, des déviances de l'esthétique postmoderne, des tendances « rétro » ou « néo », déjà redoutées par Adorno dans sa critique des esthétiques populaires servant l'industrie culturelle mercantile. Il échappe, d'autre part, à la *doxa* post sérielle rigoriste.

La proposition de Ligeti est celle d'une liberté exigeante : par le sale, le rire sadique, le cauchemar ; par la beauté polyphonique, également, par une certaine réhabilitation de la mélodie, bref par ce balancement savant entre le pur et l'impur, il aspire à rendre à l'homme mutilé son droit à la vie, un peu à la manière des peintures d'Otto Dix, souvent utilisées pour illustrer les jaquettes des enregistrements ou des livres qui lui sont consacrés[529].

2.4. La musique détournée et le retour ironique à la Hongrie

L'utilisation d'un extrait du Kyrie pour *2001, Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, sans avoir demandé l'autorisation au compositeur dans un premier temps, relève d'un double intérêt pour cette étude. D'une part, ce détournement prouve qu'une œuvre musicale ne peut pas être appréhendée en histoire culturelle sous l'angle unique d'une recontextualisation. Une

[528] Dans l'un de ses derniers longs entretiens, publié en 2003, György Ligeti évoque Adorno, dans le contexte des cours d'été de Darmstadt, sans concession et avec une certaine violence. Ainsi : *« [Adorno] war eine widersprüchliche Persönlichkeit. Genial und dumm. Ich habe einmal so gesagt : Adorno ist der gescheiteste dumme Mensch, den ich je getroffen habe. »*, in *Träumen Sie in Farbe.* Op. cit. pp.96-98.
[529] Voir notamment la couverture du numéro de *L'Avant-Scène Opéra*, n°180, consacré au *Grand Macabre*.

œuvre devient bien un objet historique autonome, qui agit « par elle-même » ou par ce que d'autres en font, dans d'autres cadres socioculturels. L'utilisation d'une œuvre préexistante pour la bande originale de ses films s'avère, d'une part, une pratique courante chez Kubrick. D'autre part, en ce qu'elle exprime la mort, et d'une façon non conforme, non académique de surcroît, l'œuvre de Ligeti au sein de *2001* revêt un intérêt tout particulier. Elle intervient, en effet, au moment de l'apparition du monolithe, essence du mystère s'il en est. Le monolithe est, dans le film, ce qui éveil la crainte et une certaine forme d'adoration ; il est en quelque sorte métaphore de l'inconnu. Ligeti a accepté que son œuvre soit dévoyée, parce que Kubrick restait dans une incertitude métaphysique, non simpliste et non orientée, il ne fournissait pas de solution trop évidente. Ainsi, cette collaboration involontaire met en lumière une des faces de la personnalité artistique de Ligeti : elle peut être comparée à la réaction agacée du compositeur contre la mise en scène de Peter Sellars, au Châtelet en 1997, de son opéra *Le Grand Macabre*. Les choix du metteur en scène étaient, pour Ligeti, trop orientés, trop directement reliés au contexte socio-historique, trop lourds de sens. La représentation directe de l'hiver nucléaire, sans possibilité pour le spectateur de circuler dans un espace de liberté intellectuelle, le ton de gravité choisi par Sellars a fortement déplu à Ligeti qui s'est senti floué, dépossédé de son œuvre. Pour Ligeti, la mise en scène se rapprochait même d'une forme de fascisme, où l'esprit cède le pas à la doctrine.

Ces expériences, fructueuses ou frustrantes pour le compositeur, permettent surtout d'appréhender la propre mobilité d'une œuvre : d'une commande pour la radio suédoise, elle devient l'une des musiques contemporaines les plus écoutées. Elle permet de vérifier, d'éprouver même, la puissance dramatique du travail de Ligeti. Elle draine, enfin, les alluvions de trois décennies d'expériences musicales, politiques, linguistiques, dans le cadre territorial mouvant de l'Europe hitlérienne puis de l'Europe de la Guerre Froide. Plus encore : elle porte en elle l'impossibilité d'être réduite à une interprétation univoque. Dans une certaine mesure, la nécessité d'une pensée complexe rejoint les positions épistémologiques de David Biale, Michael Galchinsky et Susan Heschel dans *Insider/Outsider : American Jews and Multiculturalism*[530] lorsqu'ils écrivent en 1998 qu'être juif revient à « manquer d'une essence unique, à vivre dans une identité multiple ».

Délestée de référence au judaïsme et d'une fonction liturgique, la musique de Ligeti, par sa forme et par ses thématiques, apparaît comme un système référentiel croisé, où l'élément hongrois fondamental (l'héritage de Bartók, l'enseignement de Ferenc Farkas,

[530] BIALE David, GALSHINSKY Michael et HESCHEL Susan, *Insider/Outsider : American Jews and Multiculturalism,* University of California Press, 1998.

Sandor Veress, Pál Járdányi et Lajos Bárdos au conservatoire de Budapest), d'abord sous-estimé après le départ pour l'ouest en 1956, semble être réhabilité par Ligeti lui-même dans les années 1970, au moment même où il prend des distances formelles avec les règles les plus rigides du mouvement postsériel, recouvre un usage neuf de la mélodie[531], allant jusqu'à composer, en 1978, un « rock hongrois »[532] pour le clavecin.

[531] *Melodien*, pour Orchestre, 1972.
[532] *Hungarian Rock* pour clavecin, 1978.

CHAPITRE 8 - DEUILS AMERICAINS : LA MUSIQUE COMME FORME D'EXPRESSION DIFFEREE DU GENOCIDE

« Comme mes voyages entre New York et Los Angeles (avec une halte à Chicago) avaient lieu entre les années 1938-1941, j'ai commencé à réfléchir au fait que, si j'avais été en Europe à cette époque, en tant que Juif, mes voyages en train auraient été bien différents. »

Steve Reich, interview par Wolfgang Gratzner,
Nähe und Distanz - Nachgedachte Musik der Gegenwart, Salzburg, 1995.

Il existe bien une chronologie de la mémoire de la Shoah pour partie spécifique aux Etats-Unis. Une réflexion sur les sources musicales s'inscrivant dans ce cadre cherche à interroger la fonction de la musique dans ce passage notamment décrit à plusieurs reprises par Alain Minz « du silence à l'évidence. » En effet, le passage de la mémoire de la Shoah de la sphère des survivants à la sphère publique est du, pour l'essentiel, à l'initiative des communautés juives nord-américaines. Françoise S. Ouzan parle quant à elle de processus d'intériorisation de la mémoire de la Shoah, rendu possible dès les années 1970 par la télévision et le cinéma, en même temps que d'une « américanisation de la Shoah », contemporaine de l'entrée d'autres mémoires de victimes au *United States Holocaust Memorial Museum* de Washington.

Selon une chronologie particulière, pour partie différente du schéma « *silence* »/ « *salience*», il est possible de mettre à jour les étapes d'une construction mémorielle par l'exécution de monuments musicaux, soit à vocation communautaire (dans des cercles de diffusion restreinte) ou à ambition universelle (par le biais circuits de diffusion institutionnels et commerciaux). L'idée reçue selon laquelle le silence ne serait rompu qu'à partir des années 1960 ne correspond que partiellement à la réalité et résulte peut-être d'une confusion entre les deux cercles de diffusions communautaire et universel. Ainsi, les « Six Millions » apparaissent en dédicace ou comme thématique structurante dès les années 1950, notamment dans les ouvrages religieux et les livres de prières.

Plus encore, la question relève d'un processus beaucoup plus complexe lorsqu'il s'agit des sources musicales pas directement dénotatives. Aussi, face aux discours parfois rétrospectifs des compositeurs (à titre d'exemples, et dans des domaines très différents

Herman Berlinski et Elmer Bernstein) sur l'importance constitutive de la Shoah sur leur propre production, même si elles n'en font pas de mention explicite, face à la portée particulière d'une œuvre telle que *Rothko Chapell* de Morton Feldman, que faire de cette idée selon laquelle la mémoire de la Shoah en musique devient, aux Etats-Unis dans les années 1960-1970, « évidente ». La dialectique « silence »/ « évidence » ne s'avère donc que partiellement opérante et mérite d'être relativisée au regard d'un corpus large et contextualisé, que le recours au gradient de reconnaissance peut permettre, de surcroît, de rendre plus conforme à une réalité complexe faite d'indifférence proclamée, de difficulté de dire ou même d'une indéfinissable souffrance.

1. Les œuvres américaines de compositeurs juifs dans les années 1940 : exprimer et avertir

1.1. Le cas de *We Will Never Die* (1943) : une réaction américaine au génocide des Juifs d'Europe

Comme le cinquième chapitre de cette thèse a cherché à le montrer à travers l'implication d'hommes de théâtre et de musique tels que Jacob Adler ou Arnold Perlmutter, les réactions de soutien organisé et d'émotion mise en scène des communautés juives américaines aux violences faites aux Juifs européens s'inscrivent bien dans une tradition remontant aux dernières années du XIXe siècle. L'évolution des formes dramatiques conduisant du *shund* au théâtre yiddish professionnalisé, puis des productions de la Seconde Avenue à la comédie musicale de Broadway, mettent à la fois en évidence la réelle spécificité de chacun de ces répertoires, en même temps qu'une parenté repérable à la fois par la permanence de certaines thématiques, de certaines références (à l'œuvre de Sholom Aleikhem par exemple) et d'une certaine fonction mobilisatrice.

La reconstitution dramatique *We Will Never Die*, sous-titrée « *a memorial Pageant dedicated to the two million Jewish dead of Europe* » s'inscrit à la fois dans ce type de mobilisation communautaire, tout en s'en détachant par son ampleur et par son originalité.

D'un point de vue strictement matériel, force est de constater qu'il n'existe pas de version publiée de l'enregistrement des différentes représentations de *We will never die*. Une captation de la production au *Hollywood Bowl* de Los Angeles reste aujourd'hui disponible

aux archives du USHMM[533]. La partition de l'événement, en réalité une compilation de pièces préexistantes composées par Kurt Weill (1900-1959) et par son assistant Franz Waxman (1906-1967), a elle aussi été perdue. L'enregistrement permet toutefois de reconstituer la dramaturgie de l'événement et de connaître la musique utilisée pour l'occasion par Kurt Weill.

La documentation disponible pour espérer comprendre cet événement consiste essentiellement en une série de photographies, articles de presse d'époque et témoignages des principaux protagonistes, dont Ben Hecht lui-même[534].

1.1.1. We Will Never Die : un monument mémoriel à grand spectacle

Pour Ben Hecht, la Seconde Guerre Mondiale a conduit à une prise de conscience de sa judéité. Evoluant jusqu'alors dans le monde de l'argent facile, il aspire, de plus, à utiliser ces moyens pour une cause politique et humaniste, qu'il épouse à travers son soutien au *Committee for a Jewish Army of Stateless and Palestinian Jews*, par le truchement de son ami Peter Bergson (pseudonyme de Hillel Kook, membre de la famille du Rabbin de Palestine Kook), sioniste convaincu, qui en est le dirigeant.

Le rôle de la presse dans la mobilisation de l'opinion publique américaine quant à la question du génocide des Juifs d'Europe est mieux connu depuis les récentes études de Laurel Leff[535]. Ces travaux mettent en évidence la relative marginalité de l'idée génocidaire au sein de l'opinion américaine : si les récits des massacres frappent et mobilisent, le projet d'un anéantissement total des Juifs d'Europe par les nazis ne semble pas crédible, notamment dans les milieux artistiques, intellectuels et médiatiques. Néanmoins, certains activistes se mobilisent, parmi lesquels Ben Hecht lui-même, dont la pièce *Remember Us*, initialement publiée dans le magazine *American Mercury* en février 1943 puis rééditée par le *Reader's Digest* . Cette visibilité n'en rend pas moins cette première tentative relativement vaine, notamment auprès des cercles d'artistes, de dramaturges et de producteurs Juifs, desquels Hecht a cherché à se rapprocher[536]. Néanmoins, il reste résolue à monter sa reconstitution

[533] *We will Never Die*, USHMM, Washington, 1991.A.0088, deux cassettes audio. Nous remercions, à ce propos, Bret Werb, Kamaria Hatcher et Michlean Amir, du USHMM de Washington, pour leur disponibilité et leur aide précieuse nous ayant permis d'obtenir une copie de ces archives inédites.
[534] HECHT, Ben, *A Child of The Century*, Plume, [1954], 1985, 672 p.
[535] LEFF, Laurel, *Buried by the Times: the Holocaust and America's Most Important Newspaper*, Boston, Cambridge University Press, 2005.
[536] Ainsi, le dramaturge George S. Kaufman et son épouse Beatrice ont invité Ben Hecht a venir argumenté en faveur de son projet dramatique visant à mobiliser l'opinion publique américaine, et par là même faire pression

monumentale et rassemble autour de lui une équipe composée du producteur Billy Rose, du metteur en scène Moss Hart et du compositeur Kurt Weill. Dans un premier temps, le projet consiste en une unique représentation au Madison Square Garden de New York, le 9 mars 1943.

Le succès de cette soirée a été réel : deux représentations consécutives ont été données de *We Will Never Die*, comptant à chaque fois vingt mille places assises vendues. Des haut-parleurs ayant été installée pour une foule amassée dans la rue, il est donc possible d'estimer les auditeurs – tout du moins – du spectacle à beaucoup plus de quarante mille pour ce seul soir de mars 1943. La musique de Kurt Weill (et de Franz Waxman) tout comme le texte lu par le comédien aux accents dramatiques Paul Muni (1895-1967) ont donc été entendu par une importante foule new yorkaise.

Figure 1 - Le comédien Paul Muni, narrateur du spectacle *We Will Never Die*, ici dans la représentation originale au Covent Garden de New York, 9 mars 1943.

Source : University of South California Newsfilm Archives.

Figure 2 – Le chœur entamant le *kaddish*, arrangé par Kurt Weill dans la même captation réalisée pour les actualités cinématographiques de la Fox.

Sources : University of South California Newsfilm Archives.

Le reportage diffusé par les informations filmées de la Fox, dont un extrait[537] est disponible aux archives en ligne de l'Université de Californie du Sud[538] (*News films*

sur les Alliés, sur le génocide dont l'ampleur était déjà évaluée à deux millions de victimes. La réaction de la majorité des hôtes a été une franche hostilité, que Ben Hecht relate ainsi, dans sa biographie, *Child of the Time* : « *Edna Farber's voice rose sharply : Who is paying you to do this wretched propaganda," she demanded, "Mister Hitler? Or is it Mister Goebbels?". Her query started irritated and angry talk. The anger and irritation were against me. In the vestibule, Beatrice said to me, "I'm sorry it turned out like this. But I didn't expect anything much different. You asked them to throw away the most valuable thing they own—the fact that they are Americans* ».

[537] Fox Movietone News Story 48-710--48-711: Memorial Pageant to the Persecuted Jews b&w, Has Sound, New York, New York, 03/09/1943.
[538] Se reporter au disque joint pour écouter l'extrait.

collection), donne un aperçu de la manière dont un média américain de tendance conservatrice relate l'événement. Le découpage de la séquence rend compte du caractère dramatique de la mise en scène. Les archives indiquent qu'il s'agit bien ici d'une captation de la représentation new yorkaise, au Madison Square Garden, du 9 mars 1943[539] :

« Voix off : Cette reconstitution historique *We will never die* est une protestation juive contre les massacres Nazis.
Comédienne : A Lublin, cinq cents de nos femmes et enfants ont été conduit sur la place du marché et places contre les étales de légumes que nous connaissions si bien. Alors les Allemands ont pointé leurs armes à feu et nous ont tous tué. Souvenez-vous de nous.
Voix off : Et un grand appel est lance quand Paul Muni parle des crimes Nazis contre un peuple sans défense. Paul Muni : Quatre millions de Juifs survivent en Europe. Les Allemands ont promis d'offrir au monde, à la fin de l'année, un cadeau de Noël de quatre millions de Juifs morts. Et ce n'est pas un problème juif. C'est un problème qui appartient à l'humanité et qui défie l'esprit de l'homme.
Voix off : Alors, une lamentation pour deux millions d'individus ».

Le message prodigué par ces informations cinématographiques, à destination du plus large public, est multiple. Il s'agit d'une part, de faire du génocide des Juifs d'Europe par les nazis un problème américain[540] et plus largement encore « un problème qui appartient à l'humanité », c'est-à-dire universel. Il est intéressant de remarquer que la captation par les actualités de la Fox ont choisi en arrière fond le chœur entamant le *kaddish* arrangé par Kurt Weill. Par le fait, ce court extrait – relativement fidèle à la tonalité de l'ensemble – articule la dimension universelle d'un événement américain à la dimension juive d'une partie du rituel, évoquant un travail de deuil qu'il n'appartient plus seulement aux communautés juives de procéder.

L'événement du 9 mars et son double succès public et médiatique lui permettent une postérité : d'autres représentations sont données, à Washington au *Constitution Hall* en

[539] « Voix off : The pageant *We will never die* is Jewish protest against Nazi massacres.
Comédienne : In Lublin, five hundred of our women and children were led to the market place and stood against the vegetable stalls we knew so well. Then the Germans turned the machine guns on us and killed us all. Remember us.
Voix off : And a great dramatic appeal is made as Paul Muni tells of Nazi crimes against helpless people.
Paul Muni : There are four millions Jews surviving in Europe. The Germans have promised to deliver to the world, by the end of the year, a Christmas package of four millions dead Jews. And this is not a Jewish problem. This is a problem that belongs to humanity and it is a challenge to the soul of man.
Voix off : Then a lament for two millions people.

[540] Et en cela, peut-être, répondre à Beatrice Kaufman qui comprenait la réaction hostile de ses hôtes parce que Hecht interpelait le fait, précisément, que ces Juifs soient devenus par assimilation des Américains.

présence d'Eleonor Roosevelt[541] ainsi que de nombreux représentants de l'élite politique américaine et de la diplomatie internationale. Ainsi, selon Bret Werb, *We Will Never Die* a été donné en présence de sept juges de la Cour Suprême, trente-huit sénateurs, près de deux-cents membres du Congrès. Plus encore, des représentants diplomatiques de plus de quarante nations, dont certaines sous occupation nazie, figuraient dans le public[542]. D'autres représentations ont suivi, notamment celle du Hollywood Bowl de Los Angeles, dont la trace sonore est conservée aux archives de l'Université de Californie du Sud. Il n'y a donc rien d'anecdotique dans la réalisation collégiale de Ben Hecht, Moss Hart, Billy Rose et Kurt Weill. Si ce dernier n'a pas composé de musique originale pour l'occasion, ses œuvres ont reçu un succès public important et – plus encore – se sont inscrites dans une forme tout à fait particulière de dramaturgie. *We Will Never Die*, pour celui qui a signé tant d'œuvres politiques avec Bertold Brecht, revêt un nouveau type d'engagement et la musique qu'il a fait jouer, une dimension funèbre et mémorielle indiscutable.

1.1.2. La musique de We Will Never Die : un rituel entre judéité et universalisme

L'écoute des bandes originales de la représentation de Los Angeles réserve une surprise : la première pièce musicale, jouée à l'orgue électrique, est un arrangement de l'*Avé Maria* de Franz Schubert, ouvrant bientôt, après un roulement de tambours et une sonnerie de trompettes sur un motif de quintes augmentées sur une cavalcade symphonique aboutissant elle-même sur le *Kol Nidrei*.

La dimension pseudo ou paraliturgique du l'œuvre, rendue tout à fait explicite par la présence des prières traditionnelles, d'un rabbin pour les réciter est renforcée encore par la présence d'éléments constitutifs de la liturgie de *Rosh Hashana* telles que la sonnerie du *shofar*[543]. Evoquant ainsi les dix jours de pénitence séparant les fidèles de Yom Kippour, jour du grand pardon, la sonnerie de ces cornes de bélier au son strident ayant fait – selon la Bible

[541] Eleonor Roosevelt a fait part de ses impressions dans un article intitulé « *My Day* », dans le *Miami Herald* daté du 16 avril 1943.
[542] WERB, Bret, « *We Will Never Die: A Pageant to Save the Jews of Europe* », communication présentée à la conférence de la Fondation UCLA-Orel « *Recovered Voices: Staging Suppressed Opera of the Early 20th Century* », Los Angeles, Californie, 2010. A paraître dans une édition de la Fondation UCLA-Orel. Nous citons ce travail avec l'aimable autorisation de son auteur que nous remercions une nouvelle fois.
[543] We Will Never Die, 1991.A.0088 USHMM, cassette n°1, 8 minutes 30.

– tremblé les murs de Jéricho est par ailleurs souvent utilisée par les compositeurs cherchant à donner à leur œuvre un caractère explicitement juif[544].

1.2. Une œuvre à diffusion plus confidentielle et communautaire : Di naye hagode de Max Helfman (1948)

Le *Survivant de Varsovie* d'Arnold Schoenberg, dont il a été question dans le chapitre précédent ne doit pas être considéré – par le succès qui a été le sien et par sa postérité – comme une exception. Les chants des ghettos et des camps de concentration, dont le recueil de Shmerke Kaczerginski (publié à New York en yiddish) puis les nombreux autres, publiés à destination des chœurs de cercles ouvriers notamment, opérant des sélections dans les chants, offrent d'autres exemples de traitements musicaux de l'insurrection du ghetto de Varsovie ou plus largement de la résistance armée. Juive. Il n'est qu'à s'attacher aux nombreux enregistrements de *Zog nit keyn mol*, parangon du *partizaner lid* écrit par le poète de Vilna Hirsh Glik sur une musique empruntée à Dimitri Pokrass. Le catalogue du *Freedman Jewish Sound Archive* n'en recense pas moins de soixante-quatorze versions, par ailleurs enregistrées par des interprètes aussi différents que Jan Peerce (avec des arrangements d'Abe Ellstein[545]), Theodor Bikel[546] et Sidor Belarsky[547], ou encore dans une version arrangée pour chœur par des compositeurs savants tels que Marc Lavry[548] (1903-1967), Lazar Weiner[549] (1897-1982) ou Max Janowsky[550] (1912-1991).

Les Etats-Unis apparaissent bien comme un conservatoire de la mémoire musicale de la résistance juive. Quand, entre le 18 janvier et le 16 mai 1943 le ghetto de Varsovie s'est insurgé, nombre de compositeurs qui exprimeront cet événement à travers de la musique savante vivent aux Etats-Unis, terre natale ou terre de leur exil. Ainsi, Arnold Schoenberg tout comme le compositeur, pédagogue et chef de chœur Max Helfman (1901-1963) y résidaient, qui plus est comme citoyens américains. Si leurs parcours individuels, comme

---

[544] Ainsi, l'année précédente, le jeune Leonard Bernstein a eu recours à la même évocation du shofar dans sa première Symphonie « *Jeremiah* », évoquant elle-aussi le génocide des Juifs d'Europe de manière beaucoup plus métaphorique toutefois.
[545] PEERCE, Jan, *The Yiddish Dream. A Heritage of Jewish Song*, Vanguard 715/716.
[546] BIKEL, Theodor, *Rise up and fight! Songs of Jewish Partisans*, U.S. Holocaust Musuem USHMM-02.
[547] BELARSKY, Sidor, *Partisan Song/ Eybik*, Besa B1-501.
[548] SCHAVER, Emma (et l'ensemble Voices of Zion), *From The Heart Of A People*, Mercury Records MG 20052.
[549] Enregistrée par la basse Leon Lishner in *Our Town is Burning. Cries From The Holocaust*, Centaur CRC 2223.
[550] JANOWSKY, Max, *Hebrew & Yiddish Songs*, Musique Internationale, CM 608.

compositeurs, comme Juifs émigrés d'Europe centrale ou orientale (Helfman est né à Radzyn en Pologne) et comme militants de la cause juive sont sensiblement différents, ils composent à une année d'intervalle deux œuvres aux esthétiques très distinctes, mais fondées sur une thématique assez comparable. L'œuvre de Max Helfman, *Di Naye Hagode* (le nouveau récit), crée en 1948, s'inscrit bien davantage dans un contexte de diffusion restreint : le nombre de ses exécutions et bien sûr de ses enregistrements est bien inférieur à celui du *Le Survivant*. Néanmoins, sa réception au moment de sa création au Carnegie Hall de New York fait de *Di naye hagode* une œuvre importante de l'immédiat après-guerre au sein des communautés juives nord-américaines. L'œuvre a été rejouée quelques fois par la suite : à Montréal en 1949, au *Wilshire-Ebell Theater* de Los Angeles en 1950 puis au Town Hall de New York, en 1964 lors du concert en mémoire d'Helfman, décédé l'année précédente.

Max Helfman est arrivé aux Etats-Unis à l'âge de huit ans. Né dans une famille de petite bourgeoisie, il est fils d'un hazzan qui exerçait également les activités d'enseignant et de *mohel* (l'homme en charge de la circoncision). Très jeune, Helfman a intégré le chœur de son père et après que sa famille se soit installée dans le *Lower Eastside* à Manhattan, il a achevé sa formation (partiellement autodidacte) au *Curtis Institute* de Philadelphia, étudiant la direction d'orchestre auprès de Fritz Reiner et la composition auprès de Rosario Scalero. En tant que compositeur et également comme arrangeur, Max Helfman a très longtemps collaboré avec David Putterman, le célèbre cantor de la Synagogue de Park Avenue à New York, l'une des personnalités les plus influentes de la vie musicale juive nord-américaine dans la seconde moitié du XXe siècle. Ces liens étroits ont permis à Helfman de s'inscrire durablement dans le réseau de la musique liturgique, en tant que chef de chœur notamment. Par ailleurs, à partir de 1937, Helfman a pris la tête du *New York's Freiheits Gezang Verein*, très proche idéologiquement du *Jewish People's Philharmonic chorus* (un chœur ouvrier, très marqué à gauche idéologiquement, fondé dans les années 1920). Cette proximité et les options personnelles de Max Helfman, ont contribué à lui donner, ainsi qu'à son chœur, la réputation d'un groupe « *communist Yiddish* ». En 1945, après la création du *Jewish Arts Committee* par la *Histadrut Ivrit of America* et l'*American Zionist Youth Commission*, Max Helfman en devient le directeur artistique. L'objectif de ce comité était de promouvoir l'idéal sioniste auprès de la jeunesse par l'expression artistique et par la culture. Dans les années 1940, un tel engagement conduisait vers l'antifascisme et – pour Helfman – la prise de conscience de la réalité du génocide des Juifs d'Europe a considérablement renforcé ce positionnement.

Le poème symphonique de Max Helfman est fondé sur l'œuvre du poète soviétique de langue yiddish Itzik Fefer (1900-1952) *Di Shotns fun Varshever Geto* (Les ombres du ghetto

de Varsovie), publiée aux Etats-Unis par la *Yidisher Kultur Farband* (IKUF) en 1945. L'œuvre de Fefer met en scène l'histoire d'un jeune garçon (*dos Yingl*), miraculeusement sauf à la suite des événements. Ce jeune garçon, qui n'est pas le narrateur, incarne au contraire les notions de survie et d'espoir :

> « De cet inexprimable destruction seul le jeune garçon est sorti. Trempé dans le feu et dans les coquillages plein à craquer, il se tient debout sur la dernière tour restante. Lui, le symbole de la dernière jeunesse du ghetto. Est-ce seulement hier, qu'enfant, il jouait dans les rues.[551] ? »

La musique de Max Helfman s'inscrit très nettement dans un tempérament tonal et mélodique : ses perspectives musicales ne s'avèrent sans discussion possible pas les mêmes que celles d'Arnold Schoenberg. L'esthétique d'Helfman devait en effet correspondre aux attentes et aux capacités d'exécution du *Jewish People's Philharmonic Chorus*, qui en assurait la première sous la direction du compositeur au Carnegie Hall de New York, en 1948.

Le texte original d'Itzik Fefer ayant servi pour *Di naye hagode*, traduit du Yiddish en anglais par Helfman lui-même, se réfère directement aux pratiques religieuses du judaïsme. *Hagode* ou *Haggadah* signifie le récit : ce texte religieux est traditionnellement récité dans le foyer, selon la Loi, lors de la Pâque juive. Pour tout Juif religieux, ce terme renvoie à un commandement indiquant qu'il faut lire à son fils l'histoire de l'Exode d'Egypte et la libération du peuple d'Israël de l'esclavage. Helfman a choisi le titre de son poème symphonique – le nouveau récit – pour deux raisons apparentes. D'une part, la *Waffen-SS* avait lancé l'assaut final contre le ghetto le 19 avril 1943, le jour de la Pâque juive. D'autre part – et c'est certainement la raison principale - Itsik Fefer et Max Helfman à sa suite aspiraient avec ce *naye hagode* à créer un nouveau rituel mémoriel à défaut d'ajouter un nouveau commandement : raconter aux fils le martyre des combattants du ghetto et des populations civiles, se souvenir enfin de la brutalité du génocide perpétré par les nazis dans ce lieu spécifique.

[551] Livret du poème symphonique choral *Di naye hagode*, par Itzik Fefer, in HELFMAN, Max, *Di naye hagode*, Milken Archive for American Jewish Music, Naxos, 8.559440, p. 27. Traduction personnelle.

2. La troisième symphonie « Kaddish » de Leonard Bernstein (1963) : création, dédicace et diffusion

Si le questionnement adornien sur la difficulté d'écrire après Auschwitz n'a pas eu le même poids dans les milieux culturels américains que dans les centres européens, si le compositeur, chef d'orchestre, pianiste et pédagogue Leonard Bernstein (1918-1990) n'est pas exactement un fidèle prédicateur de la parole adornienne, le problème de l'expression du génocide se pose, chez lui, de manière particulièrement forte. Cette Troisième Symphonie « *Kaddish* », fondamentalement polysémique, pose le problème de l'écriture musicale (dix-huit ans après l'ouverture des camps) à un compositeur américain exempté de service militaire pendant la Deuxième Guerre Mondiale, qui ne s'est pas battu en Europe et n'a pas directement été confronté au génocide.

Enfin, « *Kaddish* » possède une dédicace. Humphrey Burton a parlé de « Kaddish pour un président[552] ». En réalité, John F. Kennedy devient, après que l'œuvre soit achevée, son dédicataire symbolique, comme si Bernstein était rattrapé par les doutes et les craintes qui l'habitent. A plusieurs titres, donc, « *Kaddish* » est une musique de crise.

2.1. « I want to say Kaddish ». Foi juive et difficulté à exprimer le génocide.

2.1.1. De Roxbury à Park Avenue : le contexte d'une foi familiale active et les limites de l'influence liturgique dans l'œuvre de Bernstein

Au début de 1962, Bernstein commence la composition de sa troisième symphonie jusqu'en août 1963. D'après les témoignages de ses proches, notamment de ses enfants[553], sa gestation de cette œuvre a été particulièrement difficile, lente et marquée par la difficulté d'aboutir son sujet : le doute dans sa foi, face aux cataclysmes de la mort de masse au XXe siècle. Commande de la *Serge Koussevitzky Foundation* en 1955, pour le Boston Symphony Orchestra (alors dirigé par Charles Munch), sa genèse a été très longue et longtemps mise en sommeil. Bernstein éprouve en effet les plus grandes difficultés à concilier ses activités intenses de chef d'orchestre, d'abord en tant que chef invité puis chef titulaire et directeur artistique du New York Philharmonique Orchestra, ses activités pédagogiques notamment

[552] BURTON, Humphrey, *Leonard Bernstein*, Faber and Faber, London, 1994, p. 331.
[553] LACY, Susan, Leonard Bernstein, *Reaching for the Note, The definitive look at the man and his music*, Educational Broadcasting Corporation, Fox Lorber Associates, Inc. New York, 1998, 117 minutes.

dans le cadre des émissions télévisées pour CBS *Young People's Concert*, et enfin ses activités de compositeur, elles-mêmes partagées entre les *musicals* de Broadway, nécessitant succès, rentabilité et mélodies radio-diffusables et sa musique plus personnelle, incluant son projet de troisième symphonie.

Ecrite pour narratrice (une femme dans la première version de 1963, plus tard remplacée par un homme dans la version révisée de 1977), soprano, orchestre symphonique, chœur mixte, et chœur d'enfants, la pièce originale dure près de 45 minutes, avec de larges parties dramatiques récitées par une actrice. Le texte consiste en un poème, écrit par Bernstein lui-même, associé à des extraits du Kaddish des endeuillés, chantés par la soprano (Kaddish I, II et III). Inspirée par *Jeanne au Bûché* d'Arthur Honegger, dans laquelle Felicia avait tenu le rôle de récitante, et par la *Airbone Symphony* de son ami Marc Blitzstein (d'ailleurs assassiné peu avant la création de « *Kaddish* » à Boston), cette œuvre de commande est dès l'origine conçue comme un drame. Dans la version enregistrée pour Columbia en 1964, le jeu de Felicia Montealegre traduit avec emphase les contrastes, la colère, la résignation, le doute, le calme l'espoir retrouvé. Dans ces invectives, parfois très violentes envers Dieu, la narratrice utilise la première personne du singulier, personnalisant ainsi sa relation avec le Dieu vétérotestamentaire, créateur d'un monde qui permet la destruction de masse, et également avec Dieu, figure paternelle. Cette dernière, revêt une double dimension : la figure paternelle universelle, d'une part, le Dieu biblique de la Genèse et du *Din Torah*, le jugement ; la figure paternelle privée, d'autre part, celle de son père Samuel.

En effet, Bernstein a incorporé dans sa symphonie une mélodie, composée en l'honneur de son père pour son anniversaire, intitulée : « méditation on a *Prayerful Theme My Father Sang in the Shower Thirty Years Ago* ». Samuel, vice-président de la synagogue Mishkan Tefilah, à Roxbury, au sud ouest de Boston[554], est effectivement celui par qui la découverte du rituel liturgique et de la musique synagogale a été possible. Très pieux, ayant songé un temps à devenir rabbin lui-même, Samuel a initié son fils à la foi juive et lui a fait faire sa *Bar Mitsvah*. Toutefois, Samuel est également celui par qui les interdits arrivent : parangon du *self made man* issu de l'immigration juive ukrainienne, modèle de réussite en tant que commerçant et modèle d'intégration dans la tradition du *Reform Judaism*, Sam

[554] GAMM, Gerald H., "In search of Suburbs : Boston's Jewish Districts, 1843-1994", pp. 137-173 et KAUFMAN, David, "Temples in the American Athens : A History of The Synagogues of Boston", pp. 175-218, in SARNA, Jonathan D., SMITH, Ellen, KOSOFSKY, Scott-Martin, *The Jews of Boston*, Yale University Press in collaboration with the Combined Jewish Philanthropies of Greater Boston, Inc., New Haven and London, 2005.

n'admet pas immédiatement que son fils puisse devenir musicien. Il dira plus tard : « comment aurais-je pu imaginer que mon fils devienne Leonard Bernstein » ?

Dans les années 1940, Leonard Bernstein compose plusieurs pièces qui, sans constituer un service sacré complet, participe du rite liturgique[555]. Ainsi, Bernstein écrit en 1945 un *Hashkiveinu*, intégré au *Evening Service* de la Synagogue de Park Avenue, sur la commande du rabbin David Puttermann (1900-1979). De même, Harry Coopersmith (1902-1975), directeur musical du *Jewish Education Committee of New York* lui passe commande d'un *Ygdal* (1949-1950), adaptation d'un hymne célèbre pour une anthologie de chansons juives destinée à la *United Synagogue of America*.

En outre, l'essai musicologique filmé, *Little Drummer Boy*, consacré à la musique de Mahler, permet, en 1985, à Bernstein de montrer que la présence de marqueurs cultures juifs dans une œuvre n'est pas seulement d'ordre musical, loin s'en faut. Certes, il y a l'utilisation de gammes spécifiques (notamment le mode phrygien), proche orientales, qui – associées à un rythme particulier – sonnent « juif ». Il y a également l'utilisation d'instruments traditionnels, marqués par leur fonction liturgique dans la Torah, tels que le *shofar* ou la harpe. Mais pourtant, ces éléments musicaux sont insuffisants pour créer la musique juive. Bernstein rejoint ainsi les musicologues spécialistes de la musique juive, Israël Adler ou Amnon Shiloah, pour qui la musique juive est avant tout un phénomène d'acculturations successives. Si musique « purement » juive il devait y avoir, ce serait celle jouée dans le Temple avant sa destruction, musique dont il n'existe pas ou peu de traces matérielles. C'est par la tradition orale que cette musique s'est perpétuée, et par la diaspora qu'elle a essaimée. Dans chaque communauté de la diaspora, la musique a évolué différemment, et a fait évoluer les traditions locales. Ce faisant, la thèse du jeune Bernstein en 1938 à Harvard, pose les bases de la réflexion musicologique du futur maître, compositeur et pédagogue[556]. Elle traite des éléments « raciaux » (après Nathan Glazer[557] notamment, on emploiera plutôt l'expression d'éléments ethniques) dans la musique américaine, et démontre - exemples puisés chez des compositeurs contemporains et juifs comme Aaron Copland - que les éléments juifs ont une place, certes, mais marginale à comparaison des apports du jazz et de la musique noire. Bien sûr Bernstein est l'un des compositeurs américain de musique moderne à utiliser le plus ostensiblement les

[555] Ces œuvres ont notamment été collectée par le musicologue Jack Gottlieb et enregistrées pour le label Naxos sous le titre *Leonard Bernstein, a Jewish Legacy*, dans la série des *Milken Archives – American Jewish Music*, Naxos, 8.59407, 2003.

[556] BERNSTEIN, "Leonard, Harvard Bachelor's Thesis", pp 36-99, in *Findings*, Simon and Schuster, New York, 1982.

[557] GLAZER, Nathan, *American Judaism, second Edition, Revised with a New Introduction*, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1957, rev. 1989, 214 p.

thématiques juives dans ses œuvres. Aaron Copland ou Lukas Foss en font un usage plus mesuré. Toutefois, c'est avant tout au jazz et à la modernité polytonale (comme chez Stravinski) qu'il doit l'essentiel des innovations de son écriture, ainsi, beaucoup plus parcimonieusement, qu'au dodécaphonisme.

2.1.2. Un kaddish plus conventionnel qu'il n'y paraît **[Extrait n°18]**

Outre cette dimension personnelle, du rapport au père parfois conflictuel, la symphonie de Leonard Bernstein s'inscrit en réalité dans une lecture assez conventionnelle du « *Kaddish* », et plus particulièrement dans une tradition poétique très ancienne, consistant à invectiver Dieu, en faisant état de ses doutes, de la crise de sa foi, pour ensuite proclamer la dissipation de ces doutes, sa confiance en la vie, et les réponses trouvées dans son rapport à Dieu. La symphonie « *Kaddish* » témoigne de cette progression, du doute et de la colère vers l'espoir retrouvé. En cela, elle n'a rien de scandaleux ou de spécifiquement révolutionnaire. Bernstein lui-même semblait tout à fait préoccupé par le risque du scandale, non pas aux Etats-Unis, mais bien en Israël, où il a tenu à créer son œuvre. Ainsi, Bernstein a pris soin d'envoyer le texte de son propre poème à un rabbin en Israël, reconnu pour sa connaissance des traditions écrites. Le scandale n'est en rien l'effet recherché par Bernstein. Bien au contraire, le milieu culturel dans lequel il évolue ne semble pas permettre ce type d'événement, dont les conséquences seraient très fâcheuses. Ainsi, sa correspondance montre de manière tout à fait évidente qu'il craint par dessus tout esclandre, dispute ou - pire - sacrilège au moment de la création en Israël de « *Kaddish* ». Ainsi, il fait parvenir le script et la partition de son œuvre à un rabbin savant de Jérusalem, haute autorité morale respectée, dans le but de savoir si son texte, sa propre version du *Kaddish*, entre en contradiction avec la tradition. Le rabbin lui indique que ce type de poésie, invectivant Dieu, le prenant à parti, même violemment, existe déjà dans des traditions anciennes de la littérature rabbinique et poétique, et qu'il n'y a pas de sacrilège à craindre. On peut s'interroger sur ce qu'aurait fait Bernstein en cas de réponse contraire. Rien ne permet de le savoir, mais sa démarche indique de façon tout à fait explicite qu'il ne veut pas faire de son *Kaddish* un objet de discorde en Israël. Lors de l'affaire du dîner de Parc Avenue en 1969, dans l'appartement familial où son épouse avait organisé une soirée visant à récolter des dons pour soutenir les familles de membres des *Black Panthers*, et militer pour qu'un procès équitable leur soit rendu, Leonard Bernstein sera au contraire la cible - non seulement de la presse new-yorkaise, Tom Wolfe en

tête avec son acerbe *Radical Chic*[558] - mais des milieux juifs aux Etats-Unis et en Israël. Certaines attaques contre lui, l'accusant au mieux de naïveté au pire de trahison, sont particulièrement violentes, ce qui l'affecte au plus au point, et qui risque de plus, d'affecter sa carrière en Israël et dans les orchestres américains, où les abonnés juifs renvoient leurs cartes et boycottent ses représentations. Il y a donc une double raison à cette crainte du scandale : l'une philosophique et affective, liée à son attachement à Israël, l'autre économique liée aux règles du show business. Cette règle tacite, permettant certes d'innover et d'oser la modernité mais interdisant la prise de risque qui conduirait au déficit et au "flop", s'applique encore plus ouvertement à Broadway.

2.1.3. « The gapping hiatus » : difficultés à exprimer le génocide et réactivation de la douleur après le procès d'Adolf Eichmann (avril-décembre 1961)

La communauté juive américaine, et avec elle la famille Bernstein, ressent avec beaucoup d'inquiétude les crises européennes des années 1930, et bien entendu les nouvelles de persécutions juives, notamment en Allemagne après 1933. Toutefois – comme l'indiquent très clairement Leonard et son frère Burton[559] – le judaïsme américain reste éloigné des communautés européennes, et le véritable traumatisme n'interviendra – pour Bernstein – qu'avec le procès Eichmann. Le compte rendu de Hannah Arendt pour *The New Yorker*[560], Eichmann à Jérusalem d'avril à décembre 1961 a un retentissement très fort dans la communauté juive nord américaine[561]. Dans la préface du recueil de textes, de correspondances, d'essais rédigés depuis le début de sa carrière et intitulé *Findings*[562], Leonard Bernstein indique, en parlant de « Gapping Hiatus, son impossibilité d'exprimer le génocide. Ses deux premières symphonies *Jeremiah* (1942, créée en 1944) et *The Age of Anxiety* (1947-1949, créée en 1949) traitent de cette question, mais de manière symbolique, sans jamais évoquer la réalité du problème. La métaphore biblique du Temple détruit ou le

---

[558] WOLFE, Tom, "Radical Chic : that Party at Lenny's", in *New York Magazine*, 8 juin 1970. Consultable dans les archives en ligne du *New York Magazine* : http://nymag.com/news/features/46170/

[559] BERNSTEIN, Burton, *Family Matters*, Authors Guild Backinprint Editions, New York, 1982, 2000, pp.86-98.

[560] ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Quarto Gallimard, Paris, 2002.

[561] Certes l'impact du compte-rendu de Arendt a été important sur l'opinion, notamment dans les communautés juives. On doit toutefois noter qu'un travail de mémoire avait largement été initié, notamment par l'YIVO – Institute for Jewish Studies, recréé à New York après sa destruction à Vilna, qui publie *Guide to Jewish History under Nazi Impact* en 1960. La même année 1960 voit la parution du livre d'Elie Wiesel, *The Night*, Hill and Wang, New York, 1960.

[562] *Findings*, op. cit., p. 10.

poème sévère de Wystan Hugh Auden (1907-1973) apparaissent bien comme des stratégies de contournement. Contrairement à d'autres œuvres antérieures, ou exactement contemporaines de la période de composition de *Kaddish* , Bernstein n'aborde pas le sujet du génocide ou de l'hécatombe nucléaire de manière frontale. Il ne personnifie pas le mort ou la mort, n'en fait pas son sujet. Son sujet, en réalité, c'est le doute et l'espoir. Ainsi, à la fin des années 1940, des compositeurs juifs écrivent des œuvres où les victimes/sujets existent, et en sont le cœur. Le ghetto de Varsovie et ses victimes servent ainsi de thématique à Arnold Schönberg (1874-1951), en 1947, pour le *Survivant de Varsovie*, ou encore, en 1948, à Max Helfman (1901-1963), que Bernstein connait pour fréquenter la synagogue de Park Avenue et le festival de Tanglewood, dans *Di Naye Hagode*. Ici, le sujet du crime nazi est abordé de manière frontale. Il l'est également dans des œuvres contemporaines, des années 1960, chez des compositeurs juifs, tel que György Ligeti dans son *Requiem* (1962-1965), qu'il a vidé de toute substance liturgique, pour en faire une œuvre volontairement effrayante, vétérotestamentaire, parcourue par des effets stylistiques évoquant l'épouvante et la mort. De même, on peut s'attachée à des œuvres de compositeurs non-juifs, parmi lesquels Benjamin Britten, et son *War Requiem* (1962) ou Luigi Nono, dans une œuvre marquée par le contexte du procès Eichmann, et au titre tout à fait explicite, en forme d'apostrophe : *Ricorda ti hanno fatto in Auschwitz*.

L'expression de la mort dans l'œuvre de Bernstein semble être contournée, de la même manière que dans la prière en araméen sur laquelle le compositeur s'appuie. La thématique de l'œuvre n'est donc pas directement la mort de masse, même si le compositeur dit écrire pour la dénoncer, mais bien le deuil, plus encore le rapport d'un Juif face à son Dieu, et face aux doutes que la mort de masse fait naître en lui. Chez Leonard Bernstein, donc, il n'est pas question d'aborder la mort de masse, la « brutalisation » ou le génocide de manière aussi explicite. La mort n'apparaît que dans la référence à la prière du *Kaddish*, récitée matin et soir au moment du deuil juif - mais là encore, référence indirecte - et dans le *Din Torah*, référence au Jugement divin. Jusque dans cette algarade (« Pourquoi laisses-tu faire ? »), il n'y a pas de trace de cadavre, mais simplement le doute que le génocide et l'existence de la bombe nucléaire suscitent chez celui qui invective Dieu. C'est bien à une thématique périphérique à celle de la mort dont il s'agit.

2.2. Une symphonie américaine en Israël. Kaddish au cœur d'une double identification

2.2.1. Qui est le « Beethoven californien » ? Kaddish au cœur de la problématique assimilatoire.

Depuis sa thèse de 1938, lui permettant d'obtenir sa licence à Harvard, Leonard Bernstein élabore une pensée musicale qui, certes, évolue, mais stupéfie à la fois par sa permanence dans le temps et par le caractère collectif du projet envisagé. En effet, la pensée de Bernstein est dévouée – du moins jusqu'aux années 1960 - à l'élaboration d'une musique « purement américaine ». A défaut d'être tout à fait patriotique, ce projet revêt une part non négligeable de nationaliste et surtout d'idéalisme.

Nationalisme, d'une part, parce qu'il s'agit de créer une musique symphonique, puis scénique, qui ne puisse correspondre qu'aux Etats-Unis, mettant en évidence leur particularisme assimilateur de cultures hétérogènes. Cette musique doit traduire, non pas symboliquement, mais bien grâce aux matériaux musicaux même (le rythme, l'harmonie, les éléments populaires, folkloriques) « l'esprit américain ». Nous sommes là face à un projet moderne et tout à fait spécifique de musique nationale, destinée à traduire l'esprit d'une nation. Or, contrairement aux projets musicaux nationaux de l'Europe des XIXe et XXe siècles, cette musique n'est pas destinée à se poser radicalement « contre ». Bien sûr, les musiciens qui portent cette aspiration veulent autonomiser la musique symphonique américaine de la tradition européenne, de ses évolutions exemplaires de Haydn et Mozart, à Mahler, Wagner et Debussy. Toutefois, dans le discours et dans les actes du maestro Serge Koussevitzky, mentor de Bernstein, et véritable initiateur du renouveau de ce projet national américain, le répertoire dont on veut se différencier n'est pas rejeté. Bien au contraire, au Centre de formation de Tanglewood, fondé par Koussevitzky, et accueillant l'élite et la jeune garde de la musique savante américaine, et dans les différents orchestres que ces maîtres dirigent (Boston pour « le grand Kouss », puis à partir de 1959, New York pour Bernstein), la musique européenne est célébrée. Le public de ces orchestres s'avère en effet très conservateur : toute innovation risque de le mécontenter, et de mettre en péril les recettes de la saison de l'orchestre.

Aussi, ce conservatisme et cet attachement au répertoire symphonique européen ont-t-ils une influence directe, et non négligeable, sur la musique qui est non seulement jouée, mais

écrite aux Etats-Unis, dans les décennies 1940-1960. Pour fonder une musique nationale, il faut des repères, des grands hommes, des génies. Certains s'imposent, parce qu'ils ont réussi à capter le goût du public, en le hissant à un niveau d'exigence technique faisant accéder ce répertoire au rang de musique sérieuse. George Gershwin est le premier de ces génies américains, selon le mot même de Bernstein. Toutefois, dans ses textes théoriques, voire même dans ses concerts télévisés didactiques, à destination de la jeunesse (Young People Concerts, sur CBS), émerge une autre figure du génie américain : un inconnu, pour ainsi dire, qui pour Bernstein a le mérite de poser une « question sans réponse » au public américain, celle de la modernité. Cette contemplation de Charles Ives est tout à fait typique de ce Bernstein recherche : un choral lent, écrit dans une tonalité simple et accessible, joué par les cordes, est comme contrarié par la ligne de trompette, écrite dans une clé étrangère. A la question musicale ou mélodique que la trompette pose, le quatuor de flûtes répond par des phrases en dehors de toute tonalité. Un exemple efficace, abordable de ce qu'il est convenu d'appeler l'éclectisme américain, forme musicale de l'assimilation culturelle. Or si Ives est appelé à devenir un classique du répertoire de Leonard Bernstein et des saisons du New York Philharmonique Orchestra, le public témoigne toujours du même conservatisme de goût, et n'accepte pas ou mal, la radicalité de certaines œuvres. Ainsi, le musicologue Jackson Braider, dans un texte accompagnant l'enregistrement des symphonies de Ives par Bernstein chez Columbia, explique qu'il y a trois alternatives pour les compositeurs américains des années 1950-1960 : d'une part, s'arrêter de composer, comme Varèse. On pourrait ajouter, s'exiler et approcher Pierre Boulez, comme Elliot Carter ; d'autre part, composer et orchestrer de manière commerciale ; simplifier, enfin, sa manière de composer, en abandonnant la radicalité.

Ce triple choix est certes réducteur : des compositeurs américains ont réussi à écrire une musique radicale, mais en se marginalisant des filières commerciales de diffusion de la musique, éprouvant des difficultés à se faire jouer, à trouver des commandes et bien évidemment des maisons de disque. On peut penser à Morton Feldman, Milton Babbitt ou Eliott Carter, qui ont pu occuper des postes universitaires ou d'enseignement pour continuer de composer. Mais dans les faits, il apparaît que Leonard Bernstein choisit – à la fois par goût, par une forme de conservatisme, mais également par soucis de voir sa musique jouée – la troisième voie de la simplification. Cela ne veut pas dire qu'il renonce à interpréter les radicaux ou à écrire soi-même une musique qui comporte des éléments atonaux, dodécaphoniques ou des trouvailles ambitieuses. Mais il s'avère que les œuvres qu'il accepte, en tant que directeur artistique du New York Philharmonique Orchestra, sont marquées par

une modernité mesurée, un recours fréquent, si ce n'est exclusif à la tonalité et un usage de motifs et de mélodies bien identifiables, qu'il est possible de retenir. Certes Bernstein fait parfois le choix de l'avant-garde, notamment lors d'un cycle dédié aux œuvres de Boulez, Messiaen, Ligeti ou Carter. Or ce cycle, Bernstein l'intitule « *The Choice of Nothingness* », expression sibylline s'il en est. Indique-t-il le caractère inédit, pionnier de la démarche ou au contraire sa vanité ? Les abonnés à l'orchestre de New York, quant à eux, ont choisi la seconde signification.

Dans les années 1960, Bernstein semble pris entre plusieurs feux : lorsqu'il innove, en tant que directeur artistique, le public se désolidarise et l'entreprise met en péril les comptes du NYOP. Les critiques se déchirent, les uns pour condamner l'audace et l'incongruité des musiques exécutées, les autres pour reprocher à Bernstein le mauvais choix des œuvres jouées, et les erreurs d'interprétation. Quant à sa musique propre, elle est très inégalement reçue, par le public et par les critiques. Certaines œuvres lui permettent, succès, reconnaissance américaine et internationale, argent. Il s'agit du ballet *On the Town*, de la comédie musicale *West Side Story* ou de la rhapsodie pour violon *Sérénade*, créée par Isaac Stern. D'autres œuvres sont beaucoup plus critiquées et peu jouées : la troisième symphonie est de celles-là.

2.2.2. « Zionist without a Great Z ». Le lien complexe à Israël

Les Etats-Unis des années 1950-1960 connaissent les débuts de profonds changements culturels et sociaux, qui n'éclateront véritablement qu'après le milieu des années 1960. Pour les communautés juives, comme l'a noté Nathan Glazer, le désir de respectabilité prime, ainsi que la volonté d'être associé à la prospérité américaine. Le père de LB, Samuel, incarne ce rapport double à l'appartenance : profondément juif et pieux, il cherche – par son commerce, par sa volonté de réussite sociale – à devenir un « *real Americain* », un vrai Américain. L'assimilation, et les degrés d'assimilation, ou la conservation des pratiques culturelles juives, est bien au cœur de la vie familiale des Bernstein, de ses parents immigrants d'Europe Centrale, ou de Leonard, Burton et Shirley leurs enfants. Etudiant à Harvard, Leonard a été confronté à la politique des quotas et a pris conscience du droit des minorités, auxquelles il appartient.

Certains spécialistes du judaïsme américain, notamment Jonathan D. Sarna[563], rapprochent deux questions essentielles pour la communauté juive des Etats-Unis : le génocide et le rapport à l'Etat d'Israël. Ces deux questions sont essentielles, notamment parce qu'elles distinguent les Juifs américains des Juifs d'Europe et de ceux de Palestine. En effet, le génocide est ressenti comme un traumatisme profond, mais indirect. Les *Jewish Years Books* des années de guerre suivent avec une inquiétude croissante les progrès des crimes antisémites en Europe, et la communauté juive s'implique dans un soutien, notamment financier, pour les victimes d'outre atlantique. Dès le XIXe siècle et le début du XXe siècle, les milieux juifs réformés, majoritaires aux Etats-Unis et auxquels appartient la famille Bernstein, font pression sur le Congrès pour intervenir sur l'échiquier européen, notamment lors des grands pogroms russes, et tout particulièrement celui de 1907. Les appels aux dons, sous forme de souscription ou lors de galas, est la voie d'expression la plus courante du soutien des Juifs américains aux Juifs d'Europe. Le génocide, comme avant lui les pogroms et les spoliations, sont reçues par les Juifs américains comme une agression contre leurs coreligionnaires, mais le plus souvent à titre personnel, contre des membres de leurs familles. Le judaïsme américain, réformé, de courant libéral, est profondément marqué par les rabbins allemands arrivés dès les années 1820. Au moment du congrès de Bâle de 1897, au cours duquel Theodor Herzl confirme ses thèses sionistes, ces derniers - notamment la figure dominante de Rabbi Israel Meyer Wise - adoptent une position contraire, affirmant qu'il n'est pas dans leurs priorités de faire renaître l'Etat d'Israël. Héritier de la *Haskala* - les Lumières juives - et du judaïsme libéral d'Europe centrale, le *Reform Judaism* a trouvé dans les Etats-Unis, la terre d'accueil à laquelle il aspirait. Comme le préconisait la *Haskala*, et Moshe Mendelssohn : « Juif dedans, citoyen au dehors ».

Bien sûr, cette position antisioniste évolue avec le génocide et la création d'Israël en 1948. Dès lors, le judaïsme américain reconnaît Israël, mais sans en faire une terre promise, c'est-à-dire sans inciter les Juifs américains à s'y installer. Comme l'a très nettement indiqué Nathan Glazer, dans son ouvrage de 1957 devenu classique[564], la principale problématique du judaïsme réformé américain est celle de l'assimilation. Ainsi, l'expression de Bernstein sur son lien avec Israël – « Sioniste sans majuscule »- semble trouver tout son sens. Né sur le sol américain, fils d'un couple d'émigrant ukrainien, fils – en particulier – de Samuel Bernstein pour qui la réussite sociale et économique était le gage absolu d'intégration, Leonard

[563] SARNA, Jonathan D., *American Judaism. A History*, Yale University Press, Hew Haven and London, 2004, 490 p.
[564] GLAZER, Nathan, *American Judaism*, op. cit.

Bernstein est très attaché à l'orchestre de Palestine, devenu Orchestre Philharmonique d'Israël en 1947. C'est à Israël qu'il prouve son attachement en se rendant fréquemment à l'OPI de la fin des années 1940 à la fin des années 1960. Bernstein se dit « sioniste sans majuscule ». Il a montré de manière active et efficace son attachement à l'existence d'Israël, en organisant des galas pour récolter des fonds aux Etats-Unis, en jouant dans les kibboutz et pour l'armée. Ainsi, les concerts qu'il donne, en particulier en 1947 et surtout -peut-être - en 1967, au Mont Scopus, sont chargés d'une dimension symbolique et politique forte. Son interprétation du mouvement final de la deuxième symphonie de Mahler, « Résurrection », est très nettement un message d'espoir rapporté à l'existence même de l'Etat d'Israël. Bernstein tord ainsi le sens original de l'œuvre pour le recontextualiser.

Toutefois, cette minuscule se comprend : si Bernstein croit en Israël, son projet est ailleurs. Ce produit de la culture américaine, ayant accepté les quotas limitant l'accès des Juifs à Harvard, cet héritier de la culture *mittle-Europa*, interprète zélé de Beethoven, chantre illuminé et fusionnel de Mahler, ce musicien formé par Fritz Reiner, adoubé par Bruno Walter, adopté par Serge Koussevitzky à Tanglewood, nourrit un projet universaliste, qu'un nouveau Canaan doit pouvoir permettre. Et Canaan, ce seront les Etats-Unis, mais pas ceux d'Eisenhower avec qui Bernstein a eu une conversation qu'il a jugé affligeante. Canaan, ce sera l'Amérique démocrate de John F. Kennedy. A la lumière de la tradition du judaïsme réformé américain, Israël est un Etat ami, accueillant notamment les victimes des pogroms et du génocide européens, mais Israël n'est pas une terre pour les Juifs américains. Si Bernstein a pu dire qu'il sentait en lui une double appartenance, c'est-à-dire qu'il s'identifiait à la fois aux Etats-Unis et à Israël, conçu avec romantisme comme un nouveau Canaan[565], s'il a pu nourrir en 1947, l'envie de s'installer dans cette utopie réalisée, il n'a jamais franchi le pas, et s'est vite confronté à la réalité du terrain. Difficultés d'organisation, de vie, niveau médiocre de l'OPI à ses débuts. Par certains aspects, les lettres de Bernstein sur la qualité de vie en Israël dans les années 1940 (témoignant d'une certaine désillusion) se rapprochent à ce rapportait Hannah Arendt lors de son reportage pour *The New Yorker* lors du procès Eichmann.

Bernstein est donc toujours resté essentiellement américain, et plus encore, il a toujours écrit et encouragé une musique purement américaine, confinant parfois au patriotisme culturel. Son projet était bien, en tant que musicien américain, et en tant que

[565] Voir notamment la lettre qu'il adresse à Serge Koussevitzky, le 29 octobre 1948, de Tel Aviv. Washington, Library of Congres, Music Division, Leonard Bernstein Collection. On peut se reporter sur ce lien : http://memory.loc.gov/music/lbcoll/lbcorr/01241/003.jpg
En post-scriptum, il écrit : « Je sens que je dois passer toujours plus de temps ici chaque année. Courir de ville américaine en ville américaine me semble sans importance – comme si on n'avait pas réellement besoin de moi, alors qu'on a réellement besoin de moi ici ! ». Trad. Personnelle.

musicien juif, de créer une symphonie américaine, dans cette nouvelle terre promise qu'étaient pour lui les Etats-Unis de son ami, porté aux nues, John F. Kennedy. Par cette double idéalisation, celle des Etats-Unis et celle de l'administration démocrate de « JFK », Bernstein montre qu'il est avant tout un américain attaché aux valeurs libérales, de connaissance et de raison.

2.3. Dédicace et réception. Le projet universaliste de la *Troisième symphonie* et son échec possible.

2.3.1. « Erudition et raison » ... et « résurrection » : comment la mort de Kennedy confère-t-elle une dimension nouvelle à la Kaddish Symphony ?

Jusqu'alors, il a été possible d'identifier deux processus d'identification de Bernstein : au judaïsme, d'une part, conçu comme religion et comme culture (philosophique, littéraire, musicale) – ce qui implique une sympathie fascinée, puis zélée pour Israël ; aux Etats-Unis, d'autre part, comme patrie à laquelle il faut fournir une expression musicale spécifique. Une troisième identification est rendue tout à fait explicite au moment de l'assassinat de John F. Kennedy : il s'agit de l'adhésion enthousiaste à un projet culturel qui ferait le lien entre le rationalisme européen des Lumières et l'aptitude américaine à assimiler différents éléments culturels pour créer une culture originale. Le discours d'hommage au président défunt, prononcé le 25 novembre 1963 par Bernstein au Gala Juif Unitaire d'Appel aux dons, à Madison Square Garden, trois jours après l'assassinat, le compositeur signe une explication de texte précieuse bien, que complètement indirecte, à sa propre symphonie de deuil récemment achevée.

En effet, l'allocution commence ainsi :

« Mes chers amis : hier soir, le New York Philharmonique et moi avons interprété la deuxième symphonie de Gustav Mahler - « Résurrection » - en hommage à la mémoire de notre bien aimé président défunt. Certains ont demandé : pourquoi « Résurrection », avec son concept visionnaire d'espoir et de triomphe surpassant la douleur, plutôt qu'un Requiem, ou que l'habituelle marche funèbre de « l'*Eroica* » ? Pourquoi, en réalité ? Nous n'avons pas seulement interprété la symphonie de Mahler pour la résurrection de l'âme de celui que nous aimons, mais également pour la résurrection de l'espoir, en nous qui le pleurons. En dépit du choc, de la honte et du désespoir consécutifs sa mort de voir l'homme affaibli, nous devons coûte que coûte rassembler nos

forces pour faire grandir l'homme, rassembler nos forces et nous battre pour les buts qu'il chérissait. En le pleurant, nous devons être dignes de lui. »

Quant aux grands desseins de Kennedy, Bernstein les développe à partir du diptyque « *Reason and Learning* », inspiré d'une citation rappelée par le compositeur : « Le leadership américain doit être guidé par l'érudition et par la Raison ». Par un synchronisme rhétorique, Bernstein associe à ce programme philosophique « l'esprit juif éclairé » de Moïse et Abraham, de Freud et Einstein. « Juif dedans, citoyen au dehors » : le discours de Bernstein, dans un parfait effort de synthèse assimilatrice, cherche dans le miroir idéologique porté par Kennedy le reflet d'une culture juive universelle. A travers le président, c'est cette culture universelle dont les Juifs (bibliques, européens, américains, d'un mot : porteur de la culture juive) sont partie intégrante qu'on a voulu s'en prendre. Lorsque Bernstein donne la Deuxième symphonie « Résurrection » de Gustav Mahler à la télévision, sur CBS, le dimanche 24 novembre, à 20 heures, c'est la première symphonie d'un Juif converti au catholicisme qu'il interprète. Les traces de judéité dans la musique du maître autrichien ne font aucun doute pour Bernstein, on l'a déjà montré. Toutefois, la thématique de l'espoir d'une vie après la mort, qu'on ne retrouve pas en tant que telle dans le judaïsme, permet au chef d'orchestre d'affirmer une forme de syncrétisme.

De surcroît, une nouvelle fois, il détourne cette symphonie – l'une qu'il a le plus souvent jouée – pour lui conférer une signification très contextuelle. Espoir pour Israël en lutte à la fin des années 1940, espoir pour l'esprit rationnel menacé en 1963. Il termine son discours sur un ton prophétique, en vogue à cette époque[566] :

« Nous, musiciens, comme n'importe qui d'autre, sommes comme hébétés par la douleur de ce meurtre, et éprouvons de la rage face à l'absurdité de ce crime. Mais cette douleur et cette rage ne nous enflammeront pas pour chercher un châtiment ; ils vont plutôt enflammer notre art. Notre musique ne sera plus jamais calme comme avant. Ils seront notre réponse à la violence : pour faire de la musique plus intensément, plus admirablement, avec plus de dévouement que jamais auparavant. Et avec chaque note, nous honorerons l'esprit de John Kennedy, nous nous souviendrons de son courage, et réaffirmerons notre foi dans le triomphe de l'esprit. »

Cette musique nouvelle, « plus jamais calme comme avant », semble être l'exacte description du Din-Torah de la symphonie « *Kaddish* » : « pourquoi laisses-tu faire ? ». Dans

[566] Un article du New Yorker, cité par André Kaspi in *Les Américains*, t.2, Points Seuil, p. 442, adopte un ton comparable : « par sa mort, il a semblé incarner la force de la Raison elle-même, abattue par les forces sauvages et incontrôlables du Chaos. »

ce passage furieux de sa symphonie, Bernstein utilise certains éléments de la technique dodécaphonique[567] et développe plus largement une écriture qui attaque les fondements de la tonalité. Dans ses conférences de 1973 à Harvard, chaire de poétique Charles Norton, Bernstein développe clairement son propre point de vue sur l'atonalité. Dans la leçon intitulée « *The Twentieth Century Crisis*[568] », il démontre par les exemples de Schönberg, Mahler et Ives comment la remise en question de la tonalité comme fondement du langage musical est étroitement lié à la crise de la civilisation. Dans sa neuvième symphonie, notamment, en disant « adieu » à la tonalité, Mahler annonce à la fois sa propre mort et celle de la symphonie allemande dont il serait –selon Bernstein – le dernier grand représentant. Chez le compositeur comme chez le pédagogue, l'instabilité engendrée par la crise de la tonalité correspond, presque métaphoriquement, à la crise de civilisation évoquée dans l'éloge funèbre à John F. Kennedy.

2.3.2. Tel-Aviv, 1963 – Boston, 1964 : une œuvre critiquée, peu jouée et remaniée.

Dans ce contexte très particulier, Leonard Bernstein est en proie à une contradiction : d'une part, il veut une pièce violente et dramatique, dans laquelle il s'en prend à Dieu dans un dialogue sans réponse. D'autre part, la précaution qu'il prend le 23 septembre 1963, en demandant au manager de l'Orchestre Philharmonique – Abe Cohen - d'Israël de porter son texte auprès d'un rabbin, autorité morale et grand connaisseur des traditions écrites, de la littérature et de la philosophie hébraïques[569]. Bernstein craint que « le texte ne suscite la controverse ou des problèmes avec le public d'Israël ». Le spécialiste a assuré à Cohen que le texte de Bernstein pouvait être donné sans crainte, ne constituant pas de sacrilège, et s'inscrivant même dans une tradition littéraire ancienne d'invective envers Dieu. Dans l'Ancien Testament, les figures de Job et Jacob témoignent déjà de cette tradition. La littérature hassidique du XVIIIe siècle, notamment en Russie (d'où la famille de Bernstein est originaire) offre d'autres exemples de ce type.

Et effectivement, aucun groupe orthodoxe ne s'est manifesté lors des concerts. Le scandale, qu'il soit craint ou tacitement espéré par Bernstein n'a pas eu lieu. Pour la première

---

[567] SCHILLER, David, *Bloch, Schoenberg, Bernstein, Assimilating Jewish Music*, Oxford University Press, 2003, pp. 152-158.
[568] BERNSTEIN, Leonard, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*, D1451, D1453, D1455, Kultur, "The Twentieth Century Crisis", D1455, 1973, 133 minutes.
[569] BURTON, Humphrey, *Leonard Bernstein*, op. cit., p.338.

à Tel Aviv, Bernstein a fait transcrire son texte en Hébreux. A l'exception d'un critique (Max Brod), la réception de l'œuvre fait l'unanimité en Israël. Neuf dates étaient originellement prévues et deux soirées ont été ajoutées.

La création américaine de l'œuvre est beaucoup moins aisée, et sa réception beaucoup moins unanime. Les critiques s'opposent farouchement. On peut lire dans le quotidien de Boston, *Le Globe*, sous la plume de Michael Steinberg, que l'œuvre fait preuve d'une « vulgarité éhontée », et que la musique est « sans originalité » - de ce terme fatal « *derivative* », très souvent utilisé dans les critiques musicales américaines, tant par les tenants de la traditions que ceux qui aspirent à davantage de radicalité. *The Boston Herald* propose un point de vue beaucoup plus favorable : « Leonard Bernstein a si longtemps tenu le rôle du génie défectueux, que son triomphe doit être apprécié comme l'accomplissement d'un talent libéré des monceaux de ses propres facilités[570]. » On ne peut pas dire que la critique soit absolument béate, mais l'auteur s'avère un soutien – malgré tout – à Bernstein, dans un flot de critiques très contrastées, et souvent méprisantes. Le public, quant à lui, a vraisemblablement éprouvé des difficultés à comprendre l'œuvre, voire à l'apprécier réellement. Charles Munch et le Boston Symphony Orchestra ont réalisé une tournée américaine avec l'œuvre, après la création de janvier 1964. Bernstein lui-même en assure la création new yorkaise, mais sans que l'œuvre ne reste au répertoire au-delà de l'année 1964.

En effet, « *Kaddish* » disparaît des concerts de Bernstein et des programmations des orchestres (à quelques exceptions près) jusqu'à sa révision en 1977. Le compositeur allège alors le texte, effectuant des coupes pour réduire la durée du récitatif, et modifie également son propre poème, peut-être en réaction aux critiques de 1963-1964 qui condamnaient l'utilisation de clichés sentimentaux et dignes des pièces théâtrales radiodiffusées de Norman Corwin dans les années 1940. Aujourd'hui, l'injure peut avoir perdue de sa saveur, mais à l'époque, pour un compositeur et un chef d'orchestre de la stature de Bernstein, l'attaque était particulièrement humiliante. De plus, « *Kaddish* » a été évincé par l'œuvre suivante de Bernstein, commande du Docteur Walter Hussey, doyen de la Cathédrale anglicane de Chichester. Ce dernier avait demandé à Bernstein s'il pouvait écrire une pièce chorale « dans le goût de *West Side Story* ». L'œuvre est appelée à être la plus jouée du répertoire de Bernstein. D'une thématique et surtout d'une tonalité sans piège, au matériau récupéré de brouillons de comédies musicales avortées, les *Chichester Psalms* font oublier le caractère monumental et complexe de « *Kaddish* ».

[570] Id. p 341.

La version de 1977 opère un autre changement : le texte récité est confié à un homme, selon Bernstein, pour des raisons techniques (afin qu'il puisse être dit à la fois par un acteur ou une actrice). Ainsi, « *Kaddish* », dans sa version de 1977, se veut plus efficace, d'un point de vue technique et d'un point de rhétorique. Or, cela ne garantit pas davantage de succès à cette œuvre, qui ne bénéficie que d'une réception polie, de peu de représentations. A noter tout de même, que Bernstein l'interprétera en 1980, pour le pape Jean-Paul II, qui a l'écouté depuis son lit d'hôpital après sa tentative d'attentat. Le choix de cette œuvre met encore une fois en valeur la dimension universelle du message, dépasse le simple cadre liturgique du judaïsme, pour insister sur la thématique du deuil, auquel succède l'espérance mystique. D'un mysticisme décidément œcuménique.

Ainsi, « *Kaddish* » s'avère à l'image de son créateur : complexe, en crise, rationnel – à défaut d'être raisonnable – et porteur d'un dessein de culture universelle. Dire de cette œuvre qu'elle est « juive » n'aurait qu'une portée très réductrice. Plus encore, cela conduirait à ignorer l'essentiel : à travers le nœud gordien de l'expérience du deuil, Leonard Bernstein cherche à trouver un langage universel, réutilisant des références académiques (la forme dramatique inspirée de *Jeanne au bûché*, le parallèle mahlérien dans l'utilisation du chœur et de références juives, les attaques atonales portées à l'équilibre tonal). Elève et fils spirituel de Serge Koussevitzky, grand médiateur de l'aventure symphonique américaine (ou américanisée) du XXe siècle (de Copland à Bartók), Bernstein semble être resté fidèle au vœu du maître de découvrir un jour un « Beethoven californien », doit-il être de Boston ou de New York. Dans cette logique clairement assimilatoire, l'héritage culturel juif apparaît, dans cette symphonie comme dans de nombreuses autres œuvres, comme préservé. Le judaïsme américain, en particulier le courant réformé, s'est avéré un terrain propice pour celui qui a été le premier grand chef d'orchestre américain de renommée internationale né aux Etats-Unis, tout en se sentant profondément juif, chez lui à New York comme à Tel-Aviv. La *Haskala*, dans l'Europe des Lumières, avait proposé un compromis en réservant à la sphère privée la pratique du judaïsme. Bernstein formule un autre postulat : croire en la possibilité de parler publiquement en tant que Juif américain, pour exprimer des doutes et une peine universels.

A ce titre, loin de tout essentialisme qui consisterait à rechercher obsessionnellement des traces de judéité chez Bernstein, comme chez Mahler, il semble possible de postuler à notre tour que « *Kaddish* » cherche à concilier trois projets parmi lesquels le compositeur n'a pas pu opérer de choix : celui d'une symphonie essentiellement américaine, celui d'une prière

portée par la foi juive ; celui, enfin, d'une œuvre-manifeste pour la sauvegarde de la culture américaine, née du rationalisme européen. Vingt-cinq ans plus tard, c'est un projet tout différent qui conduit un autre compositeur américain, Steve Reich (né en 1936), à aborder de manière dialectique – par un parallélisme presque anecdotique entre deux voyages en train – le génocide des Juifs d'Europe et la mémoire de ce génocide par les Juifs Américains.

3. Steve Reich ou la mémoire différée du génocide à travers *Different Trains* (1988)

Depuis sa première édition sur le label Elektra/Nonesuch[571] l'année de sa création en 1988, *Different Trains*, œuvre de commande pour le Kronos Quartet[572], a connu plusieurs enregistrements[573] et une très large diffusion commerciale et radiophonique. Depuis 2009, les archives du compositeur New Yorkais Steve Reich (né en 1936) sont déposées à la *Paul Sacher Stiftung* de Bâle. Parmi elles, les documents consacrés à *Different Trains* s'avèrent particulièrement précieux : outre les carnets de notes personnels de Reich, permettant d'appréhender les étapes et les esquisses de l'œuvre[574], la Fondation dispose des enregistrements numérisés des témoignages sur lesquels le compositeur s'est fondé (pour la plupart issus de la *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, Université de Yale et de la Holocaust Collection de la Bibliothèque William E. Wiener d'Histoire Orale de l'American Jewish Committee[575]).

---

[571] Steve REICH, Different Trains – Kronos Quartet/Electric Conterpoint – Pat Metheny, Elektra/Nonesuch, 1988, 7559-79176-2.

[572] Emanant d'une commission de la photographe et philanthrope Betty Freeman (1921-2009), à l'attention du Kronos Quartet. Freeman était une personnalité de premier plan et une incontournable mécène pour la création contemporaine, américaine notamment. Le nombre d'œuvres (qu'elle a subventionnée ou non) dont elle est la dédicataire indiquent sa notoriété et son poids au sein des réseaux de la création musicale américaine de la seconde moitié du XXe siècle. Outre Steve Reich (Vermont Contrepoint, 1982), John Adams lui a dédié son fameux opéra Nixon in China (1985) et John Cage ses Freeman Etudes pour violon seul (1981). Le Kronos Quartet, quant à lui, composé de David Harrington et de John Sherba aux violons, de Hank Dutt à l'alto et de Jeffrey Zeigler au violoncelle, poursuit une intense activité de création d'œuvres contemporaines, étant à l'origine de près de 650 commissions auprès de compositeurs.

[573] La version originale du Kronos Quartet a longtemps fait figure de référence, l'exécution nécessitant de surcroît les bandes électroniques originales et l'accord de Steve Reich. Toutefois, dans les années 2000, plusieurs formations ont repris au disque Different Trains, parmi lesquelles le Duke Quartet (2004, Black Box Classics), l'Orchestre Nationale de Lyon, sous la direction de David Robertson (2004, chez Montaigne), le Smith Quartet (2005, chez Signum, label britannique) et le Quatuor Bozzoni (2005).

[574] Paul Sacher Stiftung – Sammlung Steve Reich XX, Musikmanuskripte, Skizzenbücher 1-49, 6 janvier 1982 – 25 avril 2004.

[575] Paul Sacher Stiftung – Sammlung Steve Reich XX, archives numériques, SR-CD 9 à 18. Cf. sources.

Si Célestin Deliège affirme que cette œuvre est « un moment isolé » dans l'œuvre de Reich[576], le compositeur rappelle quant à lui, et à plusieurs reprises, que *Different Trains* est un aboutissement esthétique et technique de recherches en cours depuis les années 1960 sur le rapport entre la parole et la musique. De fait, ce quatuor d'un genre très particulier s'inscrit dans un parcours personnel de Reich le conduisant à questionner, en tant qu'Américain, son rapport à la judéité et tout particulièrement à la Shoah, à laquelle il s'est confronté en tant que créateur dès 1974, pour un projet en collaboration avec la vidéaste Beryl Korot : *Dachau 1974*. Loin de n'être qu'un « moment isolé », cette œuvre s'inscrit donc dans une double chronologie, d'une part musicale et technique (remontant aux années 1960), culturelle et mémorielle d'autre part, depuis les années 1970. Œuvre de commande, *Different Trains* n'en témoigne pas moins d'une implication très personnelle, faisant appel à des souvenirs traumatiques d'une enfance américaine de la *middle-class* et aux réflexions tardives d'un musicien adulte, pour qui la prise de conscience de la réalité du génocide des Juifs européens est à la fois une démarche et une connaissance indirecte. Pour cette étude, *Different Trains* offre l'opportunité de mettre en perspective les productions musicales de l'immédiat après-guerre, tout particulièrement d'*Un Survivant de Varsovie* (œuvre d'un Autrichien naturalisé américain), puis des années 1960 de l'après procès Eichmann (la Symphonie « *Kaddish* » de Bernstein, l'un des premiers à incarner la figure du *wonderboy* plutôt que du *wunderkind*) à celle d'un compositeur américain, dont ses origines juives ne lui ont pas été inculquées à l'enfance et qui n'a pas de souvenir direct du génocide. En d'autres termes, *Different Trains* comme quelques années plus tard la pièce du saxophoniste de jazz New-Yorkais John Zorn (né en 1953), *Kristallnacht*, créée à Munich en 1992, est une œuvre qui permet d'envisager une chronologie américaine de la réception de la Shoah par les compositeurs juifs.

3.1. Des courants confluents vers la mémoire juive : exploration du rythme à travers la cantillation, exploration de la mémoire à travers le rythme du discours

Né à New York dans une famille très tôt déstructurée par le divorce de ses parents, Steve Reich appartient à la troisième génération de Juifs immigrés d'Europe centrale[577]. S'il

[576] DELIEGE, Célestin, Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique, op. cit., p.642.

[577] Son grand père paternel, Ignaz Reich, né à Cracovie, a émigré aux Etats-Unis dans les années 1890 où il s'est marié, alors que sa famille maternelle faisait partie de l'émigration juive dite « allemande », installée plus tôt dans le siècle (entre les années 1840 et 1860).

savait que son grand père, Ignaz Reich originaire de Cracovie[578], parlait à la fois le Polonais, l'Allemand et le Yiddish, il ne l'a jamais entendu s'exprimer autrement qu'en anglais. En d'autres termes, Reich est un Juif Américain dont l'éducation et la culture sont complètement dissociées du judaïsme européen. Fils d'un homme de loi, Leonard Reich et de la chanteuse et parolière de Broadway June Carroll (1917-2004), Steve Reich ne fait pas mention d'une quelconque éducation religieuse dans l'enfance. N'existant pas à ce jour de réelle biographie de Steve Reich, à l'exception de la bio-bibliographie de David J. Hoek[579], les premières années de la vie du compositeur s'avèrent au final relativement mal renseignées. Toutefois, les éléments biographiques comptant pour la compréhension de *Different Trains* concernent le divorce de ses parents deux ans après sa naissance. Le jugement qui a prononcé le divorce a également décidé d'une garde partagée entre les deux parents, l'enfant devant passer six mois alternativement chez l'un et chez l'autre. Ainsi, accompagné par Virginia Mitchell[580], sa gouvernante, Steve Reich, entre deux et cinq ans, a traversé deux fois l'an les Etats-Unis, de New York à Los Angeles via Chicago. Ces longs voyages en train constituent une partie de l'argument de *Different Trains*[581].

3.1.1. De Dachau 1974 à Tehillim (1981)

En revanche, la rencontre, en 1974, avec la vidéaste Beryl Korot (qu'il épouse par ailleurs en 1976) marque une étape décisive tant dans son processus créatif que dans son parcours personnel. C'est en effet lors de ce travail sur l'installation vidéo sur quatre canaux *Dachau 1974* qu'il renoue avec le judaïsme. Ce projet est également l'occasion d'utiliser des procédés techniques liés à la vidéo et au *multichannel* dans la représentation d'un espace de mort. En d'autres termes, cette collaboration permet la réalisation d'une installation expérimentale, qui inaugure à la fois le rapport de Reich avec le génocide, à travers un lieu d'extermination, et le travail technique alliant images/textes/sons à sa musique, dans l'optique de représenter la Shoah.

---

[578] HILLIER, Paul, « Introduction », in REICH, Steve, Writings on Music (1965-2000), Oxford University Press, 2002, pp.6-7.

[579] HOEK, David J., Steve Reich. A Bio-Bibliography, Greenwwod Press, 2002, 171 p.

[580] Paul Sacher Stiftung – Sammlung Steve Reich XX, archives numériques, SR-CD 10, Gespräch Virginia Mitchell/Steve Reich, 11/02/1988, 3 parties (16'19", 15'09", 13'50").

[581] Sacher Stiftung – Sammlung Steve Reich XX, archives numériques, SR-CD 9, Interview über Different Trains, Radio WNYC, NY, 01/06/1989. HILLIER, Paul, op. cit. in REICH, Steve, Wrintings on Music (1965-2000), p.7.

A cette même période, en 1975, Reich commence à prendre des leçons d'hébreu biblique à la synagogue du Lincoln Square, et découvre ce faisant les techniques de cantillation[582]. Il suit ensuite les cours avec un cantor de New York, Edward Berman, du Séminaire de Théologie Juive[583]. Parallèlement, il pratique la lecture de la Bible hébraïque à New York et à Jérusalem. En 1977, il effectue un voyage de quinze jours en Israël avec Beryl Korot. Reich enregistre notamment des cantors de tradition séfarade en train de chanter les cinq premiers vers de *Bereshith* (la Genèse). Ces cantors représentaient différentes traditions séfarades moyen-orientales et orientales : Bagdad, Yémen, Kurdistan, Cochin (Inde). A Jérusalem, Reich travaille avec Avigdor Herzog, de la Phonothèque de la Bibliothèque Nationale, ainsi qu'avec le spécialiste international de la musique juive, Israel Adler. Il découvre également par l'ouvrage classique d'Abraham Zvi Idelsohn, *Jewish Music* (1929), ce qui lui a permis d'approfondir substantiellement sa culture musicale juive.

3.1.2. La répétition est un humanisme

Le double rapport de Reich, compositeur et artiste multimédia (disons créateur sur support vidéo), à l'image répétée et rythmée, et au son traité de manière parallèle, est fondamental. La cantillation l'a de même intéressé d'un point de vue rythmique et mystique. L'utilisation des supports techniques n'est évidemment pas gratuites, ou fortuite, chez Steve Reich : elle découle d'une volonté de spatialité musicale (créer, évoquer des espaces sonores neufs) et de trouver l'humain. Dans un article de 1975 sur son utilisation de la vidéo, Reich écrit que - selon lui - les matériaux les plus intéressants pour la bande vidéo, sont le visage et le corps humain, et le son, le discours humain. Loin de pouvoir accréditer l'idée Luciano Berio selon laquelle l'utilisation de la répétition en art serait fasciste, les formes complexes de répétition chez Steve Reich ont un fondement humaniste : retrouver l'homme, sa voix, son corps.

La progression de Steve Reich, comme individu et comme compositeur, frappe par sa cohérence et sa constance. Il existe en effet, une fidélité thématique entre les premières œuvres musicales et vidéo (*My Name is*, *Portait*, *Come Out*) et les œuvres des années 1980-

[582] Les carnets de notes déposés à la Fondation Sacher de Bâle permettent ainsi de constater que Steve Reich commence à écrire en hébreu (notamment la date, utilisant le calendrier juif) dès 1976. Dans les années suivantes, notamment lorsqu'il travaille à la composition de Tehillim (entre 1979 et 1981), il met en application son apprentissage auprès des maîtres de Jérusalem.

[583] PUCA, Antonella, « *Steve Reich and the Hebrew Cantillation* », in *The Musical Quartely*, 81(4), Oxford University Press, 1997. pp.537-555

1990 telles que *Different Trains* et *The Cave* qui nous intéressent ici plus particulièrement. Il s'agit de retrouver, dans une démarche qui n'est pas archéologique, les corps et les discours. La finalité de ce projet est, dans *Different Trains*, tout-à-fait explicite.

La mesure du temps est le cœur du processus musical, à tel point qu'il a été l'objet, en particulier dans la deuxième moitié du XXe siècle de nombreux essais théoriques visant à légitimer de nouvelles pratiques musicales d'avant-garde.

La psychanalyse freudienne a servi de terreau à tout un corpus théorique visant à mettre en évidence la thématique latente de la mort au sein du discours musical, à tel point que tout répertoire serait embrasserait pour partie les représentations individuelles et collectives de la mort. Ainsi, Michel Imberty, dans un article intitulé « musique et inconscient », distingue-t-il entre une pulsion de vie et une pulsion de mort, où se jouerait un retour à une zone de tension. Selon lui, la musique du XXe siècle (entendre la musique savante occidentale, marquée par les expériences sérielles) seraient un « déni » de mort dans la mesure où le temps rythmique y est constamment morcelé. Or, le phénomène répétitif serait un élément de réintégration de la mort dans le processus musical.

3.1.3. L'exploration du rythme à travers la cantillation, le gamelan ou les polyrythmies d'Afrique Centrale

Pour Reich, l'influence de la cantillation est très liée à deux autres sources d'inspiration : les rythmes d'Afrique de l'Ouest[584] et le gamelan balinais ; deux influences que l'on retrouve également chez György Ligeti (comme chez Debussy, dont se réclament également Ligeti, et Messiaen par exemple).

Pour Reich, le rythme pensé comme superpositions de motifs rythmiques de métriques différentes, et dont les temps forts ne coïncident pas est une étape fondamentale, qui s'ajoute aux apports de Terry Riley et de John Coltrane.

De même, la musique de Bali (qui lui a été révélée par le livre de Colin McPhee) éveille en lui un profond intérêt, mais décide rapidement de ne pas en adopter les sonorités ou

[584] L'influence de Gunther Schuller, tout particulièrement de ses conférences précédent la publication de son livre *Early Jazz*, présentant les deux volumes des *Studies in African Music de A. M. Jones* est ici tout à fait décisive. Ces partitions ont révélé à Reich ce que les enregistrement cachaient : la manière dont la musique était pensée.

l'instrumentarium. Pour Reich, cela reviendrait à une " sorte de kidnapping musical". Steve Reich reste en effet fidèle aux instruments et aux timbres des percussions occidentales, de même que dans ses œuvres liées à la tradition juive. L'enseignement de Roland Kohloff alors qu'il était adolescent, et la découverte des instruments (marimbas, vibraphones, glockenspiel) restent pour lui son terrain d'expression.

Ce sont bien les structures des musiques, et en particulier des rythmiques du Ghana ou de Bali, qui frappent Reich. C'est avant tout en rythmicien qu'il pense et qu'il s'exprime. Toutefois, il précise que derrière cet attrait technique, il admire dans ces pratiques musicales leur capacité à avoir préservé d'anciennes traditions tribales ou communautaires. Aussi, derrière le geste musical, Reich recherche-t-il une pratique culturelle de groupe. De même qu'il a sa carrière durant souhaité tourner avec ses ensembles (Steve Reich and Musicians), ou qu'il écrit son intérêt pour la musique live, avec les corps des musiciens en action face au spectateur, Reich pense la musique comme une pratique sociale, culturellement contextualisée. Les emprunts ne peuvent ainsi s'effectuer qu'en respect des traditions et des cultures : jamais la musique de Reich ne sonnera, par exemple, balinaise. Il n'est pas question d'exotisme ou d'orientalisme. Pas plus qu'il n'est question de détournement ou d'utilisation de la mémoire dans les œuvres traitant de la Shoah : le contexte (plus humain que politique), même s'il n'est pas exprimé, est fondamental dans l'œuvre de Reich.

3.2. Le génocide chez Reich : un travail mémoriel américain de l'après *Eichmann à Jérusalem*

On l'a vu, la Shoah comme thématique musicale des œuvres de musique savante a connu une histoire pour partie parallèle à la place conférée aux témoins et aux rescapés eux-mêmes dans les sociétés occidentales et soviétiques. Les années 1960 et plus encore les décennies qui ont suivi ont ouvert la voie à une multiplication des œuvres traitant de cette thématique, réinitialisant, de fait, le débat sur la capacité de la musique à aborder un tel sujet. De manière plus technique, après une période où les expérimentations et/ou les théorisations sur l'évolution du langage musical s'est effectué indépendamment de cette question, il apparaît que la Shoah est à nouveau prise en compte comme un paramètre fondamental dans la réflexion esthétique.

3.2.1. 1939-1942 : les transports parallèles (argument)

Steve Reich connaît le génocide de manière indirecte, c'est-à-dire par le biais d'enfants de son âge dont il a entendu les témoignages de manière très tardive. Comme pour beaucoup de compositeurs Juifs nés sur le sol américain, l'expérience de la Shoah ne peut se faire de manière frontale, et cette distanciation de fait induit une attitude humaine et artistique très différente de celles de compositeurs eux-mêmes directement victimes. Leonard Bernstein, notamment, a parlé à ce propos d'un « *gapping hiatus* » dans son œuvre, désignant ainsi la période au cours de laquelle il ne faisait pas de référence directe au génocide. L'événement déclencheur dans l'opinion juive américaine a bien sûr été le rapport pour le *New Yorker* qu'Hannah Arendt à fait, à Jérusalem, du procès Eichmann. 1961 marque donc une étape décisive et la production musicale s'en ressent, laissant filtrer davantage de références directes.

Steve Reich insiste, quant à lui, sur la nature très biographique de cette pièce maîtresse dans son œuvre :

> « Le concept de la pièce provient de mon enfance. Quand j'avais un an, mes parents se sont séparés. Ma mère est partie à Los Angeles et mon père est resté à New York. Comme ils convinrent d'une garde partagée, je faisais régulièrement les allers et retours entre New York et Los Angeles de 1939 à 1942, accompagné par ma gouvernante. Même si, à cette époque, ces voyages étaient excitants et romantiques, je me rends compte à présent en y repensant que si j'avais été en Europe à cette époque, en tant que Juif, j'aurais dû emprunter des convois bien différents. Avec cette idée en tête, j'ai voulu faire une pièce qui refléterait précisément cette situation[585]. »

L'œuvre de Reich, très tardive par rapport à cet événement, est marquée par le même phénomène de mise à distance : c'est à travers le prisme de sa vie privée et de ses souvenirs d'enfance que Reich aborde les convois ferrés déportant vers la mort les victimes européennes de la Solution Finale. De plus, les trains des déportés ne constituent que la partie centrale de *Different Trains*. Si Reich considère cette œuvre comme une « réalité à la fois sur le plan documentaire et sur le plan musical », le génocide est un aspect de ce documentaire, et – même s'il est central – il n'en constitue pas l'exclusivité. En réalité, les textes et les œuvres de Steve Reich font une place à cette réalité historique, mais au sein d'un complexe d'éléments référentiels. Il n'y a pas d'apitoiement, pas plus que de longues commémorations. Dans son

[585] REICH, Steve, « Different Trains », livret du disque publié chez Elektra/Nonesuch, août 1988. Traduction personnelle.

discours et dans sa pratique musicale, Steve Reich traite son matériau d'une double manière : à la fois comme un élément « documentaire » relatif à une expérience humaine traumatisante, mais également comme un élément concret. Les échantillons des voix de Rachela, Paul et Rachel sont traitées comme des lignes mélodiques : cela implique que le quatuor introduise une distance en ne retenant que la musicalité du propos vis-à-vis du contenu du témoignage. Ici, le traitement technique de l'œuvre, sans nier la nature même de la source qu'elle utilise, conduit à relier des contextes de nature très différente, pour mieux en montrer l'hétérogénéité essentielle : les voyages New York/Los Angeles d'un enfant de divorcés de la middle classe américaine au début des années 1940 et les expériences de déportation d'enfants que l'on conduisait à la mort.

3.2.2. Les corps et les discours retrouvés : le discours musical comme discours métahistorique ? (Quarante et un an après Schoenberg)

Les carnets de notes de la collection Reich à la *Paul Sacher Stiftung* de Bâle permettent, en compléments des écrits publiés par le compositeur, de mieux comprendre la genèse de l'œuvre et tout particulièrement le rapport entre la voix des témoins, le sens de leurs propos et la musique même. Sur la question de l'antériorité du témoignage ou de la musique, Reich répond lui-même, dans le trente-neuvième carnet, daté du 4 janvier 1988[586], c'est-à-dire au début du processus de composition de l'œuvre encore intitulée « For Kronos » :

« *It is a must to choose our documentary materials first* [il encadre le terme]. *Their pitches + rhythms will then determine the string music*[587]. »

Le principe de l'œuvre tient dans cette laconique remarque préparatoire. Plus loin, il inscrit en lettres capitales trois notions qui accréditent assez explicitement l'ancrage documentaire que Steve Reich entend donner à son projet :

« AURAL HISTORY
ORAL HISTORY
RECENT HISTORY »

[586] Plus exactement du quatorzième jour du mois de Tevet, an 5748, comme Reich l'indique systématiquement depuis 1976.
[587] Paul Sacher Stiftung – Sammlung Steve Reich XX, Musikmanuskripte, Skizzenbücher 39.

Dans son esprit, il est ainsi question d'un travail d'histoire, à défaut d'être un travail d'historien. Plus exactement, dans le contexte nord-américain, Reich se rapproche de la mission de témoignage que s'est fixée un courant de l'ethnomusicologie, notamment incarné au Canada par la célèbre musicologue Ida Halpern (1910-1997). Pour cette dernière, les buts de l'*oral/aural history* et de l'ethnomusicologie sont les mêmes. Toutes deux cherchent à préserver, à attraper l'histoire ou une culture avant qu'il ne soit trop tard. L'histoire orale peut être d'un grand secours pour l'ethnomusicologie. En conséquent, elle peut être incluse en tant que discipline, comme une composante de l'ethnomusicologie, ou vice versa. L'ethnomusicologie peut être une part importance de l'héritage sonore[588] ». Très clairement, Reich s'est inspiré de cette démarche d'histoire orale, mais peut-être moins comme moyen de préservation d'un héritage dans une optique ethnomusicologique que comme moyen de témoigner d'un problème historique (la conscience ou l'absence de conscience d'une contemporanéité entre Juifs Américains et Juifs Européens au moment du génocide) et d'une fonction de vérité, potentiellement portée par la musique.

En effet, Reich est conscient de l'impermanence des souvenirs des témoins auxquels il a recours. Ainsi, les bandes des entretiens entre le compositeur et sa nourrice, Virginia Mitchell, mettent bien en lumière la difficulté à recouvrer – pour l'enfant comme pour la vieille femme – des souvenirs communs et plausibles[589]. Après avoir éprouvé des difficultés à resituer chronologiquement la présence de soldats dans les compartiments voisins et le sentiment d'effroi que l'annonce de l'attaque de Pearl Harbour a exercé sur elle, Virginia Mitchell évoque des souvenirs plus triviaux, comme la qualité des repas qu'il était possible de

---

[588] HALPERN, Ida, « Aural History and Ethnomusicology », in Canadian Journal for Traditional Music, vol.4, 1976, pp. 39-42.
« The goals of oral/aural history and ethnomusicology are the same. Both try to preserve, to catch history, or a culture before it is too late. Oral history can be of a very great help to ethnomusicology. As a matter of fact, it could be incorporated as a discipline, as a part of ethnomusicology, or vice versa. Ethnomusicology can be an important part of sound heritage.
The first step of the ethnomusicologist is to collect the material in order to preserve cultures, native cultures, which are based on oral tradition. This collecting part could be taken over by oral history. I can see a tremendous future for this new concept in helping to add material for the respective scholars. Once the material is obtained, then the ethnomusicologist can scientifically analyze it as to form, melody, structure, and rhythm. The musical style in its historical position can be ascertained. Furthermore, where does a specific indigenous culture belong in the evolution of world cultures?
Can we observe analogies of the same stages of development in other cultures? Do these stages run parallel? Do some cultures develop faster than others, and if so, why? Do they develop through the same stages? Each style in music should be studied in view of its historical position. Can we find similar stages of development? »

[589] Sacher Stiftung – Sammlung Steve Reich XX, archives numériques, SR-CD 10, Gespräch Virginia Mitchell/Steve Reich, 11/02/1988, première partie (16'19").

prendre dans les compartiments, la vitesse des différents trains, le plaisir que Steve Reich avait à s'extasier devant les vaches paissant dans les prairies de l'Amérique profonde. Cette place de l'anecdote, qui peut a priori paraître insignifiante, revêt en réalité une grande importance pour la construction de l'œuvre. C'est précisément sur les contrastes entre les témoignages américains (Virigina Mitchell et Lawrence Davis) et les témoignages de rescapés européens (issus pour la plupart des archives sonores de l'Université de Yale) que Steve Reich parvient à mettre en place le caractère dramatique de *Different Trains* : c'est, au-delà de l'effet, l'argument même de l'œuvre.

Sur les heures de témoignages enregistrés, dont les deux auxquels Steve Reich a procédé (Virginia Mitchell et Lawrence Davis), il est frappant de remarquer à quel point le compositeur a opéré une sélection qu'il qualifie lui-même de subjective[590]. Reich a retenu quarante-cinq courtes phrases de cinq témoins, dont trois vivant en Europe à l'époque de la Shoah et y ayant survécu. Il s'agit de Rachella Velt Meekoms[591], de Paul Davidowitz[592] et de Rachel G[593]. Les entretiens de ces trois derniers témoins, ainsi que d'autres dans lesquels Reich n'a pas puisé de matériau pour l'échantillonnage des voix de *Different Trains*, sont issues de la Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, fondée à l'Université de Yale[594] et la Collection consacrée à l'Holocauste de la Bibliothèque d'Histoire Orale William E. Wiener de l'*American Jewish Committee*.

---

[590] Sacher Stiftung – Sammlung Steve Reich XX, archives numériques, SR-CD 9, Interview über Different Trains, Radio WNYC, NY, 01/06/1989.

[591] Rachella Velt Meekoms (entretien réalisé en janvier 1976) : née en 1928, orpheline de mère à 5 ans. Hollande. 1939, décembre, son père se remarie. A son anniversaire, les Allemands entraient en Hollande. Se souvient des bruits de bottes et de bombes.

[592] Paul Davidowitz, né à Budapest, témoin des discriminations antijuives et de l'extermination des Juifs de Hongrie. Installé à Boston.

[593] Née à Bruxelles, installée en Floride.

[594] Parmi les enregistrements que Reich a conservé dans ses archives personnelles mais qu'il n'a pas utilisé, on peut mentionner ceux de Marika Frank Abrams et de Claude Cassirier. Née à Debreczen, Hongrie, en 1925 Marika Frank Abrams est arrivée aux Etats-Unis en 1945. Fille unique de commerçants, elle parle de la différence entre les jeunes filles juives éduquées de la classe moyenne et les autres filles hongroise et de ses souvenirs sur la manière dont les Juifs hongrois se sont sentis exclus de la communauté hongroise, tout en faisant partie du réseau socioéconomique. Elle relate également une conversation avec son oncle, survivant d'Auschwitz contrairement à toute sa famille qui y a péri : « Es-tu avant tout une Juive ou une Américaine ? - Si je n'étais pas juive, je ne serais pas Américaine. Et qu'es-tu, toi ? – Je suis Hongrois » (1958). Marika Frank Abrams termine en insistant sur le fait qu'il était impossible pour lui de changer. Claude Cassirer, né à quant à lui àBerlin en 1921, fils d'un homme travaillant dans le milieu de la presse démocrate, a émigré en 1933. Il parle des stratégies de différenciation entre les Juifs allemands et les Juifs d'Europe orientale. Ces deux témoignages, ouvrant sur les difficultés et la complexité identificatoires des Juifs européens n'ont pas été choisis par le compositeur. Outre des critères purement musicaux (qualité de la mélodie, de la rythmicité de la phrase), Steve Reich ne se justifie jamais en fonction de critères inhérents au seul contenu des témoignages. Il est donc difficile de savoir si les thèmes abordés par les témoins ont joué ou non dans sa sélection.

Les quarante-cinq échantillons de témoignages ont été agencés de la manière suivante, distribuées dans les trois parties qui composent l'œuvre :

Mouvement	**Témoins**	**Echantillons d'interviews utilisés**	**Temps**
I : America – Before the War	Virginia Mitchell	From Chicago to New York	
	Virginia Mitchell	One of the fastest trains	
	Lawrence Davis	The crack train from New York	
		From New York to Los Angeles	
	Virginia Mitchell	Different trains every time	
		From Chicago to New York	
		In 1939	
	Lawrence Davis	1939	
		1940	
		1941	
	Virginia Mitchell	1941 I guess it must've been	
II : Europe – During the war	Rachella Velt Meekoms	1940	
		On my birthday	
		The Germans walked in	
		Walked into Holland	
	Paul Davidowitz	Germans invaded Hungary	
		I was in second grade	
		I had a teacher	
		A very small man, his hair was concretely plastered smooth	
		He said, « Black Crows invaded our country many years ago »	
		And he pointed right at me	
	Rachel G.	No more school	

	(Yale Holocaust Archive)	You must go away	
	Rachella Velt Meekoms	And she said « Quick go » !	
		And she said “Don’t breath!	
		Into those cattle wagons	
		And then we went through these strange sounding names	
		Polish names	
		Lots of cattle wagons there	
		They were loaded with people	
		They shaved us	
		They tattooed a number on our arm	
		Flames going up to the sky – it was smoking	
III : After the war	Paul Davidowitz	And the war was over	
	Rachella Velt Meekoms	Are you sure ?	
		The war is over	
		Going to America	
		To Los Angeles	
		To New York	
	Lawrence Davis	From New York to Los Angeles	
	Virginia Mitchell	One of the fastest trains	
	Lawrence Davis	But today, they are all gone	
	Rachella Velt Meekoms	There was one girl, who had a beautiful voice	
		And they loved to listen to the singing, the Germans	
		And when she stopped singing they said, “More, more” and they applauded	

Lorsque l'interviewer lui demande comment il a opéré cette sélection au sein d'une telle masse documentaire, Steve Reich répond qu'il avait « besoin de mélodies » et qu'il a choisi « à l'oreille » en fonction des qualités mélodiques des voix ou de leur absence, avant d'ajouter : « Certaines voix sont quasi chantantes » **[Extrait n°19]**.

3.3. Ligeti/Reich : le parallèle fertile ?

Le choix porté sur György Ligeti et sur Steve Reich est motivé par plusieurs arguments. D'une part, dans une logique d'histoire culturelle qui ne s'intéresserait pas seulement à l'exception, l'un comme l'autre présentent le grand avantage d'être – au sein de cette niche discographique qu'est la musique contemporaine – deux des musiciens les plus joués et enregistrés de leur vivant. En effet, certaines de leurs œuvres constituent des *best sellers* discographiques : telles que *Drumming*, *Music for 18 musicians* pour Reich, ou *Bagatelles*, *Lux Aeterna* pour Ligeti (notamment popularisées par les films de Stanley Kubrick). En dehors de toute considération de goût, cet élément tend à prouver qu'ils bénéficient d'une publicité dépassant leur propre champ culturel. Ils connaissent de plus, tous deux, une double reconnaissance : critique et publique. Ligeti est le seul compositeur a avoir connu de son vivant trois intégrales (ou quasi intégrales) de son œuvre au disque : la première chez Wergo, la seconde chez Sony et la dernière chez Teldec.

La décision de s'attacher à ces deux compositeurs est également motivée par une proximité – loin d'être évidente – qu'ils revendiquent eux-mêmes. Juifs l'un et l'autre, le premier Juif hongrois grandi en Transylvanie roumaine dans le contexte troublé de l'Europe Centrale pendant la Seconde Guerre Mondiale, et le second Juif new yorkais âgé de 9 ans à l'ouverture des camps de la mort, leur œuvre témoigne d'un rapport à la mort de masse à la fois spécifique et marquant pour un public qui a fait bon accueil à leurs productions.

Aussi, cette présentation cherche-t-elle à répondre à deux problématiques liées : quels rapports l'un et l'autre entretiennent-ils à leur judaïté, et de quelle manière leurs œuvres peuvent-elles s'en faire le reflet ou au contraire s'en affranchir ?

Les œuvres croisées de ces deux compositeurs recouvrent ainsi de nombreux points d'ancrage. Les hommes, eux-mêmes, se sont rencontrés et ont échangé… mais essentiellement autour de l'œuvre de Terry Riley, lors d'un concert du Kronos Quartet auquel

ils ont assisté côté à côte au milieu des années 1970. L'un comme l'autre sont issus de familles juives, mais dont les parcours n'ont rien de comparable. Une telle entreprise comparative a nécessairement conduit à recourir à une contextualisation précise : cela a permis de mettre en évidence, s'il en était encore besoin, combien il était difficile de réduire chacun de ces deux parcours à ce même terme nu de « juif ». Encore préciserions-nous juif hongrois et juif new-yorkais : la comparaison demanderait à être enrichie de la position transfrontalière de Ligeti, de l'éducation socialisante de son père, de la redécouverte du judaïsme à travers la cantillation pour Reich. Et plus encore, il convient de remarquer que ces deux parcours se rejoignent dans des champs qui n'ont en rien trait à la culture juive, ou indirectement : lorsque Ligeti s'inspire de la démarche répétitive de Steve Reich, a-t-il conscience que chez son cadet cette expérience a été nourrie de la cantillation hébraïque ? Leurs approches rythmiques trouvent plutôt un terrain de partage dans le gamelan balinais ou dans les polyrythmies d'Afrique Centrale.

Or, parler de « musique juive » pour Ligeti, n'aurait aucun sens, si ce n'est raciste, c'est entendu. Et pour Reich ? Est-ce à dire que s'inspirer de la cantillation, ou fonder son Tehillim sur les Psaumes 34 : 13-15 reviendrait à écrire une musique « juive » ? Quelle place occuperaient alors les autres sources d'inspiration ? L'apprentissage des rythmes complexes de l'Afrique et de l'Asie ?

En réalité, cette étude nous confronte une fois encore à une aporie : celle qui consisterait à rechercher l'identité essentiellement juive d'une œuvre produite par un Juif. On mesure bien à quel point ce qu'une telle démarche a de réducteur et de dangereux. En revanche, il serait tout aussi critiquable d'oublier que Ligeti était juif, et que sa famille a été assassinée parce que des lois se sont chargées d'établir cette filiation : Juif non baptisé, non pratiquant, assimilé parce qu'il faut bien trouver un terme. A travers cette proposition de réflexion croisée, on mesure également combien cette notion de judaïté est complexe, chargée d'un sens historique, marquée par un profond paradoxe qui fait osciller le groupe et l'individu entre assimilation et particularisme. On perçoit, enfin, les traces d'une dimension malveillante activée par l'établissement de listes et de lois de ségrégation qui font qu'on peut être considéré comme Juif, malgré soi.

Ces trois pièces pour deux pianos inaugurent une nouvelle phase dans la production de Ligeti, marquée notamment par l'utilisation du piano comme instrument soliste.

L'utilisation du piano n'est pas anodine, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, dans sa production personnelle, Ligeti n'avait rien écrit pour piano seul depuis 1953, essentiellement pour des raisons matérielles (il ne peut se procurer un piano personnel que

vers la fin des années 1960 selon Pierre Michel). Plus encore, le piano soliste (ici en duo) renvoie à une tradition musicale, et à un genre reconnaissable et identifié. Le retour au piano coïncide avec le besoin de produire un discours référencé, que l'on pourrait presque qualifier d'historique dans le sens où il propose de mettre en des filiations musicales, au croisement desquelles se trouve un élément déterminant : la complexité rythmique.

La première partie de *Selbstporträt* est une référence directe au minimalisme américain de Riley et de Reich (Glass n'est ici pas mentionné, comme de toute manière dans la plupart des écrits de Ligeti). La référence à Chopin « à l'arrière plan », est manifeste dans la deuxième partie de la pièce. Les 3 pièces pour piano marquent un jalon importante dans l'œuvre de Ligeti, comme dans l'écriture pour deux pianos en général. La complexité rythmique est poussée à un niveau particulier, notamment par l'utilisation de techniques de jeu que Ligeti adapte et s'approprie. Ainsi, les touches bloquées (main gauche) sont muettes mais inscrites tout de même dans la ligne jouée par la main droite. Outre un effet de résonnance harmonique particulier, cette technique (mise au point par Karl-Erik Walin et Henning Siedentopf) permet la réalisation, par les deux pianistes de rythmes complexes aux effets tout-à-fait particuliers.

Ainsi, au regard d'un demi-siècle de musique savantes cherchant à exprimer les deuils américains face au génocide, peut-être doit-on davantage envisager ces phénomènes comme transatlantiques. En effet, les transferts musicaux de l'Europe vers Etats-Unis ne sont pas à isoler de leur contretransfert corolaire des Etats-Unis vers Europe. Ce qui est vrai pour la musique légère – ou d'apparence légère – comme les mélodies de la Seconde Avenue - l'est tout autant pour un répertoire chargé du poids du deuil et de la mémoire. En effet, les *lider fun getos un lagern* notamment collectés par Shmerke Kaczerginski ont d'abord connu une postérité sur le continent américain (ce recueil est réédité en yiddish à New York en 1948). Des compositeurs américains, tels que Lazar Weiner par exemple, se sont illustrés dans le réarrangement de mélodies souvent nues pour transformer ces chants d'un folklore très spécifique (composé par des auteurs dont souvent les noms ont été perdu ou dont les biographies sont indigentes) en des *art songs* qu'on appellerait, dans l'Europe de Gustav Mahler, des *lieder*.

Plus encore, les deuils des compositeurs Juifs Américains, dans leur vaste variété d'expression, d'intensité et de formulation, reflètent la difficulté d'un « chagrin » décalé par une double distance spatiale et temporelle. Les formes d'expression du deuil, de la déploration

et de la mémoire douloureuse varient donc sensiblement en fonction de qui compose, à quelle époque et également pour quel public. Face à Arnold Schönberg, exilé avant la réalisation effective du génocide ou à Max Helfman (qui ont encore, tous deux dans les années 1940, un rapport direct avec l'Europe), le témoignage d'un Leonard Bernstein au milieu des années 1960 reflète la stupeur d'une mémoire ravivée et les doutes ontologiques et religieux qui en découlent. D'autres encore, comme Morton Feldman, expriment une douleur « muette », reléguant tout attachement à leur judéité – ou la concevant, plus exactement, comme un problème. *Rothko Chapell* est-elle, comme le journaliste Alex Ross[595] tend à croire, une œuvre à relier au génocide ? Le fait est que les paroles que Morton Feldman parvient à déposer ne permettent pas de conclusion claire : et c'est peut-être là que réside la réponse, dans une indéfinissable difficulté d'expression. Cette lecture générationnelle du phénomène de deuil américain peut se poursuivre à travers les exemples de Steve Reich (*Different Trains*, 1988) et John Zorn (*Kristallnacht*, 1992). Tous deux utilisent des *samples* à partir desquels ou autour desquels la musique est construite. La première œuvre déduit la musique (ses hauteurs et ses rythmes) du discours des témoins ; la seconde, issue du *free jazz* new yorkais, cherche une voie à la fois radicale (comme un retour aux racines du judaïsme, donc) et novatrice. Plus encore, Zorn crée *Kristallnacht* à Munich, dans le cadre d'un festival de musique juive radicale **[Extrait n°20]**. On le comprend alors, à travers cet exemple, c'est bien un nouveau phénomène mémoriel qui est en jeu. Un musicien américain, à la recherche de « racines » culturelles juives, bercé dans un environnement politique et artistique fortement redevable à la *beat generation*, pose une nouvelle « question sans réponse », non pas, cette fois, au public américain, mais au jeune public allemand, qui lui non plus, n'appartient pas à la génération des bourreaux ou des victimes.

[595] ROSS, Alex, *The Rest is Noise. A l'écoute du XX*e *siècle. La modernité en musique*. Actes Sud, Arles, 2010, pp. 648-649.

CONCLUSION

Dans son poème « L'heure des spectres », Paul Ceylan, par cette expression que nous sommes permis d'emprunter, pose la question des confins de la connaissance, de la compréhension et de la possibilité d'exprimer ces territoires où le silence, lui aussi, trouve ses propres limites.

Beaucoup plus modestement, notre travail a cherché à interroger les territoires communs aux formes d'expression musicale de la mort et de la mémoire des morts chez les compositeurs juifs de tradition savante. Cette dernière catégorisation, ce travail a cherché à l'établir et à le démontrer, est elle-même à aborder avec précaution et avec distance critique. Cela tient pour partie du fait qu'au moment même où la *yiddishkeyt* européenne se constitue comme une culture « légitime » (avec la fixation progressive de la langue jusqu'à la mise en place de l'YIVO de Vilna, la création d'une littérature, d'un appareil critique, d'une *Wissenschaft des Judentums*, d'une musique savante intéressée dans l'ennoblissement d'un folklore qu'on invente en même temps qu'on lui confère une matérialité durable dans des recueils publiés), cette même culture est victime d'une double menace interne et externe. En effet, les formes de la culture yiddish européenne voient, dans une quasi contemporanéité, leur existence académique remise en cause par les assauts de plusieurs modernités et par la menace des antisémitismes politique et de plume. C'est là à la fois le paradoxe et la particularité de cette culture, de cette langue, qu'une partie de ses locuteurs espérerait nationale, et de cette musique de revêtir une existence qui semble frappée du saut de la condamnation. Cette thématique du destin fatal, très présent dans la littérature, dans les chants folklorique et dans les musiques de circonstance pour le théâtre yiddish, par exemple, est par elle-même un objet d'étude en histoire culturelle. Elle constitue l'un des moyens d'autoreprésentation de sociétés en sursis, tout en exprimant une réalité humaine moins particulière.

Il est bien entendu nécessaire de distinguer entre des contextes spécifiques, eux-mêmes facteurs de chronologies différentielles. Ainsi, la catégorisation traditionnelle entre *Ostjuden* et *Westjuden*, Juifs orientaux yiddishophones et Juifs d'Europe centrale et occidentale parlant les langues nationales, drainant son lot d'animosité réciproque et de dévalorisation partagée, reste bien entendu opérationnelle dans la première moitié du XXe siècle. Encore s'avère-t-il nécessaire d'interroger cette différenciation catégorique à l'aulne des

sources elles-mêmes. De fait, plusieurs facteurs sont à intégrer pour nuancer cet état de fait. D'une part, les notions de transferts, de contre-transferts et de maillages culturels permettent de manière très efficiente d'envisager une réalité plus complexe, à la fois moins schématique et moins unidirectionnelle. D'autre part, les phénomènes migratoires, résultant eux-mêmes de causes multiples, constituent un paramètre fondamental pour qui cherche à envisager les productions culturelles juives au XXe siècle. Nous avons ici fait le choix de nous concentrer sur l'axe Europe/Etats-Unis, ne pouvant matériellement pas nous livrer à une étude précise d'autres axes de transferts tels que ceux reliant par exemple l'Europe et l'*Erets Israel* (à travers les différentes *Aliya*) ou l'Europe et les nouveaux mondes, tels que certains Etats d'Amérique latine ou l'Australie. Toutefois, l'axe de transferts américano-européen permet d'observer d'intéressants phénomènes d'adaptation, d'appropriation et de dénégation : les exemples des mélodies issues des productions du théâtre yiddish de la Seconde Avenue, telle que « Dona, dona » ou « *Dos kelbl* » de Sholom Secunda sur les paroles de Jacob Jacobs, tirée de la pièce *Esterke* (1940-1941) acceptée par les Juifs d'Europe comme une mélodie folklorique dit beaucoup sur cette adaptabilité d'une mélodie portant des paroles de déploration, dont certains certifient qu'elle évoque le génocide des Juifs d'Europe, mais créée pour l'industrie culturelle nord-américaine (production scénique et industrie discographique). Suivre l'histoire de ce chant, d'autre part, peut conduire beaucoup plus loin, notamment à travers l'interprétation de Joan Baez, dans le champ du *protest song* dans l'Amérique contestataire des années 1960. De fait, les interprétations de Theodor Bikel et de Joan Baez font bien davantage que renvoyer à des contextes différents : elles modifient la musique elle-même par de nouveaux arrangements, propres à d'autres modes, à d'autres codes culturels, à d'autres rituels de concert également. Le sens de ce chant, narrant à l'origine l'histoire légendaire de la belle Esterke, évolue au rythme de ses réceptions et de ses adaptations. Chaque interprétation, de fait, marginalise ou met en avant les liens du chant à ses origines juives, la qualité de l'arrangement, participant à mettre en valeur ou à gommer ce caractère « juif ». Le caractère mémoriel de « Dona, dona » lui a donc été pour partie assigné, avec un contenu évoqué rendu explicite par l'interprétation qui en est faite. C'est en quelque sorte un processus inverse que celui propre aux chants créés dans les ghettos d'Europe orientale pendant la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, des chants tels que « *Dremlen feygl* », créés au cœur de l'appareil concentrationnaire, sont en quelques sortes folklorisés par les recueils publiés ou réédités aux Etats-Unis de l'après-guerre. A terme, l'un et l'autre, créés à quelques années d'intervalle dans deux contextes absolument incomparables, se retrouvent dans la même incertitude historique, leurs auteurs n'ayant pas eu la même postérité qu'eux et leur thématique renvoyant en fait à

une idée générale de la persécution. Ainsi, le processus de folklorisation de ces chants (dussent-ils être l'œuvre d'auteurs aussi célèbres que Secunda), conduit à une autonomisation de leur contexte d'origine. Ce processus, dû à la chantabilité et à la facilité avec laquelle il est possible d'adapter et de s'approprier ces supports, ne fonctionne bien entendu pas avec le répertoire plus rigide de la musique savante. Les œuvres des compositeurs de Terezín, fussent-elles de la musique sans thématique et sans programmes, restent quant à elles des œuvres mémorielles, dont il est difficile d'en envisager l'interprétation désolidarisée de leur contexte de création.

Au terme de cette étude au temps relativement long, à l'échelle du siècle, il apparaît encore plus clairement combien le problème de l'expression musicale de la mort est prégnant au sein d'une culture juive dont il serait réducteur de s'en tenir à l'idée qu'elle sanctifie la vie. Aussi, la Shoah a-t-elle conféré des dimensions morales et philosophiques de grande ampleur à la mort. Certes, on l'a vu, les processus complexes d'identification des compositeurs à une forme de culture juive n'est pas réductible au seul critère religieux. Néanmoins, le religieux, les discours sur le religieux, la place de la Torah dans la vie quotidienne, dans l'éducation des enfants (qu'elle en soit au fondement ou qu'elle transparaisse de manière plus ténue), les *mitsvoh*, la langue et les rythmes du religieux participent peu ou prou et de manière différentielle de la culture des compositeurs qui acceptent de se revendiquer comme Juifs. Pour d'autres, le rapport à la judéité est plus diffus : pour les Juifs en cours d'assimilation ou pour les enfants de Juifs assimilés, la violence vécue des pogroms ou la terreur qu'elle crée, les lois de Nuremberg et les étapes qui conduisent à la Solution finale, la politique répressive stalinienne et les différentes formes de ségrégation (organisées ou plus implicites) ont véritablement fonctionné comme une assignation externe et contrainte à être ce que l'on est pas. Pour eux, musiciens et compositeurs à qui la violence de l'autre, le mensonge de la « race » et les lois d'exclusion ont imposé des contraintes à leur œuvre, exprimer la mort a dû s'effectuer en tant que Juif par la contrainte de l'autre.

L'échelle du siècle et le choix d'une large définition des cadres géographiques ont pu nous faire courir le risque d'une certaine dilution. Il est clair que cette thèse ne peut pas prétendre à l'exhaustivité, malgré un corpus déjà vaste. Il est tout à fait évident qu'un tel travail, dans le cadre d'une thèse de doctorat, ne peut aboutir qu'à des conclusions provisoires, certainement partielles, nécessairement prudentes. Il reste à espérer qu'elles ne soient pas superficielles. Outre ces risques importants, ce double choix chronologique et spatial pouvait seul permettre de donner du sens au questionnement : n'aborder, par exemple, que la manière dont les compositeurs exprimaient la mort en milieu concentrationnaire privait

la réflexion de son amont et de son aval. Cela empêchait, surtout, de prendre en considération les incessants phénomènes d'allers-retours des productions - plus encore que des producteurs - d'un centre culturel à un autre, d'une époque à une autre.

La nature pour partie paradoxale des sources

Si elle n'est pas exempte de scènes meurtrières et violentes, la Bible hébraïque est avant tout fondée sur une apologie de la vie et tient à distance une mort considérée comme un aboutissement biologique inéluctable. Plus encore, la place de la musique, outre la récitation des prières rituelles (comme le *Kaddish* des endeuillés), n'est pas au centre du travail de deuil. Il n'est pas permis aux endeuillés dans le judaïsme traditionnel d'écouter de musique ou de participer à un événement où se joue de la musique dans les trente jours du *Shloshim*. Une religion de la vie, donc, où l'on appelle les cimetières *Beth Ha'hayim*, « la maison de la vie » et où la musique ne se fait pas entendre : ne sommes-nous pas, en effet, en plein paradoxe ? Non, bien sûr, si l'on prend en considération la grande diversité des formes d'identification à la culture juive : la judéité n'est en rien réductible à la judaïté, la grande diversité des cultures juives au seul judaïsme religieux. Néanmoins, un tel sujet impose de ne pas déformer la réalité des répertoires, en sur-interprétant ou en surreprésentant les sources à thématique funèbre. Cette précaution vaut tout particulièrement pour les chants ou les œuvres musicales qui ont été jouées ou créés dans les ghettos et dans les camps.

En réalité, une part importante du patrimoine dit folklorique juif européen, en particulier celui des *shtetlekh* renvoient aux processus de construction ou d'invention des traditions, mis en évidence dans l'ouvrage classique de Terence Ranger et Eric Hobsbawm. Déjà dans son conte célèbre, *La métamorphose d'une mélodie*, Isaac Leib Peretz mettait en scène la nature mutante de la musique. C'est en réalité à la difficulté d'une archéologie de la mélodie que ces différents témoignages renvoient : et, de fait, c'est avec prudence qu'il convient de les classer comme folkloriques ou populaire. Longtemps, surtout lorsque Joan Baez en fait un succès planétaire, « *Dona Dona Dona*[596] » a été considérée comme un chant du folklore juif, reléguant dans les limbes sa propre histoire et les noms de ses créateurs. Le moment du passage dans le folklore d'un chant peut ainsi être objet d'histoire : c'est peut-être

[596] Rendue célèbre dans un premier temps par Theodor Bikel puis par Joan Baez, « *Dona dona dona* » évoque la figure sacrificielle du veau conduit à l'abattoir et moqué par un oiseau. Le rapport symbolique aux exactions antijuives ou à la Shoah en particulier s'avère délicat à établir explicitement, Aaron Tseitlin en restant volontairement à un niveau métaphorique.

particulièrement le cas pour les chants des ghettos et des camps. Dans sa préface de 1948 à l'édition new-yorkaise de son recueil *Lider fun di getos un lagern*, Shmerke Kaczerginski met en évidence la difficulté à retrouver l'auteur d'un chant, souvent réduit à une mélodie, dont la ligne et les paroles qui lui sont liées, varient en fonction des ghettos où elle a été chantée.

Exprimer la mort dans les ghettos et dans les camps

Appréhender ces témoignages dans une démarche historique et non pas spécifiquement musicologique, implique de les aborder par eux-mêmes et peut-être également pour eux-mêmes. Il s'agit alors de conserver une distance critique vis-à-vis de la littérature diffusant l'idée que les œuvres produites par les artistes juifs dans les ghettos ou dans les camps s'inscriraient – par essence - dans une forme de « résistance spirituelle[597] ». En effet, considérer a priori (comme on peut le lire dans les publications de musicologues[598]) que les représentations musicales et poétiques de leur propre mort par les victimes juives du nazisme relèvent essentiellement d'une attitude résiliente, retourne au mieux de la gageure, au pire d'une réécriture de l'histoire. L'étude des répertoires des cabarets, des théâtres mais également des chants appartenant à la sphère privée met le recours fréquent à la parodie. Ainsi, deux œuvres antérieures ont été particulièrement réutilisées par les auteurs des ghettos (essentiellement Vilna et Łódź) : tout d'abord la fameuse « *Papirosn* », adapté d'une chanson traditionnelle bulgare par Hermann Yablokoff, devenue l'un des plus célèbre standards du *Yiddish Theatre*, dont le succès se confirme à Broadway dans les années 1930 (à l'affiche en 1932) ; ensuite, l'une des mélodies yiddish les plus imprimées et chantées, « *Rozhinkes mit Mandlen* », chanson tirée d'un air de l'opéra de Abraham Goldfaden, *Shulames or the Daughter of Jerusalem*, datant de 1880. De surcroît, il ne faut surtout pas oublier, contrairement à la tendance uniformisatrice d'un certain nombre de recueils ou de

[597] Le site du *United States Memorial Museum* de Washington propose, dans l'article éponyme, la définition suivante de la résistance spirituelle : « La résistance spirituelle désigne les efforts investis par des personnes pour préserver leur humanité, leur probité, leur dignité et le sens de la civilisation face aux tentatives de les déshumaniser et de les avilir. Plus généralement, il s'agit, dans d'abominables conditions d'avilissement, du refus de se laisser briser. Les activités culturelles et éducatives, la tenue d'archives sur la communauté et l'observance religieuse clandestine constituent trois exemples de résistance spirituelle ». (http://www.ushmm.org/wlc/article.php?lang=fr&ModuleId=167). Shirli Gilbert, dans son ouvrage déjà mentionné, met bien en évidence le caractère potentiellement rhétorique et rétrospectif d'un tel concept, prenant notamment le risque de charger les sources d'un caractère résilient dont rien n'indique avec certitude que leur auteur l'aurait revendiqué ou encore qu'il a agit comme un outil de résistance spirituelle sur ses différents publics.

[598] JACOBSON, Joshua R., « Music in the Holocaust », in *Choral Journal*, 36/5, 1995.

compilations disponibles dans le commerce, que ces productions musicales s'inscrivent dans un contexte social de l'univers concentrationnaire fort éloigné de certaines reconstitutions ultérieures, mythifiées, réécrivant par le récit mémoriel une réalité factuelle violente, morcelée, parfois centrée sur le seul enjeu de sa propre survie. Il s'avère donc nécessaire de procéder à une typologie des sources, en s'intéressant à leur forme, à leur destination et à leur destinataire, à leur lieu de création, si lieu de création publique il y a (cabarets, salles de concerts), au public concerné (camarades partisans, prisonniers, soldats et officiers S.S.). S'il semble important de pouvoir appréhender, en soi et pour soi, les chants qui expriment la mort, le travail de recontextualisation s'impose de toute évidence.

Parmi ces types de sources musicales produites ou interprétées dans les ghettos, il faut distinguer les chants de la rue (jusqu'à leur interdiction dans la plupart des ghettos), les chansons des théâtres et des revues (en partie contrôlées par les Judenräte, dimension officielle, gestion de l'administration avec des différences fortes entre les ghettos), les chants des cabarets (sur lesquels la censure ne s'exerce pas de manière homogène, en partie au regard de la notoriété et de la fréquentation du lieu), les chants des organisations de jeunesse (sionistes de gauche ou conservateurs) et les chants de partisans. De plus, le répertoire de musique savante, répondant à une structure et à des formes traditionnelles de « musique pure », peu ou pas programmatique, continue de s'enrichir, tout particulièrement dans le ghetto de Terezín. Dans ce cas, l'éventualité de thématiques liées à la mort, au contexte génocidaire ou au deuil se révèle moins explicite.

Enfin, un autre type de répertoire permet l'expression de la mort, du meurtre et du deuil, souvent sous une forme très franche et explicite : les chants composés par des individus, dans la sphère privée. Il n'est plus alors d'enjeux d'apparence, de mobilisation des esprits ou de censure par les autorités juives du ghetto. La sphère privée apparaît bien souvent comme le lieu où les affectes et la liberté de ton s'expriment de la manière la plus brute. Concernant le répertoire liturgique, il est bien évident que la création de services sacrés originaux était rendue très difficile si ce n'est impossible, dans un contexte où la prière publique était interdite. Les lieux de culte tout comme les *yeshivot* étaient fermés : la pratique clandestine a pourtant continué. Les sources concernant les répertoires chantés lors de ces pratiques cachées s'avèrent très minces. Toutefois, la question de la vitalité religieuse trouve assez largement réponse, en particulier en ce qui concerne le ghetto de Varsovie où l'importance de la danse est mise en évidence dans le journal de l'historien du ghetto Emanuel Ringelblum comme

dans celui de Chaim Aaron Kaplan intitulé *Les rouleaux de l'agonie*[599] : « c'est presque un mitzvah de danser. Plus on danse, plus c'est un signe de sa foi dans *l'éternité d'Israël*. Chaque danse est un acte de protestation contre nos oppresseurs ». Ainsi, ces chants et les musiques qui proviennent, pour paraphraser Hillel Seidman, « du fond de l'abîme », s'inscrivent dans des lieux de vie culturelle, des lieux de création et, en même temps, dans des espaces de survie et/ou de résistance politique : entre la censure des *Judenräte* sur le répertoire des revues du théâtre ou des cabarets les plus en vue, entre les contraintes matérielles, l'expression de la réalité de la vie dans le ghetto n'est pas toujours libre.

La Shoah comme élément de redéfinition

Plus encore, la Shoah impose des changements structurels de grande importance dans la composition des répertoires. Ainsi, si un compositeur tel que Joseph Kosma (1905-1969) ne renonce pas à écrire les musiques des chansons de Prévert, il abandonne ouvertement la tradition symphonique romantique allemande en réaction à la catastrophe. Enfin, la production symphonique nord-américaine n'est profondément marquée par la thématique du génocide qu'à partir des années 1960, les occurrences antérieures étant plus ponctuelles. De fait, les travaux de mémoire et les entreprises de récits mémoriels entrent en correspondance avec l'écriture musicale, mais là encore de manière très variée. Il s'agira ainsi d'envisager l'écriture de l'histoire dans cette triangulation entre récits mémoriels, temps musical et enquêtes historiques. On le comprend, dans ces circonstances, le temps est loin d'être exclusivement linéaire : lorsque Leonard Bernstein (1918-1990), par exemple, compose dans la douleur sa 3ème Symphonie « Kaddish » (1963), c'est en lien avec le contexte nord-américain de prise de conscience de la réalité du génocide (consécutive au procès d'Eichmann à Jérusalem), mais cela réactive également le sentiment d'appartenance à une communauté culturelle disparue selon des modalités complexes et subjectives. Le processus de « mémorialisation » et de composition s'effectue alors dans un dialogue avec un passé qui n'a pas été directement vécu (la Shoah) et contribue dans le même temps à l'écriture d'un récit sur ce passé (dans le cas de Bernstein, c'est la question de l'Alliance après la destruction de la culture juive européenne qui est explicitement posée au « peuple juif », par l'invective à

[599] Chaim A. Kaplan, *Scroll of Agony – The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1999, 410 p.

Dieu[600]). De plus, si l'on s'attache au répertoire liturgique, on constate que les chants du hazan ou cantor sur le *Kaddish* des endeuillés, l'*Yzkor* (souvenance), le *Av HaRa'hamim* (« Père miséricordieux ») ou sur *El Male Rachamim* (« Dieu empli de miséricorde ») expriment et traduisent les traditions et rituels de communautés religieuses, avec leurs nombreuses variations diasporiques[601] et bien sûr de variations propres aux courants du judaïsme. De plus, la commémoration de *Yom HaShoah* dans la diaspora donne lieu à des créations nouvelles et également à la réutilisation d'œuvres dont la signification symbolique compte alors tout autant que la signification originelle (chants des ghettos et des camps interprétés lors des cérémonies). Ainsi, au sein de ce répertoire, le chant « *Zog nit keynmol* » du jeune poète de Vilna Hirsh Glik (1922-1944), membre de *Ha'shomer ha'tsa'ir* (« la jeune garde », organisation de jeunesse sioniste) et participant au FPO - *Foreynigte Partizaner Organizatsye* est un exemple très particulier de mobilité musicale. D'abord tout à fait lié au ghetto de Vilna[602], « *Zog nit keyn mol* » devient dès les années de guerre et plus encore dans les décennies qui ont suivi, le parangon du *Partizaner Lid*. Adaptées à une musique préexistante de Dimitri Pokrass, compositeur soviétique à l'esthétique socialiste-réaliste patriotique, le chant du jeune Hirsh Glik devient l'hymne des partisans juifs. Après-guerre, « *Zog Nit Keynmol* » est adoptée par de très nombreuses communautés juives à travers le monde et devient un véritable lieu de mémoire pour les victimes de la Shoah. Certaines familles ou certaines communautés l'ont même inclus et le chantent dans le service sacré du soir de *Pessah*. De surcroît, il est à noter que pour ces cérémonies commémoratives, le choix entre musique et silence s'avère toujours l'objet de discussions. Ce faisant, malgré l'extrême diversité de la notion « d'être juif », il existe bien des individus ou des communautés qui s'affirment comme Juifs et pratiquent la musique, notamment pour exprimer la mort, le deuil et pour se souvenir des disparus.

---

[600] La crainte d'une mauvaise réception de sa symphonie en Israël tend à montrer l'attachement de Leonard Bernstein accordait à ses liens avec les Juifs israéliens, lui-même se caractérisant comme un sioniste modéré (« Zionist without a great Z »).

[601] Concernant les rituels funéraires juifs, services funéraires, éloges du mort et période du deuil, on pourra notamment se reporter aux ouvrages suivants : BRENER, Anne, *Mourning & Mitzvah: A Guided Journal for Walking the Mourner's Path Through Grief to Healing* Jewish Lights Publishing, 1993. MAMAN C, « Rituels hébraïques de la mort » in *Bulletin trimestriel - Société d'anthropologie du Sud-Ouest*, 1996, vol. 31, no1- 2, pp. 29-32. OUAKNIN, Jacques, *L'âme immortelle. Précis des lois et coutumes du deuil dans le judaïsme*, éditions Bibliophane-Daniel Radford, 2002. RIEMER, Jack, dir., *Jewish Reflections on Death*, Schocken, 1987.

[602] Selon les témoignages, en particulier celui de Kaczerginski, le jeune poète Glik a composé les paroles de ce chant après une soirée culturelle (le printemps dans la littérature yiddish) organisée entre des militants du FPO, alors que les conversations tournaient autour du soulèvement du ghetto de Varsovie. In *Lider fun di getos un lagern*, op. cit., pp. 3-4

Au terme d'un tel travail et au-delà du constat – fondé sur une série d'études prosopographiques et monographiques qu'il s'est agit de mettre en relation – de la multiplicité des rapports individuels et collectif à la mort et au souvenir des morts, de la variété des rituels musicaux d'hommage et de deuil, de l'évolution des codes et des formes, force est de constater qu'il est impossible de conclure à une définition étroite des formes d'identification. La marque de l'histoire et les persécutions dont les populations juives on été les victimes n'ont de toute évidence pas conduit à une forme de repli culturel, traduit par une traduction musicale systématiquement repérable des représentations de la mort des Juifs. Bien au contraire, s'il est possible de déceler un sens commun à l'ensemble des parcours abordés et des œuvres écoutées, c'est à une tendance vers l'expression d'une peine universelle (qui n'entre pas en contradiction avec la reconnaissance d'un deuil spécifique) que l'on doit conclure. Bien sûr, il est des œuvres qui expriment des réalités particulières ou des souffrances précisément contextualisées. Mais le projet mahlérien, dans lequel Leonard Bernstein croit pouvoir puiser les fondements de son propre syncrétisme spirituel, le projet schönbergien cherchant avant tout à poser les jalons d'une musique pour les siècles à venir, les fêtes macabres de Ligeti comme les œuvres mémorielles plus spécifiquement destinée à une audience confessionnelle de compositeurs tels que Sholom Secunda, Herman Berlinski ou Lazar Weiner, toutes ces œuvres et toutes ces trajectoires musicales, si diverses soient-elles, visent à poser une question qui n'est pas circonscrite au champ culturel du judaïsme. Même dans ses occurrences les plus radicales (c'est-à-dire répondant à l'ambition de recouvrer les racines d'une identité culturelle disparue), comme chez John Zorn, les compositeurs juifs, au XXe siècle, tendent dans leur grande majorité à placer l'épreuve de la mort et du deuil à un niveau universel.

Un tel travail a donc requis la prudence, quant au sujet qu'il aborde, certes, mais également quant à la nature des sources qu'il entend traiter. Ces évolutions formelles ont donc conduit au choix d'un temps long qui ne se limite pas à la période concentrationnaire, mais cherche à prendre en considération le parcours des œuvres ainsi que leur évolution stylistique et sémantique. En revanche, cette prudence méthodique ne doit pas conduire à penser un relativisme absolu au prétexte que les sources musicales relèveraient du seul domaine de l'ineffable. Elles comportent, bien au contraire, une forte part de matérialité, dont il s'avère précisément possible d'écrire l'histoire.

Titre : « Le silence s'essouffle ». Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives ashkénazes. Europe centrale et orientale, États-Unis (1880-1980)

Résumé en français :

Si selon le psychiatre Jacques Hassoun « le judaïsme n'est pas une religion funèbre », l'ensemble des mondes juifs n'est toutefois pas réductible au seul aspect religieux et l'expression de ses courants musicaux aux seuls répertoires liturgiques. Parler de cultures juives au pluriel permet d'envisager toute les nuances du sentiment d'appartenance autour du deuil et des thématiques funèbres. Cette étude, dont l'étendue chronologique (1880-1980) permet de prendre ancrage dans un long XXe siècle, fait le choix d'espaces en mutations et en mouvements. Plutôt que de se concentrer sur la « zone de résidence » ou sur les capitales culturelles européennes, elle s'inscrit dans un axe Europe orientale – Europe centrale – États-Unis, afin de prendre en compte les logiques de transferts, de contre-transferts et plus encore de maillages culturels, en prenant soin de distinguer entre des contextes bien spécifiques. Une étude des cadres rituels et des réseaux sociaux au sein desquels les compositeurs s'inscrivent, permet dans un premier temps d'envisager les conditions et les contraintes variables propres au travail d'écriture musicale sur des thématiques funèbres, qu'il s'agisse de musique liturgique ou de musique profane. Afin d'espérer appréhender l'immense diversité des attitudes et des expressions musicales face à la mort du quotidien comme face à la mort « ensauvagée » des pogroms et du génocide, il s'avère nécessaire de prendre en compte l'évolution des espaces vécus et des réseaux de création musicale, au regard des bouleversements et des moments de rupture. De ce fait, la Shoah s'avère un point nodal dans l'histoire des formes musicales : il s'agit alors de s'attacher aux modalités de création et de diffusion des chants de mort et de deuil dans les camps et dans les ghettos ainsi qu'à la transmission de cette mémoire, à partir de traces musicales souvent fragmentaires ou transmises oralement. Enfin, cette thèse s'attache, dans sa dernière partie, aux représentations et aux phénomènes d'appropriation de ce répertoire et de cette mémoire dans l'après-guerre, comme révélateurs d'angoisses et d'un nouveau rapport au deuil collectif et individuel.

Mots-clés : expressions de la mort, musique funèbre, cultures juives ashkénazes, histoire culturelle, génocide.

Title : « Silence Gets Breathless ». Expressing Death, Mourning and Memory by Composers of Ashkenazy Jewish Cultures. Central and Eastern Europe, United-States (1880-1980)

Summary :

Even if, according to psychiatrist Jacques Hassoun "Judaism is not a funeral religion", the wide Jewish world is not, however, restricted to only the religious aspects, and its musical currents are not only attached to liturgy. Dealing with Jewish cultures (insisting on the plural) allows us to take into account the feelings of affiliation in their all diversity, linked with mourning and the funeral thematic. This study, whose chronological extension (1880-1980) corresponds to a wide Twentieth Century, makes the choice of changing and evolving spaces. Rather than focusing on the "Pale of Settlement", or on the cultural capitals of Europe, it inscribes itself in an Eastern Europe – Central Europe – United States axis, so as to take into account transfers, counter-transfers and cultural mesh works, while distinguishing specific contexts. Studying ritual frameworks and social networks inside of which composers work, allows us, firstly, to understand fluctuant conditions and restrictions of the musical composition process on funeral thematic, in the liturgical or in the secular fields. So as to catch the huge diversity of attitudes and musical expressions, confronting day to day's death or "brutalized" death of pogroms and genocide, it is necessary to take into account the mutations of the experienced spaces and the creation's networks, regarding break points and times of disruption. Incidentally, *Shoah* is a nodal point in the history of musical forms: so, it deals with the methods of creation and diffusion of dirges and mourning songs in concentration camps from often sketchy and oral musical traces. Finally, the last part of this dissertation focuses on representations and phenomena of appropriation of a repertoire and a memory in the post-World War II era, as revealing anxiety as well as a new collective or individual way of mourning.

UNIVERSITE DE NANCY 2
UFR DES SCIENCES HISTORIQUES, GEOGRAPHIQUES ET MUSICOLOGIQUES

Doctorat d'histoire contemporaine

M. Jean-Sébastien NOËL

« Le silence s'essouffle ». Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives ashkénazes.

Europe centrale et Orientale, Etats-Unis
(1880-1980)

Thèse dirigée par
M. Didier Francfort, Professeur d'histoire contemporaine

Année 2011

Volume II - Annexes

Membres du jury :

Jean El-Gammal, professeur à l'Université Nancy 2
Didier Francfort, professeur à l'Université Nancy 2 (directeur recherche)
Philippe Gumplowicz, maître de conférences, habilité à diriger les recherches (rapporteur)
Pascal Ory, professeur à l'Université Paris I Sorbonne (rapporteur)
Freddy Raphaël, professeur émérite à l'Université de Strasbourg
Annette Wieviorka, professeur à l'Université Paris I Sorbonne, directrice de recherche au CNRS

ANNEXE I – SOURCES

I - FONDS D'ARCHIVES

A - The Library of Congress, Washington D.C.

- **American Memory, Browse Collections**
- **The Leonard Bernstein Collection, ca1920-1989**
  http://memory.loc.gov/ammem/collections/bernstein/
  - Scripts pour les *Young People's Concerts*
  - Scripts pour le *Thursday Evening Preview*
  - Correspondance (près de 15 500 lettres et télégrammes numérisés)

B – United States Holocaust Memorial Museum Records Group 55 (Aleksander Kulisiewicz Collection)

a. **RG-55.004.18**

b. **RG-55.004.23 ("Jüdischer Todessang")**

c. **RG-55.003.07**

d. **RG-55.019.09**

e. **RG-55.004-14**

f. **RG-55.003.15 et RG-55.003.16**

g. **RG-55.004.02**

C - New York Public Library for Performing Arts

a. **Music Division**
http://www.nypl.org/research/lpa/mus/mus.html

b. **Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound**
http://www.nypl.org/research/lpa/rha/rha.html

c. **Dorot Jewish Division**
http://www.nypl.org/research/chss/jws/jewish.html

D - The Music Library, University of California, Berkeley

- **Inventory of the Ernest Bloch Collection, 1892-1958 (bulk 1919-1958)**
  http://www.oac.cdlib.org/data/13030/f2/tf9r29p1f2/files/tf9r29p1f2.pdf

- Séries 1 : Musique (A – manuscrits, B – musique publiée)
- Séries 2 : Correspondance
- Séries 3 : Comptes rendus et programmes
- Séries 4 : Peintures et esquisses
- Séries 5 : Photographies
- Séries 6 : Enregistrements
- Séries 7: Variés

E- Jewish Music Research Center, The Hebrew University of Jerusalem

- **Jewish and Israeli Music in Films (JIMF)**
  http://www.jewish-music.huji.ac.il/

F - YIVO – Institute for Jewish Research- New York

a. **The Max and Frieda Weinstein Archives of Recorded Sound**
   http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=191

- **Collection of Radio Programs - RG 130.** Enregistrements d'émissions radiophoniques des années 1930-1950.
- **Ruth Rubin, Benedict Stambler and Ben Stonehill Collections - RGs 620, 1014, 533.** Enregistrements de musiques hassidiques, cantoriales, folkloriques, séfarades et de musique de théâtre

b. **Sidney Krum Jewish Music and Yiddish Theater Memorial Collections**
   http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190

- **Musique - RG 112**. Programmes, photographies et autres documents liés à la musique juive. Œuvres publiées ou inédites de musique folklorique, populaire, de musique de théâtre. Chansons et musiques liées à la Shoah. Musique liturgique et hassidique. Musique chorale et instrumentale. Documents relatifs à Abraham Ellstein, Abraham Goldfaden, Pinchas Jassinowski, Alexander Olshanetzky, Joseph Rumshinsky, Sholem Secunda.
- **Fonds Abraham Moshe Bernstein[603] - RG 36.**
- **Fonds Leo Low[604] - RG 1140.**
- **Fonds Mordechai Moniak[605] - RG 412.**
- **Fonds Meyer Posner[606] - RG 217.**
- **Fonds Lazar Weiner[607]- RG 711.**

---

[603] (1866-1932). Hazzan, chef de chœur et compositeur de musique liturgique à Vilna.
[604] (1876-1960). Compositeur et chef de chœur (Grande synagogue de Vilna, Temple Réformé de Bucarest, Synagogue Tlomackie et Hazomir de Varsovie et *Jewish National Workers Alliance and Workmen's Circle* de New York).
[605] (1895-1938). Hazzan et compositeur né à Kishinev.
[606] (1890-1931). Compositeur de musique liturgique.
[607] (1897-1982). Compositeur et directeur musical de la Synagogue Centrale de Manhattan. Directeur de la *Workmen's Circle Choral Society*.

- **Fonds Elias Zaludkowski[608] - RG 212.**

Musique populaire et musique savant

- **Barbara Kirshenblatt-Gimblett Collection**, années 1900-1970. L'anthropologue Barbara Kirshenblatt-Gimblett s'est intéressé au folklore et cette collection rassemble des partitions de musique folklorique et populaire juives ainsi que de la musique yiddish.
- **Sidor Belarsky - RG 721[609]**
- **Samuel Bugatch - RG 712[610]**
- **Mordechai Gebirtig - RG 740[611]**
- **Michl Gelbart - RG 467[612]**
- **Vladimir Heifetz - RG 1259[613]**
- **Solomon Shmulewitz-Small - RG 214[614]**
- **Lazar Weiner - RG 711[615]**

Musique de Théâtre

- **Musique Vilna Archives (1882-1940) - RG 7[616].**
- **Abraham Goldfaden - RG 219[617]**
- **David Hirsch - RG 1225[618]**
- **Sholem Perlmutter - RG 289[619]**

---

608 (1888-1943). Cantor. Biélorussie, Pologne et Etats-Unis.

609 (1900-1975). Chanteur d'opéra (baryton) et de musique populaire.

610 (1898-1984). Compositeur de musique liturgique et profane. Directeur musical de la synagogue Beth Tefiloh de Baltimore et du Temple Adath Israel à New York, dans le Bronx. Bugatch a publié une anthologie de chansons juives et yiddish.

611 (1877-1942). Grand poète de langue populaire yiddish. Sa chanson la plus célèbre, *Undzer shtetl brent* (Notre ville est sous les flammes) a été composée après le pogrom de Przytyk en Pologne, en 1938. Tué par les Nazis lors de la déportation du ghetto de Cracovie.

612 (1889-1962). Compositeur, critique musical et professeur aux écoles du *Workmen's Circle*. Met en musique des poèmes Yiddishet compose six opérettes pour les enfants.

613 (1900-1970). Pianiste, compositeur, chef d'orchestre et chef de chœur, il dirige le *Rudolf Schildkraut Theatre*, le choeur du *Poale Zion (Farband)*, du *Yiddish Culture Chorus*, de la *Patterson Singing Society* du New Jersey, du *Temple Anshe Chesed*, du *Jamaica Jewish Center*. Heifetz a écrit près de 80 œuvres et près de 200 arrangements et orchestrations. Il a composé pour le *Yiddish Art Theater*, le *Folksbiene Theater* et pour plusieurs films. Il a également composé une symphonie, un opéra, un oratorio et plusieurs cantates.

614 (1868-1943) Dramaturge, poète et compositeur pour le Yiddish Theater, également chanteur folklorique, né à Pinsk, Biélorussie et immigre aux Etats-Unis en 1891.

615 (1897-1982). Compositeur, professeur de musique, chef d'orchestre, chef de choeur et pianiste, il a été directeur musical de la Synagogue Centrale de Manhattan et de la *Workmen's Circle Choral Society*.

616 Documents issus du Esther Rachel Kaminska Theater Museum installé par l'YIVO à Vilna en 1927 à partir d'une donation d'Esther-Rachel Kaminska, la « mère » du Yiddish Theater. La collection comporte des manuscrits d'œuvres musicales pour le Yiddish Theater, pour près de 300 opéras, opérettes et vaudevilles. Manuscrits de musique savante, populaire et liturgique.

617 (1879 - années 1930). Dramaturge, poète, compositeur, producteur et directeur, fondateur du Yiddish Theater, il a mis en scène la première production de Yiddish Theater à Jassy, en Roumanie (1876). Manuscrits de ses opérettes. Voir également les *Vilna Archives* - RG 7, pour d'autres partitions.

618 (1890 - ?). Compositeur de musique pour le Yiddish Theater. Un des pionniers du Yiddish Theater en Roumanie, il transcrit des mélodies d'Abraham Goldfaden.

619 (1884-1954). Ecrivain et auteur dramatique pour le Yiddish Theater. Fondateur et secrétaire de la *League of Yiddish Playwrights* et fondateur de la *Society of Jewish Composers, Lyricists and Publishers*. A fait partie de comité de rédaction du *Leksikon fun yidishn teater* (Dictionnaire du Yiddish Theater).

- **Herman Yablokoff - RG 1188**[620]
- **Gabriel Zarzhevsky - RG 407**[621]

G – The Hebrew Union College – The Jewish Institute of Religion

a. **Eduard Birnbaum Collection**

http://huc.edu/libraries/collections/birnbaum/Inventory.pdf

b. **Kirschstein Collection**

http://huc.edu/libraries/collections/Kirschstein1571-1963.pdf

c. **Journals & Newspapers on Microfilm**

http://huc.edu/libraries/collections/ajpc/index.php

H - The Music Archives at The Library of The Jewish Theological Seminary – New York

http://www.jtsa.edu/Library/Collections/Archives/Music_Archives.xml

- **Fonds Jacob Beimel**
- **Fonds Herman Berlinski**
- **Fonds Herbert Fromm + Addendum I et II**
- **Fonds Irene Heskes**
- **Fonds Max D. Klein**
- **Fonds Meyer Posner**
- **Fonds David J. Putterman**
- **Fonds Samuel Rosenbaum**
- **Fonds Solomon Rosowsky + Addendum**
- **Fonds Aron Marko Rothmüller**
- **Fonds Heinrich Schalit**
- **Fonds Jakob Schönberg**
- **Fonds Arnold Wecker**
- **Fonds Max Wohlberg**
- **Fonds Joseph Yasser**

I - Arnold Schoenberg Center – Archives – Vienne

http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/

- Legs de Schönberg (inventaire du scriptorium de la villa de Beverly Hills)
- Manuscrits
- Correspondance (près de 20 000 lettres ou télégrammes)

---

[620] (1902-1981). Acteur, compositeur et parolier. Sa chanson la plus connue sur la scène yiddish est *Papirosn* (Cigarettes). Dirige la *Hebrew Actors Union* de New York.

[621] (1888 - ?). Producteur du Yiddish Theater, directeur de compagnies de théâtre en Ukraine (Ekaterinoslav), Russie, Pologne, Turquie (Constantinople) et aux Etats-Unis. Après son arrivée aux Etats-Unis, prend le pseudonyme Harry Zar.

- Livres de la bibliothèque d'Arnold Schoenberg
- Articles et coupures de presses
- Peintures et dessins
- Programmes et affiches
- Photographies
- Films et documents vidéos
- Documents enregistrés
- Collections périphériques
- Catalogues

J - Paul Sacher Stiftung – Bâle

http://www.paul-sacher-stiftung.ch/e/collections.htm

- **Fonds Morton Feldman**
- **Fonds Mauricio Kagel**
- **Fonds György Kurtág**
- **Fonds René Leibowitz**
- **Fonds György Ligeti**
  - Correspondance : A-N. Microfilms MF 226.1 et N – Z. MF 267.1
- **Fonds Arthur Lourié**
- **Fonds Steve Reich**
- **Fonds George Rochberg**
- **Fonds Leonard Stein**
- **Fonds Viktor Ullmann**
- **Fonds Stefan Wolpe**

K - Médiathèque Gustav Mahler – Paris

- **Fonds Joseph Kosma**
  http://www.bgm.org/ressources/pdf/fonds_kosma.pdf
  - Documents personnels sur Joseph Kosma, documents biographiques et documents sur les œuvres
  - Ecrits de Joseph Kosma
  - Marie Kosma Merlin
  - Correspondance
  - Partitions
  - Œuvres de Joseph Kosma
  - Manuscrits et esquisses pour la télévision
  - Iconographie (Photos de Joseph Kosma, photos de ses œuvres)
  - Documents audiovisuels
  - Bandes des œuvres de Joseph Kosma, enregistrements 33 et 45 tours
  - Microfilms

- Livres et documents divers

- **Fonds Selma Kurz**
  http://www.bgm.org/ressources/pdf/fonds_kurz.pdf
- Correspondance, notamment avec Mahler

- **Fonds Gustav Mahler**
  http://www.bgm.org/ressources/pdf/fonds_mahler.pdf
- Certificats de naissance de Gustav et Alma Mahler, articles nécrologiques (8 dossiers)
- Articles de presse, revues et autres (Reproductions, 50 dossiers), articles de presse de l'époque de Mahler (originaux, 1 grand classeur), document concernant les œuvres de Mahler (43 dossiers)
- Documents concernant Alma Mahler (14 dossiers)
- Correspondance : Lettres de Gustav Mahler (28 dossiers), lettres de Gustav Mahler à Alma (2 dossiers), lettres de Gustav Mahler à sa famille (2 dossiers), lettres de différents correspondants à Gustav Mahler (6 dossiers)

II – COLLECTIONS D'ARCHIVES SONORES PUBLIÉES

A – Milken Archives – American Jewish Music

- **Musiques liturgiques, services sacrés**
  - *A Hanukka Celebration*, Naxos ID [8.559410]
  - *Traditional Cantorial and Concert Favorites*/Cantor Simon Spiro, Naxos ID [8.559460]
  - Gershon Kingsley (b. 1922), Naxos ID [8.559435]
  - Vienna Boys Choir: *A Jewish Celebration in Song*, Naxos ID [8.559419]
  - *The First S'lihot - Midnight Service*, Naxos ID [8.559428-29]
  - Cantor Benzion Miller Sings Cantorial Concert Masterpieces, Naxos ID [8.559416]
  - Herman Berlinski: *Avodat Shabbat*, Naxos ID [8.559430]
  - Darius Milhaud (1892-1974): *Service Sacré*, Naxos ID [8.559409]
  - *Psalms of Joy and Sorrow*, Naxos ID [8.559445]
  - *Sacred Services from Israel*, Naxos ID [8.559452]
- **Chansons Yiddish**
  - *Great Songs of the Yiddish Stage*, Volume 1: Abraham Ellstein (1907-1963) & Other Songwriters of His Circle, Naxos ID [8.559405]
- *Great Songs of the Yiddish Stage*, Volume 2: Bay Mir Bistu Sheyn - Sholom Secunda, Alexander Olshanetsky and Other Songwriters of Their Circle, Naxos ID [8.559432]
- Lazar Weiner: *The Art of Yiddish Song*, Naxos ID [8.559443]

- **Musique savante sur des thématiques religieuses**
- *Jewish Music of the Dance*, Naxos ID [8.559439]

- Herman Berlinski: *From the World of My Father*, Naxos ID [8.559446]
- David Stock: *A Little Miracle*, Naxos ID [8.559422]
- *In Celebration of Israel*, Naxos ID [8.559461]
- Max Helfman: *Di Naye Hagode*, Naxos ID [8.559440]
- Jewish String Quartets, Naxos ID [8.559451]
- Judith Lang Zaimont: *A Tale of Abram and Isaac*, Naxos ID [8.559444]
- Thomas Beveridge: *Yizkor Requiem*, Naxos ID [8.559453]
- Leonard Bernstein: *Kaddish Symphony No. 3*, Naxos ID [8.559456]
- Jacob Weinberg, Naxos ID [8.559457]
- Lukas Foss (b. 1922), Naxos ID [8.559438]
- Charles Davidson (b. 1929), Naxos ID [8.559436]
- Frederick Jacobi (1891-1952), Naxos ID [8.559434]
- Jack Gottlieb (b. 1930), Naxos ID [8.559433]
- Genesis Suite (1945), Naxos ID [8.559442]
- Paul Schoenfield, Naxos ID [8.559418]
- *Jewish Tone Poems*, Naxos ID [8.559426]
- David Amram, Naxos ID [8.559420]
- Scenes from Jewish Operas, Volume 1, Naxos ID [8.559424]
- Hugo Weisgall (1912-97), Naxos ID [8.559425]
- Yehudi Wyner: *The Mirror; Passover Offering*, Naxos ID [8.559423]
- David Diamond: *AHAVA-Brotherhood*, Naxos ID [8.559412]
- Ofer Ben-Amots: *Celestial Dialogues*, Naxos ID [8.559421]
- Samuel Adler (b. 1928), Naxos ID [8.559415]
- Ernst Toch (1887-1964), Naxos ID [8.559417]
- Marvin David Levy (b.1932), Naxos ID [8.559427]
- Dave Brubeck: *The Gates of Justice* (1969), Naxos ID [8.559414]
- Bruce Adolphe (b. 1955), Naxos ID [8.559413]
- Jewish Voices in the New World, Naxos ID [8.559411]
- Leonard Bernstein (1918-1990): A Jewish Legacy, Naxos ID [8.559407]
- Joseph Achron (1886-1943), Naxos ID [8.559408]
- Introducing the World of American Jewish Music, Naxos ID [8.559406]
- Kurt Weill (1900-1950): *The Eternal Road* (Highlights), Naxos ID [8.559402]
- Klezmer Concertos and Encores, Naxos ID [8.559403]
- Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Naxos ID [8.559404]

B – Vorbei … Beyond Recall - Dokumentation jüdischen Musiklebens in Berlin, 1933-1938

C – Tsadik - Radical Jewish Culture

D – Wergo, Music of World Culture – Jewish Series éditée par Rita Ottens et Joel E. Rubin

- *Cantor Isaac Algazi - Sweet Singer of Israel Ottoman Jewish Musik from the Early Twentieth Century*, Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16222
- *Aneinu! Hasidic-Orthodox Music from the Festival of the Torah in Jerusalem*, Chaim Banet - Mordechai Ben David - Shmuel Brazil - Shlomo Carlebach - Yossi Green - Eli Kranzler - Moshe Laufer - Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16282
- *Di Eybike Mame - The Eternal Mother Women in Yiddish Theater and Popular Song 1905-1929*, Joseph Brody - Nellie Casman - Rubin Doctor - Louis Friedsell - Abraham Goldfaden - Morris Goldstein - J. Jaffe - Isidore Lillian - Harry Lubin - Arnold Perlmutter - Joseph Rumshinsky - Abe Schwartz - Sholom Secunda - Solomon Smulewitz - Chone Wolfsthal - Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16252
- *Joel Rubin Jewish Music Ensemble - Beregovski's Wedding Forgotten Instrumental Treasures from the Ukraine*, Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16142
- *Joel Rubin with the Epstein Brothers Orchestra - Grandfathers and Grandsons Jewish-American Wedding Music from the Repertoire of Dave Tarras*, Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16102
- *Oytsres Treasures - Schätze. Klezmer Music 1908-1996*, Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16212
- *Rubin & Horowitz - Bessarabian Symphony Early Jewish Instrumental Music*, Joshua Horowitz - Joel E. Rubin - Rita Ottens, SM 16062
- *Shalom Comrade! Yiddish Music in the Soviet Union 1928–1961*, Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16272
- *The Epstein Brothers Orchestra - Kings of Freylekh Land. A Century of Yiddish-American Music*, Max Epstein - Alexander Olshanetsky - Israel Schorr - Rita Ottens - Joel E. Rubin, SM 16112

III – Ressources sur Internet

The United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) – Music of The Holocaust, Highlights from the Collection
http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/music/
Judaica Sound Archives – Florida Atlantic University Libraries
http://www.fau.edu/library/
Robert and Molly Freedman Jewish Sound Archives – Schoenberg Center for Electronic Text and Images – The University of Pennsylvania Libraries
http://sceti.library.upenn.edu/freedman/
Dartmouth Jewish Sound Archives
http://www.dartmouth.edu/~djsa/
Encyclopedic Discography of Victor Recordings
http://victor.library.ucsb.edu/
Gerda und Franz Lechleitner, GHT Vienna
http://www.phonomuseum.at/index2.php?showID=cm_jewishsongs
Soviet Yiddish Music

http://yiddish.lenin.ru/indexen.html
Soviet Music
http://www.sovmusic.ru/english/index.php
Le site de Claude Torrès « mes musiques régénérées » – *Jewish Music*
http://claude.torres1.perso.sfr.fr/

ANNEXE II - BIBLIOGRAPHIE

1 – Méthode. Ouvrages usuels, historiographie générale

a – Epistémologie et historiographie générale

BEDARIDA, François (dir.), *L'histoire et le métier d'historien en France, 1945-1995*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1995, 437 p.

BRAUDEL, Fernand, *Ecrits sur l'histoire,* Flammarion, Paris, 1969, 316 p.

CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, folio,

CERTEAU, Michel, de, Histoire et psychanalyse, entre science et fiction, [1986], Paris, Gallimard, folio, 1987.

CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*. Bibliothèque Histoire, Albin Michel, Paris, 1998, 293 p.

HOBSBAWM, Eric J., *L'âge des extrêmes. Histoire du court XX*ème *siècle (1914-1991)*, [1994], Bruxelles, éditions Complexe, 1999.

LEDUC, Jean, *Les historiens et le temps. Conception, problématique, écritures*. Editions du Seuil, Points Histoire, 1999, 328 p.

LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, [Einaudi, 1977], éditions Gallimard, Folio Histoire, 1988.

KOSELLECK, Reinhardt, *L'expérience de l'histoire*, éditions Gallimard/Le Seuil, Hautes Etudes, 1997, 247 p.

NOIRIEL, Gérard, *Penser avec, penser contre. Itinéraire d'un historien.* Paris, Belin, socio-histoire, 2003.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, 7 volumes, Paris, Gallimard, 1984-1992.

POMIAN, Krzysztof, *Sur l'histoire*, éditions Gallimard, Folio Histoire, 1999.

b – Histoire culturelle générale

BARKER, Chris., *Cultural Studies. Theory and Practice*, Sage, Londres, 2000.

BURGIERE, André, REVEL, Jacques (dir.), *Histoire de la France, Tome IV « Les formes de la culture »*, Seuil, Paris, 1993.

CERTEAU, Michel de, *La Culture au pluriel*, UGE 10/18, Paris, 1974.

CHANEY, David., *The Cultural Turn. Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History*, Routledge, Londres, 1994.
CHARLE, Christophe, ROCHE, Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes. XVIIIème –XIXème siècles*. Publications de la Sorbonne, Paris, 2001.
CHARTIER, Roger, VIERHAUS (dir.), *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte*, Wallstein Verlag, Göttingen, 1995.
CORBIN, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage et culture sensible dans les campagnes au XIXème siècle*. Albin Michel, Paris, 1994.
CRUBELLIER, Maurice, *Histoire culturelle de la France (XIX-XXèmes siècles)*, Armand Colin Paris, 1974.
DELPORTE, Christian, MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, PUF, Paris, 2010, 900 p.
DOSSE, François, *La marche des idées. Histoire des intellectuelles, histoire intellectuelle.* Paris, La découverte, 2003.
GOETSCHEL, Pascale, *LOYER*, Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XXème siècle.* Paris, Colin, nouvelle édition, 2003.
GÖTTLICH, Udo (ed.), *Populäre Kultur als repräsentative Kultur : die Herausforderung der Cultural Studies*, Köln, Herbert von Halem, 2002.
PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.
POIRIER, Jean (dir.), *Histoire des mœurs*, III, volume 1 « Thèmes et systèmes culturels », Paris, Gallimard, folio. **
POIRRIER, Philippe, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Seuil, 1998.
RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François, Pour une histoire culturelle, éditions du Seuil, Univers Historique, Paris, 1997.

c – Histoire culturelle comparée et travaux ayant trait aux sources musicales

ALTEN, Michèle, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000. 220 p.
BUCH, Esteban, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique.* Gallimard, Paris, 1999.
Ibid., *Le cas Schönberg*, Gallimard, Paris, 2006.
CHARLE, Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXème siècle. Essai d'histoire comparée*. Paris, seuil, Points Histoire, 1996.

CHIMENES, Myriam, *La vie musicale sous Vichy*, éditions Complexe, Bruxelles, 2001, 420 p.
Ibid., *Mécènes et Musiciens : Des salons privés aux concerts publics, Paris 1870-1940*, Fayard, Paris, 2004, 600 p.
FRANCFORT, Didier, « Sensibilité et pratiques musicales des immigrés en Lorraine de 1945 à nos jours » in *Lorraine, terre de brassage et d'accueil des populations,* Longwy/Longlaville Université Nancy 2/Conseil régional, PUN, 2001, pp. 313-318.
Ibid. « Paroles d'Hymnes. Approche historique comparée des hymnes nationaux d'Europe centrale et orientale » in *Cahiers du Dictionnaire des notions politiques et sociales des pays d'Europe centrale et orientale* n°1 et2, Nancy, 2003, pp.143-163.
Ibid., *Le chant des nations. Musique et culture en Europe (1870-1914)*, Hachette Littérature, 2004.
GUMPLOWITZ, Philippe, Paris, 1944-1954. Artistes, intellectuels, publics : La Culture comme enjeu, éditions Autrement, Paris, 1995
Ibid., Le roman du jazz, première époque : 1893-1930, 1991, 387 p.
Ibid., Le Roman du jazz, deuxième époque : 1930-1942, Fayard, ¨Paris, 2000, 509 p.
Ibid., Le roman du jazz, les modernes, Fayard, Paris, 2008, 498 p.
LETERRIER, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public" », in Revue d'histoire du XIXe siècle, Numéro 19 (1999), « Aspects de la production culturelle au XIXe siècle ».
Ibid., *Le mélomane et l'historien*, Armand Colin, Paris, 2006, 218 p.
LACOMBE, Hervé, « L'opéra, à la croisée de l'histoire et de la musicologie », in *Histoire, Economie, Société* a. 22, 2003, 2.
MATHIEU, Julien, « Arts et artistes dans la société - Un mythe fondateur de la musique contemporaine : le scandale provoqué en 1954 par la création de Déserts d'Edgar Varèse», in *Revue d'Historie Moderne et Contemporaine*, n°51 (1), 2004, pp.129-151.TOURNES, Ludovic (dir.), *De l'acculturation du politique au multiculturalisme. Sociabilités musicales contemporaines.* Paris, H. Champion, 1999.
SALMI, Hannu, *Wagner And Wagnerism in Nineteenth-century Sweden, Finland, And the Baltic Provinces: Reception, Enthusiasm, Cult*, University of Rochester Press, Collection Eastman Studies in Music, 2005, 328 p.
Ibid., *Nineteeth Century, a Cultural History*, Polity Press, 2008, 224 p.

WERNER, Michael, *Le concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre,* Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

d – Sociologie

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement.* Paris, les éditions de Minuit, 1979.
BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, éditions de minuit, Paris, 1998. 277 p
ELIAS, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973
LAHIRE, Bernard, La culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi, éditions la Découverte, Paris, 2006, 778 p.
Ibid., Franz Kafka : Eléments pour une théorie de la création littéraire, éditions la Découverte, 2010, 626 p.
MENGER, Pierre-Michel*, Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Harmoniques Flammarion, 1983. 369 p.
Ibid. « Le cas Beethoven », in *Annales HSS*, 2003.
RAPHAËL, Freddy,

c – Philosophie et anthropologie – ouvrages généraux

ADORNO, Theodor W., *Minima moralia, réflexions sur la vie mutilée*, [1951], Paris, Petite bibliothèque Payot, 2003.
Ibid., Theodor W., *Dialectique négative*, [1966], Paris, Petite bibliothèque Payot, 2003.
ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, [1954], Paris, Gallimard, folio,1972.
Ibid. *Eichmann à Jérusalem*, [1966], Paris, Gallimard, folio histoire, 2002.

2 – Cultures juives

a - Histoire du judaïsme et des communautés juives européennes et américaines

BARNAVI, Elie, dir., *L'Histoire universelle des Juifs*, Hachette Littérature, [1992], nouvelle édition mise à jour, 2002.

BAUMGARTEN, Jean, ERTEL, Rachel, NIBORSKI, Itzhok, WIEVIORKA, Annette, dir., *Mille ans de cultures ashkénazes*, Liliana Levi, 1994.

BECHTEL, Delphine, *La renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale, 1897-1930*, Belin, 2002.

BENSIMON, Doris, *Religion et Etat en Israël*, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 228-230.

BIALE, David, dir., *Les cultures des Juifs. Une nouvelle histoire, Editions de l'Eclat,* 2005.

BIALE, David, GALCHINSKY, Michael, HESCHEL, Susannah, *Insider/Outsider. American Jews and Multiculturalism*, University of California Press, 1998.

BRAHAM Randolph L., *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, Columbia University Press, New York, 1981, 2 vol.

BRAHAM, Randolph L, *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, condensed edition. Detroit, Wayne State University Press, 2000.

BRINKMANN Reinhold, WOLFF Christoph ed., *Driven Into Paradise. The Music Migration from Nazi Germany to the United States*, University of California Press, 1999.

DAWIDOWITZ, Lucy S., *The War Against Jews, 1939-1945*, New York, Bantam Books, 1975, 610 p.

EPSTEIN, Simon, *Histoire du peuple juif au XXème siècle, de 1914 à nos jours*, Hachette Littérature, Paris, 1998, pp. 9-15.

GAMM, Gerald H., "In search of Suburbs : Boston's Jewish Districts, 1843-1994", pp. 137-173 et KAUFMAN, David, "Temples in the American Athens : A History of The Synagogues of Boston", pp. 175-218, in SARNA, Jonathan D., SMITH, Ellen, KOSOFSKY, Scott-Martin, *The Jews of Boston*, Yale University Press in collaboration with the Combined Jewish Philanthropies of Greater Boston, Inc., New Haven and London, 2005.

GIERSON, Karla, Discours d'Auschwitz : *littérarité, représentation, symbolisation*, Champion, 2003, 526 p.

GOREN, Arthur A., *The Politics and Public Culture of American Jews*, op. cit., 42-46. SLOBIN, Mark, *Tenement Songs. The Popular Music of the Jewish Immigrants*, op. cit., pp. 82-83.

IOANID, Radu, *La Roumanie et la Shoah*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2002, p. 269.

KARÁDY Viktor, *The Jews of Europe in the Modern Era. A socio-Historical Outline*, Budapest, New York, Central European University Press, 2004.

KRAUT, Alan M, *The Huddled Masses: The Immigrant in American Society, 1880-1921*, American History Series, Harlan Davidson Ed., 2001, 267 p.

LANDMANN, Salcia Landmann, *Jiddisch, das Abenteuer einer Sprache*, München, Limes, 1984, p. 112.

LUCASSEN, Leo, FELDMAN, David, OLTMER, Jochen, dir., *Paths of Integration. Migrants in Western Europe (1880-2004)*, Amsterdam University Press, 2006, 320 p.

McCAGG, William O., *Les Juifs des Habsbourg. 1670-1918*, Paris, PUF, 1989, 478 p.

MEDRESH, Israël, *Le Montréal juif entre les deux guerres*, traduit et présenté par Pierre Anctil, éditions du septentrion, 2001, p. 86, n.127.

MEYER, Michael A., *The Origins of the Modern Jew. Jewish Identity and Modern Culture (1749-1824)*,Wayne State University Press, 1967, p. 116.

MICHMAN, Dan, *Pour une historiographie de la Shoah*, Collections Lettres Promises, éditions In Presse, 2001, pp. 176.

MINCZEKES, Henri, *Une histoire des Juifs de Pologne*, Editions La Découverte, 2006.

MORIN, Edgar, *Le monde moderne et la question juive*. Collection non-conforme, Seuil, Paris, 2006.

NUGENT, Walter T. K., *Crossings : The Great Transatlantic Migrations (1870-1914)*, Indiana University Press, 1995, 256 p.

OUZAN, Françoise, *Histoire des Américains juifs - De la marge à l'influence*, éditions André Versaille, 2008.

ROYER, Clara, « Quêtes d'identité et assimilation d'une génération d'écrivains juifs hongrois, 1920-1941 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin* 1/2009 (N° 29), p. 141-149.

SAND, Shlomo, *Comment le peuple juif fut-il inventé ? De la Bible au sionisme*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2008, 446 p.

SARNA, Jonathan D., *American Judaism, a History*, Yale University Press, 2004.

SARNA, Jonathan D., *American Judaism. A History*, Yale University Press, Hew Haven and London, 2004, 490 p.

SARNA, Jonathan D., *American Judaism. A History*. Yale University, 2004.

SLEZKINE, Yuri, *Le siècle juif*, La Découverte, Paris, [The Jewish Century, 2004], 2009.

SUTZKEVER, Avrom, « Le ghetto de Vilna », in EHRENBOURG, Ilya, GROSSMAN, Vassili, *Le Livre noir. Textes et témoignages*, Arles, Solin/Actes Sud, 1995, p. 508.

TRUNK, Isaiah, *Judenrat. The Jewish Councils in Eastern Europe During Nazi Occupation*, [1972], 1996, University of Nebraska Press, 612 p.

WIEVIORKA, Annette, SZUREK, Jean-Charles, *Juifs et Polonais - 1939-2008*, Albin Michel, 2009.

ZAWADZKI, Paul, *Ecriture de l'histoire et identité juive. L'Europe Ashkénaze, XIX*ème*-XX*ème *siècle*, Collection Histoire, Les Belles Lettres, Paris, 2003, pp. 182-1992.

b - Traditions musicales juives

ADLER, Israël, « La musique juive : un voyage dans le temps », in Jean-Jacques NATTHIEZ, dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI*ème *siècle. Vol. 3. Musiques et cultures*. Arles, Actes Sud/Cité de la musique, pp. 204-238.

AVENARY, Henoch, « The concept of Mode in European Synagogue Chant », in *Yuval*, 2, Jérusalem, The Magnes Press, 1971, pp. 11-21.

Bajtha BAYER, « Music », in *Encyclopaedia Judaica*, vol. XII, Jérusalem, Kether Publishing House, 1972, pp. 554-566.

BAYER, Bathja, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs – An Archeological Inventory*, Israel Music Institute, Tel-Aviv, 1963, 51 p. Plus récemment, l'ouvrage de BRAUN, Joachim, *Music in Ancient Israel/Palestine: Archaeological, Written, and Comparative Sources*. Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans, 2002, 410 p.

BERLINSKI, Herman, « Music in synagogue today », *The american organist*, janvier 1959, pp.11-15

EPHROS, Gershon, *The Cantorial Anthology : Traditional and Modern Synagogue Music*, 6 volumes, New York, Bloch Publishing, 1929-1975

GELBART, Michl, *Fun meshorerim-lebn*, New York, Shklarsky, 1942, traduit en anglais dans SLOBIN, Mark, *Chosen Voices. The Story of American Cantorate*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, [1989], 2002, p.14. Traduction personnelle.

GOTTLIEB, Jack, *Funny , It Doesn't Sound Jewish ! How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*, State University of New York, 2004.

GOTTLIEB, Jack, *Funny , It Doesn't Sound Jewish ! How Yiddish Songs and Synagogue Melodies Influenced Tin Pan Alley, Broadway, and Hollywood*, State University of New York, 2004, 306 p., op. cit.

IDELSOHN, Abraham Zvi, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, 10 volumes, 1914-1932, Leipzig.

KALIB, Sholom, *The Musical Tradition of the Eastern European Synagogue, Vol. One, Introduction, History and Definition*. Part I – Text, Part II – Music, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2002, 277 p. et 227 p.

KALIB, Sholom, The *Musical Traditions of the Eastern European Synagogue*, Volume One. Introduction : History and Definition (Part One. Text), Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2002, 277 p. Emanuel RUBIN, John H. BARON, *Music in Jewish History and Culture*, Detroit, Harmonie Park Press, 2006, 420 p.

KWARTIN, Zavel, *Mayn lebn*, New York et Philadelphia, S. Kwartin Publishing Committee, 1952.

LEMAIRE, Franz C., *Le destin juif en musique*

Les Cahiers du judaïsme, n° 5, « Musiques », éd. Alliance Israélite Universelle, automne 1999.

Les Cahiers du judaïsme, n° 5, « Musiques », éd. Alliance Israélite Universelle, automne 1999, 144 p. et notamment l'article d'Hervé ROTEN, « Musiques juives, musiques hybrides ».

MONTAGU, Jeremy, *Musical Instruments of the Bible*, The Montagu Collection of Musical Instrument, Oxford, 1996.

Philip V. BOHLMAN, *Jüdische Volksmusik. Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*, Wien, Böhlau, 2005, 388 p. Jascha NEMTSOV, dir., *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert. Quellenlage, Entstehungsgeschichte, Stilanalysen*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, voir notamment l'article de Lyudmila SHOLOKHOVA « *Jewish Musical Ethnography in Russian Empire: Ideology and Chronology* », pp. 217-226.

ROTEN, Hervé, « Musiques juives, musiques composites », *Les cahiers du judaïsme*, op. cit.

ROTEN, Hervé, *Musiques liturgiques Juives. Parcours et escales*. « Musiques du monde », Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1998,

SAMINSKY, Lazare, *Music of the Ghetto and the Bible*, New York, Bloch Publishing Company, 1934.

SCHLEIFER, Elihayu, "*Current trends of liturgical music in the Ashkenazi synagogue*", in *World of Music*, 1995, vol. 37, no 1 (115 p.), pp. 59-72.

SHILOAH, Amnon, *Les Traditions musicales juives*, éditions Maisonneuve et Larose, 1996, 386 p.
SLOBIN, Mark, *Chosen Voices. The Story of American Cantorate*, University of Illinois Press, 2002, 318 p.
VIGODA, Samuel, *Legendary Voices*, New York, 1981.
WERNER, Eric, *A Voice Still Heard : The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, University Park, Pennslyvania State University, 1976.
WISE, Israel Mayer, « *American Liturgy – Albany* », The Occident, vol. 2, mai 1847, est disponible dans les archives en ligne de The Occident.
Yale STROM, Elisabeth SCHWARTZ, *A Wandering Feast : a Journey Through The Jewish Culture of Eastern Europe*, Jossey Bass ed., 2005, 241 p.

3 – Etudes sur la mort et sur le deuil

a – Anthropologie historique de la mort

ARIES, Philippe., *La mort inversée*. Paris : Éditions du Cerf, 1970.
ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
ARIES, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977 (tome 1: *Le temps des gisants*; tome 2: *La mort ensauvagée*).
BEN-AMOS, Avner, *Funeral, politics and memory in modern France, 1789-1996*, Oxford University Press, 2000, 425 p.
DELUMEAU, Jean., *La peur en Occident*. Paris : Fayard, 1978.
DELUMEAU, Jean., *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident*. Paris : Fayard, 1984.
GARREAU, Bernard-Marie (dir), *Les représentations de la mort. Actes du Colloque organisé par le Centre de recherche en Littératures, Linguistique et Civilisation*, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
HERZLICH, Claudine, « Le travail de la mort ». *Annales E.S.C.*, janvier-févier 1976, n° 1, p. 197-217.
HIDIROGLOU, Patricia, *Rites funéraires et pratiques de deuil chez les juifs en France, XIXème-XXème siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 199, 448 p.

HINTERMEYER, Pascal, *Politiques de la mort tirées du concours de l'Institut Germinal an VIII Vendémiaire an IX*. Paris, Payot, collection Bibliothèque historique, 1981, 185 p.
LADERMAN, *The Sacred Remains, American Attitudes Toward Death, 1799-1883*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1996, 227 p.
LEBRUN, François., *Les hommes et la mort en Anjou aux 17° et 18° siècles : essai de démographie et psychologie historique*. Paris-La Haye : Mouton, 1971.
TARTAKOVSKY, Danièle, *Nous irons chanter sur vos tombes : le Père-Lachaise, XIXème-XXème siècles*, Aubier, 1999, 275 p.
VOVELLE, Michel., *Mourir autrefois : attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIII siècles*. Paris : Éditions Gallimard / Julliard, 1974
VOVELLE, Michel, *Mourir autrefois*, Paris, Gallimard, «Folio Histoire», 1990.
VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident : de 1300 à nos jours.* Paris : Éditions Gallimard, 1983.
VOVELLE, Michel, « Anthropologie historique : histoire de la mort ». *Encyclopaedia Universalis : Corpus*, 1990, vol. 2, p. 542-544.
VOVELLE, Michel, *L'heure du grand passage : chronique de la mort*. Paris : Découverte Gallimard, 1993.
WELLS, Robert V., *Facing the « King of terrors ». Death and Society in an American Community, 1750-1990.* Cambridge University Press, 2000, 301 p.

b – Anthropologie, thanatologie et ethnologie

ABIVEN, Maurice, « Deuil et rites funéraires ». *Études*, octobre 1993, tome 379, n° 4, p. 327-338.
AMIEL, Christiane, « Traverses d'un pèlerinage : les jeunes, le vin et les morts ». *Terrain, « Boire »*, octobre 1989, n° 13, p. 15-28.
ANDREESCO, Ioanna, BACOU, M., *Mourir à l'ombre des Carpates*. Paris : Payot, 1986.
AUGÉ, Marc (dir.), *La mort et moi et nous*. Paris : Textuel, 1995.
AUGÉ, Marc, « Ce que nous avons perdu, ce sont les vivants, pas les morts », in AUGÉ, M. (dir.), *La mort et moi et nous*. Paris : Textuel, 1995, p. 71-92.
BACQUÉ, Marie-Frédérique (dir.), *Mourir aujourd'hui : les nouveaux rites funéraires*. Paris : Odile Jacob, 1997 (collection Opus).
BARRAU, Annick, *Socio-économie de la mort : de la prévoyance aux fleurs de cimetière*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1992 (collection Logiques sociales).

BARRAU, Annick, *Quelle mort pour demain ?* Paris : Éditions L'Harmattan, 1992 (collection Nouvelles études anthropologiques).
BARRAU, Annick, *Humaniser la mort : est-ce ainsi que les hommes meurent ?* Paris : Éditions L'Harmattan, 1993.
BARRAU, Annick, *Mort à jouer, mort à déjouer : socio-anthropologie du mal de mort*. Paris : PUF, 1994 (collection Sociologie d'aujourd'hui).
BAUDRY, Patrick, *Sociologie des imaginaires thanatiques*. Galaxie Anthropologique, avril 1992, n° 1, p. 21-28.
BAUDRY, Patrick, « La mort provoque la culture », in AUGÉ, M. (dir.), *La mort et moi et nous.* Paris : Textuel, 1995, p. 53-67.
BAUDRY, Patrick, « Le sens de la ritualité funéraire », in BACQUÉ, M.-F. (dir.), *Mourir aujourd'hui : les nouveaux rites funéraires*. Paris : Odile Jacob, 1997 (collection Opus), p. 223-244.
BESANCENEY, Jean-Claude, « Évolution des rites catholiques du deuil et nouvelles pratiques rituelles », in BACQUÉ, Marie-Frédérique (dir.), *Mourir aujourd'hui : les nouveaux rites funéraires*. Paris : Odile Jacob, 1997 (collection Opus), p. 167-195.
BIOT, Christian, *La célébration des funérailles : propositions et perspectives*. Paris : Desclée de Brouwer, 1993 (collection Pratiques chrétiennes).
BLOCH, Maurice, « La mort et la conception de la personne ». *Terrain*, « La mort », mars 1993, n° 20, p. 7-20.
CIAMBELLI, Patrizia, « Le culte des âmes du Purgatoire : rituels de la mort à Naples ». *Ethnologie des faits religieux en Europe*. Paris : Éditions du CTHS, 1993, p. 269-278..
DE M'UZAN, Michel, *De l'art à la mort*. Paris : Éditions Gallimard, 1977 (collection TEL).
DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo : contributo all'analisi delle apocalissi culturali (La fin du monde : contribution à l'analyse des apocalypses culturelles)*. Turin : Einaudi, 1977.
DES AULNIERS, Luce, « Le coeur déchiré de l'existence : notes sur le rapport dialectique vie-mort, les rapports sociaux et le rapport au temps dans l'intervention auprès des mourantes et des mourants ». *Les cahiers de recherches en sciences de la religion*, « Survivre... la religion et la mort », juin 1985, vol. 6, p. 255-273.
DES AULNIERS, Luce, « Des rites contemporains en attente de vérité ». Bulletin *national de liturgie*, juin 1991, n°126, p. 11-19.
DES AULNIERS, Luce, LÉVY, Joseph J., « Croquons, croquons-la... : alimentation, nourriture et mort ». *Frontières*, hiver 1991, vol. 3, n° 2, p. 5-10.

DES AULNIERS, Luce, « L'étoile mathématique : le rite plus vif que mort ». *Bulletin de la Société de Thanatologie*, avril 1992, n° 89-90, p. 33-45.
DES AULNIERS, Luce, « Des effets pacifiants et des effets pervers de la planification matérielle face à la mort ». *Galaxie Anthropologique*, avril 1992, n° 1, p. 75-81.
DES AULNIERS, Luce, « Bruit du temps jusqu'à silence de mort », in BACQUÉ, M.-F. (dir.), *Mourir aujourd'hui : les nouveaux rites funéraires*. Paris : Odile Jacob, 1997 (collection Opus), p. 197-222.
DURANDEAU, André (dir.), *L'amour, la mort*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1995.
ESTIN, Colette, *Contes et fêtes de la mort*. Paris : Beauchesne, 1993.
FABRE, Daniel, « Le retour des morts ». *Études rurales*, 1987, n° 105-106, p. 9-34.
FAVRET-SAADA, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Éditions Gallimard, 1977.
Frontières, « Le féminin et la mort », 1994, vol. 7, n° 1.
GORER, Geoffroy, *Ni pleurs ni couronnes (précédé de Pornographie de la mort).* Paris : E.P.E.L., 1995.
GOURARIER, Zeev, « Le musée entre le monde de vivants et le monde des morts ». *Ethnologie française*, 1984, vol. XIV, n°1, p. 67-76.
JEFFREY, Denis, « Approches symboliques de la mort et ritualités », in GOGUEL D'ALLONDANS, Thierry. (dir.), *Rites de passage : d'ailleurs, ici, pour ailleurs*. Ramonville-Saint-Agne : Éditions Érès, 1994, p. 87-96.
KLEIN, Pierre-Michel, *Logique de la mort*. Paris : Éditions du Cerf, 1988.
KUBLER-ROSS, Elisabeth, *Vivre avec la mort et les mourants*. Paris : Éditions du Rocher.
MAGUET, Frédéric (dir.), *Les temps de la vie.* Paris : Réunion des Musées nationaux, 1995.
MARTINET, Teresa, « La création d'un rituel : l'explosion à la poudrerie de Saint-Chamas en 1936 ». *Ethnologie Française*, 1990, n°2, p. 203-212.
MARTY, Pierre, *Les mouvements individuels de vie et de mort*. Paris : Payot, 1976.
MAUSS, Marcel, *Définition de la suggestion collective de l'idée de mort. Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1950 (collection Sociologie d'aujourd'hui).
MAUSS, Marcel, *Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité. Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF, 1950 (collection Sociologie d'aujourd'hui), p. 365-388.
MILANESI, Claudio, *Mort apparente, mort imparfaite*. Paris : Payot, 1991 (collection Bibliothèque scientifique).
MOHEN, Jean-Pierre, *Les rites de l'au-delà*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1995.
MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, 2e ed. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

La mort : textes non bibliques pour les funérailles. Lyon : Éditions de l'atelier, 1994.
« La mort à vivre : approches du silence et de la souffrance ». *Autrement*, série Mutations, février 1987, n° 87, n° spécial.
La mort en ses miroirs. Paris : Méridiens Klincksieck, 1990.
« La mort ». *Terrain*, mars 1993, n° 20, n° spécial.
PEQUIGNOT, Henry, « Mort : le phénomène biologique ». *Encyclopaedia Universalis : Corpus*, 1990, vol. 15, p. 792-794.
PEQUIGNOT, Bruno, « Réflexions sur la mort ». *Galaxie Anthropologique*, avril 1992, n° 1, p. 68-74.
PÉRUCHON, Marion (dir.), *Rites de vie, rites de mort. Les pratiques rituelles et leurs pouvoirs : une approche transculturelle*. Paris : ESF Éditeur, 1997 (collection Ethnopsychologie / Études contemporaines).
POTEL, Julien, *Les funérailles : une fête*. Paris : Éditions du Cerf, 1973.
POURCHER, Yves, « La fouille des champs d'honneur : la sépulture des soldats de 14-18 ». *Terrain, « La mort »*, mars 1993, n° 20, p. 37-56.
RANDO, Therese A., "*Grief and mourning : accomodating to loss*", in WASS, Hannelore, BERARDO, Felix M., NEIMEYER, Robert A. (dir.), *Dying : facing the facts.* Washington : Taylor & Francis, 1995, p. 211-241.
« Les rites funéraires ». *Frontières*, printemps-été 1991, vol 4, n° 1, n° spécial.
RUFFIE, Jacques, *Le sexe et la mort*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1986.
STEWART, Michael, « Mauvaises morts, prêtres impurs et pouvoir récupérateur du chant : les rituels mortuaires chez les Tziganes de Hongrie ». *Terrain*, « La mort », mars 1993, n° 20, p. 21-36.
THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*. Paris : Payot, 1975.
THOMAS, Louis-Vincent, *Mort et pouvoir*. Paris : Payot, 1978 (collection Petite Bibliothèque Payot).
THOMAS, Louis-Vincent, *Civilisation et divagation : mort et fantasmes*. Paris : Payot, 1979.
THOMAS, Louis-Vincent, *Le cadavre : de la biologie à l'anthropologie*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1980.
THOMAS, Louis-Vincent, *Fantasmes au quotidien*. Paris : Librairie des méridiens, 1984.
THOMAS, Louis-Vincent, *Rites de mort : pour la paix des vivants*. Paris : Fayard, 1985.
THOMAS, Louis-Vincent, *La mort.* Paris : PUF, 1986 (collection Que sais-je ? ; 236).
THOMAS, Louis-Vincent, *La mort aujourd'hui*. Paris : Éditions du titre, 1988.
THOMAS, Louis-Vincent, « Mort : les sociétés devant la mort ». *Encyclopaedia Universalis :*

Corpus, 1990, vol. 15, p. 794-800.
THOMAS, Louis-Vincent, *La mort en question : traces de mort, mort des traces*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1992 (collection Nouvelles études anthropologiques).
THOMAS, Louis-Vincent, « Entretien avec Alexandrine Sivard ». *Sciences Humaines*, avril 1993, n° 27, p. 39-42.
THOMAS, Louis-Vincent, *Mélanges thanatiques : deux essais pour une anthropologie de la transversalité*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1994 (collection Nouvelles études anthropologiques).
TISSERON, Yolande, *Du deuil à la réparation*. Paris : Éditions des Femmes, 1986.
URBAIN, Jean-Didier, *L'archipel des morts : le sentiments de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident.* Paris : Plon, 1989.
URBAIN, Jean-Didier, « Le triomphe du mort-là... : des cimetières de l'industrie aux sanctuaires écologiques ». *Galaxie Anthropologique*, avril 1992, n° 1, p. 90-94.
WILLIAMS, Patrick, *Nous, on n'en parle pas : les vivants et les morts chez les Manouches*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1993.

c – Etudes sociologiques

CLÉMENT, Serge, « Les temps du mourir : changements et permanence ». *Cahiers internationaux de sociologie*, 1994, vol. VCVII, p. 355-371.
DÉCHAUX, Jean-Hugues, *Le souvenir des morts : essai sur le lien de filiation*. Paris : PUF, 1997 (collection Le lien social).
ELIAS, Norbert, *La solitude des mourants*. Paris : Christian Bourgois, 1987.
HERTZ, Robert, « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort », in HERTZ, Robert, *Sociologie religieuse et folklore*. Paris : PUF, 1970, p. 1-83.
« Mourir aujourd'hui ». *Actions et recherches sociales*. 1985, n° 3, n° spécial.
« Penser la mort ». *Informations Sociales*, 1989, n° 8, n° spécial.
ZIEGLER, Jean, *Les vivants et la mort : essai de sociologie*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

d – Psychologie, psychanalyse et philosophie

AGAMBEN, Giorgo, *Le langage et la Mort : un séminaire sur le lieu de la négativité*. Paris : Christian Bourgois, 1991.

AMAR, Nadine, COUVREUR, Catherine, HANUS, Michel (dir.), *Le deuil*. Paris : PUF, 1994 (collection Monographies de la revue française de psychanalyse).
BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Éditions Gallimard, 1976.
DE HENNEZEL, Marie, *La mort intime : ceux qui vont mourir nous apprennent à vivre*. Paris : Robert Laffont, 1995 (collection Aider la vie).
« Deuil d'enfant ». *La revue du Littoral*, n° hors-série.
« Deuils : vivre, c'est perdre ». *Autrement*, série Mutations, mars 1992, n° 128, n° spécial.
« Est-il indigne de mourir ? » *Ethique : la vie en question*, 1994, n° 11, n° spécial.
FEUERBACH, Ludwig, *Pensées sur la mort et l'immortalité*. Paris : Éditions du Cerf, 1991.
FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort » (1915), in FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1927.
FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie » (1917), in FREUD, S., *Métapsychologie*. Paris : Éditions Gallimard.
GATTI PROUVEUR, Martine, « Quand la mort saisit le vif ». *Le journal des psychologues*, décembre 1989-janvier 1990, n° 73, p. 34-36.
HABACHI, René, « Mort : les interrogations philosophiques ». *Encyclopaedia Universalis : Corpus*, Paris, vol. 15, p. 800-805.
HANUS, Michel, « Le travail de deuil », in AMAR, N., COUVREUR, C., HANUS, M. (dir.), *Le deuil*, Paris : PUF, 1994 (collection Monographies de la revue française de psychanalyse), p. 13-32.
HANUS, Michel, *Les deuils dans la vie : deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant*. Paris : Maloine, 1994.
JACCARD, Roland, THEVOZ, Michel, *Manifeste pour une mort douce*. Paris : Bernard Grasset, 1992.
JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*. Paris : Flammarion, 1977.
JANKELEVITCH, Vladimir, *Penser la mort*. Paris : Liana Levi, 1994.
LEVINAS, Emmanuel, *La mort et le temps*. Paris : L'Herne, 1991. Rééd. Le Livre de Poche / Biblio-essais.
LEVINAS, Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*. Paris : LGF, 1995.
MASRI ZADA, Tarif (dir.), *Silence, mort et esthétique : de l'expérience clinique à la création artistique, approche pluridisciplinaire*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1997.
MONTHEIL, Michel (dir.), *Mort, éthique et spiritualité*. Le Bouscat : L'Esprit du Temps, 1997 (collection Psychologie).
NATHAN, Tobie (dir.), « Rituels de deuil, travail du deuil ». *Nouvelle revue*

d'ethnopsychiatrie, 1988, n° 10, n° spécial.
NEIMEYER, Robert (dir.), *Death anxiety handbook : research, instrumentation and application*. Washington : Taylor & Francis, 1994.
NULAND, Serwin B., *Mourir : réflexions sur le dernier chapitre de la vie*. Paris, Inter-Éditions, 1994.
RAIMBAULT, Ginette, *L'enfant et la mort : des enfants parlent de la mort : problèmes de la clinique du deuil.* Paris : Privat, 1986.
ROSENBERG, Alan, Myers (éd.), Gerald E., *Echoes from the Holocaust. Reflexion on a Dark Time*, Philadelphia, Temple University Presse, 1988.
STEINER, Béatrice, FRITSCHY, Françoise (dir.), *Mort et création : de la pulsion à l'expression*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1996 (collection Psychanalyse et civilisations).

4 – Rituels et rituels funéraires

a – Ouvrages généraux

« A quoi bon (se) sacrifier ? Sacrifice, don et intérêt. » *Revue du Mauss*, 1995/1, n° 5, n° spécial.
AUGÉ, Marc (dir.), *La construction du monde*. Paris : Maspéro, 1974.
AUGÉ, Marc, *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort.* Paris : Flammarion, 1977.
AUGÉ, Marc, « D'un rite à l'autre / entretien avec Daniel Fabre ». *Terrain*, « Rituels contemporains », mars 1987, n° 8, p. 71-76.
BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*. Paris : PUF, 1981.
BLONDEAU, Anne-Marie, SCHIPPER, Kristopher, *Essais sur le rituel, I et II*. Paris : Peeters, 1990.
BOURDIEU, Pierre, « Les rites comme actes d'institution ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1982, n° 43, p. 58-63.
CAZENEUVE, Jean, *Sociologie du rite : Tabou, magie, sacré*. Paris : PUF, 1971 (collection SUP le sociologue).
CAZENEUVE, Jean, « Rites ». *Encyclopaedia Universalis : Corpus*, 1990, vol. 20, p. 64-66.
DE COPPET, Daniel (dir.), *Understanding rituals*. London : Routledge, 1992.
FREUD, Sigmund, *Totem et tabou* (1912). Paris : Payot, 1947.
GIRARD, René, *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
HERTZ, Robert, *Sociologie religieuse et folklore*. Paris : PUF, 1970.

ISAMBERT, François-André, *Rite et efficacité symbolique*. Paris : Éditions du Cerf, 1979.
LEVI MAKARIUS, Laura, *Le sacré et la violation des interdits*. Paris : Payot, 1974 (collection Science de l'homme).
LEVI-STRAUSS, Claude, *Le totémisme aujourd'hui*. Paris : PUF, 1962.
MAISONNEUVE, Jean, « Remarques sur l'apparence et sur la ritualité d'aujourd'hui ». *Ethnologie française*, 1989, vol. XIX, n° 2, p. 102-106.
MAISONNEUVE, Jean, *Les conduites rituelles*. Paris : PUF, 1995 (collection Que sais-je ? ; 2425).
MAUSS, Marcel, *Les fonctions sociales du sacré*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1968 (collection Le sens commun).
MIDDLETON, John, *Anthropologie religieuse : les dieux et les rites* (1967). Paris : Larousse, 1974.
NICOLAS, Guy, *Du don rituel au sacrifice suprême*. Paris : Éditions La Découverte, 1996 (collection Sciences humaines et sociales).
OTTO, Rudolphe, *Le sacré*. Paris : Payot, 1969.
PIETTE, Albert, « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains ». *Terrain*, septembre 1997, n° 29, p. 139-150.
PRADES, José A., *Persistance et métamorphose du sacré : actualiser Durkheim et repenser la modernité.* Paris : PUF, 1987.
RIES, Julien (dir.), *Traité d'anthropologie du sacré - vol. 1 : les origines & le problème de l'homo-religiosus.* Paris : Desclée de Brouwer, 1992.
« Rituels contemporains ». *Terrain*, mars 1987, n° 8, n° spécial.
STOETZEL, Jean, *Les valeurs du temps présent*. Paris : PUF, 1983.

b - Rituels funéraires, deuil dans le judaïsme

BRENER, Anne, *Mourning & Mitzvah: A Guided Journal for Walking the Mourner's Path Through Grief to Healing* Jewish Lights Publishing, 1993.
EINBINDER, Susan L., *Beautiful death. Jewish poetry and martyrdom in medieval France,* Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, X-219 p.
GOLDBERG, Anne-Sylvie, *La Clepsydre. Essai sur la pluralité des temps dans le judaïsme*. Paris, Bibliothèque Idées, Albin Michel, 2000, 394 p.
GOLDBERG, Harvey E., *Jewish passages cycles of Jewish life*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2003, 379 p.

HASSOUN, Jacques, « Rites de deuil chez les Juifs d'Egypte », p.93, in TOBIE, Nathan, dir., *Rituels de deuil, travail du deuil*, Bibliothèque d'ethnopsychiatrie, La Pensée Sauvage, Grenoble, 1995, 295 p.

HIDIROGLOU, Patricia, *Rites funéraires et pratiques de deuil chez les juifs en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, Les Belles Lettres, (« Histoire »), 1999, 448 p.

IDEL, Moshe, [*Golem: Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. Albany, State University of New York Press, 1990], *Le Golem*, Paris, Le Cerf, « Patrimoines-Judaïsme », traduit en français par Cyril Aslanof, 1992, 426 p.

LANDERMAN, Gary, *The Sacred Remains, American Attitudes Towards Death, 1799-1883*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1996, 227 p.

MAMAN C, « Rituels hébraïques de la mort » in *Bulletin trimestriel - Société d'anthropologie du Sud-Ouest*, 1996, vol. 31, n°1-2, pp. 29-32.

OUAKNIN, Jacques, *L'âme immortelle. Précis des lois et coutumes du deuil dans le judaïsme*, éditions Bibliophane-Daniel Radford, 2002.

RIEMER, Jack, dir., *Jewish Reflections on Death*, Schocken, 1987.

Robert V. WELLES, *Facing the « King of Terrors ». Death and Society in an American Community*, 1750-1990, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 301 p.

GASTER, Theodor Herzl, *Custom and Folkways of Jewish Life*, W. Sloane Associate, 1955, 256 p. GOLDBERG, Anne-Sylvie, YAHUSHALMI, Yosef Hayim, *Les deux rives du Yabbok: la maladie et la mort dans le judaïsme ashkénaze : Prague XVIe-XIXe siècle*, Cerf, 1989, 308 p.

LAMM, Maurice, *Jewish Way in Death and Mourning*, Jonathan David Publishers, 2000, 318 p.

5 – Histoire des violences de guerre et de la Shoah

a – Historiographie

« La Hongrie dans les conflits du XXème siècle », in *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 50ème année, n°200, septembre/octobre 2001.

« Le corps dans la Première guerre mondiale », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales.* 50ème année, n°1, janvier février 2000.

ALTMAN, Ilya, « La mémorialisation de la Shoah en Union Soviétique : historique, actualité, perspectives », in OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, CNRS éditions, Paris, 2008, pp. 85-117.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette, INGRAO, Christian, ROUSSO, Henri, (dir.), *La violence de guerre 1914-1945*, Bruxelles, Complexe, IHTP/CNRS, 2002

Bloomington and Indianapolis, 1999, 410 p.

BOUILLON, Jacques, PETZOLD, Michel, *Mémoire figée, mémoire vivante : les monuments aux morts.* Charenton-Le-Pont, Cilédis, 1999.

BROSSAT, Alain, *Le corps de l'ennemi. Hyperviolence et démocratie*. Paris, La Fabrique éditions, 1998.

BROWNING, Christopher R., *The Path to Genocid : Essays on lauchning the Final Solution*, Cambridge University Press, 1992.

CAPDEVILA, Luc, VOLDMAN, Danièle, *Nos morts*, Paris, Payot, 2002.

Carlo GINZBURG, « *Just one witness* », in Saul FRIEDLÄNDER, ed., *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge, (Ma)-London, Havard University Press, 1992, pp.82-96. Carlo GINZBURG, « Tactiques et pratiques de l'historien. Le problème du témoignage : preuve, vérité, histoire », in *Tracés. Revue de Sciences humaines, Pratiques et tactiques*, numéro 7, hiver 2004-2005, pp. 91-109.

CECIL, Hugh, LIDDLE, Peter H., (ed.), *Facing Armageddon*, London, 1996.

Chaim A. Kaplan, *Scroll of Agony – The Warsaw Diary of Chaim A. Kaplan*. Indiana University Press,

CZERNY, Boris, « Babij Jar : la mémoire de l'histoire », in *Revue de la Shoah Génocide : lieux (et non-lieux de mémoire)*, n°181, juillet-décembre 2004, op.cit, p. 71.

DABROSZYNCKI, Lucjan, ed., *The Chronicle of the Łódź Ghetto. 1941-1944*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 92.

DUPAQUIER, Jacques (dir.), *Histoire des populations d'Europe. Tome 3, Les temps incertains (1914-1998)*, Paris, 1999.

FEJTÖ, François, *Hongrois et juifs. Histoire millénaire d'un couple singulier (1000-1997), contribution à l'étude de l'intégration et du rejet,* Paris, Balland, 1997.

FRIEDLÄNDER, Saul, « Pour une histoire intégrée de la Shoah », *Conférences Marc Bloch*, 2008, [en ligne], mis en ligne le 11 juin 2008. http://cmb.ehess.fr/document302.html.

FUSSEL, Paul, *A la guerre, psychologie et comportements pendant la Seconde guerre mondiale*, Paris, Le Seuil, 1992.

GIRARDET, Raoul, « L'ombre de la guerre », in NORA, Pierre (éd.), *Essais d'égo-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.

GOTTLIEB, Robert, « *the concept of resistance : the jewish resistance during the holocaust* », in *Social Theory and Practice*, 9/1, 1983, pp. 31-49.

GÖTZ, Aly, GERLACH, Christian, *Das letzte Kapitel. Die Vernichtung der Juden in Hungarn*, Bonn, Dietz, 2002.

GULLACE, Nicoletta F. *'The blood of our sons'. Men, women and renegociation of british citizenship during the Great War*, New York and Baingstoke, Palgrave, Mac Millan,, 2002.

Histoire de la Shoah et questions mémorielles

Ibid. *Nazi Policy, Jewish Woekers, Germans Killers*, New York, Cambridge University Press, 2000. Traduit en français : *Politique nazie, travailleurs juifs, bourreaux allemands*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

INGRAO, Christian, « Conquérir, aménager, exterminer. Recherches récentes sur la Shoah », in *Annales HSS*, mars-avril 2003, n°2, pp.417-438.

INGRAO, Christian, INGRAO, Christian, « Conquérir, aménager, exterminer. Recherches récentes sur la Shoah », op. cit. pp. 420-422.

KANTOROWICZ, Ernst H., *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, PUF, 1984.

KUSHNER, Tony, KNOX, Katherine, *Refugees at the Age of Genocide*

LIECHTENHAN, Francine Dominique (dir.), *Europe 1946 : entre le deuil et l'espoir. Actes du colloque international de Caen*, Bruxelles, Complexe, 1996.

MARIOT, Nicolas, « Faut-il être motivé pour tuer ? Sur quelques explications aux violences de guerre. », in *Genèses*, n°53, décembre 2003.

MARRUS, Michael, *L'holocauste dans l'histoire,* Champs Flammarion [1987], 1994, 334 p.

MICHMAN, Dan, « Un « troisième partenaire » dans le judaïsme mondial ? Le nouveau courant intellectuel dans le judaïsme d'Europe de ces dernières années », in OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, op. cit., pp. 67-84.

MINTZ, Alain « Du silence à l'évidence : interprétation de la Shoah dans la culture américaine », in Françoise S. OUZAN, Dan MICHEMAN, dir., *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, Paris, éditions du CNRS, 2008, pp. 255-281.

MINTZ, Alain, « Du silence à l'évidence : interprétation de la Shoah dans la culture américaine », in OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, dir., *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, CNRS éditions, Paris, 2008, pp. 255-281.

MOSSE, George L., *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes.* [Oxford, 1990], Paris, Hachette Pluriel, 1999.

OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan (dir)., *De la mémoire de la Shoah dans le monde Juif* ainsi que MICHMAN, Dan, *Pour une historiographie de la Shoah*, notamment les 7ème et 8ème parties, « la Shoah et la naissance de l'Etat d'Israël » et « L'historiographie de la Shoah ».

OUZAN, Françoise S., MICHMAN, Dan, *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, CNRS éditions, Paris, 2008, op. cit.

PINQUET, Maurice, *La mort volontaire au Japon*, Paris, Gallimard, 1984.

RINGELHEIM, Joan, « *Women and the Holocaust : A Reconsideration of Research* », in *Signs*, vol. 10 - n°4, 1985, p. 760.

SAKOWSKA, Ruta, ed., *Archives clandestines du ghetto de Varsovie (Archives Emanuel Ringelblum). Tome 2 – Les enfants et l'enseignement clandestin dans le ghetto de Varsovie*, Librairie Arthème Fayard/BDIC, 2007, 360

SOFSKY, Wolfgang, *L'ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre.* Paris, Gallimard, NRF, essais, 2002.

TODOROV, Tzvetan, *Face à l'extrême*, Paris, Seuil, 1991.

WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli.* Paris, Hachette Pluriel, 1992.

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Pluriel, Hachette Littérature, Paris, 1998. p. 13. Id. *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Hachette Littératures, 1992, 506 p.

b - Recueils publiés de chants des camps et des ghettos

BEREGOVSKI, Moshe, FEFER, Itzik, *Yiddishe folkslider*, Kiev, Meluche farlag far di natsionale minderhaynt in U.S.S.R., 1938, 534 p. Accessible en ligne, dans la collection du National Yiddish Book Center, à l'adresse : http://www.archive.org/details/nybc210708 (consulté le 29 juillet 2010).

BEREGOVSKI, Moshe, *Jidisher muzik-folklor*, Moscou, Meluxiser Musik Ferlag, 1934.

FLAM, Gila, « *The role of singing in the ghetto : between witnessing and entertainment* », in *Holocaust Chronicles*, op.cit., p. 143.

FLAM, Gila, *Singing for Survival: Songs of the Łódź Ghetto (1940-1945)*, Illinois University Press, 1992.

GILBERT, Shirley, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, op. cit.

GINZBURG, Shaul M., MAREK, Pesakh S., *Yevreiskiya narodniya pesnya v'rosii*, première edition, Voskhod, Saint-Pétersbourg, 1901. *Yiddish Folksongs in Russia*, nouvelle édition annotée avec une introduction de Dov NOY, Ramat gan, Bar Ilan University Press, 1991, 390 p.

JACOBSON, Joshua R., « Music in the Holocaust », in *Choral Journal*, 36/5, 1995.

KALISCH, Shoshana, MEISTER, Barbara, editors. *Yes, We Sang!: Songs of the Ghettos and Concentration Camps*. New York: Harper & Row, 1985.

KON, Henech, arranger. *Songs of the Ghettos*. New York: Congress for Jewish Culture, 1972.

MLOTEK, Eleanor, GOTTLIEB, Malke, editors. *We Are Here: Songs of the Holocaust*. New York: Hippocrene Books, 1983.

PASTERNAK, Velvel, arranger and editor. *Songs Never Silenced*. Baltimore: Tara Publications, 2003.

PUPS, Ruta, *Dos lid fun geto. Zamlung*, Varlag Yidish Bukh, Varshe, 1952. Steven Spielberg Digital Yiddish Library, No. 08223.

Recueils publiés de chants des camps et des ghettos

RUBIN, Ruth, *Voices of a People. The Story of Yiddish Folksong*

SILVERMAN, Jerry, arranger and editor. *The Undying Flame: Ballads and Songs of the Holocaust*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2002.

SILVERMAN, Jerry, *The Undying Flame. Ballads and Songs of the Holocaust*, Syracuse University Press, 2002.

SPECTOR, Johanna, ed., *Ghetto un Kz.-Lieder aus Lettland und Litauen*, AJDC Austria, Vienna, 1947.

Unzer gezang, « Keneder Adler » Drukeray, Montréal, 1929, publié par Noah E. Costen Library of Yiddish Children's Literature. Steven Spielberg Digital Yiddish Library No. 05022.

c - Musique et sociabilité musicale dans les camps de concentration et dans les ghettos

Art, Music and Education as Strategies for Survival. Theresienstadt. 1941-1945

BERGMEIER, Horst J.P., EJAL, Jakob Eisler, RAINER, E. Lotz. Vorbei . . . *Beyond Recall: Dokumentation jüdischen Musiklebens in Berlin 1933-1938. . . A Record of Jewish musical life in Nazi Berlin 1933-1938.* Hambergen, Bear Family Records, 2001.

BONARD, Waldemar. *Die gefesselte Muse: das Marionettentheater im Jüdischen Kulturbund 1935-1937*. Munich, Buchendorfer Verlag, 1995.

BRODER, Henryk M., EIKE, Geisel. *Premiere und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*. Berlin, Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH, 1992.

FACKLER, Guido, *"Des Lagers Stimme" - Musik im KZ.* Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Mit einer Darstellung der weiteren Entwicklung bis 1945 und einer Biblio-/ Mediographie, vol. 11 of *DIZ-Schriften*, Bremen, 2000.

FACKLER, Guido, « *„Wer das Lied nicht kannte, der würde geprügelt." Bedingungen, Formen un Funktionen müsikalischer Aktivitäten in national-sozialistischen Konzentrationslagern.* », http://www.kultur.uni-hamburg.de/volkskunde/Texte/Vokus/2003-2/vokus20003-2_fackler.pdf (consulté le 20 octobre 2010).

FACKLER, Guido, *Des Lagers Stimme. Musik im KZ*, Bremen, 2000.

FLAM, Gila, *Singing for Survival: Songs of the Łódź Ghetto (1940-1945)*, Illinois University Press, 1992.

Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941. Berlin, Akademie der Künste, 1992.

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

HANAU, Eva. *Musikinstitutionen in Frankfurt am Main 1933 bis 1939*. Cologne, Studio, 1994.

Id. "Music in Concentration camps 1933-1945", sur le site du journal électronique *Music and Politic* : http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2007-1/fackler.html

JACOBSON, Joshua R., « Music in the Holocaust », in *Choral Journal*, 36/5, 1995.

KATER, Michael H. The *Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*. Oxford, Oxford University Press, 1997. DÜWELL, Kurt. "Jewish Cultural Centers in Nazi Germany: Expectations and Accomplishment." , in REINHARZ, Jehuda, SCHATZBERG, Walter, *The Jewish Response to German Culture: From the Enlightenment to the Second World War*. Hanovre et Londres, Clark University, 1985, pp. 294-316.

MÜLLER-WESEMANN, Barbara. *Theater als geistiger Widerstand: Der Jüdische Kulturbund im Hamburg 1934-1941*, Stuttgart, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.

DU CLOSEL, A. *Les voix étouffées du IIIe Reich, Entartete Musik*, Paris, Actes Sud, 2005.

BERGMEIER Horst J. P., EISLER Ejal Jakob, LOTZ Rainer E., *Vorbei... Beyond Recall: Dokumentation jüdischen Musiklebens in Berlin 1933-1938/ A Record of Jewish musical life*

in Nazi Berlin 1933-1938. Hambergen, Bear Family Records, 2001. (Un livre, onze CDs et un DVD).

d – Témoignages littéraires choisis

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, [Einaudi, 1958], Juillard, Pocket, 1987.
ROUSSET, David, *Les jours de notre mort*, tomes 1 et 2. Paris, Hachette, Pluriel, 1993.
Semprun, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Gallimard, folio, 1994.
Ibid. *Le grand voyage*, Gallimard, folio, 1963.

6 - Mémoire, commémoration, oubli

AUGÉ, Marc, « Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue », *Gradhiva*, 1989, n° 6.
BACZKO, Bronislaw, *Les imaginaires sociaux : mémoires et espoirs collectifs*. Paris : Payot, 1984.
BAÊTA NEVES FLORES, Louis Felipe, « Mémoires migrantes : migration et idéologie de la mémoire sociale ». *Ethnologie Française*, 1995, n° 1, p. 43-50.
BASTIDE, Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage ». *L'année sociologique*, 1970, n° 21, p. 65-108.
BASTIDE, Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage ». *Bastidiana,* juillet-décembre 1994, n° 7-8, p. 209-242.
BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*. Paris : Éditions Gallimard, 1968.
BLOCH, Maurice, « Mémoire autobiographique et mémoire historique du passé éloigné ». *Enquête : anthropologie, histoire, sociologie*, 1995, n° 2, p. 59-76.
BORGEAUD, Philippe (dir.), *La mémoire des religions*. Paris : Labor et Fidès, 1988.
CATANI, Maurizio, « Si nous racontions on ne nous croirait pas : la leçon de méthode de Primo Levi ». *Le Croquant*, printemps-été 1993, n° 13, p. 169-194.
CHAUMONT, Jean-Michel, *La concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*. Paris : Éditions La Découverte, 1997 (collection Textes à l'appui - série sociologie).
CLEMENTE, Pietro, « Temps, mémoire et récits : anthropologie et histoire ». *Ethnologie Française*, 1994, n° 3, p. 566-586.
« Deuils, mémoire ». *Études psychothérapiques : imaginaire et inconscient*, 1996, n° 12 (De

Boeck Université - Rue des Minimes 39 - 1000 Bruxelles).
FINLEY, Moses I., *Mythe, mémoire, histoire : les usages du passé*. Paris : Flammarion, 1971.
FRANÇOIS, Etienne, « L'Allemagne des commémorations ». *Le débat*, janvier-février 1994, n° 78, p.
FRANCOIS, Etienne (dir.), *Lieux de mémoire, Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemand*. Barlin, 1996.
FRESCO, Nadine, « Les redresseurs de morts : chambres à gaz, la bonne nouvelle - comment on révise l'histoire ». *Les Temps modernes*, juin 1980, n° 407, p. 2150-2211.
FRESCO, Nadine, « Parcours du ressentiment ». *Lignes*, février 1988, n° 2, p. 29-72.
FRESCO, Nadine, « Révisionnisme : les "révisionnistes" négateurs de la Shoah ». *Encyclopaedia Universalis : Corpus*, 1990, vol. 19, p. 1003-1005.
FRIEDLÄNDER, Saul, "Memory of the Shoah in Israel : symbols, rituals, and ideological polarization", in YOUNG, J.E. (dir.), *The art of memory : Holocaust memorials in history*. Munich - New York : Prestel - Verlag, 1994, p. 149-157.
GASNIER, Thierry, « La France commémorante ». *Le débat*, janvier-février 1994, n° 78, p.
GEARY, Patrick J., *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire*. Paris : Aubier, 1996 (collection Histoires).
« Générations et mémoires ». *L'Homme et la société*, n° 111-112. Paris : Éditions L'Harmattan, 1994.
GILLIS, John R. (dir.), *Commemorations : the politics of national identity*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994.
GILLIS, John R., "Memory and identity : the history of a relationship", in GILLIS, J.R. (dir.), *Commemorations : the politics of national identity*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994, p. 3-24.
HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris : Albin Michel, 1994 (collection L'évolution de l'humanité).
HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective et le temps* [1947]. Cahiers internationaux de sociologie, 1996, vol. 101, p. 45-65.
HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective* [1950]. Paris : Albin Michel, 1997 (collection L'évolution de l'humanité).
KOONZ, Claudia, "Between memory and oblivion : concentration camps in german memory", in KOSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire: Les monuments aux morts, lieux de fondation de l'identité des survivants*, Paris, Gallimard-Seuil, 1997.
KUGELMASS, Jack, "Why we go to Poland : Holocaust tourism as secular ritual", in

YOUNG, James E. (dir.), *The art of memory : Holocaust memorials in history.* Munich - New York : Prestel - Verlag, 1994, p. 175-183.
LACORNE, Denis, « Des Pères fondateurs à l'Holocauste : deux siècles de commémorations américaines ». *Le débat*, janvier-février 1994, n° 78, p.
LAQUEUR, Thomas W., "Memory and naming in the great war", in GILLIS, J.R. (dir.), *Commemorations : the politics of national identity*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994, p. 150-167.
LAVABRE, Marie-Claire, *Le fil rouge : sociologie de la mémoire communiste*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1994.
LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*. Paris : Éditions Gallimard, 1988.
LEVI, Primo, *Le devoir de mémoire*. Paris : Mille et une nuits, 1995.
LISUS, Nicola A., ERICSON, Richard V., "Misplacing memory : the effect of television format on Holocaust remembrance". *The British Journal of Sociology*, mars 1995, vol. 46, n° 1, p. 1-19.
MALET, Emile (dir.), *Résistance et mémoire : d'Auschwitz à Sarajevo*. Paris : Éditions Hachette, 1993.
MARRUS, Michael R., « Regard sur l'historiographie de l'Holocauste ». *Annales ESC*, mai-juin 1993, 48e année, n° 3, p. 773-798.
MAZZELLA, Sylvie, « La ville-mémoire : quelques usages de La Mémoire collective de Maurice Halbwachs ». *Enquête : anthropologie, histoire, sociologie*, 1997, n° 4, p.
« La mémoire et l'oubli ». *Communications*, 1989, n° 49, n° spécial.
NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*. Paris : Éditions Gallimard, 1984-1992. La République, 1984 La Nation 1, 1986 La Nation 2, 1986 La Nation 3, 1986 Les France 1 : conflits et partages, 1992 Les France 2 : Traditions, 1992 Les France 3 : De l'archive à l'emblème, 1992
NORA, Pierre, « La loi de la mémoire ». *Le débat*, janvier-février 1994, n° 78, p. 187-191.
NOVICK, Peter, "Holocaust memory in America", in YOUNG, J.E. (dir.), *The art of memory : Holocaust memorials in history*. Munich - New York : Prestel - Verlag, 1994, p. 159-165.
« Oublier nos crimes. L'amnésie nationale : une spécificité française ? » *Autrement*, avril 1994, n° 144.
POLLAK, Michael, « Mémoire, oubli, silence », in POLLAK, Michael, *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*. Paris : Éditions Métailié, 1993 (collection Leçon de choses), p. 15-39.

RICOEUR, Paul, *La mémoire et le sacré*. Paris : Calmann-Lévy, 1978.
RICOEUR, Paul, *Temps et récit, tome 1*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
RICOEUR, Paul, *La configuration du temps dans le récit de fiction, tome 2*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.
RICOEUR, Paul, *Le temps raconté, tome 3.* Paris : Éditions du Seuil, 1985.
ROCHE, Daniel, « La mémoire de la mort ». *Annales ESC*, 1976, n° 1.
SORABJI, Cornelia., « Une guerre très moderne : mémoires et identités en Bosnie-Herzégovine ». *Terrain*, octobre 1994, n° 23, p. 137-150.
STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte, 1991.
TODOROV, Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire ». *Terrain*, septembre 1995, n° 25, p. 101-112.
TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995.
VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les assassins de la mémoire*. Paris : Éditions La Découverte, 1987.
VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les juifs, la mémoire et le présent*. Paris : Éditions La Découverte, 1991.
WIESEL, Elie, « La mémoire comme résistance », in MALET, E. (dir.), *Résistance et mémoire : d'Auschwitz à Sarajevo*. Paris : Éditions Hachette, 1993.
WIEVIORKA, Annette, NIBORSKI, Itzhok, *Les livres du souvenir : mémoriaux juifs de Pologne*. Paris : Éditions Gallimard, 1983 (collection Archives).
WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*. Paris : Plon, 1992.
WIEVIORKA, Annette, « 1992 : réflexions sur une commémoration ». *Annales ESC*, mai-juin 1993, 48e année, n° 3, p. 703-714.
YERUBAVEL, Y., “The historic, the legendary, and the incredible : invented tradition and collective memory in Israel”, in GILLIS, J.R. (dir.), *Commemorations : the politics of national identity*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994, p. 105-123.
YOUNG, James E., *Writing and rewriting the Holocaust : narrative and the consequences of interpretation*. Indianapolis : Indiana University Press, 1988.
YOUNG, James E., “The counter-monument : memory against itself in Germany”. *Critical Inquiry*, winter 1992, n° 18, p. 267-296.
YOUNG, James E., *The texture of memory : Holocaust memorials and meaning*. New Haven : Yale University Press, 1993.
YOUNG, James E., « Écrire le monument : site, mémoire, critique ». *Annales ESC*, mai-juin

1993, 48e année, n° 3, p. 729-743.
YOUNG, James E., “The art of memory : Holocaust memorials in history”, in YOUNG, J.E. (dir.), *The art of memory : Holocaust memorials in history.* Munich - New York : Prestel - Verlag, 1994, p. 19-38.

7 – Histoire et science des religions, textes liturgiques

a – Histoire religieuse générale et textes liturgiques

CHOLVY G., HILAIRE, Y.M., *Histoire religieuse de la France contemporaine,* tomes 2 et 3, Toulouse, Privat, 1986-1988.
FOUILLOUX, *Au cœur du XXème siècle religieux*, Paris, éditions ouvrières, 1993.
HERVIEU-LEGER D., *Vers un nouveau christianisme*. Paris : Cerf, 1986.
Motu Proprio « Tra le sollecitudini » « sur la musique sacrée », 22 novembre 1903.
Constitution conciliaire *sacrosanctum concilium*, sur la sainte liturgie, 4 décembre 1964.
Traditions et innovations de la musique sacrée dans les Eglises chrétiennes, Congrès International de musique sacrée, Conseil Pontifical de la Culture – Académie Nationale Sainte-Cécile, Aula Nuova du Synode, Vatican, 25-27 janvier 2001.

b – Mort et religion (hors rituels funéraires)

BOURGEOIS, Henri, *La mort et sa signification chrétienne*, éditions desclée, 1988, 182 p.
L'évolution de l'image de la mort dans la société contemporaine et le discours religieux des Eglises. Quatrième colloque du Centre de sociologie du protestantisme, Archives de sciences sociales des religions, 1975, n°39.
HERVIEU-LEGER, Danièle, *Vers un nouveau christianisme*. Paris : Éditions du Cerf, 1986.
« Idéologies, magies et religion ». *Actions et recherches sociales*, 1983, vol. 12, n° 3, n° spécial.
ISAMBERT, TERRENOIRE, Jean-Paul, *Atlas de la pratique religieuse en France*. Paris : Éditions du CNRS, 1980.

ISAMBERT, François-André, *Le sens du sacré : fête et religion populaire*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1982 (collection Le sens commun).
PEPIN, J., « Mort : l'espérance religieuse : mort et résurrection ». *Encyclopaedia Universalis : Corpus*, 1990, vol. 15, p. 805-807.
RIMPOCHE, Sogyal, *Le livre tibétain de la vie et de la mort*. Paris : Éditions de la table ronde, 1993.
ROUILLARD, Philippe, *Histoire de la liturgie chrétienne de la mort et des funérailles.* Paris, éditions du cerf, 1999, 216 p.
THURMAN, Robert (dir.), *Le livre des morts tibétains*. Etrepilly : C de Bartillat, 1995.

c – Enfer et paradis

CARMONA, Michel, *Les diables de Loudun*, Paris, Fayard, 1988.
CERTEAU, Michel de, *La possession de Loudun*, Paris, Gallimard/Juillard, 1980.
DELUMEAU, Jean, *Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard, 2000.
MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable, XIIème-XXème siècle*, Seuil, Points Histoire, 2000.

8 – Musicologie, sociologie de la musique et ethnomusicologie

a – Ouvrages de référence

ADORNO, Theodor W., *Mahler, une physionomie musicale*, éditions de Minuit, Paris, 1976
Ibid. *Quasi una fantasia*, éditions Gallimard, Paris, 1982.
Ibid. *Philosophie de la nouvelle musique*, éditions Gallimard, Tel, Paris, 1962.
ATTALI, Jacques, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*, PUF, Paris, 1977.
BOISSIERE, Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 1999, 211 p.
BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves, *Les révolutions musicales. La musique contemporaine depuis 1945*. Minerve, Paris, 1986. 290 p.
BOUCOURECHLIEV, André, *Le langage musical*, Fayard, les chemins de la découverte, 1993, 186 p.
CHEYRONNAUD, Jacques, « Ethnologie et musique (l'objet en question) », in *Ethnologie Française, XXVII, 1997, n°3, p.183.*

DELIEGE, Célestin, *Inventions musicales et idéologies*, Christian bourgeois, collection MUSIQUE/PASSÉ/PRÉSENT, Paris, 1986. 391 p.
ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann, collection savoir : cultures, 1996.
ESCAL, Françoise, IMBERTY, Michel, *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales* (actes du colloque tenu les 10 et 11 février 1994 à la Masion des Sciences e l'Homme de Paris), Paris, l'Harmattan, 1997.
LEMAIRE, Frans C., *La musique du XXème siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*. Fayard, les chemins de la musique, Paris, 1994. 521 p.
MENGER, Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Harmoniques Flammarion, 1983. 369 p.
MOLINO, « Le pur et l'impur », in NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques 1. Musiques du XXème siècle*, pp.659-673.
« Musique et société », *L'homme et la société*, n°126, l'Harmattan, janvier 1998, 160 p.
NATTIEZ, Jean-Jacques, « Ethnomusicologie », in *Encuclopædia Universalis*, VIII, Paris, E.U. éditions, 1996, p. 1008.
PASTICCI S., « Musique religieuse et spiritualité », in NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques 1. Musiques du XXème siècle*, pp. 322-347.
SMOJE Dujka, « L'audible et le silence », in NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques 1. Musiques du XXème siècle*, pp. 283-323.

b – La musique et la thématique de la mort

BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie, «Trois scènes de possessions sataniques dans l'opéra du XXème siècle », in *Le Diable en musique, actes du colloque de Nancy, 28 et 29 novembre 1997*, PUN, 1997, pp. 133-140.
FISCHER, Michel, « Diverses observations d'une rémanence diabolique dans la musique allemande et française au XXème siècle », in *Le Diable en musique, actes du colloque de Nancy, 28 et 29 novembre 1997*, PUN, 1997, pp. 71-102.
JOHN, Michael, *Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit ? Requiem – Vertonungen in der Sowjetunion (1963-1988)*, E. Kuhn, Berlin, 1996. 180 p.
SCHULTNER-MÄDER, Mechthild, *Der Thematik des Todes im Schaffen Musorgskijs*, Europäische Hochschulchriften, Frankfurt am Main, 1996. 227p.

SIERRA I FABRA, Jordi, *Rock: la fureur de mourir*, Valence, Paris, éditions la Máscara, 1999. 240 p.

VAN VLASSELAER, « La musique dans les camps de concentration nazis », in NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musiques 1. Musiques du XXème siècle*, pp. 195-212.

VOIRIN, Luc, *Un historique du requiem*, L'Harmattan, Paris, 2001. 397 p.

c – Bibliographie consacrées aux compositeurs spécialement pris en compte dans cette thèse

"*Mein Judentum*", in LIGETI, György, LICHTENFELD, Monika, *Gesammelte Schriften*, Band 2, Basel, Paul Sacher Stiftung, 2007. p.20.

ANHALT, Istvan *Alternative voices Essays on contemporary vocal and choral composition*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 336 p.

BARTOV, Omer, *The « Jews » in Cinema, from the Golem to Don't Touch My Holocaust*, Indiana University Press, 2005, pp. 28-31.

BERNSTEIN, Burton, *Family Matters*, Authors Guild Backinprint Editions, New York, 1982, 2000, pp.86-98.

BERNSTEIN, Leonard, *Findings*, Simon and Schuster, New York, 1982.

BERNSTEIN, Leonard, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard by Leonard Bernstein*, D1451, D1453, D1455, Kultur, "The Twentieth Century Crisis", D1455, 1973, 133 minutes.

BORDMAN, Gerald, *Jerome Kern. His Life and Music*, New York, Oxford University Press, 1980, pp. 357-361.

BUCH, Esteban, *Le Cas Schoenberg. Naissance de l'avant-garde musicale*. Nrf, éd. Gallimard. Bibliothèque des idées, Paris, 2006.

BURDE, Wolfgang, *György Ligeti. Eine Monographie*. Zürich, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1993, 280 p. Catalogue des oeuvres pp. 275-275.

BURTON, Humphrey, *Leonard Bernstein*, Faber and Faber, New York, 1994, pp. 422-423.

CRITTENDEN, Camille, « Texts and Contexts: *A Survivor from Warsaw*, op. 46 », in BERMAN, Russell et CROSS, Charlotte, dir.,.*Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. New York, Garland, 2000.

DELIEGE, Celestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont (Belgique) Pierre Mardaga éditeur, 2003, 1024 p.

DIBELIUS, Ulrich, *György Ligeti. Eine monographie in essays*. Mainz, London, Paris, Schott, 1994, 299 p.

ENGLBRECHT, Bernd, *Die Späte Chormusik von György Ligeti*. Frankfurt am Main, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2001, 231 p.

FOLLIN, Michel (réalisateur), *György Ligeti*, Artline Films, Productions du Sablier, La sept, centre Georges Pompidou, MTV, RTBF, 1993, 1 VHS, 1 heure 5 minutes.

HALPERN, Ida, « Aural History and Ethnomusicology », in Canadian Journal for Traditional Music, vol.4, 1976, pp. 39-42.

HILLIER, Paul, « Introduction », in REICH, Steve, Writings on Music (1965-2000), Oxford University Press, 2002, pp.6-7.

HOEK, David J., Steve Reich. *A Bio-Bibliography*, Greenwwod Press, 2002, 171 p.

Ibid. *Moderne Musik 1945-1965. Voraussetzungen Verlauf Material*. München, R. Piper, 1972, 392 p.

KOLLERITSCH, Otto (dir.), *György Ligeti. Personastil - Avangardismus – Popularität*. Wien, Graz, Universal Edition, 1987, 237 p.

KOSTAKEVA, Marie, *Die Imaginäre Gattung, über das musiktheatralische Werk G. Ligetis*. Frankfurt am Main, Berlin, Paris, Peter Lang, 1996, 243 p.

LACY, Susan, Leonard Bernstein, *Reaching for the Note, The definitive look at the man and his music*, Educational Broadcasting Corporation, Fox Lorber Associates, Inc. New York, 1998, 117 minutes.

LANDIS, Joseph C., ed., *Memoirs of the Yiddish Stage*, Queens College Press, 1984.

LAZKANO, Ramon, *Les Polyrythmies dans la musique savante du XXe siècle. Historique et critique (Messiaen, Ligeti, Carter)* Mémoire de DEA : Musique et musicologie du XXème siècle : EHESS, CID-RM (CNRS), ENS-IRCAM, 1994.

Ligeti in conversation with P. VárnaI, J. Hävsler, Cl. Samuel and himself, London, EULENBURG Books, 1983, p.17.

LIGETI, György, *Neuf essais sur la musique*, traduits de l'allemand par Catherine Fourcassié, Genève, éditions Contrechamps, 2001, 214 p.

LIGETI, György, ROELCKE, Eckhard, *Träumen Sie in Farbe. György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2003, pp.46-60.

METZGER, Heinz-Klaus, « György Ligeti : Studien zur kompositorischen Phänomenologie », in *Musik-Konzepte*, n° 53, 1987

MODDEL, Philip, *Max Helfman. A biographical Sketch*, The Jewish Museum of the West, Berkeley, 1974.

NORDWALL Ove, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz, Schott, 1971.

GRIFFITH, Paul, *György Ligeti*, London, Robson Books, The Contemporary Composers, 1982.

DIBELIUS, Ulrich, *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz, London, Paris, Schott, 1994.

TOOP, Richard, *György Ligeti*. Twentieth Century Composers, London, Phaidon Press, 1999.

STEINITZ, Richard, György Ligeti, *Music of the Imagination*, Boston, Northeastern University Press, 2003.

PUCA, Antonella, « *Steve Reich and the Hebrew Cantillation* », in *The Musical Quartely*, 81(4), Oxford University Press, 1997. pp.537-555

RICHART, Robert W., *György Ligeti, a Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1990, 224 p.

RINGER, Alexander, *Arnold Schoenberg, The Composer as a Jew*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

ROSENFELD, Stella, *Bright Stars of Exile : Jacob Adler and the Yiddish Theatre*, Crowell, New York, 1977, p. 333.

ROSS, Alex, *The Rest is Noise. A l'écoute du XXe siècle. La modernité en musique*. Actes Sud, Arles, 2010, pp. 648-649.

SCHEBERA, Jürgen, *Kurt Weill, an Illustrated Life*, Yale University Press, 1995, pp. 128-132.

SCHOENBERG, Arnold, *Le style et l'idée. Choix d'écrits réunis par Léon Stein*, éd. Buchet-Chastel, Paris, 1977.

SCHWARTZ, Elliott, CHILDS, Barney, FOX, Jim (éd.), Contemporary composers on contemporary music, Expanded Edition, New York, Da Capo Press, 1998, 484 p.

SZPILMAN, Wladysław, *Le pianiste, L'extraordinaire destin d'un musicien juif dans le ghetto de Varsovie, 1939-1945*, Robert Laffont, 2001. LAKS, Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, préface de Pierre Vidal-Naquet, Judaïsmes, Editions du Cerf, 1991.

WAGNER, Karine, *Fremd bin ich ausgezogen. Eric Zeisl*, Czernin Verlag, 2005, 311 p.

WERB, Bret, « *We Will Never Die: A Pageant to Save the Jews of Europe* », communication présentée à la conférence de la Fondation UCLA-Orel « *Recovered Voices: Staging Suppressed Opera of the Early 20th Century* », Los Angeles, Californie, 2010. A paraître dans une édition de la Fondation UCLA-Orel.

ZEISL, Gertrud S., COLE, Malcom S., *Eric Zeisl: his life and music*, Oral History Program, University of California, Los Angeles, 1978, 776 p.

ANNEXE III - CORPUS DES CHANTS CREES OU INTERPRETES DANS LES GHETTOS ET DANS LES CAMPS (1933-1946CA)

Titre original	*Traduction/ thématique*	*Datation*	*Compositeur/musique*	*Genre*	*Auteur*	*Localisation*
« Vitamin »	« Vitamine » Thème général : Mieux d'avoir des vitamines que de l'argent.				G. Shenker	Kovno
A lid fun Riger geto (fragment)	Un chant du ghetto de Riga (extrait) « Regarde, ô Dieu, du haut des cieux, comment on torture tes enfants, comment on les détruit, venge-les vite, venge ton seul enfant ! »		Interprété par le chanteur Iofe dans le ghetto de Riga			Riga
A mame	Une mère « De ma chère mère aimante/Ces mots, ils viennent d'elles/Oh, comme c'est bon d'être seulement ensemble/Et comme c'est amer de vivre sans elle »				Tichle Poznanski, 15 ans, originaire de Vilna, écrit cette chanson au moment d'être séparée de sa mère dans le camp. Elle-même assassinée plus tard.	Camp de Koshedar
A nes fun hilm	Un miracle du ciel					Camp de Strasenhof
A pensjonat	Version originale (poète Zalma Shneor) : « Af di felder, grine felder », histoire d'un soldat de la Première Guerre Mondiale mourant sur les vertes prairies, qui demande à un oiseau de ne pas dire à sa mère qu'il meurt. Version Hershkowitz : critique du Beirat et de son train de vie sans complexe.	Après 1941	Trad. yiddish adaptée par Hershkowitz		Yankele Hershkowitz	Id.

A shtikl broyt	Un petit morceau de pain		Ledik		Ledik	Un camp près de Brême
A Yid	Un Juif		Pauline Braun		Pauline Braun	Varsovie
A Yidish kind	Un enfant Juif	Après le massacre d'enfants du ghetto et des camps de concentration en mars 1943.			Himmel ? Khane Kheytin-Weinstein, déportée au Stutthof. Survivante, elle s'installe à New York après guerre. (Mlotek et Gottlieb	Ghetto de Shauliai (Lituanie)
A yidish Lidl	Un petit chant juif		Dovid Beyglman		Dovid Beyglman	Id.
Akh, gevalt, vi alt ikh ois	Ah, comment puis-je supporter ça ?				Diskant	
Ale birger fun geto-land	Toutes les montagnes du ghetto				Diskant	Kovno

Aleyn on a freynd	Seul, sans ami.				R. Fayngenberg, elle a quitté l'école de Vilna et à 16 ans, a écrit ce chant dans le camp de Kaiserwald. Après avoir été déportée dans un camp allemand, elle a embarqué sur l'Exodus.	Camp de Kaiserwald, Estonie.
Am Yisroel Chay	Le peuple d'Israël vit Chant sioniste. Métaphore des cendres et de la poussière pour traiter de la mort « Des cendres, de la poussière/Comme un étendard dressé »	Ecrite après guerre, dans un camp de DP.	S. Beresovsky (1908-1975).		M. Knapheise (né en 1910), poète qui a survécu à la guerre en URSS et s'est installé en Argentine.	Camps de DP
Ani maamin	Je crois Les témoignages disent que des milliers de Juifs ont chanté le texte du « *Ani Maamin* » (extrait des 13 articles de la foi de Maïmonide) lorsqu'ils s'avançaient vers les chambres à gaz.		Attribué au chanteur/compositeur hassidique (du groupe polonais des Modzitz) Azriel Dovid Fastag.			Ghetto de Varsovie
Aroys iz in Vilne a nayer Bafel	Révolte des Juifs de Vilna le 10 mai 1944 et la mort en martyrs des combattants	après la révolte de mai 44 (?)	?		?	Ghetto de Vilna

Aroys iz in Vilne a neuer Bafel	Un nouvel ordre arrive à Vilna. Relate la résistance juive à Ponar, après que les nazis aient rassemblés les 4000 derniers Juifs de la province de Vilna, sous prétexte de les envoyer dans le ghetto de Kovno. En réalité arrêté à Ponar, ils ont été assassinés. Néanmoins, certains résistent avec acharnement. 60 Juifs ont été sauvés.	Après avril 1943	inconnu			Vilna
Ásó kapa Vállamon (On my Shoulder, Spade and Hoe)	Brigades juives de travail incorporées à l'armée hongroise dès 1938	Entre 1938 et 1944	?		?	Hongrie
Az a libe shpiln	Comme une pièce sentimentale Principal thème abordé par les acteurs du théâtre du ghetto.				Leyb Rozental	Chanté par Tichle Rozental dans le ghetto de Vilna.
Babi yar	Babi Yar. A propos du ravin dans la banlieue de Kiev, où 33 771 Juifs ont été abattus par balle les 29 et 30 septembre 1941. Le ravin de Babi Yar est devenu une fosse de masse où près de 100 000 victimes, dont une majorité de Juifs, ont été jetés.	1962	Riva Boyarsky (1894-1967), compositrice juive d'URSS.		Shike Driz (1908-1971)	
Ballade von der Judenhure Marie Sanders	Pogroms consécutifs aux lois de Nuremberg	En réaction aux lois de Nuremberg (1935 ?)	Hans Eisler (1ère version) Fred Manfeld (2ème version, 1939)		Berthold Brecht	Allemagne

Barakn-lid			Tiré de la collection de Sami Ferders « Kz Lider »		A. Shub (12 ans)	
Bay undz iz shtendikh fintzter	Chez nous, c'est toujours sombre « Le monde sombre dans l'obscurité/l'abysse s'approfondit/Se fanent les fleurs de printemps/Encerclées par une clôture »		Henech Kon		Kasriel Broydo	Ghetto de Vilna, revue « Tu ne peux jamais dire », dirigée par Dora Rubin et Yekusiel Rutenberg.
Bei undz in geto	Chez nous dans le ghetto				Eme Gurwitsh (11 ans)	Kovno
Beym teykhl	Vers le ruisseau « Dites moi simplement, frères/l'orage cessera-t-il jamais/et la bonne fortune à nouveau/m'entourer à nouveau et revenir à moi/Ou le ruisseau s'écoulera comme avant/Et mes larmes ne pas tomber en vain »				L. Svirski	Camp de Zhezmer
Beym toyer	Près de la porte		Id.			Id.
Blik inem kium	Regard/coup d'œil dans la survie				Bing	Vilna

Blut	Sang « Seul, abandonné, seul comme une pierre, entouré de fil barbelé, jour d'angoisse sans fin, jour de tourment et de peine, de gifle morale et de pleurs, ah maman dit à ton enfant, où es-tu maintenant ? Dans la synagogue, on a entassé des gens, et quand je m'en souviens, je deviens fou. Sans pitié, on les a tous tués, le sang coulait comme de l'eau dans un tombeau, le sang débordait, le sang crie depuis les fosses. Chacun ressent un frisson (…) ».		Inconnu			Kovno
Bombes	Bombes Chant d'un médecin connu de Vilna, qui reflète la certitude que les Soviétiques ont délibérément épargné les zones résidentielles du ghetto.	Après le bombardement de Vilna par l'aviation soviétique en mars 1942			R. Buzsanski	Vilna
Brekehn di keytn	Briser les chaînes				R. Brender	Kovno
Buchenwald-Lied	Résilience - Amants	Décembre 1938	Hermann Leopoldi		Fritz Beda-Löhner	Camp de Buchenwald

Coolies ou Kulis	Après que les dernières voitures aient été supprimées du ghetto de Varsovie, les habitants ont fabriqué des pousse-pousse tirés par des hommes (les coolies). Sh. Sheynkinder, journaliste au « Moment » et à « Radio », journaux du ghetto de Varsovie ainsi qu'un travailleur social. Contribue à écrire une histoire des Juifs de Prage, banlieue de Varsovie, entre l'occupation et la fermeture du ghetto. Ecrit également les paroles de chansons pour Diana Blumenfeld, interprète du cabaret « Le Splendide » au 12 de la rue Leshne. Envoyé à Treblinka à l'été 1942.		Arrangé à partir d'un motif chinois par Froy Goldberg		Sh. Sheynkinder	Ghetto de Varsovie.
Dachau-Lied	« *Stich den Spaten in die Erde, grab dein Mitleid tief hinein, und im eigenen Schweisse werde selber du zu Stahl und Stein.* *« Einst wird die Sirene künden : Auf, zum lezten Zählappell ! Draussen dann, wo wir uns finden, bist du, Kamarad, zur Stell'. Hell wird uns die Freiheit lachen, schaffen heisst's mit grossen Mut. Und die Arbeit, die wir machen, diese Arbeit, sie wird gut.* »	Août 1938 1940	Herbert Zipper (1ère version) Marcel Rubin (2ème version)		Jura Soyfer	- Camp de Dachau - Camp de Damigni, France
Das jüdische Kind	Antisémitisme, violence physique. Pas de mort explicite. <u>Source</u> : Mémorial du Martyr Juif Inconnu, Paris.	?	Jerry Silverman (tardif)		?	Allemagne
der « Jude » fun geto	Le Juif (ndt. mot employé par les Allemands) du ghetto Parle de N. Desler, commandant de police du ghetto de Vilna, connu pour ses spoliations et sa collaboration avec les Allemands. Chant de revanche quant il a été lui-même arrêté et tué par la Gestapo.				Gite Sudenski	Id.

Der aerodromshtishik					B. Gurwitch	Kovno
Der gazln	Le Gazln-Levas, un jeune homme de Kovno, était un commissaire politique de la garde de l'entrée principale du ghetto. Il traitait les Juifs avec cruauté. Après la liquidation du ghetto, il a été transporté à Kovno puis en Allemagne. Sauté du train avec sa femme, ils ont été tués.				Gite Sudenski	Vilna
Der Hoyf-zinger fun varshever geto	Thématique : Toujours la métaphore de la cendre et du feu « J'ai un jour eu des parents/Et trois jolies petites sœurs/Ils s'en sont allés avec la fumée et le feu/Et je suis laissé seul ici. Je tourne la manivelle d'un orgue de barbarie/Et je joue aujourd'hui pour vous avec courage/Parce que demain il se peut que ce soit Treblinka/Et nous deviendront une colline de cendres ».		Chanson de rue		Reuven Lipshitz, (1918-1975), auteur de poèmes écrits dans le ghetto de Varsovie et dans un camp de DP à Munich. Survivant, il s'installe à Chicago après guerre.	
Der kemfender shwester	A l'infirmière combattante		Sara Safir			Deretshiner welder (forêts de Deretshin)
Der kleyner shmugler	Le petit contrebandier		Hendik Tom		Hendika Lazavert	Varsovie

Der komitetshik	Le gars du comité Camp de travail, satyre des inégalités sociales au sein du ghetto.	1942	Sur une musique de film d'Isaak Dunayewski.		Nosn Markowski	Kovno
Der reyter	Le cavalier		Issu de la revue « Moshe halt zir ! »		Kasriel Broydo	Vilna
Der Strasenhofer hymn	Ton plutôt complaisant avec les autorités juives du camp. Tonalité vitaliste. « Nous sommes les Juifs de Strasenhof/Nous construisons la « Nouvelle Europe »/ Le travail que nous avons est varié/mais nous avons des ennuis sans fin ».		Inconnu			Camp de Strasenhof
Der tango fun oshvientshim	Chanson populaire parmi les internés du camp. « Nous avons des tangos, des foxtrots et des mélodies/chantées et dansées même avant la guerre/Les jolies chansons mélodieuses manquent/Apaisées avec l'amour, à nos âmes »		Transcrit en yiddish, à partir d'une mélodie de tango connue.		Inconnue, écrit en polonais par une jeune fille de 12 ans. Elle périt à Auschwitz.	Auschwitz
Der yidisher gelekhter	Le Juif qui rit « Quand pleurer ne sert à rien, on rit tant qu'on peut » Rire au visage de la mort, incarnée par Ponar. 6 août 1943, début des convois de déportation des Juifs du ghetto de Vilna vers les camps de travail forcé estoniens. Sûrs d'être conduits à la mort, les partisans juifs du ghetto combattent la Gestapo.				Rilke Glezer	Vilna

Der yidisher kontzert	Le concert juif				Pesie Maiewska, jeune poétesse et partisane	
Di alte mamele	La vieille petite mère	Ecrit au temps de la « Kinder-Aktie »			Prts Rit ??	Kovno
Di brik klingt undzere fis-trit	La brique sonne sous nos pas				Dushek Gordon	Białystok
Di broyt-farkoyferin	La vendeuse de pain		Sur la mélodie de « Es iz geven sumertog »		Sh. Sheynkinder	Varsovie
Di bsoyre fun noreme	La nouvelle du réconfort				R. Faygenberg	
Di eybike trep	Les marches de l'éternité Femmes qui lavaient les marches du camp. Air très allègre, devant s'adapter au rythme du travail.				Auteure de 15 ans, de Vilna, a survécu.	Camp de Kaiserwald
Di eybikeyt	L'éternité Honteux d'être effrayé par la mort		Jacob Weingarten		Moyshe Shimel	Cracovie

Di gute bsoyre	La bonne nouvelle		Ce chant, ainsi que « *Bukovine, mayn tayer land* » (Bucovine, mon cher pays), ont été rapportés par M. Shternberg, à partir du carnet d'un vieux Juif de Bucovine, dans le ghetto de Shargorod, 1944.			
Di letzte nakht	La dernière nuit Liquidation du ghetto en septembre 1943 : tri de la population restante dans la rue de Subatsh : 1800 jeunes hommes et jeunes femmes envoyés dans les camps de travail en Estonie (rangés à droite) et 8000 femmes, enfants, personnes âgées (rangés à gauche) envoyés à Treblinka.	Dans les jours qui suivent la liquidation en sept. 43			Rikle Glezer	Vilna
Di mesritser vishiedlenies in Treblinke	La grande liquidation de Masritser vers Treblinka Plus profond désespoir. La chanson se termine : « Le monde posera son regard plein de larmes sur la tombe gigantesque/et tu ne devrais n'en condamner qu'un seul/Plus de mère, plus de frère, plus d'ami/Pour nous, le soleil n'a pas encore brillé »	Nov 43, dans la forêt			Elie Magid, mobilisé dans l'armée polonaise en septembre 1939 de sa ville natale de Vilna. est fait prisonnier par les Allemands. Il parvient à s'échapper plusieurs années après d'un camp pour prisonniers de guerre et à se cacher dans le ghetto de Mezrits. A la grande liquidation (vishedlenie), il s'échappe et se cache dans la forêt.	

Di nakht	La nuit « Il n'y a personne avec moi, dans la nuit/Seule l'obscurité m'accompagne/Sur les routes assombries par l'obscurité épaisse/Le calme solitaire erre alentour/Je vais : long est le chemin/La nuit nuageuse n'entend pas/Où ? où ? demande le rythme de tes pas/Aucune réponse ne me vient aux oreilles/Il n'y a personne, avec moi dans la nuit/Seule l'obscurité m'accompagne/Encore et toujours dans un desespoir solitaire/Mais où, routes silencieuses, où ? » Solitude absolue dans une marche (de la mort – non dit) dans la nuit. Question finale : « où, routes calmes, où ? »	Composée à New York en 1929, connaît déjà le succès dans l'Europe d'avant-guerre. 1ère dans le ghetto de Vilna, lors du concert du 18 janvier 1942.	M. Gelbart Chantée par Liuba Lewitska (née en 1917, assassinée en 1943 à Ponar)		Aaron Domnits	Vilna
Di serenade	La sérénade « Eclatant dans l'air et dans le ciel, une sirène pousse son cri strident. Dans la panique, elle éveille les gens sans soucis et fiers qui dormaient tranquillement. Ca vole, c'est l'ange de la mort arrive, c'est la mort elle-même qui arrive/la mort s'amuse et comme des mouches tombent petits et grands/regardez comme il bat comme il tremble le petit cœur impur du « partisan »/écoutez-le demander avec désespoir : quoi, moi aussi je vais être assassiné ? Regardez-les comme ils transpirent les « seigneurs qui règnent sur le monde entier ». A quoi peut servir le nazisme, quand sur mes épaules je n'ai plus de tête ? »	Ecrite pendant les raids aériens soviétiques sur Kovno.	Sur un motif semblable à celui de Buzsanski pour « Bombes. » Certaines troupes nazies se faisaient appelées « partisans »		Diskant, professeur d'hébreu.	Kovno

Di tefile fun khaper	Les « accapareurs » (Chapers) étaient, dans le ghetto de Varsovie, des enfants ou de jeunes garçons qui volaient aux passants leurs nourritures et s'empressaient de l'avaler s'ils étaient pris afin que la victime ne puisse la réclamer. Chanson familière dans le ghetto, connue en polonais sous le titre « Modlitva chapera ».		Teresa Weinbaum		Irene Geisler ou Gayzler (traduit du polonais par le Dr. Leo Berkowitsh). Envoyée avec sa sœur à Treblinka.	Ghetto de Varsovie
Di toyer-var	La garde de la porte. Grace à elle, il y a quand même qqch à manger dans le ghetto, mais elle n'oublie pas de se servir. Par ce chemin, en prenant des risques, des Juifs entraient de la nourriture qu'ils se procuraient à l'extérieur où ils allaient travailler. Souvent la police juive, achetaient les Lituaniens et les Allemands et laissaient passer les Juifs avec ce qu'ils avaient acheté à l'extérieur. La police prenait sa part de ce qui entrait. Personnalités très en vue, dont on parle beaucoup au ghetto. Couplet sur chacun des membres Donne le nom de ceux qui la composent. Le chef sait quand il faut crier ou rire et quand il faut fermer un œil. C'est grâce à lui qu'on peut avoir à manger. Quand on lui demande ce qu'il fera après la guerre, il répond qu'il fera un portail pour lui-même.		Inconnu			Kovno

Di tswohe	Le testament Il ne veut pas qu'on lui mette des tessons de verre sur les yeux. Ne veut pas mourir, veut encore voir le temps où ses frères seront libérés. Le temps n'est pas loin, il arrivera bientôt, mais moi je dois mourir en martyr. Mon testament, je le laisse en chanson, pour mes frères et sœurs exténués. Martyr : du grec, témoignage. Al Kidush hashem : « pour la sanctification du nom », martyr dans un sens religieux, mais était-il vraiment employé dans ce sens là ? Locution entrée dans le langage courant.		D'après la chanson de Sami Feders « KZ lider »		Iacha Rabinowitz.	
Di zun iz areyn in di volkns	Le soleil s'est levé sur les peuples				Itzik Berman	Riga
Die Moorsoldaten	« *Flucht wird nur das Leben kosten !* »	1933	Rudi Goguel		Johann Esser et Wolfgang Langhoff	Camp de Börgermoor, Allemagne
Die Thälmann-Kolonne	Combat pour la liberté à l'exemple des combattants du bataillon Thaelmann. Ernst Thaelmann, candidat communiste aux élections de 1932, en 3e position derrière Hindenburg et Hitler, a probablement été assassiné en août 1944, sur ordre de Himmler.	1936	Peter Daniel (pseudonyme de Paul Dessau)		Karl Ernst	Paris
Dinaverker Yidn	Les Juifs de Dinaverk		Une variante est attribuée aux sœurs Grodzionovski, Rochl Sarabski et Sarah Kagan-Goldman de Vilna.			Chanté en Lituanie

Dort beym breg fun weldl	Là bas à l'orée du petit bois		Inconnu			Chantée par les partisans juifs des forêts de Lituanie et de Biélorussie.
Dos elnte kind (Shrlen Krinski)	L'enfant solitaire Dédié à Sarah, l'enfant d'une enseignante, Rochl Pupko-Krinski qui était membre, avec Kaczerginski, du groupe « Brigade de Papier » (intellectuels luttant pour préserver les trésors du judaïsme des nazis). Le père de l'enfant est mort en 1941, tué par les Allemands. Rochl a caché Sarah à l'extérieur du ghetto, chez la Polonaise Wiktoria Rodziewicz qui l'a élevée comme sa propre fille : Kaczerginski a écrit la chanson en hommage à Sarah et à tous les enfants dont les parents ont été obligé de choisir cette solution. Thématique de la transmission : « Comme tu seras un jour/ une mère toi-même/ Tu devrais raconter à tes enfants/En ces temps d'agonie/Ce que ton père et ta mère/Ont enduré de l'ennemi./N'oublie pas hier/Souviens t'en aujourd'hui ! »		Yankl Grimski (peut-être assassiné dans un camp de travail estonien à la fin de la guerre)		Sh. Kaczerginski	Vilna
Dos farklemte hartz	Le cœur chagriné				Sh. Shenker	Kovno
Dos geto-land	Le territoire du ghetto				Diskant	Kovno

Dos lid fun Bialistoker geto	Le chant du ghetto de Biayłistok « Et survivrons-nous jusqu'au retour de temps meilleurs ? (…) Sans un ghetto à Białystok, comment pourrons-nous vivre aussi longtemps ?»	Chanté à l'été 1942	Inconnu			Id.
Dos lid fun katzet (KZ)	Le chant du KZ Bien que nous soyons de petits garçons, nous connaissons la faim, nous connaissons la douleur. On les a amenés de Libo vers Riga, la nuit de Yom Kippour.				Iashe Rabinowitch	Riga ?
Dos shneyderl	Le petit tailleur		Dovid Beyglman		Sh. Yanovski (facteur dont le temps libre était consacré à écrire des textes de chanson pour le théâtre du ghetto. Mort à Auschwitz en sept 44).	Łódź
Dos transport-yingl	Le gosse du transport. Les orphelins de Vilna se sont organisés en une coopérative de transport, « Ildim-brigades ». Ils chargeaient les wagons d'objets et marchandises diverses et l'argent qu'ils recevaient était versée dans une caisse.				Kasriel Broydo	Vilna. Ecrit pour la revue « Men ken garnit wisen », dirigée par Dora Rubin (émigrée à New York après guerre). Interprétée à une audition de travailleurs à l'été 1942 par I. Mushkant.

Dos zangl	L'épi Chanson sentimentale. Noces imaginaires dans la nature et dans la nuit. Musique à la mélodie et aux harmonies très simple presque enfantines.				Hirsh Glik	Forêt autour de Reshe, près de Vilna, où Glik travaillait à extraire la tourbe.
Dremlen feygl oyf di tsveygl	« Les oiseaux somnolent sur la petite branche,/Dors, mon cher enfant,/Par notre berceuse sur ton petit lit/Est assis un étranger et chante/ Liu, liu, liu Il y a quelque part ta berceuse/Tressée de bonne fortune/Et ta maman, ô ta maman/Ne reviendra pas/Liu, liu, liu J'ai vu courir ton père/Sous une grêle de pierres/Là, sur les champs, coule/Les pleurs de son orphelin/Liu, liu, liu »		Adaptée d'une chanson yiddish antérieure, dont la musique est de Leyb Yampolski (1889-1972), *S'iz keyn broyt in shtub nishto* (paroles originelles de Izi Charik).		Leah Rudnitski (née en Lituanie à Kalvarija, 1916), membre du comité éditorial du *Vilner emes*. Partisane, elle a été arrêtée par la Gestapo et envoyée à Majdanek en septembre 1943.	Vilna
Du geto mayn	Description des lieux de contrebande à Vilna (les rues Zavalne et Vladze). « Toi, laissez-passer jaune/sans toi j'rais à Ponar » Contrebande de nourriture et risque de se faire prendre par la police, battre ou tuer en représailles dans l'échoppe (ou Krom) où ils étaient jetés. La chanteuse Luba Levitsky, le magid (prédicateur) Stupel ont ainsi trouvé la mort de cette manière. « Être l'invité du krom » signifie y mourir sous les coups de la police (juive).				Rikle Gleyzer	Vilna
Ekspromt	Improvisation. Quelqu'un qui attend dans l'antichambre du président du Conseil Juif.					

El-rth	Mea culpa (?)				Oydl Peker	
Es benkt zir, es benkt zir	Ca me manque, ça me manque Dans une pièce étroite, se rappelle su temps révolu où il était libre. Rêve qu'il retrouve sa fiancée dans la rue, sous les étoiles et sous la lune.				Kasriel Broydo	Vilna, pour la revue « Korene Yorn un vey tsu di teg », dirigée par Dora Rubin et I. Rutent, montage d'ensemble par Israel Segal. La chanson apparaît dans le programme « Friling ».
Es brent	Ca brûle	1938, après le pogrom de la ville polonaise de Przytyk (Mlotek, Gottlieb, p.12)	Mordechai Gebirtig		Mordechai Gebirtig	Un des chants les plus interprétés dans les ghettos et les camps.
Es Geyt a yeke	Ton humoristique et satirique. Après arrivée des Juifs occidentaux – habitués à une vie plus bourgeoise – au ghetto de Łódź. Problèmes d'adaptation à la culture juive d'Europe orientale, notamment à la langue et aux conditions d'hygiènes et de privations du ghetto. Ici, « prendre un visa pour Marysin » signifie aller au cimetière qui se situait dans le parc au cœur du ghetto.	Entre été et décembre 1941 (puisque la chanson figure dans les chroniques du ghetto, XII.41)	Yankele Hershkowitz		Id.	Id.

Es iz geven a zumer-tog	Il était une fois un jour d'été Récit de l'emmurement, des maisons qu'il a fallu abandonner, évocation du massacre de Ponar « sur la route de Ponar nous pouvons voir maintenant/des choses, des chapeaux trempés par la pluie/ce sont des choses de gens sacrifiés/D'âmes saintes/que la terre a recouvert à jamais »	Après que les Juifs de Vilna aient été enfermés dans le ghetto (6 sept 1941) et le massacre de Ponar.	Sur l'air de « Papirosn » de Hermann Yablokof		Rikle Glezer	Id. S'échappe du ghetto pour rejoindre les partisans dans les forêts.
Es shlogt di sheh	L'heure sonne Incorporé à la revue « Moyshe tiens-toi droit » interprétée par Dora Rubin à Vilna. Espoir et certitude de la défaite de l'hitlérisme. Le 23 septembre, le ghetto est liquidé : seule Dora Rubin y a survécue.	Interprété à Vilna en septembre 1943	Inconnu. Intégrée à la revue *Moshe Halt Zikh.*		Kasriel Broydo	Vilna
Es wet zir fun zveygl tseblien a boym	Du rameau un arbre s'épanouira		Yankl Trufianski (1909-1944), enseignant, compositeur, déporté du ghetto de Vilna vers un camp de travail estonien. Mort dans un camp de concentration allemand.		Kasriel Broydo	Vilna
Eykha	Lamentations		Inconnu			

Farvos in der himl	Pourquoi dans le ciel Chant de partisan de Vilna. « Sèche tes larmes, oublie tes ennuis/Ce n'est pas la peine de porter le deuil/Il se peut, demain, certainement demain/que le soleil brille à nouveau ». Né à Vilna en 1908, Opeskin a été formé au séminaire pour les enseignants et devient professeur dans la province de Vilna. Ses activités révolutionnaires le conduisent deux ans en prison et il se voit interdit d'enseigner. L'armée rouge ayant pris Vilna, il peut à nouveau exercer sa profession et publie ses premières chansons dans des Publications soviétiques. Dans le ghetto, il publie des traductions en yiddish de chansons soviétiques pour chœurs et devient un membre actif du mouvement des partisans. Le 11 juillet 1944, les partisans du camp prévoient une évasion pour rejoindre l'armée rouge en poste aux alentours de Vilna. Gestapo les arrête et Opeskin est tué lors des combats, la veille de la libération du camp.				Leyb Opeskin	Vilna.
Fintsternish	L'obscurité Je ne suis pas coupable si chez nous les chambres sont étroites, s'il fait nuit partout, c'est pas ma faute, vous savez bien pourquoi, parce que dans l'obscurité je ne peux même pas voir mon nez.				Tsipkin	Kovno

Friling	Printemps Ecrit après la mort de Mme Barbara, de la maison Kufman de Cracovie), en avril 1943. Tango et chant de deuil.	Texte écrit après la mort de l'épouse de Kaczerginski en avril 1943.	Avreml Brudno (ou Abraham Brudna), graphiste et compositeur bien connu de Vilna, tué dans le camp lituanien de Kloge après la liquidation du ghetto en septembre 1943.		Shermeke Kaczerginski	Vilna, chanté par Rochel Rudnitski pour la revue « Di Yogenesh in Fas », puis dans d'autres camps et ghettos.
Froyen	Femmes Combien il est difficile pour une femme, qui est aussi une mère, de faire face à la vie du ghetto. Grandes responsabilité face à des enfants qui ont à supporter des malheurs trop lourds pour leur âge. Espoir : il y aura des temps de consolation.				K. Broydo	Vilna, chanté par Dora Rubin, qui a survécu au camp, alors que son mari l'acteur M. Sharavski, y a été assassiné.
Fun der arbet	Au travail Crainte de se faire spolier par le gardien du ghetto avec sa veste verte lorsque les brigades passent les portes pour aller travailler à l'extérieur. Demande au camarade d'être solidaire, aujourd'hui comme demain.		Sur la musique de « Oyfn pripitchik »		Wisnetseski	Kovno

Fun Kolkhoz bin ir	Je suis du kolkhoze Chacun de vous me connait, toujours gai, toujours joyeux, je compte les lourds instants, quand viendra la fin. On m'appelle Zafke, chacun de vous me connait, et si vous voulez Leibke arrive aussi, nous venons tous les deux (…) nous sommes des frères, nous regrettons la liberté, nous chantons et sifflons aussi, (…) On a tout perdu, mais avons gardé le courage ».		M. Weksler		L. Apeskind	« Kolkhoz » était le nom donné à la boulangerie du camp de travail de Vilna, 37 rue Subatsh. Il y avait des jumeaux de 12 ans qui y a travaillaient Z. et L. Wishnares qui ont été tués lors de la liquidation.
Gefloygn iz alles	Appel aux armes début 1940 contre la police juive du ghetto. Thème de la nourriture comme arme de combat.	?	Trad. yiddish tango. Rythme de marche		?	Id.
Gehat hob ikh a heym	Perte de l'espoir de survivre. Comme des oiseaux sans foyer, comment pouvons-nous survivre ? Sans savoir pourquoi, quel péché avons-nous commis ? « Geblibn on a heym vi feygl on a nest, Nisht-visndik far vos, far velkhe zind ? »	Texte de mai 1941 (Lagevniki), un an avant la mort de Gebirtig, après une rafle de la Gestapo (Mlotek, Gottlieb, p.14).	Emil Gorovets (né en 1926, émigré aux Etats-Unis en 1974)		Mordekhai Gebirtig	Krakow
Genug shoyn tzitern	Assez tremblé				Moshe Diskant	Kovno

Geto	Ghetto Difficulté à vivre dans le ghetto, inquiétude quant à l'avenir, « ghetto, je ne t'oublierai jamais » (« Dikh fargesn vel ikh keyn mol nit ! », traduction un peu extrapolée dans Mlotek et Gottlieb : « In my memory, you'll never die ! »)		Inconnu	?	Kasriel Broydo	Ghetto de Vilna, idem.
Geto-lebn	La vie au ghetto		Inconnu			Kovno
Geto-lebn (variant)			Id.			Id.
Gib a brukh (ou brokhe) tsu deyn kind	Donne une bénédiction à ton enfant Nostalgie et la mère lui manque. Il espère la revoir un jour en bonne santé.		Sur une mélodie folklorique	1941ca.		Chanté par les Juifs de Cracovie déportés à Miedzrych Podlaska et dans le ghetto de Bochnia en 1941 (Moltek, Gottlieb, p.18).
Gro un fintster iz in geto	Sombre et gris est le ghetto				Rikle Glezer	Vilna

Habeyt Mishomayim Ur'ey	Regarde ici-bas depuis le ciel et vois Invective à Dieu. Juifs considérés comme des « moutons pour les assassins », objet de toutes les moqueries. Il ne leur est jamais accordé de repos, toujours aux mains des assassins. Perte de tout espoir : « nous n'avons personne à qui demander secours ».		Inconnu			Chanson apportée par les Juifs soviétiques qui l'auraient entendu à Chelm, dont il n'est pas certain qu'elle y ait été composée. Certaines sources indiquent qu'elle ait pu être créée à Lublin où beaucoup de Juifs polonais et d'autres pays ont été transférés.
Hans Beimler	Député de la Diet bavaroise emprisonné à Dachau dès 1933, d'où il parvient à s'échapper. Se bat comme chef-commissaire politique u premier contingent de volontaires des Brigades Internationales. Tué en décembre 1936 à Madrid.	Juin 1938, 1er enregistre ment	Friedrich Silcher (1789-1860)		Ernest Busch	Barcelone
her meyn kind, vi vintn brumen			Inconnu			Ghetto d'Ashmene, bourgade près de Vilna.
Hfshr vet besher a um	Peut-être y aura-t-il un miracle ? Boulanger dans le ghetto, ce n'est pas un secret. Le patron est de Varsovie et il se moque du monde : le pain est fait de paille et c'est miracle si on est pas mort. A quoi bon réfléchir, Dieu est en haut, il rit (dicton : a Mensch tracht un got lakht).				Kasriel Broydo	Vilna

Himl un erd weln zingen	Le ciel et le monde chanteront				Moshe Diskant	Kovno
Hofenung	L'espoir				Tsipkin	Kovno
Hot zir mir di shih tserisn	Mes chaussures sont déchirées Le laissez-passer jaune était un privilège accordé par les employés de l'administration allemande, qui permettait de déclarer 3 ou 4 membres de leurs familles (parfois des membres fictifs pour les protéger et les empêcher d'être envoyés à Ponar). « Danse, danse, danse un peu avec moi/Si tu as un laissez-passer jaune/je t'épouserai		Inconnu			Vilna
Hot's mitleyd, hot's rachmones	Ayez de la compassion, ayez de la miséricorde Complainte d'un mendiant, qui déambule la nuit dans les rues de Zamenhof, de Mila, de Muranov, de Nalevkes et de Genshe, avec sa femme au ventre gonflé par la famine et ses six enfants, dont certains pensent qu'ils ne sont pas vraiment à lui.		Texte et musique rapportés par I. Ianowski, membre active de l'organisation Pole Zion.			Ghetto de Varsovie
Hot's rhmuns, yidishe hertzer	Ayez de la compassion, cœurs juifs		Paulina Braun, traduit du Dr. L. Berkowitch		Paulina Braun	Ghetto de Varsovie

Ikh – vi azoy (Variante)						Rapporté par M. Shternberg, Bucarest. Chantés par les Juifs Roumains, en Transnistrie, entre le Dniepr et le Bug, où la majorité des Juifs de Roumanie (de Bessarabie et de Bucovine) ont été envoyés.
Ikh benk	Ca me manque				Lekhke Rosenblum	Kovno
Ikh benk aheym	La maison me manque		Inconnu	?	Leyb Rozental	Vilna
Ikh bin der umgliklerer Yid	Je suis le pauvre Juif « der yidishe folk » comprendre ici les partisans juifs (Kaczerginski).		Inconnu			Kovno
Ikh bin frey	Je suis libre	Ecrit dans les premiers jours après la libération de Vilna			Rikle Glezer (partisane)	Vilna

Ikh bin shoyn land do nit geven	De la revue *Peshe Fun Reshe*.				Leib Rosental	Vilna
Ikh hob meyn man farlorn	J'ai perdu mon mari « J'en ai assez de la vie. Assez de se chagriner, il faut que ça finisse. Je n'ai déjà plus de larmes, personne ne veut plus m'entendre. Le chœur dit : on a fusillé mon mari et mon père avec, c'était une grande fosse, j'ai perdu mon mari le jour où mon enfant est né. Il avait à peine vu la lumière, de mon giron, il est tombé dans la fosse. Je suis restée seule, le destiné m'a poussé. (…) j'entends toujours le cri de mon enfant. O Dieu de vengeance, où es-tu maintenant ? Vois-tu mon âme u peut-être es-tu aveugle, de justice il n'y a plus. Je pleure, je gémis. (…) C'est le sadisme qui règne sur la terre».				Tsbi Grmize	Kovno
Ikh kuk oyf iedem bild	Je jette un œil sur chaque image Attend de mourir comme un chien		Inconnu			Bucarest
Ikh leb in geto Kavkaz	Je vis au ghetto, à Kavkaz Kavkaz, du nom de la zone vallonnée sur laquelle la ghetto de Shavl était construit. Description de la vie du ghetto, d'abord comme une prison dont on ne peut pas sortir.		Dovid Beyglman		Hana. Haymin	Ghetto de Shovl ou Shavl.

Ikh vart oyf dir	Je t'attends		L. Rosental			Vilna
Ikh vil zen meyn meydele	Je veux voir ma fille « Locomotive, toi, toute noire, tu as voyagé/Tu m'as pris droit pour Birkenau/Locomotive, toi, toute noire, prend moi à nouveau pour le retour/je veux voir ma petite fille à nouveau ».					
In barak	Dans la baraque		Inconnu			
In Bialistoker geto	Dans le ghetto de Białystok		Inconnu			Białystok
In der kazarme	Dans la caserne Les Juifs, qui sortaient quotidiennement du ghetto pour rejoindre les camps de travail militaire, pensaient que les conditions de traitement y étaient meilleures qu'à l'intérieur du ghetto. « Le Judenrat a dit à nos parents qu'il y aurait assez de pain/Laissez-les venir à nous dans le camp, ils demanderont après leur mort ». Parle également d'un commandant cruel, Yoshke.		Inconnu			Chanté par les Juifs de Zamoshtsher

In der Yeshive	« Dans la yeshiva, où on avait si peur de Dieu, où les étudiants passaient leur vie à étudier, on a fait une salle de concert. Avez-vous oublié l'époque des pogroms et du massacre, quand les meurtriers avaient tout pouvoir sur nous, quand le sans juif giclait comme de l'eau : où était alors le pâle étudiant de la Yeshiva ? c'était un refuge et vous avez transformé le bâtiment en quelque chose de honteux/vous avez décoré les murs de papier vert/mais c'est pourtant difficile de cacher les traces de sang/dans la salle décorée, vous avez invité les notables (*pneh*, etym. les visages) du ghetto/et avec eux, les hommes qui commandaient qu'on nous tue, qu'on nous humilie, qu'on nous égorge. Pour qu'ils prennent plaisir à la scène, avec des drapeaux bleus et blancs (couleurs du *talid* ??), ils écoutaient la musique (…) Ce qu'ils ne peuvent pas savoir, c'est de qui le sang a été répandu sans un pourquoi et sans une faute. Est-ce que vous ne voyez pas des murs nettoyés se tendre les mains des martyrs ? Mais la musique, ce n'est pas pour nous, nous ne pouvons pas l'entendre, Nous vous demandons de ne pas gêner notre repos éternel »				Diskant	Kovno
In Dinaverk	A Dinaverk				Lilke Levin, née à Vilna, déportée dans des camps de l'Ostland et d'Allemagne.	Camp de Dinaverk

In dishoynt « Joint » kumt tsu geyn a Yid	Un père de six enfant va voir le président du Joint parce qu'il risque de mourir de fin. Le président lui répond qu'il verra demain et l'homme meurt le jour même.		« Chiribim »		inconnu	Chanté dans le ghetto de Varsovie par Yosef Shvartsman, électrotechnicien qui travaillait dans une brasserie.
In geto oyf di gasn	Dans la rue du ghetto		Inconnu			Kovno
In Kovner geto-komitet	Satyre du Comité des anciens ou Judenrat					Kovno
In Krayawke (ou Kriuvke)	Dans la région de Mezrits (forêts de la région du Don), nom donné aux planques des Juifs du ghetto qui se sont enfuis et cachés dans la forêt quand la guerre a éclaté. Dans d'autres régions, ces cachettes sont appelées « bunkers » ou « malines ». Les Juifs sortaient la nuit pour demander à manger aux fermiers alentours, au risque de se faire trahir ou attraper. Plus tard, ces Juifs ont incorporés les rangs des Partisans. « Jouez, jouez violons de misère/ Jouez moi une chanson juive/Jouez, jouez cordes de misère/Quant à savoir si nous survivrons à la paix »		Elie Magid et Gertsman			Vilna

In lager	Dans le camp		Inconnu			
In lager strasenhof	Se tient à la fenêtre, pleure, de l'autre côté il y a un monde libre. Là bas le même soleil, même si chez nous on le voit à peine. Là-bas de larges champs, ici des rues étroites. Un ciel bleu, ici toujours noir.	25 mars 1944			Mashe Meranik, vient d'un petit village près de Vilna et meurt à Strasenhof.	Strasenhof
In slabodker yeshive	Dans la yeshiva de Sloboda (Biélorussie) Testament d'un vieux sacristain qui va mourir et demande aux Juifs d'honorer les morts et leurs tombes « Mais un temps viendra et le soleil brillera à nouveau/Et libèrera les Juifs du ghetto et du besoin/Alors nous honoreront les tombes/Des Juifs qui sont tombés dans un mort heureuse »		Sur la mélodie de « Rozhinkes mit mandlen »		Axelrod, réfugié de Varsovie, réfugié dans un moulin quand les Allemands ont brûlé le ghetto.	Slabotke, lieu où les Allemands ont installé le ghetto de Kovno.
In worenetzer walt	Dans la forêt de Worentz ou Vorenek Les partisans ne pouvaient généralement obtenir de la nourriture des paysans qu'en les menaçant avec des armes, qu'ils ne possédaient pas toujours. Ils en confectionnaient donc des fausses pour les tromper. « La civilisation du XXe siècle est grande/Les techniques ont atteint un sommet/Un vilain Hitler a accédé au pouvoir/Il a fait ce qu'il a voulu des Juifs/A brûlé les Juifs au gaz à Treblinka/C'est ce qu'il appelle la haine raciale ».	1943	Inspiré par la chanson Treblinka		Aliahu Magid	Vorenek

Ishrolik (ou Yisrolik)	Orphelin « je ne crois pas que je sois né/vagabond dans la rue/J'étais l'enfant de parents/Je les ai perdu tous les deux/Je ne crois pas que ce soit une blague/J'ai été abandonné comme le vent dans les chants ». Ne préfère pas se souvenir de la douleur passée pour renforcer son cœur.	Créé au théâtre du ghetto de Vilna, févr. 1942	Misha Weksler (1907-1943), chef d'orchestre du Théâtre Juif du ghetto de Vilna, assassiné lors de la liquidation du ghetto en septembre 1943.		L. Rozental (1ère chanson qu'il a écrite à Vilna)	Vilna
Itzik witnberg	Itzik Vitnberg Arrestation du chef de l'organisation des partisans du ghetto de Vilna par la Gestapo la nuit du 16 juillet 1943. Car de la Gestapo attaqué et Vitnberg libéré. Le lendemain, la Gestapo menace de détruire le ghetto s'il ne se rend pas, ce qu'il fait. Il meurt dans la chambre de torture le 18 juillet.				Sh. Kaczerginski	Vilna
Kadish	« Vifl zaynen shoyn nito/Zol geheylikt zayn di sho/Mir beveynen zey on rash/ - Yisgadal veyiskadash… Vos farblibn iz undz mer/Vi di durkhgeglite trer/Af di kvorim, af dem ash/ - Yisgadal veyiskadash » *Combien ne sont plus là/Saintes soient les heures/Nous les pleurons maintenant sans bruit/ - Magnifié et sanctifié…* *Que nous est-il resté alors/Que les larmes suspendues/Aux tombes et aux cendres/ - Magnifié et sanctifié…*		Ben Yomen (1901-1969), compositeur juif américain	Tardif	Z. Segalovitch, poète, réfugié de guerre à Varsovie, qui a survécu. Après avoir passé les premières années de guerre à Vilna et à Kovno, il a émigré en Israël puis aux Etats-Unis.	Etats-Unis
Karene iorn un vey tsu di teg	Les années de seigle et les mauvais jours		M. Veksler		Kasriel Broydo	Vilna

Katzet (KZ) Kayzervalt					Ida Grodzinowski	Camp de Kaiserwald, près de Riga en Lettonie.
Kh'shem zir	J'ai honte Ecrit pour sa femme : ma chère femme, c'est moi qui t'ai amené ici, une douleur au cœur, des larmes sur la joue. Je savais qu'on allait à la mort et je t'ai laissé seule avec l'enfant. Et toi, tu es allé avec l'enfant dans les bras. J'ai honte, je t'ai envoyé à la mort, j'ai honte devant le ciel, devant la terre, devant les arbres qui ont entendu ton dernier cri. Où que j'aille, je vois tes yeux, tes cheveux qu'on a coupé, je te vois dans la fumée, dans les flammes, je vois l'enfant qui se blottit contre toi.		Shenker		Shenker	
Kinder-frages	Pourquoi on a pas le droit d'aller sur tous les chemins, pourquoi on a pas le droit d'aller en ville, et quand je veux y aller, on me dit non. Ô mon enfant, tu ne peux pas comprendre…				Ema Gurwitch	Kovno
Kinder-iorn	Les années d'enfance Une femme a la nostalgie de ses années d'enfance qui sont passées trop vite. Thématique de la vie et du bonheur volé par les nazis. « Rien de bon dans mon enfance/ j'espérais que de bonnes choses allaient m'arriver/Dans la tristesse ma vie s'écoule hors de moi/Ma jeunesse ne me reviendra jamais ».		Dovid Beyglman		Dovid Beyglman	Łódź
Kleiner wolkn	Petits peuples		D. Beyglman		I. Iorimowitch	Łódź

Kolonem	Colonnes				Bela Gurwimsh (15 ans)	Ghetto de Kovno
Kontratak	Le 18 janvier 1943, la première insurrection dans le ghetto de Varsovie a éclaté, au cours de laquelle de nombreux Allemands sont tombés. Ca a également retardé les déportations des Juifs de Varsovie vers les camps d'extermination (où ils ont été envoyés, plus tard, en avril de la même année – à cause de la grande insurrection). Dans le chant, le poète décrit un fragment du combat dans le ghetto de Varsovie lors de la première insurrection, au cours de laquelle il est lui-même tombé. Shaulustn : police-adjointe lituanienne. Jeunes volontaires fascistes.	Lors de la 1ère insurrection du ghetto de Varsovie, 18 janvier 1943.			Wladyslaw Shlendel, traduit en yiddish du polonais par Shmerke Kaczerginski	Ghetto de Varsovie
Kop oyr !			Adam Zinger, violoniste connu		Adam Zinger,	Ponar
Koyft geto-beygelekh	Achetez les bagels du ghetto Vendeurs de nourriture et de cigarettes, souvent des enfants, qui stationnent là où les ouvriers se rassemblent pour sortir du ghetto afin de travailler. Les enfants enlèvent leurs étoiles jaunes et essaient de se mêler à eux afin de faire du troc avec les habitants de la ville.		Inconnu			Inconnu
Kuke di lbnh						
Kum tsu mir	Viens vers moi Simple bluette nostalgique que le contexte transfigure complètement pour lui conférer un caractère tragique.	1943	Inconnu			Auschwitz, Buna.

L'khuved der kramen-frabrikatsie in geto	En l'honneur de la fabrication de rimes du ghetto. Tout le monde écrit des chansons, depuis l'aurore jusque tard le soir, chacun croit qu'il est un poète. D'après ce que nous savons en Lituanie, les Juifs écrivaient beaucoup. Ne pensaient pas qu'ils allaient survivre et voulaient faire savoir au monde ce qu'il leur était arrivé. N'en subsiste que des bribes.				Lenka Rosenblum	Kovno
Lager koshedar	Camp de travail de Koshedar, en Lituanie, à proximité d'une tourbière.				Lor Svirski	Kovno
Lager-lid			Inconnu			Camp de Dinaverk.
Lager-Rusoshin					Golde Gordonowitch, a été emprisonnée dans le ghetto de Vilna puis dans des camps.	Camp de Rusoshin, près de Danzig.
Lager-vivikon			Inconnu.		Celle par qui ce chant a subsisté (Lor Serafey) dit qu'il a dû être écrit par Hirsh Glik. Or Kaczerginski n'a pas connaissance que Glik soit allé dans le camp de Vivikon.	
Lar, teyvl, lar	Ris, démon, ris					

Lebn	Vie				Kasriel Broydo	Kovno
Lekhaym mitn toyt	Un toast avec la mort « Nous buvons un toast avec la mort/et mordons dans du pain dur/Nous comptons les jours pour être libérés/A la porte de la clôture fermée ».		Sur le thème de « Why are you angry Kitten »		Helena Grin, épouse de l'écrivain Miltshe Grin. Décédée dans le camp.	Camp de Yanova
Lid fun Bug	Bug rivière. 25 sept 1942, 550 Juifs dont 250 habitant les lieux, transférés sur l'autre rive du Bug dans le camp de Krasnopolsk. IOANID, Radu, 2002, p. 269. Déportations en Transnistrie, camps de Lvóv et Stryzh.		Adapté de la chanson d'avant-guerre, composée par H. D. Nomberg « S'loyfn s'yogn »			Chanté en Transnistrie (occupée par le Allemands et les Roumains), destination des Juifs roumains.
Lid fun grodner geto	Chant du ghetto de Grodne		Inconnu			Grodne
Lid fun umbakantn partizan	Chant d'un partisans inconnu		Inconnu. Adapté d'une chanson yiddish sur la guerre d'Espagne et d'un chanson des camps de travail forcé.		Inconnu	Chanté dans les ghettos de Kaunas et de Vilna, ainsi qu'en Transnistrie.
Lid fun vesherey	Le chant de la laverie				K. Brener	Kovno

Łódź ghetto, 1943 I	Composée juste après la période déportation (di groyse shpere) de 20000 personnes âgées, malades et enfants, notamment les orphelins qui a marqué un grand tournant dans la vie culturelle du ghetto (rues, organisations de jeunesse) se repliant dans la sphère privée. Sans espoir, implacable destinée des enfants conduits à la mort. M. Harel, âgée de 17 ans, s'occupait d'un groupe d'enfants (13) entre 8 et 10 ans, pour le mouvement de jeunesse Gorgonya. Tous les enfants du groupe ont été déportés avec les autres orphelins en sept. 42.	Sept. 1942	Chanson pour enfants polonaise, adapt. Miriam Harel		Miriam Harel	Id.
Łódź ghetto, 1944	« Hier, un grand transport a été envoyé, Qui n'apporte rien de bon, rien de bon, Père est parti, Mère est partie, Je reste là, seule, et resterai seule, jusqu'à la fin ».	1944	Chanson populaire polonaise (Za Gormai, Za Lasami – au-delà des montagnes et des arbres), ad. Miriam Harel		Miriam Harel	Id.
Lomir shveygl	Tais-toi				Hirsh Glik (un doute ?)	Lager Klog (Ostland)
M'khol Masada	Thématique sioniste du poète hébreu Lamden, suite au carnage de la WK1. Martyrologie biblique en lien avec la mort en martyr des Juifs lors du génocide.	1935 ca	Israel Fajwiszys ou Fivishes		Yitskhok Lamben	Łódź
Mah Ko Mashma	Quel est le sens ?		Jerry Silverman (tardif)		En yiddish : Marcel Shurnik En Français : David Diamant et Annik Cherniacoski	Beaune-la-Roland

Makh Tsi di Eygelekh	Chanson révélatrice à plusieurs titres : bien qu'elle figure dans les recueils de Kaczerginski (qui l'a enregistré en 1946 pour le Comité Historique de Munich), aucun des survivants interrogés par Gila Flam dans les années 1980 ne s'en souvient. En effet, composée pour la Théâtre du Ghetto, censurée par Rumkowski. <u>Renverse le genre traditionnel de la berceuse juive</u> où la mère chante pour l'enfant qui s'endort, lui promettant des jours agréables ; le père absent pour travailler au loin doit bientôt revenir. Ici, tout l'inverse. Thématique de l'horreur, de la peur, du monde (« abysses) en feu et en cendres, des chemins qui ne mènent nulle-part.	?	Dovid Beyglman (1887-1944)		Isaiah Shpigl (1906-1990)	Id.
Mariko	Absence de Mariko « nous errons, là/sauf toi, Mariko, sauf toi ».				Sh. Kaczerginski	Vilna, créé par Shplovski, pour la même revue.
Markovtshitze			I.Zukerman et R. Goldstein			Id.
Mayn Mame hot gevolt zayn af mayn khasene	« Mayn mame hot gevolt zayn af mayn khasene. To vos zhe shlingtsu, narele, a trer ? Me zogt, az me darf veynen af a khasene, iz veyn zhe, az du zolst nit veynen mer. « Mayn mame hot gevolt zayn af mayn khasene. A gliklekhe, zi kumt tsu mir aher. Klezmorim, shpilt, klezmorim shpilt gelasener, mayn mame geyt mit alemen a sher. »	?	Emil Gorovets		David Bromberg (né en 1915), poète soviétique de langue Yiddish.	?
Maystas-lid	Chant de « Maystas » (nom d'une brigade de travail forcé féminin). Lituanien : Fabrique de produits carnés. Plumer les volailles.					

Me hot zey in dr'erd	Qu'ils aillent se faire foutre		? Rapporté par Irke Ianowski			
Mein Vater wird Gesucht	« SA hätt ihn erschossen ganz ohne ein Gericht (…) Wir werden doch vollenden, war er nicht konnt beenden ! Und Vater geht voran ! »	1933	Gerda Kohlmey		Hans Drach	Allemagne
Men darf geyn in Maline	On doit aller dans la planque (pour se soustraire aux rafles). Le commandant en question est le président du Judenrat de Vilna. D'après la tête qu'il faisait, on se disait que ça allait être mauvais ou pas. Là, faut mieux aller se planquer. S'il sourit, bonnes nouvelles, si tête sinistre, c'est qu'il allait arriver quelque chose de mauvais.		Inconnu			Vilna.
Mener-ferd			D'après le chant de Sami Feders « KZ lider »		Emanuel Hirshberg	Łódź
Meyn folk	Mon peuple		Golde Gordonowitsh, de Vilna			Composé au camp de Rusoshin, Lettonie.

Meyn kleyner martirer	Mon petit martyr Berceuse. Chant d'espoir sioniste (?) Interdiction des naissances dans le ghetto, quand ça arrivait, la date d'enregistrement des nouveaux nés étaient antidatée avant-guerre. Ces enfants étaient appelés les « Hozn », les lapins. Promesse d'une terre d'Israël pour les Juifs, où les orphelins qui n'ont connu que souffrance et solitude, pourront s'installer. « Dans les brigades de pionniers/tu seras, mon fils/Tu deviendras un colon loyal/Dors, mon petit garçon, dors. »				Distkant	Kovno
Meyn shtetl	Nostalgie du village, image pathétique qui revient et fait souffrir « mon village est sauvage et plein d'effroi / Avec des océans de sang déversé »				L. Sverski, jeune poétesse de Svientsian (près de Vilna) est enfermée dans le ghetto de Kovno puis envoyée dans un camp de travail près du village de Kayshadoris (Kashedar) puis finalement dans le camp près de Zhezmer en Lituanie.	Camp de Zhezmer
Minutn fun bitokhn	Moment de confiance « Juifs, maintenant soyez heureux !/Ce ne sera plus long, j'espère/La guerre touchera bientôt à sa fin/Leur fin est proche »	2 octobre 1940	Mordechai Gebirtig		Mordechai Gebirtig	Cracovie

Mir hobn beym trogn di kletzer	« Quand nous portions des morceaux de bois, nous avons ri de quelqu'un dont la mine était bizarre/quand le morceau de bois a chancelé sur son épaule, il a fermé les yeux, serré les lèvres sans voir où il allait. Ses pieds s'emmêlaient dans l'herbe et le morceau de bois se balançait sur son épaule. Nous avons ri et pourquoi ? Et maintenant qu'il fait sombre et que ça me revient en mémoire, ça me revient, nous nous sommes moqués de nous-mêmes pour nous empêcher de pleurer, parce que nous sommes dans le même état que lui ».				Dzshek Gordon	Białystok
Mir lebn Eybig	Survie/résilience. Cabaret juif du ghetto devant des soldats allemands et des SS.	1943			Leyb Rozental	Ghetto de Vilna

Mir zeynen oyf fun fleysh un blut	Nous sommes aussi de chair et de sang Extrait de la revue « Moshe halt zir ! » « Nous vivons ici dans la terreur, dans la douleur, enfermés/chaque mur crie au danger, la mort luit (est proche)/ notre courage est brisé/Pourquoi n'avons-nous pas le droit de vivre/Nous sommes aussi de chair et de sang/né d'une maman et comme eux nous avons un cœur et une âme/le sort s'est acharné, nous devons le supporter/Il ya une époque après l'orage et la peine/Bientôt viendra le jour/Nous sommes aussi de chair et de sang et nous sentons aussi la douleur/dans notre sang, il y a quelque chose qui crie l'obscurité ne peut pas durer toujours, l'âme ne peut pas souffrir toujours/ il arrivera un temps de lumière, le temps de réconfort arrive ».				Kasriel Broydo Transmis par Kayle Efron	
Moishelach, Shloimelach	*Unter di poilishe grininke boim'lach, shpieln zich mer nit keyn Moishlach Shloimlach …*		Israel Alter		J. Papirnikoff	
Mo'oys, mo'oys	Argent, argent		Inconnu	1965		Chanté dans le ghetto de Varsovie
Moshe halt zir	Moshe tiens toi bien		Issu de la revue « Moshe halt zir ! »		Kasriel Broydo	Vilna
Motele fun varshever geto	Motele du Ghetto de Varsovie Petit héros-enfant lors de l'insurrection du ghetto de Varsovie.		Stelmakh (d'après Jerry Silberman)		Reuven Lifshutz	Ghetto de Varsovie.

Moy'es, moy'es	Des sous, des sous (hébraïsme) Le fric ça vient en premier. Si t'as pas de sous, t'es dans la merde. Si t'as pas de sous, donne tes cartes de rationnement (« *Bone* »). Autrefois à la maison, on mangeait des oranges, aujourd'hui des punaises. Le policier juif est un voyou.					Chanté dans le ghetto de Varsovie.
Neger-lid	Chant « nègre »		Misha Weksler		L. Rosental	Vilna
Neyn, neyn, neyn	Chant de résistance « S'vet undzer folk nit untergeyn »	?	?		?	Ghetto de Bialystok (?)
Neyntzn hundere eyn un fertzik	1941 Récit de l'évacuation de tous les Juifs d'une ville et comment on les a envoyés dans un camp. Ataki, Keyvov : bourgades juives près du Dniestr, où des camps allemands ont été installés pour les Juifs expulsés, dont une grosse partie a péri du typhus.				Shilu Elenbogn	Sud de Bucovine, Roumanie, shtetl de Gore.
Nit eyer mazl	Ce n'est pas ta chance Système de passe-droit : ceux qui parviennent à donner des présents aux autorités étaient assignés à des tâches plus faciles. Travail à l'aérodrome était parmi les plus éprouvants.				G. Shenker	Kovno

Nit keyn razinkes, nit keyn mandlen	Plus de raisin sec, plus d'amende Ecrite –comme « Makh tsu di eygelekh » - après la mort de la fille Eva de Y. Shpigl. Renversement de la chanson de Goldfaden. Le père a quitté la mère et l'enfant « où le monde a juste un coin », mais il reviendra sûrement pour revoir son fils.		Dovid Beyglman		Yeshayohu ou Isaiah Shpigl	Łódź. Créées par Ala Diamont, pour l'ouverture de la Kultur-Hoyz du ghetto. Le « Kaiser » du ghetto, Rumkowski, qui considérait que les chants étaient trop explicitent quant à la terreur nazie, les a censuré. Toutefois, les Juifs ont continué à les chanter.
Nor nit geklogt (plaint)	Surtout ne pas se plaindre « Ne pleure pas, toi, mon meilleur ami/La vie est une loterie/Aujourd'hui je peut-être encore des vôtres/Et demain ce sera peut-être mon tour/Aujourd'hui je chante peut-être encore/Et demain je peux être silencieux et tranquille/Mais les chansons sonneront encore/Parce qu'être libre est notre destinée »		Inconnu			Kovno

Oberhardt	Nom d'un Juif viennois exclu. Comme Gens et Desler, Oberhardt avait le privilège de ne pas porter l'étoile jaune. Un temps le chef d'un grand groupe de Juifs s'occupant de l'essence. Après que la Gestapo ait assassiné Jacob Gens (14 sept 43), Oberhardt prend sa place à la tête du Judenrat pour un temps très court. Se cache dans le camp de travail « Kaylis », mais est arrêté par Kistel, le liquidateur du ghetto et emmené avec sa femme à Ponar.				Gite Sudenski	Vilna
Oi, Tumany Moyi	Lutte sans merci contre les meurtriers fascistes	?	Vladimir Zakharov		Mikhail Vasilievich Isakovskii	?
On a heym	Sans maison « Sans maison, sans toit/nous errons autour de la pleine nuit/Nous ne savons pas où/quelle sera notre fin »		« Mazl » Rapporté par Irke Yanovski : il l'aurait entendu d'une jeune fille à Auschwitz.		Inconnu	Chanté par les Juifs de Sosnov, lors d'une marche vers Auschwitz.
Oyb nit keyn munh (la foi)	Si on n'avait pas la foi Importance de la foi pour donner sens à la vie.		inconnu			
Oyf Shnorite	Sur Shnorita Difficulté de trouver de la nourriture en contrebande pour ramener à la maison. Chanson se termine de manière pessimiste : « demain nous serons des mendiants parce qu'ils ne nous aiment pas./D'au loin vient une chanson/Ah, comme il est amer et dur d'être un Juif ».		Elie Teitelboym (compositeur connu de Vilna, réfugiée en Union soviétique)		Hana Haymin	Vilna

Oyfn postn	Au poste				Sh. Sapir, partisane de la brigade de Bulaks dans les forêts autour de Deretshin, près de Slonim.	Forêts de Deretshin (Biélorussie)
Oyfshteyn tsum flig-platz					G. Shenker	Kovno
Pak zir eyn	Fais tes paquets Ecrite au moment où les Allemands commencent à transférer les Juifs restant vers les camps estoniens (Riga, Narva, Kigali, etc.) Avancées de l'Armée Rouge en ce mois d'août 1943, donnant espoir aux Juifs de Vilna. « Cette fois ils ne vont pas l'emporter/Nous allons chanter aux Allemands cette chanson:/Faites vos bagages, faites vos bagages ! ». Grandes ovations dans les théâtres quand les acteurs chantaient ce refrain (à vérifier vu l'état de la censure).	Août 1943.			Leyb Rozental	Vilna
Pantzerke	HKFL : camp de travail forcé installé par les Allemands après la liquidation du ghetto de Vilna, en sept 43 pour 150 jeunes Juifs. Indications de lieux intéressantes		Sur la mélodie de « Peshe fun Reshe »		Levit	Heeres Kraft Park Lager (HKFL) Vilna

Partizaner marsh	La marche des partisans FPO : Fareyniker Partizaner Organizatsie (organisation des partisans unis) « Par le sang de nos sœurs et de nos frères/Nos jurons de combattre jusqu'à ce que/Chaque membre d'Hitler soit décoré/des armes des partisans »	Août 1944, au moment où les partisans de Vilna se réfugiaient dans les bois avec Vitnberg.			Sh. Kaczerginski	Vilna
Peshe fun Reshe	Plusieurs centaines de Juifs travaillaient dans la tourbière près du camp de Reshe (30 km de Vilna), jusqu'en août 1943, où ces travailleurs ont été envoyés dans le ghetto. Production théâtrale intitulée *Peshe fun Reshe* montée dans le ghetto.		M. Veklser		Leyb Rozental	Vilna
Pesnia Belostoksikh Partizanov	Libération, par le sang, de l'esclavage	Août 1943	Rena Hass (Irene Shapiro)		Id.	Ghetto de Bialystok
Pischu li sharey tsedek (fragment)	Chant tonalité religieuse et sioniste « Ouvrez grand les portes du jardin d'Eden pour moi » « Hertzl devrait livre, sa mémoire devrait être bénie »		Inconnu			Chanté dans les camps de travail forcé près de Komionke, Podvolosisko (proximité de Tarnapol)
Przed Ostanią Podróżą (Before the last day)	Très pessimiste, peu d'espoir, thématique de la damnation.	Hiver (terrible) 1942-1943	Rena Hass (pseudonyme d'Irene Shapiro)		Boleslaw Paducki	Ghetto de Bialystok
R'vil tseytn andere					Kasriel Broydo	Vilna

Rivkele di Shabesdike	Rivkele la veuve du shabbat. Appelées ainsi après avoir été séparées de leurs maris, assassinés par les nazis. Les femmes les plus solides ont été envoyées au travail forcé. Juillet 1941, déportation et assassinat le jour de sabbath, 5 juillet 1941, de 3000 hommes juifs par les SS hors du ghetto de Bialystok.				Pesach Kaplan (écrivain et éditeur de « La nouvelle Vie », publication du ghetto de Białystok, où il meurt).	
Rose	Banlieue de Vilna d'où partaient les convois vers les KZ et les chambres à gaz.				Keyle Efron (12 ans), fille d'un décorateur du théâtre de Vilna. Ses parents meurent dans un camp allemand, mais KE survit et devient une artiste.	Vilna
Rozinkes mit mandlen (epilog)	Id. (épilogue)		Issu de la revue « Moshe halt zir ! »		Kasriel Broydo	
Rozinkes mit mandlen (prolog)	Des raisins secs avec des amandes (prologue)		Issu de la revue « Moshe halt zir ! »		Kasriel Broydo	
Rushr in di nakht	L'obscurité dans la nuit Comment on tuait les gens malades		Inconnu			Camp de Strasenhof
S'dremlin feygl	Déportation et assassinat de la mère	?	Leyb Yampolsky		Leah Rudnitsky (assassinée en 1943)	Ghetto de Vilna
S'is gut	C'est bon C'est la mort certaine de l'ennemi – orgre - qui est décrite dans ce chant de Gebirtig : plus il avance, plus il croît, plus il tue, plus il s'affaiblit. Le chant s'achève sur « ses intestins sont bouchés ».	Mai 1942	Mordechai Gebirtig (assassiné lors d'une Aktione à Cracovie, le 4 juin 1942)		Mordechai Gebirtig	Ghetto de Cracovie

S'iz finf minut tzu tzwelf	Il est midi / minuit moins cinq				R. Faygenberg	Ecrit dans un KZ estonien.
S'iz friling in deytshland	Il y a le printemps en Allemagne				Pesie Maiewska	
Shlis	Question Rose : la place où on triait les Juifs pour les déporter dans les camps de travail ou même vers la mort					Camp de Strasenhof
Shlof in der ruhikeyt	Somme dans le calme « Les mers grondent, la lune luit, il y a des étoiles au ciel, ne regarde pas mes pleurs, rendors-toi tranquillement. *Iamim* : les mers *Levona* : la lune Le père ne reviendra plus, on nous l'a pris, traîné par les rues, mis sur l'échafaud, et nous sommes restés seuls. Il est parti là où la neige est teinte de rouge.		Inconnu			
Shlof meyn zun meyn kleyner	Dors, mon fils, mon petit		Inconnu			Kovno
Shlof, meyn kind	Dors, mon enfant, dors Pas dans ton petit lit, Seulement dans un monceau de cendres Mon enfant, endors-toi. Faire le deuil du père gazé et y puiser force et espoir pour survivre.		Shenker Ces 2 chansons, attribuées à Shenker, compositeur de Varsovie mort à Treblinka en 1943. Leivik les a mis dans la compilation.		Shenker	
Shotns	Tirs				L. Rosental	Vilna

Shoyn genug	Ca suffit Une des chansons les plus chantées dans les camps au moment de leur libération.				Ide Grodzianovski, 20 ans, envoyée à Dinoverk depuis Vilna. Ecrit des chansons en polonais et en yiddish. Meurt en janvier 1945, après avoir été envoyée avec les femmes encore en vie au camp de Krumart.	Camp de Dinoverk (proche de Kaiserwald, Lituanie)
Shpalt zir himl	Le ciel se fend Chant d'espoir, association du printemps à la vie et à la bénédiction « Et le monde entier est plein de chants de prière »		Inconnu			Chanté dans de nombreux camps.
Shpiglt zir oyf shoyb di zun	Le soleil se reflète sur la vitre		D. Beyglman		I. Iorimowitch	Łódź
Shtetele meyns	Mon petit shtetl				Pesie Maiewska	
Shtey oyf (tzum kampf)	Lève-toi pour le combat Plus le temps de chanter, de danser et de rire mais de se battre, de faire couler le sang de l'ennemi ou de tomber en héros.	Ecrite au départ du ghetto de Vilna du groupe de partisans pour les forêts de Rudnits (50 km)			L. Svirski	Zhezmer

Shtey oyf tsum kamf	Lève-toi pour combattre Possibilité que l'ennemi soit plus fort que les partisans, auquel ils doivent en être conscients et savoir mourir en héros.	Ecrite au moment du départ des partisans du ghetto de Kovno pour les forêts de Rudnits.			L. Svirski	Camp de Zhezmer
Shtil, di nakht iz oisgeshternt	Calme, la nuit est étoilée Ecrite après la première manœuvre de diversion des partisans de Vilna : Itsik Motskevitsh et Vita Kempner ont détruit un train portant des troupes allemandes à Vilna en 1942.	1942			Hirsh Gilk	Vilna
Shtiler, shtiler	Plus calme, plus calme Thématique de la mère orpheline quand son enfant est envoyé à Ponar. Chant militant se terminant par l'espoir de voir le père, en cavalier, arriver et participer à la libération du ghetto.		Alek Wolkowiski, enfant de 11 ans qui est distingué par le congrès musical organisé par le Judenrat.		Sh. Kaczerginski	Vilna
Shushke, vintl	Chuchote, petit vent.		Feyvish Roznblum Roznblum a ensuite vécu dans des conditions difficiles dans un camp de travail forcé, près de Nicoleiev (Mikolaiv en Ukrainien), mort d'épuisement en 1946 dans la bourgade de Gore où il est né en 1910.		Shilu Elenbogn	Rapporté de Bucarest Chanté dans plusieurs ghettos de Roumanie. L'auteur et le compositeur se sont rencontrés dans le ghetto roumain de Murafe.

Skharkhoret	En hébreu. « Hey, tourne, encore et encore, dans ce monde, il n'y a pas de fin. (…) Et tu circules tout autour à nouveau, sans débute ni fin ».	?	Joseph Zvi Pinkhof		Hayim Nahman Bialik (1873-1934)	Camp de Bergen-Belsen ou dans le camp transitoire de Westerbork, Hollande.
Sonie	Ecrite lors de la déportation d'une partie des Juifs de Vilna vers l'Estonie.				Sonie Leznik, l'auteure et sa petite sœur ont joué dans le théâtre de Bergen-Belsen.	
Sport	Pour tous, jeunes ou vieux, une nouvelle mode : le sport. Question d'un appel. On se lève et on s'endort en faisant du sport, je n'en peux plus.		Inconnu Rapporté par Sarah Kagan (Vilna)			Camp de Strasenhof
Svyaashchennaya Voina (The Sacred War)	Juste guerre contre les meurtriers fascistes	?	Alexander Vaslievich Alexandrov		Vasilii Ivanovich Lebedev-Kumach	?
Tilkh	Firme de chocolat à Kovno où les Juifs allaient travailler et essayer d'y travailler parce qu'on pouvait y emporter qqch.					Kovno
Torf-lid	Chant de la tourbière. Env. 100 jeunes gens vers Torf. 7 km de Shovl. Tous les vendredis soirs, fête pour Shabbat, on la chantait. Récit du départ vers Torf. Liste sur laquelle certains figurent. Dont enfants. Pères à travers le grillage regardent avec frayeur.		Tsipora Yudelevitch dit l'avoir popularisée.		Hannah Heytin	Ghetto de Shovl

Treblinke	Raconte comment dans une petite ville, au lever du soleil, on entend cris, gémissements, plaintes, gens à demi-nus, forte angoisse. « Jides, sortez de la maison ! » gendarmes, policiers, beaucoup d'Ukrainien : leur but est de tuer du Juif. On bat et on tire, répand la terreur, on emmène les Juifs au train. Impossible à décrire la façon dont les roues tournent. Wagons pleins on emmène là bas les juifs au martyr (Kiddoush Ashem) à Treblinka. Et nos frères de l'autre côté de la mer, n'ont pas le goût amer, ne peuvent pas nous entendre, ne savent pas qu'à chaque moment nous attendons la mort. La guerre finira quand même un jour, le monde sera pris d'une grande terreur. Torrents de pleurs déferleront quand on trouvera un jour le plus grand tombeau au monde sera trouvé, à Treblinka.				Inconnu	Selon Kaczerginski, Chanté à Varsovie quand les Juifs ont été au courant qu'on envoyait les gens à Treblinka. Entendu dans un « kibboutz » (rassemblement) en Roumanie. Selon Mlotek et Gottlieb, chanté dans le ghetto de Biala Podlaska.
Treblinke (variant)	Là bas il y a de la place pour chaque juif, quand il arrive il ne repart plus. Le cœur est douloureux quand on se souvient. La police juive leur a dit d'y aller vite, sans souffrir, et recevrons 3 kilos de pain. L'enfant crie à sa mère, pourquoi tu me laisses, pourquoi n'allons nous pas tous les deux ensemble à Treblinka.					
Tsen Brider	Variant du chant folklorique, traitant d'Hitler, Goebbels, Himmler, Goering et d'autres dirigeants nazis.				Martin Rosenberg	Terezin

Tsezeyt un tseshfreyt	Question du foyer, du lieu où se reposer.	1943			Inconnue, jeune fille de Bessarabie de la bourgade de Iedinetz, envoyée au camp de Obodovke, au bord du Bug.	Transnistrie, ghetto Shargorod. Rapporté par M. Shternberg, Bucarest.
tsi darf es azoy zeyn ?	Faut-il qu'il en soit ainsi ? Spoliations, interrogation sur le sens de cette injustice		Adaptée d'un thème de survivant chanté avant-guerre dans la Revue du Yiddish Theater.		T. Kasriel Broydo	Vilna, chanté par I. Rutenberg.
Tsi zeynen undz teg nokh a ser geblibn ?	Est-ce qu'il nous reste encore beaucoup de jours à vivre ? Chant sans espoir « le cœur si pauvre qu'il n'aspire même plus à la vengeance ».				Dushek Gordon	Id.
Tsigaynerlid	« Nit vu men togt, nit vu men makht ; a yeder sikh plogt, nor kh'trakht un trakht. Mir tsiggayner lebn vi keyner, mir laydn noyt, genug koym oyf broyt ».	Avant sa déportation à Auschwitz en mai 1944	David Beyglman			Ghetto de Łodz
Tsores un leyd	Le tourment (hébraïsme) et la peine Toujours la même thématique du corps souffrant et éprouvé tout en devant garder espoir dans une libération prochaine.				A. Tsipkin	Kovno

Tsu dem toyer	Vers la porte Accuse une partie de la population lituanienne d'avoir participé, directement ou indirectement, aux massacres des Juifs. Ici, « Partizans » désigne les nationalistes lituaniens qui ont tué des soldats de l'Armée Rouge en juin 1941 et des Juifs de Lituanie. Ils ont également participé aux massacres de Juifs à Minsk et à Varsovie. « Ridviru Zhemu », en lituanien, signifie : Terre des héros.				Diskant	Kovno
Tsu eyns, tswey, drey	Et un, deux, trois « Chaque pas sonne à sa façon/ chaque rue a sa chanson/Quand tu sais où tu vas et pourquoi » « Mais, mon frère, un autre rythme/attendra bientôt nos oreilles/Et ceux, que la peur/Impressionnait d'abord/Ne sont pas les seuls/A nos côtés/Et un, deux, trois (bis)/Quitte les rues, les portes !/Les pas sonne de cette manière/Une chanson différente/Quand tu vas, et déjà tu sais pourquoi ! »	1943	Chanté par l'acteur Jacob Beregolski, à l'été 1943. Tué avec sa femme et ses deux enfants dans un camp près du ghetto en juillet 1944. Sur la musique de « Einheitsfrontlied » de Hans Eisler.		Leyb Rozental (1916-1945)	Vilna

Tsum besern morgn	A des matins meilleurs Ecrite pendant l'offensive de l'Armée Rouge, alors qu'on pensait la libération du ghetto proche. Il ne sert à rien de pleurer, il faut croire au vent universel des lendemains meilleurs et continuer à traveiller ensemble.	Printemps 1943			Kasriel Broydo	Vilna
Tsvey maidler	Deux jeunes filles				Tsipkin	Kovno
Tsvey Taybelekh	Deux colombes « Tsvey taybelekh zenen ibern vaser gefloygn/In di piskelekh hobn zey zikh gekisht/Farsholtn zol vern yener mentsh oyf der velt/Vos er hot zikh in undzer libe – oy, arayngemisht ».		Inconnu. D'après une ancienne chanson folklorique yiddish. Popularisée dans le ghetto de Vilna par Liuba Leviska.		Inconnu	Vilna
Tzvey veltn	Deux mondes				G. Gordonovitch	Gare du camp de Rusoshin, Lettonie.
Tzwey brigades	Concurrence et tensions entre les brigades de travailleuses juives				L. Svirski (ou Sverski)	Camp de Zhezmer
Un er wet ir rufn	Et il m'appellera				Dushek Gordon	Ghetto de Białystok.
Unter dayne vayse shtern	Sous ton étoile blanche		Avreml Brudno (ou Brudna)		Avrom Sutzkever, après la liquidation du ghetto en septembre 1943, rejoint les partisans.	Vilna (supposé), créé pour la revue « Di yogenesh in Fas » par Zlate Karshiginski.

Undzer brigade	Notre brigade				Lor Svirski	Camp de Zhezmer
Undzer mut iz nit gebrokhn	Notre esprit n'est pas brisé « L'histoire est déjà trop longue/de la haine entre Chrétiens et Juifs/Les temps viendront sans qu'on s'y attende/les champs et la pleine nature fleuriront pour tous »		M. Zemelman		Yehoshua Tsendorf, né à Lodz en 1902. Impliqué dans des activités révolutionnaires, il est contraint de fuir la Pologne pour Danzig où il publie en 1937 son recueil de poèmes « ordres rouges ». 14 mai 1941, déporté de Paris vers Pithiviers, puis vers Auschwitz.	Pithiviers
Unter di khurves fun Poyln	Chant de deuil « Der groyser shive-foygl (mayn dershlogn gemit), er troygt oyf zayne fligl dos dozige troyer-lid. »	?	Simon(?) Berezovsky		Itzik Manger	?
Unter di poylishe grininke beymelekh	*Sous les petits arbres verts de Pologne/Les petits Moyshelekh, Shloymelekh ne jouent plus/Les petites Sorelekh, Leyelekh ne jouent plus/plus sur l'herbe agréable, plus sur la neige Ne crient plus les petites voix juives/Des petits polissons Motelekh, Stimelekh,/Meurtis et contusionnés avec leur infortune si charmante/Se donnant courageusement en spectacle, espérant, prenant plaisir* *Les petits arbres de Pologne sont en deuil,/ Morts sont les foyers juifs et leurs petites maisons/Mortes les vieilles allées/où les enfants, comme des petites souris se cachaient*		Israël Alter (1901-1979), cantor, compositeur et professeur de musique cantoriale au Hebrew Union College de New York.	Après guerre, souvent interprétée dans les cérémonies commémoratives.	Joseph Papiernikov (1899-1991), né en Pologne et installé en Palestine en 1924.	

Untzer goyrl	Notre destin « Humiliés et battus, torturés sans cesse/comme des esclaves de la faim et du froid/avec la moquerie, la dérision et la honte/Comme les groupes tsiganes/mais nous devons être silencieux, c'est maintenant leur monde ».				L. Svirski, née à Svientsia (près de Vilna) a 15 ans quand les Allemands occupent son village. Elle a été enfermée dans les ghettos de Svientsia, Vilna, Kovno, Shovl et dans les camps de Zhezmer, Koshedar en Lituanie puis en Allemagne où elle a été libérée avec sa mère.	Camp de Zhesmer
Varshe	Héroïsme, vengeance	1944, poème écrit pour le 1er anniversaire de l'insurrection du ghetto.	Leon Wajner (né en 1898), pianiste, compositeur, chef d'orchestre et pédagogue. Survivant, il s'est installé à Buenos Aires où il est resté actif dans la culture juive (Mlotek et Gottlieb, p. 90)		Shermke Kaczerginski	Ghetto de Vilna

Vegn Luryen	Avant guerre, Luryen était un écrivain estimé, considéré comme un homme honnête et intelligent. Désigné comme le chef ou brigadier des travailleurs juifs assignés à la construction de l'aéroport. Il était persuadé qu'en montrant aux Allemands leur utilité, les Juifs parviendraient à rester en vie. La discipline de fer, les coups infligés à ceux qui ne travaillaient pas « assez bien » l'ont fait détester par les Juifs. Contrairement aux autres brigadiers, Luryen n'a pas pris de pot-de-vin et mourrait lui-même de faim. Sa femme, son enfant et lui ont pris du poison à la liquidation du ghetto de Kovno. Trouvés agonisants par les Allemands, ils ont été tués par balles.				Markovski	Kovno
Ven s'kumt der friling vider	Quand le printemps vient à nouveau Associe l'hiver à la nécessité de voler pour manger. Le printemps porte la promesse que les cloches de la liberté sonneront et donneront à chacun une nouvelle jeunesse.		Sœurs Grodzionovski, Rochl Sarabski et Sarah Kagan-Goldman de Vilna			Camp de Dinaverk, Lituanie.
Ver zeyner mir ?	Qui sommes-nous ?				Rebecca Bosman	Camp de Kaiserwald
Veyl do git men	Parce qu'ici ils donnent En août 1943, la Gestapo interdit aux Juifs de sortir du ghetto et d'aller travailler en ville. Le Judenrat décide alors de construire des « ghetto-industries », notamment filage et tissage. Sous la pression, le Judenrat a confisqué les machines à coudre et autres instruments (ciseaux et aiguilles).		Inconnu			Vilna

Vi sheyn bistu, o velt	Comme tu es beau, ô monde		Inconnu			Kovno
Vilner geto lid	Meurtres commis lors des Aktionen à l'été 1943.	?	Traditionnel (mélodie yiddish « Kupite, Koyf Bibulkes, Papirosen »)			Ghetto de Vilna
Warshe	Appel à la revanche et à l'héroïsme des combattants juifs.	18 janv. 45 pour le 1er anniv. Du soulèvement du ghetto de Varsovie	Leon Vayner		Sh. Kaczerginski	Forêt de Naretsh
Warshever geto-lid fun frume yidl	Un chant du ghetto de Varsovie de Juifs pieux					Chanté dans le ghetto de Varsovie parmi les Juifs pieux.
Warszawo Ma	Pleurer de peur de ne plus revoir sa chère Varsovie.	Chantée dans un film polonais de 1950, mais écrite avant ?	?		Irene Shapiro (traduction anglaise)	Ghetto de Varsovie
Wen ir zol kenen redn tsu dir	Si je pouvais te parler				Duzshek (Jacques) Gordon	Białystok
Wi es kumt nor on der frimorgn	L'aube viendra encore. Un chant de travail du ghetto de Shavlo.				R. Heytin	Ghetto de Shavlo
Wir singen ein Schlager	Résilience, par le chant.	Eté 1944	Robbie Gosschalk			Camp de Bergen-Belsen
Wos darfn ir weynen	Pourquoi pleurer ?		Inconnu			Varsovie

Wu ahin zol ir geyn ?	Où dois-je aller ? Chant de désespoir	Avant la WK2	Attribuée à Oscar Strock. Des versions mise en musique différemment ont également été chantées dans d'autres ghettos (pas de précision)		Attribué à S. Korntayer, acteur yiddish et dramaturge mort dans le ghetto de Varsovie en 1942	Très populaire dans les ghettos et les camps de DP
Yeder ruft mich zhamele	Tout le monde m'appelle Zhamele Orphelin qui pleure toute sa famille assassinée par les nazis. Invective à Dieu : « Dieu, tu regardes depuis les Cieux/Sur ta terre ici-bas/Regarde et vois comment tes fleurs/Sont arrachées par le bourreau ».		Bernardo Feuer		Inconnu	Chanté par un garçon de 8 ans dans un orphelinat de Lublin en 1945
Yid, du partizaner	Juif, toi le partisan « Le mot revanche a un sens/et il est écrit en lettres de sang/avant l'aube bénie/Nous menons les batailles/Non, nous ne serons jamais les derniers des Mohicans,/la nuit apportera la lumière du soleil/Le Juif, le partisan. »	Août 44			Sh. Kaczerginski	Camp de partisans près de Voroshilov, dans les forêts de Biélorussie, autour de Narotsh.
Yidishe brigades	Les brigades juives Groupe de travailleurs juifs sortant du ghetto, leur chef est appelé brigadier, une grosse brigade est divise en colonnes. Question ici du 9ème Fort ou « Fort de la mort » de la forteresse de Kaunas/Kovno. Résistance et courage face aux souffrances infligées. Mais pas d'allusion au combat. Chant de travailleurs, pas de partisans.				Abraham Tsipkin	Kovno

Yidishe geto-politsay	Police juive du ghetto (chanson humoristique) Description de l'uniforme et des tâches de la police juive. Surveille l'ordre, les clôtures, qu'on fasse le ménage dans les rues tous les jours. Protège des voleurs. Donne des ordres et fait la mobilisation. La police est faite de différentes façons, « plusieurs rayons » dans le centre de la police. Travail de jour ou de nuit, sauf pour la garde de la porte (permanent). A une petite maison avec un jardin, résidence de la police criminelle (juive). Il y a de « grands psychologues », des graphologues « tous des gentlemen ». S'il le faut, ce sont aussi des boxeurs. « Le commerce est libre, ni patente, ni impôt, ni comptabilité. Chacun de son côté est un marchand. » Rit des ersatz de friandises, de bière, même goût que la limonade du ghetto : tout se vend, même si ça donne mal au ventre. On peut gagner sans spéculer à la bourse. « Parce qu'au ghetto, ça ne peut pas aller mieux que ça »		Inconnu			
Yidish-tango			Adaptation d'un tango populaire d'avant-guerre « Shpil zhe mir a lidele oyf yidish », chante moi une petite chanson en yiddish, (texte et mélodie de Henech Kon).		Reuven Tsfarat, journaliste et activiste.	Ghetto de Kovno

yugnt-hymn	L'hymne de la jeunesse Tout le monde peut être jeune, même les vieux		Basie Rubin		Sh. Kaczerginski	Club de la Jeunesse de Vilna, interprétée par le chœur de la jeunesse à chaque rencontre
Zamdn glien oyf der zun	Le sable brille sous le soleil Nostalgie de l'absence		D. Beyglman		A.Wolman (professeur qui instruisait secrètement les jeunes du ghetto, assassiné avec sa femme et son enfant à Auschwitz)	Łódź
Zog mir, du geto-yidl	Dis-moi, toi Juif du ghetto Chanson sur les inégalités criantes à l'intérieur du ghetto, entre les « yalos » (bureaucrates ou policiers juifs pour les Juifs de Lituanie).		D'après le chant « mon petit martyr »		Akselrod	Kovno
Zog nit keyn mol	Ne dit jamais plus		Dimitri Pokrass		Hirsh Glik	Ghetto de Vilna
Zol shoyn kumen di g'ulo	Puisse le salut venir bientôt Expression de l'espoir éternel et l'attente du salut.	Ecrit et mis en musique après la Shoah	Rabbi Abraham Isaac Kook		Sh. Kaczerginski	
Zuzi	Couplets chantés par Rayele Rozental. Corruption des gardes de la porte.				Leyb Rozental	Vilna

Żywe kamienie (les pierres vivantes)	Survie/Résilience	1940	Alexander Kulisewiecz		Włodzimierz Wnuk	Camp de Mauthausen-Gusen (paroles) Camp de Sachsenhausen (musique)

ANNEXE IV. CORPUS – TYPOLOGIE DES PRODUCTEURS ET DES PRODUCTIONS MUSICALES

Compositeur	Dates	Pays d'origine/Mobilités	Eléments de biographie, rapport au judaïsme/gradient de reconnaissance	Fonds d'archives. Œuvres caractéristiques et thématiques liées à la mort ou au deuil
Production musicale essentiellement liturgique/Hazzanim Compositeurs de musique savante, de formation académique. Carrière essentiellement américaine Compositeurs de musique savante, de formation académique. Carrière essentiellement européenne Compositeurs spécialisés dans la musique dite légère (opérette, cabaret, comédie musicale) Compositeurs spécialisés dans la musique de film				
ABELIOVICH, Lev Moyseyevich	1912-	Vilna, Varsovie, 1939-Minsk	Etudes à Varvsovie, mais après l'invasion allemande entre au conservatoire de Minsk. Après-guerre, compose et travail à l'étude de la musique folklorique biélorusse.	
ABRAHAM, Paul [Pál Ábrahám]	1892-1960	Apatin (AH, act. Serbie) 1910, Budapest. Berlin 1933,Vienne, Paris, Cuba.USA – NYC 1956, Hambourg	Sources biographiques : Musique : opérette sans réf. explicite. Style et thématique assimilés.	
ABRASS, Osias (Joshua)	1829-1883		Cantor	
ACHRON, Joseph	1886-1943			Concerto pour violon n°1, Op. 60 (1927), motifs inspirés du Livre des Lamentations *The Golem* (Suite), pour la pièce de H. Leivik (1931)
ADLER, Hugo-Chaim	1894-1955	Né en Belgique, 1922 : Mannheim, 1939 : USA	Cantor (synagogue libérale) et compositeur. Haupt-Synagogue, Mannheim (1922-1939) Temple Emanuel, Worcester, Massachusetts.	Arrangements pour la liturgie (1942, prix de la conférence centrale des rabbins américains) 2 services sacrés complets Cantates sur des sujets bibliques
ADLER, Leo	1884-1966	??		
ADLER, Richard	1921-			
ADLER, Samuel	1928-	Mannheim	Fils de Hugo-Chaim Adler.	Collaborations avec le cantor Samuel

		1939, USA	Mouvement réformé, mais travaille également auprès du mouvement conservateur. Rôle majeur dans les instances pédagogiques juives, universités et conservatoires (School of Sacred Music of Hebrew Union College).	Rosenbaum* à l'Eastman School of Music, Rochester, en particulier sur des cantates : notammnet *A Falling of Saints, Stars in the Dust, Ever Since Babylon, Flames of Freedom.* Près de 400 œuvres savantes et près de 60 arrangements de psaumes et musiques liturgiques.
ADMON (GOROCHOV), Yedidiah	1894-			
ADOLPHE, Bruce	1955	USA, New York		4 opéras, musique de film et de documentaires, dont 1 sur l'antisémitisme (exposition permanente à l'USHMM)
AGER, Milton	1893-1979			
AGUILAR, Emanuel Abraham	1824-1904		Compositeur	
ALEXANDER, Haim (Günther Heinz)	1915	Berlin 1936 : Israël		http://www.jnul.huji.ac.il/music/mus-archives/eng-Composers.aspx?Creator=227&Language=English
ALEXANDER, Leni				
ALEXANDROV, Alexander Vaslievich	1883-1946			Non Juif, mais ses melodies ont été utilisées par les poètes et chanteurs des ghettos
ALEXANDROVITCH, Misha				
ALGAZI, Isaac	1882-1964		Hazzan et compositeur	
ALGAZI, Leon (Yehuda)	1890-1971		Chef d'orchestre, compositeur et collecteur de musique folklorique	
ALMAN, Samuel	1877-1947	Né à Sobolevka, Podolia, en Russie. Etudie aux conservatoires de Odessa et de Kishnev.	Maître de chœur, à la synagogue Dalston de Londres puis à la Grande synagogue, Synagogue, Duke's Place, et à Hampstead. Dirige le Halevi Choral Society et le London Hazzanim Choir.	http://www.shulmusic.org/sheetmusic/index.html Peu de pieces ont connu le success, malgré l'importance du nombre de ses

		Après le pogrom de Kishnev (1903) emigration vers Londres.		compositions, notamment liturgiques, utilisées dans les synagogues pour lesquelles il travaillait et souvent dédiées aux grands cantors tells que Halter, Shechter et Boyars. Il a également compose un quatuor à cordes, des pieces pour piano et pour orgue, des lieder en hébreu et des arrangements de chansons en Yiddish. Création, en 1912, de son opéra *Melech Ahaz (le Roi Ahaz)* mais tombé dans l'oubli depuis. 1925et 1938, "Shirei Beit ha-Knesset", 2 vols, collection de musiques pour la Synagogue pour cantor et choeur. En 1933, il met à jour le « *Blue Book* » - *The Voice of Prayer and Praise, A Handbook of Synagogue Music* pour le chant dans les congregations, initialement publié en 1889.
ALTER, Israël	1901-1979	Né à Lvov, Ukraine. Etudie à Vienne 1920s, Hambourg 1930s, Johannesburg 1961, USA	Après son émigration vers l'Afrique du Sud, il occupe un poste de *Hazan* à Johannesburg. Il adhère en 1961à la *School of Sacred Music of the Hebrew Union College–Jewish Institute of Religion*. Entre 1966 et 1971, il réalise un arrangement musical complet pour le Sabbath, les festivals et les Jours saints.	
ALTSHUL, Joseph (Yoske Slonimer)	1840-1908		Hazzan	
AMIRAN (POUGATCHOV), Emanuel	1909-	Varsovie 1924, Palestine Etudes à Londres	Compositeur et pédagogue. Cofonde le Music Teachers Trainiong College – Tel Aviv et supervise l'éducation musicale pour le ministère de la culture (1955)	Chansons, parmi les plus importantes du style folklorique israélien.
AMRAM, David	1930	USA, Pensylvanie.	Né dans une famille de fermiers installée en Pennsylvanie, loin des milieux juifs. Eduqué à la culture juive par un grand père actif dans les 1ers cercles sionistes américains. Marqué par 3 traditions musicales : classique, jazz (musiciens à Paris, lors de son service militaire -1952-1954, jazz bands, dont celui de Lionel Hampton) et juive. Saison 1966-1967 du NYPO, Bernstein le sélection dans le programme en résidence « Nouveaux Compositeurs ».	

ANCIS, Solomon	1873-1945	Né à Luba, Volhynia (Ukraine). Carrière de hazzan à Odessa. Début 1920s : USA, LA.	Cantor, pédagogue, compositeur.	Compose et arrange musique pour ses concerts, dont beaucoup deviennent des standards du répertoire des cantors orthodoxes et de la musique synagogale. Essentiel des partitions inédites.
ANTEIL, George (George Carl Johann Antheil)	1900-1959	New Jersey 1923, Paris 1930, retour aux Etats-Unis	L'ascendance juive polonaise de Antheil, qu'il revendique pourtant lui-même dans son autobiographie *Bad Boy of Music* est contestée, les registres d'Etat-civil de la ville de Trenton n'en faisant pas mention.	http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxml music/eadpdfmusic/mu003010_x.pdf
APPELBAUM, Louis	1918-	Toronto	Directeur musical du Canadian National Film Board et consultant musical pour le réseau national télévisé.	
ARLEN, Harold	1905-1986	Buffalo	Fils de hazzan, chante à la synagogue et travaille comme pianiste dans les boîtes de nuit. Connu pour des standards comme Get Happy (1928) et la musique du film le Magicien d'Oz (1939), incluant Over the Rainbow.	
AUER, Leopold	1845-1930	Veszprém, Budapest, Vienne. 1864, Dusseldorf, 1866, Hamburg, 1868, St Petersburg, 1918, NYC-USA. Meurt à Dresde, Loschwitz.		
AVSHALOMOV, Aaron	1894-1964	Grand père exile du Caucase (1870s). Né à Nikolayevsk, Est Serbie. Etudes à Zürich. Après la Révolution d'octobre 1917, sa famille l'envoie en études aux USA, via Mandchourie et Chine . USA, 1920s (pas de succès). En Chine, Shanghai, 1929-		*Quatre tableaux bibliques* (1928)

		1947. USA.		
BABBITT, Milton	1916-	USA		*The Widow's Lament in Springtime* pour soprano et piano (1951) *A Solo Requiem* pour soprano et deux pianos (1977)
BACHARACH, Burt	1928-	Forest Hill, NY Montreal, McGill-Univ	Etudie la composition avec Darius Milhaud. Connu pour avoir accompagné Marlène Dietrich entre 1958-1961.	
BACHMANN, Jacob	1846-1905		Hazzan et compositeur	
BAER, Abraham	1834-1894		Hazzan et éditeur	
BART, Lionel	1930-1999	Famille originaire de Galicie, installation à Londres après les Pogroms		
BAUER, Jacob	1852-1916		Hazzan	
BAUER, Marion	1882-1955	USA		http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/archives/bauer_content.html
BEASER, Robert	1954-	USA		
BEIMEL, Jacob	1875-1944	Né à Parichi, village de la province de Minsk. Odessa 1903, Berlin 1911, Copenhague 1915, USA	Fils d'un *hazzan* et *sofer*, education juive dans plusieurs *yeshivot*. Devient *meshorer* à 12 ans dans le choeur du cantor Nissi Belzer (Nissan Spivak, 1824-1906) de Berditchev. Poursuit ses etudes chorales à Odessa auprès de M.L. Vasilenko puis à Berlin, en 1903, auprès de Franz Emerich. Entre 1904 et 1910, étudie au Meisterschüle für Musicalische Komposition de l'Académie Royale des Arts, notamment la composition avec Friedrich Gernsheim (1839-1916). Directeur de la musique à la synagogue "An der Potsdamer Bruecke", dirige le Mendelssohn Chor et publie des composition, des arrangements folkloriques et des articles dans les journaux culturels juifs, dans *Die Welt* et *Ost und West* (1907-1912). S'installe à Copenhague en 1911, comme cantor et chef de choeur à la Synagogue orthodoxe et dirige *Hasomir*, une société de chant laïque juive qu'il a fondée. Aux Etats-Unis, dirige le Paterson Singing Society, 1915-1921, l'une des plus anciennes societies de chant juive.	http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/beimel.shtml

			Cantor au Nouveau Centre Juif Rabbi Mordechai Kaplan's (1881-1983) de 1918-ca. à 1920. Avec A.W. Binder, il crée le style mélodique et l'art vocal en vogue dans les années 1920-1930 dans les congrégations orthodoxes et conservatrices. Il publie également des chants en Yiddish en Ukrainian ainsi que de la musique synagogale. Enregistre pour Columbia Gramophone Co., ca. 1919. Entre 1920 et 1929 Jacob Beimel à la fois cantor et chef de choeur sous la direction de Rabbi Max D. Klein (1885-1973) au Temple Adath Jeshurun de Philadelphie. Après avoir quitté Adath Jeshurun en 1929, Beimel est fortement touché par la Grande Dépression et ne trouve plus d'emploi durable. Retourne à New York City et pendant les années 1930-1940 "freelance cantor" dans l'agglomération new yorkaise comme à Atlantic City, N.J. En 1932, publie 15 hymnes — la plupart en anglais — pour la 3ème edition du Reform movement's Union Hymnal, édité par A.W. Binder. En tant que musicologue, il publie son propre journal : *Jewish Music* en 1934-1935. Beimel fait autorité comme *nusachot* (chant des priers traditionnelles). Parmi ses étudiants, on compte Samuel Rosenbaum, le dernier Executive Director en date de l'assemblée des Cantors.	
BELARSKY, Sidor	1900-1975		Chanteur d'opéra (Baryton) et de musique populaire	http://contentdm.lib.byu.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/ead2&CISOPTR=296
BELY, Victor Arkadyevitch (Aronovich)	1904-	Berdichev	Prix Staline en 1952 pour les chansons. Connu pour ses chansons de guerre.	
BEN-AMOTS, Ofer	1955	Israël 1987, USA		
BENATZKY, Ralph	1884-1957		Compositeur	
BENDIX, Victor-Emanuel	1851-1926	Copenhague		Psaume 33 pour chœur et orchestre
BEN-HAIM, Paul [Paul	1897-1984	Né à Munich, 1924, Augsbourg,	Famille Frankenbürger, liés à la communauté libérale, peu pratiquante. Famille maternelle complètement assimilée, beaucoup convertis au christianisme. Grand père paternel	http://www.jnul.huji.ac.il/music/mus-archives/Composers-Albums/055/Catalog/Ben-Haim-catalog.pdf

Frankenbürger]		1933, Palestine, (1948, citoyen Israélien)	cantor occasionnel à la synagogue de Ühfeld (Franconie). Père fréquente la synagogue libérale de Munich, député président de la *Israelitische Kultusgemeide München*. Paul, engagé dans l'armée, combat sur les fronts français et belges. Début période d'intense composition (*Lieder*). Après WKI, élève de Friedrich Klose, lui-même élève de Bruckner. 1920-1924 : assistant chef de l'opéra de l'Etat Bavarois (travaille avec Bruno Walter, Hans Knappertsbusch), dirige à l'opéra d'Augsbourg jusqu'en 1931. Très lié à Heinrich Schalit* Tente d'ignorer la montée de l'antisémitisme, mais l'arrivée des nazis au pouvoir et les positions antisémites de l'Union des Musiciens, ainsi que la création du concerto grosso à Chemnitz (mars 1933) permise pour mieux la critiquée dans la presse, le décident à émigrer (fin automne 1933) vers le Y'shuv. Change son nom.	Arrangements de psaumes, motets sur des textes bibliques (Isaïe, l'Ecclésiaste, Job) en allemand. Rien n'en fait des œuvres au contenu « juif » : parfaitement intégrées au répertoire savant et liturgique d'Europe Centrale. Lui en parle comme de « musique religieuse dans le sens le plus large, mais sans but spécifiquement liturgique ». Années 1920. Ne se laisse pas convaincre par Schalit d'écrire de la musique liturgique juive. Se considère comme artistiquement et culturellement allemand.
BEREGOVSKI, Moshe	1892-1962		Hazzan	
BERGER, Arthur	1912-2003	USA	Etudie la composition puis l'éducation musicale à la New York University et publie des critiques dans le *New York Daily Mirror*, *Boston Evening Transcript*, *New York Sun*, et *Trend*. Diplômé en 1934, bourse pour étudier à la Longy School of Music (Cambridge, MA) et soutient une maîtrise à Harvard. Etudie 2 ans en France auprès de Nadia Boulanger. Editeur du *Musical Mercury* de1934 à1937. Critique musical du *New York Herald Tribune* dans les années 1940-1950, poste qu'il quitte en 1953 pour enseigner à la Brandeis University (rôle dans la fondation de la section instrumentale du département de musique).	http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/MUSBERG.pdf Essentiel de ses œuvres écrites dans les années 1940 et 1950, pour en revisiter certaines dans les années 1970-1990, sous la forme de « collages », technique inspirée par l'artiste Robert Motherwell.
BERGRUEN, Heinrich	1838-1889		Hazzan	
BERLIN, Irving	1888-1989	Mugilev, Biélorussie 1893, USA-NYC, Lower East Side		

BERLINSKI, Herman	1910-2001	Parents émigrés de Łodź (1905) Né à Leipzig 1933 Pologne, puis Paris. 1940 : Varian Fry l'aide à falsifier son identité (Soviétique) pour émigrer vers les USA 1941 : arrivée aux USA.	Père choisit de prendre la citoyenneté polonaise (résident en Allemagne) plutôt que le passeport officiel apatride (citoyenneté allemande de plein droit très difficile à obtenir). Famille d'Europe orientale, éduqué dans le contexte du judaïsme allemand, reçoit à Paris l'éducation savante occidentale auprès de Nadia Boulanger (sans qu'elle ne comble ses attentes). Entre à la Scola Cantorum et reçoit des cours du compositeur pour la synagogue séfarade Léon Algazi. Rencontre avec le groupe Jeune France (Daniel-Lesur, Messiaen) qui l'encourage à accepter comme source d'inspiration le patrimoine juif. Pour vivre, compose des musiques pour Le Théâtre Juif d'Avant-garde de Paris : contact avec des émigrés juifs ukrainiens, polonais, lituaniens. USA : accueilli par Moshe Rudinov qui le fait entrer dans le Jewish Music Forum. Assistant organiste de Saminski au temple réformé Emanu-El. 1963 : Directeur musical du Washington Hebrew Congregation (1des + anciennes et prestigieuses institutions réformées des USA).	http://www.jtsa.edu/Library/Collections/Archives/Music_Archives/Berlinski.xml *Litany of Solomone ben Aaron* (hommage aux martyrs juifs) *The Death of Rachel* *Yizkor*, a memorial service
BERMAN, Karel	1919-1995	Jindřichův Hradec, Bohème. III 1943 ou 1941 ??, Terezin, X 1944, Kaufering (camp secondaire à Dachau), puis après quelques jours à Auschwitz Prague	Etudie au Conservatoire de Prague jusqu'à l'invasion nazie . Activité musicale très variée à Terezin (mise en scène, direction d'orchestre, composition, interprète – pianiste et basse). Interprète Smetana, *The Bartered Bride* et *The Kiss*, Mozart, *The Marriage of Figaro* et *The Magic Flute*, le *Requiem* in the ghetto sous la direction de Rafael Schächter. Crée dans ses récital des compositions de compositeurs du camp (expl. : 22 Juin 1944 Beethoven, Dvorák et Pavel Haas' *Four Songs to the Text of Chinese Poetry*). Idirige un choeur de jeunes filles.. Après avoir suvécu à une marche de la mort, libéré par les Américains en avril 1945. 1946 : achève ses études au Conservatoire de Prague et obtient son diplôme de basse et de direction.	*Trois chants* pour voix haute et piano, la suite pour piano *Terezín* et cycle de 4 chants *Poupata* (The Rosebuds) pour basse et piano, certaines de ses oeuvres étant créées au Viktor Ullmann's *Studio für neue Musik*. Dans une critique musicale à Terezin, Ullmann décrit Berman comme "un artiste, chanteur, compositeur et chef polyvalent éloquant et courageux".
BERNSTEIN, Abraham Moshe	1866-1932		Hazzan, chef de chœur et compositeur de musique liturgique à Vilna	http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190

BERNSTEIN, Elmer	1922-2004	USA	Compositeur de musiques de film	
BERNSTEIN, Leonard	1918-1990	USA	Compositeur, pianiste, pédagogue et chef d'orchestre	http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu998001_x.pdf Symphonie n°1, *Jeremiah*, 1942 Symphonie n°2, *The Age of Anxiety*, 1949 Symphonie n°3, *Kaddish*, 1963 *East Side Story*, projet abandonné, puis *West Side Story*, 1957. *Dybbuk*, ballet d'après la pièce d'Anski, 1974.
BERNSTEIN-BÖRNER, Dora	1880-1942			http://www.lexm.uni-hamburg.de/receive/lexm_lexmperson_00001693;jsessionid=7AD0FD9058985CB07F40B71B2BA358B8?wcmsID=0003&XSL.lexmlayout.SESSION=lexmperson_all
BEVERIDGE, Thomas	1938			*Yzkor Requiem*, 1993
BEYGLMAN, Dovid	1897-1944	Pologne. Łódź.	Directeur musical du Théâtre de Zandberg, 1912. Arrangements de chansons et de musiques pour des opérettes Yiddish et composition de musique originale, activité qu'il poursuit notamment à Łódź pendant la WKI. Participe aux tournées de plusieurs ensembles à travers l'Europe, en Afrique du Sud et en AMérique du Sud. 1928, compositeur en residence (écriture de chansons d'amour) à la revue satitique Ararat, de Łódź, dont le directeur artistique est Moshe Pulaver. Compose également pour d'autres companies de theatre polonaise, notamment le Studio de Théâtre Yiddish de la société Hazamir (Łódź) : 1932, compose la partition du *Voyage de Benjamin III*. 1939, arranegement d'un cycle à partir de titres phares d'opérettes d'Abraham Goldfaden. 1939, après que la WKII ait éclaté, retour à Łódź. Avec Moshe Pulaver, installation d'un petit theater dans le	*Tsigayner Lid* (description de la tragédie qui touche les Roms dans le ghetto de Łódź) Mise en musique des poems de Yeshayahu Shpigl : *Nit Kayn Rozhinkes un nit Kayn Mandlen* et *Makh Tsu di Eygelekh* *Dos Shnayderl*, texte de Sh. Yanovski

			ghetto. Intense activité de composition (également auteur de paroles). Employé à la Maison de la Culture du ghetto : dirige des concerts, un ensemble de 18 musiciens, un choeur, un groupe de danseurs, parallèlement à Teodor Ryder (à la tête de l'orchestre symphonique du ghetto), arrange et compose des partitions pour de nombreuses revues. Son épouse Andge Foderman décède au ghetto et Beyglman est déporté à Auschwitz en août 1944 où il est assassiné. Le témoignage de Jonas Turkow indique qu'il aurait emporté avec lui son violon et ses partitions, persuadé qu'il survivrait. Son fils a survécu et a émigré aux Etats-Unis.	
BINDER, Abraham Wolf	1895-1966	USA	Un des rares natifs américains à se faire une place dans le milieu musical juif traditionnel, les sociétés académiques… Elevé en milieu orthodoxe mais évolue professionnellement dans le mouvement réformé. Un des fondateurs et membres les plus actifs de American Palestine Music Association— MAILAMM (the acronym for *makhon aretz* [*eretz*] *israel* [*yisra'el*] *la-mada'ey* [*l'mada'ey*] *musika*) dont les objectifs étaient d'assister le Palestine Institute of Musical Sciences, de promouvoir un lien musical entre la Palestine et la Diaspora, et d'encourager la créativité musicale juive par des concerts, des séminaires scientifiques et programmes éducatifs à travers les USA. Après avoir rompu avec MAILAMM, il crée le Jewish Music Forum*. Editeur de la 3ème version de l'*Union Hymnal* (1932), publié par le mouvement réformé en 1897 (2ème édition en 1914) comme un appendice officiel de son *Union Prayerbook*. Il y introduit des chants des traditions ashkénazes d'Europe occidentale, centrale, orientale et des œuvres chorales des grands maîtres Salomon Sulzer, Louis Lewandowski, Samuel Naumbourg et Eliezer Gerowitsch.	*Requiem-Yzkor*, service commemoratif, pour baryton, cantor et alto solistes, accompagnement d'orgue, 1949. American Jewish Archives : http://www.uflib.ufl.edu/spec/belknap/composers/bloch.htm http://digital.library.upenn.edu/webbin/freedman/lookupartist?hr=&what=1048
BIRNBAUM, Abraham Baer	1864-1922		Hazzan et éditeur	

BIRNBAUM, Eduard	1855-1920	Könisgberg		http://huc.edu/libraries/collections/birnbaum/IntrotoBirnbaumColl.pdf http://huc.edu/libraries/collections/birnbaum/Inventory.pdf *El Male Rakhamim*, composé par Birnbaum à l'occasion de la mort de Guillaume Ier en 1888.
BLITZSTEIN, Marc	1905-1964	USA		http://www.marcblitzstein.com/pages/archive/shsmw/shsmw.htm
BLOCH, Ernest	1880-1959	Genève, Bruxelles 1900, Francfort 1903, Paris, 1916, USA (cit. 1924)		http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu003009_x.pdf http://www.oac.cdlib.org/data/13030/f2/tf9r29p1f2/files/tf9r29p1f2.pdf http://www.uflib.ufl.edu/spec/belknap/composers/bloch.htm
BLUMENFELD, Diana	1906-1961	Varsovie Quitte la Pologne en 1945, tournées en Europe, puis au-delà : Amérique du Nord et du Sud, Israël. Décède à New York, 1961.	Une des voix les plus appréciées et les plus connues du ghetto de Varsovie. Pianiste de formation, elle a été l'interprète (avec sa tessiture d'alto très appréciée) de nombreux chants du ghetto, dont certains écris pour elle. Ainsi, Mordechai Gebirtig lui a envoyé ses nouvelles chansons, afin qu'elle les diffuse dans le ghetto. Elle se produit notamment au théâtre Femina de la rue Leshno et dans les cafés. Ses grands succès sont les Kulis yiddish (coolies), « Di Broyt Farkoyfem » et « A Yid ». Epouse en 1923 Yonas Turkov, l'un des acteurs du Yiddish Theater les plus connu de l'entre-deux-guerres. Echappe avec Turkov à la liquidation du ghetto. Tous deux occupent une place fondamentale dans la reconstruction de la culture polonaise d'après-guerre. Avec l'aide de Turkov, devenu président de l'Association des Auteurs, Journalistes et Acteurs Juifs, elle organise un concert de chants yiddish en décembre 1944 dans le hall du conservatoire de Lublin.	

			Diana Blumenfeld se produit souvent à la radio à Lublin et Varsovie, donne des concerts lors de tournées dans les camps de déplacés (DP's) en Allemagne et donne également des concerts pour les survivants. Turkov et Blumenfeld décide de quitter la Pologne après s'être rendu compte qu'ils ne pouvaient plus se produire « dans un champ de tombe », le monde du judaïsme d'Europe orientale ayant disparu.	
BOCK, Jerry	1928-	USA		
BOGZESTER, William	1904-1970	Vienne USA années 1920	Initié à l'art cantorial dans le milieu viennois. A New York, officie en tant que cantor dans plusieurs synagogues sans être titulaire d'un poste. Membre actif de la Jewish Ministers Cantors Association (Hazzanim Farband), essentiellement composée de cantors traditionnels (amateurs ou professionnels). Personnalité très en vue du milieu cantorial new yorkais, surnommé « Willy Best » par ses collègues. Avant la mise en place d'écoles officielles de cantors aux Etats-Unis, il donne des cours privés par lesquels sont passés de nombreux cantors comptant dans la génération suivante.	Bogzester a composé de nombreuses pièces cantoriales, dont certaines comptent parmi les classiques des concerts de hazzanim. La *Hazzanim Farband* a souvent interprété ses œuvres, avec un chœur d'une centaine d'interprètes.
BOYARSKA, Rive	1894-1967		Chanteuse et compositrice de chansons russe.	« *Babi Yar* »
BRAUN, Paulina	Décédée en 1943	Varsovie. Assassinée à Majdanek, novembre 1943	Avant l'emmurement du ghetto, compositrice reconnue pour le théâtre polonais, à Varsovie. Elle écrit à la fois en Yiddish et en Polonais. La principale interprète de ses chansons est Diana Blumenfeld, pour la voix de laquelle Paulina Braun écrit spécifiquement.	Compose pour le théâtre et écrit des chansons telles que « *Hots rakhmones yidishe hertser* » (Ayez de la compassion, cœurs juifs) et « *A Yid* », traduit du Polonais. Dans le ghetto, ses chansons décrivent les conditions de vie et d'internement insupportables, prenant le point de vue des mères et des enfants, incitant les habitants du ghetto à ne pas se laisser submerger par la souffrance ambiante. « *Tsurik aheym* » (de retour à la maison), « *A kholem* » (un rêve).
BRAUN, Yehezkel	1922	Breslau 1924 Parents émigrent en Palestine.	Diplômé de l'Académie de Music d'Israël où il a étudié avec Alexander Boskovich, il s'est spécialisé dans l'étude du chant hébreu et grégorien (notamment à Solesmes, où il	http://www.jnul.huji.ac.il/music/mus-archives/Composers-Albums/235/Catalog/Yehezkel-Braun-

			passe l'année 1975 auprès de Dom Jean Claire). Professeur à l'Université de Tel Aviv de 1966 à sa retraite.	catalog.pdf Service liturgique pour le soir du Shabbat, *V'haya...* (And It Shall Come to Pass), sur les vers d'Isaiah; *Shir Hama'a lot*.
BROD, Max	1884-1968	Prague 1939, Palestine Tel Aviv		
BROWN, Lew	1893-1958	Odessa 1898, NYC		
BROYDO, Kasriel	1907-1945	Vilna Entre-deux-guerres : France Septembre 1943, camps en Lettonie et Lithuanie Stutthof, près de Gdansk Marche de la mort vers l'Est, jeté dans la Baltique.	Figure majeure du théâtre musical du ghetto de Vilna, Broydo naquit dans la "Jérusalem de Lituanie" (Vilna), où il poursuivit son cursus scolaire au lycée hébraïque. Diplomé, il s'engagea dans plusieurs troupes de Théâtre Yiddish, comme auprès d'amateur ou dans des théâtres de poupées, s'adonnant également à la composition. Durant l'entre-deux-guerres, il poursuivit sa carrière en France, jusqu'à ce que l'invasion de la Pologne ne le decide à rejoindre Vilna. Dans le ghetto, en plus de ses activités d'acteur et de directeur de théâtre, il compose de la musique pour les revues et compose des poèmes. Nombreuses de ses chansons, mettant souvent en scène des héros inconnus ou des victimes innocentes (femmes et enfants), rencontrèrent un large succès populaire parmi les internés : *Geto, dikh fargesn vel ikh keyn mol nit* (Ghetto, je ne t'oublierai jamais) ou *Es shlogt di sho* (L'heure a sonné). Il composa la musique de revues célèbres telles que *Korene yorn un vey tsu di teg* (Années de blé et années d'infortune), *Men ken gornit visn* (On ne peut jamais savoir), *Moyshe halt zikh* (Moyshe, tiens-toi). Arrêté par la Gestapo lors de la liquidation du ghetto (septembre 1943), peu avant que la musique de *Moyshe hlat zikh* ne soit terminée, Broydo fut transféré de camps en camps en Lettonie et en Lituanie, il fut déporté au camp du Stutthof près de Gdansk où il fut soumis au travail forcé. A l'approche de l'Armée Rouge, les officiers contraignirent des milliers de prisonniers à une marche force jusqu'au 25 janvier 1945 : Broydo, parmi des milliers d'autres	

			prisonniers, fut emmenés dans une petite ville sur la Baltique, où ils furent jetés.	
BRUBECK, Dave	1920			
BRUDNO, Avrom ou BRUDNA, Avreml	?	Vilna, Assassiné au camp de Klooga, en Estonie.	Avrom ou Avreml Brudno compositeur populaire de Vilna où il a composé de nombreuses melodies célèbres, dont celle de « Friling » (Printemps), chanson d'amour composée en 1943 sur un texte de Shmerke Kaczerginski. Il met également en musique le poème d'Avraham Sutzkever « Unter dayne vayse shtern » (Sous les blanches étoiles). Initialement composées pour une revue musicale du ghetto, ces deux chansons ont rencontré une très forte popularité.	*« Friling »*, paroles de Shmerke Kaczerginski *« Unter dayne vayse shtern »*, paroles d'Avrom Sutzkever
BRÜLL, Ignaz	1846-1907	Prostějov (Prossnītz), Moravie		
BUGATCH, Samuel	1898-1984	Baltimore New York	Compositeur de musique liturgique et profane. Directeur musical de la synagogue Beth Tefiloh de Baltimore et du Temple Adath Israel à New York, dans le Bronx. Bugatch a publié une anthologie de chansons juives et yiddish.	http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190
BURIAN, Emil František	1904-1959	Pilsen Prague 1941, arrestation par la Gestapo, de prisons en prisons. Juin 1941, Dachau Août 1942, Neuengamme 1945, embarqué de force dans le navire Cap Alcona. Un des rares survivants après que les Alliés l'aient passé par le fond en mai 1945 (de très nombreuses partitions sombrent avec le navire). Retour à Prague.	Fils d'un baryton célèbre et d'une soprano, Burian est élevé dans un milieu musicien et musical à la fois classique, jazz et d'avant-garde. Après ses études de composition au conservatoire de Prague, il fréquente le milieu dramatique et adhère au Parti communiste (années 1920) : il fonde ainsi Tam Tam, troupe expérimentale fidèle à l'idée que le théâtre pouvait être une expression des idéaux politiques. A mesure que le pouvoir nazi s'affirme, il s'impose comme un opposant farouche, notamment au moment du démentellement de la Tchécoslovaquie. Arrêté par la Gestapo (12 mars 1941), de nombreuses de ses œuvres et écrites brûlées, il comparaît pour « conspiration contre le Troisième Reich » et est déporté avec d'autres membres de la troupe. Soumis à des conditions de détention difficiles dans plusieurs prisons, il bénéficie de la solidarité d'organisations et parvient à organiser des programmes d'éducation, à diffuser des chansons révolutionnaires ventant par exemple les mérites de l'Armée Rouge. Transféré à Dachau en juin 1941, il est affecté à un	

			commando de travail duquel il sort vivant probablement grâce à ses liens avec un kapo allemand, amateur de musique qui l'accompagnait à l'harmonica. Toutefois, Burian n'a jamais été incorporé à l'orchestre du camp, se contentant de réciter des poèmes à ses codétenus ou de chanter avec l'orchestre de jazz. En août 1942, il est transféré au camp de Neuengamme où il est employé dans une usine d'armement. Il continue à écrire de la poésie et joue du piano lors des soirées organisées les week-ends, lors desquels il interprète notamment des extraits de l'*Opéra de Quat'Sous*. Sa propre pièce pour orchestre à cordes, composée pour le Festival de Noël, rencontre le succès. « Ecrasés par le travail, alors nous mangeons en silence, alors on mord à pleines dents notre pain quotidien. Notre morceau de pain ». La plupart des chansons ou des pieces composes par Burian ont sombré avec le Cap Alcona Après guerre, Burian poursuit une carrier multiple de chef d'orchestre, musicien, compositeur et éditeur, avant de mourir à Prague le 9 août 1939.	
CARLEBACH, Shlomo	1925-1994	Berlin, 1931, Baden près de Vienne 1933, Suisse, USA-NYC 1938, Lituanie 1939, NYC		
CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario	1895-1968	Né à Florence 1938 : plus diffusé en radio, concerts annulés. *Manifesto della razza*, décidé à émigrer. Août 1939, USA Hollywood.		http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033669/default.html http://www.sc.edu/library/music/mct_fp.html *The Divan of Moses-ibn-Ezra*, op 207.
CATÁN, Daniel	1949-	Mexico City		

CHAGY, Berele CHAIT, Baruch CHAJES, Julius				
	1910-1985	Né à Lwóv (Lemberg), Galicie. 1934-36 : Palestine 1938 : USA. S'installe à Detroit où il devient une figure importante de la communauté juive.	Durant son séjour en Palestine, comme Président du département de piano de la Beit L'viyim Music Academy à Tel-Aviv, très influencé par le pseudo « style méditerranéen » développé par d'autres compositeurs juifs européens installés en Palestine. Imprégné des chants des pionniers, des folklores arabe et hébreu de Palestine. 1937 : reçoit 2 prix du Jüdische Kulturbund de Berlin pour de la musique chorale.	http://www.americanjewisharchives.org/aja/FindingAids/juliuschajes.htm Chajes's catalogue ranges from works for full symphony orchestra to concert choral settings—a number of which were widely performed throughout the United States during the 1940s and 1950s by Jewish choral ensembles—to chamber pieces and numerous songs; and some of his prayer settings became standard fare in synagogue services. His operatic cantata *The Promised Land* was written to commemorate Israel's tenth anniversary, and his three-act opera, *Out of the Desert*, spanning Jewish history in the Near East from the biblical account of the exodus from Egypt to the modern State of Israel, received its world premiere in 1966.
CHAPLIN, Saul	1912-1997	USA		
CHARLAP, Mark	1928-1974	USA		
CHERNIAVSKY, Joseph	1894-1959	Lubny, district de Poltava, Ukraine.	Compositeur et violoncelliste, Joseph Cherniavsky a été élevé au son des *kapelyen* de *klezmorim*, notamment à Odessa auprès de son oncle violoniste Alexander Fiedelman (dont Misha Elman a également été l'élève) et a perfectionné sa formation dans les academies : conservatoire de Saint-Pétersbourg (élève d'Aleksandr Glazounov et de Nikolaï Rimski-Korsakov) puis de Leipzig auprès de Julius Klengel. Après son immigration à New York, il collabora avec Maurice Schwartz pour le *Yiddish Art Theatre* (1920), notamment pour une production du *Dybbuk* de An-ski (1921), avec Julius Adler, pour lequel il composa la musique d'une adaptation de la pièce de Moishe Nadir, *Der Letster Yid* (1921) puis avec Boris Thomashefsky pour plusieurs opérettes pour le *Broadway Theater*, parmi	*Le Dybbuk*, musique de scène pour le Yiddish Art Theater de Maurice Schwartz, 1920.

			lesquelles, en 1923-1924, *Di dray kleyne bizneslayt* et*Tanz, gezang un wein*. En 1922, Cherniavsky fonda son *Hassidiche American Jazz Band*, plus tard rebaptisé *Yiddishe American Jazz band*. Malgré sa denomination, la musique produite n'a pas grand chose de jazzy, mais se conforme plutôt aux repertoires klezmer américains et aux musiques de théâtre Yiddish. Parmi les musiciens, le groupe a compté Naftule Brandwein, Dave Tarras, Shloimke (Sam) Beckerman et Philip Greenberg. Egalement compositeur de musique de film, Cherniavsky produit à Hollywood la bande originale pour *Show Boat* (1929).	
COPLAND, Aaron	1900-1990	Famille originaire de Lituanie, USA-NYC	Compositeur et chef d'orchestre	http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu002006_x.pdf
CURRAN, Alvin	1938	USA		
DAMROSCH, Walter	1862-1950	Breslau 1871, USA		http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu007003_x.pdf
DARVAS (STEINBERG av 1952), Gábor	1911-1985	Szatmárnémeti (AH), 1929 Budapest, 1939-1945 Chili, Hongrie		
DAVIDOVSKY, Mario	1934	Prov. Buenos Aires, 1958, USA, 1960, NYC		
DAVIDSON, Charles	1929			
DAVIS, David Montague				
DE LARA, Isidore	1858-1935	Londres, 1874 Milan, 1876 Paris, Londres, 1893 Monaco, 1914 Londres		
DESSAU, Paul	1894-1979	Hambourg, 1909 Berlin, 1918 Hambourg, Cologne, 1923 Mainz, 1933 France,	Compositeur	*Jüdische Chronik*

		1939 USA-NYC-Hollywood, 1948, Berlin Est		
DEUTSCH, Adolph	1897-1980	RU, USA		
DIAMOND, David	1915-2005	USA	A New York, il écoute dans les synagogues et dans les concerts de célèbres cantors comme Yossele Rosenblatt. Très intéressé par l'histoire de la musique juive. Etudiant à Rochester : se présente à Lazare Saminsky (1882–1959) directeur musical du Temple Emanu-El.	*David Mourns for Absalom* (1946); text from II Samuel 18:33 *Kaddish* for cello and orchestra (1987)
DISKANT, Moshe	?	Ghetto de Kovno.	Professeur d'Hébreu avant-guerre, Diskant a profondément marqué la vie culture du ghetto de Kovno durant ses 3 années d'existance. Comme Avrom Akselrod, Diskant dénonce les écarts de richesse et exprime son malaise face au système de divertissement soutenu par le Conseil Juif. Assassiné dans un camp de concentration.	A la fin de 1942, compose un poème condamnant le fait que « l'élite du ghetto sont invité dans les salons décorés et avec ceux qui ont ordonné notre assassinat, notre dégardation et notre massacre ! Ils apprécient l'intensification de la scène, avec des drapeaux bleus et blancs, pour écouter la musique, le ténor si plaisant ! ».
DOCTOR, Reuben	1880ca-1940	Né à Yedintsy, Bessarabie (actuelle Moldavie) Vers 1895, Royaume-Uni. 1908 : USA	A Londres, chante dans les chœurs de synagogue sur la scène Yiddish du East End de Londres. Aux USA, joue dans plusieurs troupes de vaudeville et écrit plusieurs paroles de chansons en yiddish. Près de 80 publiées et une cinquantaine enregistrées (la plus connue : *Ikh bin a "boarder" bay mayn vayb*).	
DRUCKMAN, Jacob	1928-1996	USA		http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/musdruck.pdf
DUNAYEVSKY, Isaak	1900-1955	Lokhvista, Poltava Khrakiv 1924, Moscou		
DURMASHKIN, Wolf	1914-1944	Vilna Etudes à Varsovie 1939, retour à Vilna. Déporté à Klooga, Estonie.	Pianiste et chef d'orchestre très en vue dans la Vilna de l'entre-deux-guerres, Wolf Durmashkin reçut sa formation, musicale aux conservatoires de Vilna et de Varsovie. A son retour à Vilna en 1939, il dirigea des orchestres pour le théâtre. Après la fermeture du ghetto, l'activité musicale de Durmashkin s'étendit de la composition à la direction d'orchestre, de la pédagogie à la direction de chœur (le	

			choeur hébreu du ghetto). En janvier 1943, Durmashkin fut témoin de l'arrestation et de l'assassinat de la soprano Lyube Levitski, avec laquelle il répétait, accusée par les nazis de vol de nourriture. Déporté au camp de concentration de Klooga en Estonie au moment de la liquidation du ghetto, Durmashkin y fut assassiné un jour avant la liberation en 1944.	
EBB, Fred	1928-2004	USA		
EDWARDS, Gus	1879-1945	Hohensalza, Emp Alld (Inowrocław), 1886 USA		
EHRLICH, Max		1892-1944	Figure du cabaret berlinois de l'entre-deux-guerres.	
EISENSTADT, Dovid	1890-1942	Varsovie Partie de son education à Berlin 1909, chef de choeur à la synagogue Groyser Moyer-Shul de Hamel. Riga, chef de chœur et directeur de théâtre 1916, troupe de théâtre russe 1921, retour en Pologne, chef de chœur de la synagogue allemande de la rue Tlomotska à Varsovie. 1942, Treblinka.	Famille juive religieuse, assistant de son oncle cantor Importante influence sur le développement de la musique juive dans l'entre-deux-guerres, notamment à Varsovie. En plus du choeur de la synagogue, dirige un chœur laïc, arrange et compose des musiques et des chansons pour le théâtre. Enseigne dans plusieurs écoles juives, utilisant des methodes modernes. Contribue à fonder la Société de Musique Juive et l'Institut de Musique de Varsovie. Publie une encyclopédie de la musique populaire en Yiddish. Père de la chanteuse Marysia Eisenstadt (née en 1921). Même si la guerre bouleverse son activité professionnelle, dans le ghetto, il poursuit son activité de composition, d'arrangements et d'enseignement. Enseigne le piano, dirige des chœurs et donne des récitals. Contribue à fonder l'Orchestre Symphonique Juif et donne de nombreux concerts au Femina Theater de la rue Leshno, souvent accompagné de sa fille Marysia, surnommée « le rossignole du ghetto ». Sélectionné avec son épouse pour être déportés à Treblinka. Leur fille, dirigée vers un autre convoi, est assassinée devant leurs yeux alors qu'elle tentait de rejoindre ses	

			parents pour partir avec eux. Assassiné peu de temps après avec son épouse.	
EISLER, Hanns	1898-1962	Leipzig, 1901 Vienne, 1925 Berlin, 1933 Moscou, USA-NYC-LA, 1948 Prague, Berlin Est		http://www.usc.edu/libraries/archives/arc/findingaids/eisler/index.html#scores
ELFMAN, Danny	1953	USA		
ELLSTEIN, Abraham	1907-1963	USA, né dans le New York's Lower East Side.	Elevé dans un milieu de forte concentration d'émigrés juifs d'Europe orientale. Considéré comme l'un des « big four of Second Avenue » avec Sholom Secunda, Joseph Rumshinsky et Alexander Olshanetsky, il est le seul à être né aux USA. Formé dans les chœurs de synagogue, entre à la Juilliard School où il étudie avec Frederick Jacobi, Reuben Goldmark et Albert Stoessel. Programmes réguliers sur la radio yiddish WEVD où il passe du folklore Yiddish, de la musique pour le théâtre et de la musique cantoriale. Emission TV hebdomadaire : *The Song of the Synagogue*.	1958, opéra en un acte, *The Thief and the Hangman* (libretto Morton Wishengrad, 1913–62), sur un conte populaire Yéménite, televise sur ABC, sponsorisé par le Jewish Theological Seminary pour leurs séries *Directions* et diffuse au World Music Congress au festival de Salzburg devant les représentants de près de 100 pays. Après une visite à Prague, compose son opéra *The Golem.* 2 oratorios: *Ode to the King of Kings* — télévisé sur CBS et interprété par Jan Peerce — et *Redemption* sur l'histoire de Hanukka. *Negev Concerto* pour piano + synagogue music et arrangements de concerts de musique cantoriale
ENGEL, Joel (Yuliy)	(1868-1927)	Moscou Allemagne Tel-aviv (1924)	Etudes de composition au conservatoire de Moscou puis prend la tête de département de musique du quotidien moscovite *Moskovskie vedomosti*. Intègre la Gesellschaft für jüdische Volksmusik en 1908 et publie de nombreux ouvrages et recueils d'arrangements. Participe à l'expédition d'ethnographie juive d'An-Ski et fonde en 1913 l'antenne moscovite de la Gesellschaft. Emigre en Allemagne et confonde la maison d'édition Juwal, dont il devient directeur musical. Installé en Palestine en 1924, il enseigne la musique à l'école Sulamith et compose de la musique de scène pour le théâtre Ohel de Tel-aviv.	Musique pour l'adaptation de la pièce d'An-Ski, *Le Dybbuk* pour le théâtre Habima.
FASTAG, Isroel Dovid			La mélodie du Ami maamin lui est attribuée, par des récits dont l'authenticité est très difficile à attester. Néanmoins	*« Ami maamin »*
FEINBERG,	1890-1962	Odessa, Moscou		

Samuel				
FELDGINGER, Emanuel				
FELDMAN, Morton	1926-1987	USA		http://libweb1.lib.buffalo.edu:8080/findingaids/view?docId=ead/music/ubmu0002_1.xml;query=;brand=ubdefault
FEUER, Bernando	1910-1967	L'vov 1926, Amérique du Sud	Après avoir quitté Lemberg (Lvov) pour l'Amérique du Sud en 1926, il y fonda en 1938 le *Coro Hazamir* (chorale Hazamir), devenant ainsi une figure incontournable de la vie musicale des communautés juives du Chili, d'Argentine et du Pérou. Enseignant et compositeur, il publia de la musique liturgique en hébreu et en Yiddish puis, en 1952, la fameuse mélodie du chant *Yeder ruft mir Zhamele* (Tout le monde m'appelle Zalmele), un poème anonyme paru en Yiddish dans un magazine argentin.	*« Yeder ruft mich Zhamele »*
FINE, Irving	1914-1962	USA		http://lcweb2.loc.gov/natlib/ihas/warehouse/fine/200033528/0001.pdf
FITELBERG, Grzegorz	1879-1953	Daugavpils, Latria Mort à Katowice		
FIVISHES ou FAJWISZYS, Israel	1898-1943			
FLEISHMAN, Veniamin	1913-1941	Bezhetsk, Tveroblast (Russie) Mort à Krasnoye Selo, Leningrad Oblast		
FOSS, Lukas	1922-2009	Berlin, 1933 Paris, 1937 USA	Compositeur, pianiste et chef d'orchestre	http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033666/default.html
FRANKEL, Benjamin	1906-1973	RU		
FRANKFURTER, Paul	Mort en 1943			
FRENKEL, Yan Abramovich	1920-1989	Kiev, Orenburg pdt WK2, 1945 Moscou, mort à Riga		

FRIEDHEIM, Arthur	1859-1932	St Petersburg, 1891 USA, 1895 Londres, 1921 Toronto		
FRIEDMAN, Debbie	1952	USA		
FRIEDMAN, Ignaz	1882-1948	Kraków, 1904 Vienne, WK2 Sydney		
FRIML, Rudolf	1879-1972	Prague, 1906 USA		http://www.oac.cdlib.org/data/13030/9t/tf6q2nb49t/files/tf6q2nb49t.pdf
FROMM, Herbert	1905-1995	Né à Kitzingen, Allemagne Paul Hindemith 1931-1933 : opéra in Würzburg Frankfurt am Main section of the Jüdischer Kulturbund in Deutschland	Compositeur de musique pour la synagogue et de musique sérieuse juive, l'un des plus prolifiques des plus en vue parmi les Juifs allemands et autrichiens qui ont trouvé refuge aux USA durant le 3ème Reich. Appartient à un cercle, lié au mouvement réformé et compose de Isadore Freed (1900–1960), Frederick Piket (1903–74), Julius Chajes (1910–1985) et Hugo Chaim Adler (1894–1955). Compositeur et chef d'orchestre à Frankfurt am Main, il appartient à la section du Jüdischer Kulturbund in Deutschland qui offrait aux musiciens juifs les seules opportunités d'exercer leur l'art jusqu'en 1939.Directeur musical du Temple Beth Zion à Buffalo, New York puis du Temple Israel in Boston jusqu'à sa retraite en 1972.	http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/fromm.shtml *Memorial Cantata*, *The Stranger* Services liturgiques
GÁL, Hans	1892-1987	Vienne Mainz 1933, Royaume-Uni	Dans les années 1920-1930, certaines de ses œuvres lui offrent une grande popularité, tel que son opéra Die heilige Ente (monté dans une vingtaine d'opéras dont Breslau, Weimar, Aachen, Chemnitz, Kassel, Königsberg, Prague et Berlin) ainsi que son Lied der Nacht et son Ouverture pour une Pièce de Poupées, pour orchestre ;exécutée une centaine de fois sous la direction de chefs pretigieux tels que Furtwängler, Keilberth, Szell, Weingartner et Busch. L'avènement du nazisme et son exil plongent le compositeur dans une indifférence du public. A partir de cette époque, il se concentre sur des œuvres – notamment de la musique de chambre – dont il sait qu'elle pourra être interprétée. Les quelques exceptions à cette traversée du désert concernent l'interprétation de sa cantate *1937* à Wiesbaden	http://www.hansgal.com *De Profundis*, cantate « à la mémoire de ce temps, de son agonie et de ses victimes », 1937 *Lebenskreise*, cantate

			en 1948 avec d'autres œuvres de guerre, telle que sa Deuxième Symphonie (1942-43).	
GANCHOFF, Moshe	1904-1997	Né à Odessa. Toledo, Ohio.	Né au coeur de la tradition cantoriale d'Odessa, Ganchoff est issu de deux familles juives très opposées : religieuse du côté maternelle, bundiste du côté paternel. Bien qu'il fut entouré de chant cantorial à Odessa, c'est aux Etats-Unis que Ganshoff fut initié à la *hazzanut* - il est à ce titre, dans sa génération, le seul cantor d'une telle renommée à avoir été intégralement formé aux Etats-Unis.	
GARBACZ, Aryeh				
GEBIRTIG, Mordechai	1877-1942		Compositeur et grand poète de langue populaire yiddish. Sa chanson la plus célèbre, *Undzer shtetl brent* (Notre ville est sous les flammes) a été composée après le pogrom de Przytyk en Pologne, en 1938. Tué par les Nazis lors de la déportation du ghetto de Cracovie.	http://findingaids.cjh.org/index2.php?fnm=MorGebirtig&pnm=YIVO
GEIGER-KULLMANN, Rosy	1886-1964			http://www.collectionscanada.gc.ca/4/7/m15-345-e.html
GELBART, Michl	1889-1962		Compositeur, critique musical et professeur aux écoles du *Workmen's Circle*. Met en musique des poèmes Yiddish et compose six opérettes pour les enfants.	http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190 « *Di Nakht* », paroles de A. Romnik
GELLHORN, Peter	1912	Breslau Berlin	Formé à la *Hochschule für Musik* et à l'Université (en histoire de l'art) de Berlin, Gellhorn émigra en 1935 en Grande Bretagne pour finalement s'installer à Londres où il donna des conferences, dirigea le choeur deToynbee Hall (dependant des Universités d'Oxford et de Cambridge) avant d'en devenir le directeur de l'opéra et donna des récitals de piano. En 1940, Gellhorn fut interne au camp de Warth Mills dans le Lancashire puis sur l'Île de l'Homme. Libéré en 1941, il travailla pour la Compagnie Vic-Wellespuis après guerre, en 1945-1946, pour la compagnie Carl Rosa avant de diriger la musique à Covent Garden entre 1954 et 1961).	
GERNSHEIM, Friedrich	1839-1916			
GEROVITCH, Elieser	1844-1914			
GERSHWIN,	1898-1937	Famille origine Russie,		

George		USA		
GERSHWIN, Ira	1896-1983	Id.		
GIDEON, Miriam	1906-1996	USA		http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/musgideo.pdf
GILROD, Louis	1879-1930	Né dans la region ukrainienne de Poltava. 1891 : USA, NYC.	Auteur de chansons populaires américaines souvent dans un style parodique,dont le vaudeville satirique coécrit avec Gus Goldstein *Tsar nikolay un tsharli tshaplin* (Le tsar Nicolas et Charlie Chaplin). Parolier professionnel à grand succès, Gilrod s'illustra sur la Seconde Avenue auprès des principaux compositeurs tout en composant lui-même un certain nombre de melodies pour ses propres succès.	
GLANTZ, Leib	1898-1964	Né à Kiev. Galaz, Bessarabie. 1926, USA. 1954 : *aliya* - Israël	Directeur du chœur pour les High Holy Days à la petite synagogue (*shtibl*, or *kloyzl*) du Talna Hassidim — les fidèles du Talna *rebbe* — où son propre père était cantor et y a introduit des œuvres inspirées du répertoire occidental de Salomon Sulzer, Louis Lewandowski. La technique musicale sophostiquée d'Eliezar Gerovitch (1844–1914) était étrangère au mouvement hassidique. Education académique à Kiev (piano, analyse, contrepoint, harmonie et composition avec Reinhold Glière).Très lié au mouvement sioniste : premier poste à la petite synagogue sioniste de Galaz, Bessarabie (partie de la Roumanie). Délégué officiel au 14ème World Zionist Congress et plus tard représentera les USA à 7 conférences. Aux USA, partage son temps entre musique cantoriale et actions sionistes aux côtés de Keren Kayemet—the Jewish National Fund. 1941, LA, cantor du Sinai Temple puis de la Congregation Shaarei Tefillah. Président de la campagne Histadrut (United Federation of Labor Unions in Israel) en Californie. Professeur invité à l'Université du Judaïsme de Los Angeles, il enseigne l'art cantorial et se produit dans des tournées en Amérique du Nord, Afrique du Sud et Palestine. En 1954 Glantz "fait *aliya*"—c'est-à-dire s'installe (ou se réinstalle de manière permanente en Israël. Devient le principal cantor de la synagogue Tiferet Tzvi de Tel Aviv, où il parvient à attirer un public non religieux.	Compose des œuvres à partir d'adaptations de poésie séculières sionistes, notamment *Aharei moti* (« Quand je meure ») de Haim Nachman Bialik (1873–1934).

GLASS, Philip	1933	Famille origine Lituanie	Compositeur de musique minimaliste.	
GLEZER, Rikle	?	Vilna	Auteur de plusieurs chansons populaires dans le ghetto de Vilna, la jeune Rilke Glezer (16 ans au moment de l'entrée des Nazis en 1941) adaptait le plus souvent des melodies existantes. Sa chanson la plus célèbre est *S'iz geven a zumertog* (Il était un jour d'été), évoquant les massacres de la forêt de Ponar sur la mélodie de *Papirosn* (Cigarettes), composée par Hermann Yablokoff. Au moment d'être deportee, Rilke Glezer parvint à s'échapper et gagna les forêts où le cachaient les partisans, continuant à écrire des poèmes.	« Toi, mon ghetto », adaptation de la mélodie d'Isaac Dunajewski « Oh, mon Moscou » « S'iz geven a zumertog », dont la mélodie est une adaptation de « Papirosn ».
GLICK, Srul Irving	1934-2002	Toronto		University of Calgary, The Richard Johnston Canadian Music Archives Collections : http://devel.specialcollections.ucalgary.ca/manuscript-collections/-richard-johnston-canadian-music-archives-collection-/-srul-irving-glick-fonds
GLIK, Hirsh	1922-1944	Vilna	Poète et partisan de Vilna. Enfant, il suit les cours d'une école élémentaire hébaïque puis adolescent, il travaille dans une usine d'acier alors qu'il compose ses premiers poèmes, d'aboprd en hébreu puis en yiddish. Avec d'autres jeunes poètes, il fonde le cercle « *Yungvald* » (jeune forêt). Publié dans la presse soviétique après 1939, Glik cherche à rejoindre les partisans dans les forêts après l'iinvasion de la Lituanie par les nazis en 1941. Arrêté, il est emprisonné ; à sa libération, il est volontaire pour le camp de travail de Rzeza (il manqua d'y mourir des fièvres typhoïdes). En 1943, les Juifs du camp ont été déportés vers le ghetto de Vilna. La renommée de Glik comme poète et partisan était déjà faite. Préparant avec ses camarades actes de sabotage, il était également actif sur la scène littéraireauprès d'Avraham Sutzkever et de Leah Rudnitski. Survivant à la liquidation du ghetto, Glik a été déporté vers	« *Zog nit keynmol* », musique adaptée d'une mélodie de Dimitri Pokrass. « *Shtil, di nakht iz oysgeshternt* »

			un camp de concentration estonien. En juillet 1944, à l'approche de l'Armée Rouge, Glik et quarante autres partisans s'échappent et rejoignent les forêts où il a trouvé la mort, exécuté par les nazis.	
GLUCK, Johnny				
GNESIN, Mikhail	1883-1957	Rostov sur le Don, St Petersbourg, Moscou		*Requiem*, op. 11 *Piano Trio*, Op. 63 (1943). Dédié à la mémorie de nos enfants morts
GOEHR, Alexander	1932	Berlin, 1932 RU		
GOEHR, Walter	1903-1960	Id.		
GOGEL, Rudi	1908-1976			Chant des Marais ou Moorsoldaten
GOLD, Artur	1897-1943		Compositeur de musique populaire, très en vue dans le Varsovie d'avant-guerre	
GOLD, Ernst puis Ernest	1921-1999	Vienne. Etudie à l'Académie d'Etat de Musique. 1938, New York 1945, Hollywood		Bande originale du film *Exodus* d'Otto Preminger, 1960 (une des BO les plus souvent réanrrangées pour de nombreuses formations ou instruments solos).
GOLDFADEN, Abraham	1840-1908		Dramaturge, poète, compositeur, producteur et directeur, fondateur du Yiddish Theater, il a mis en scène la première production de Yiddish Theater à Jassy, en Roumanie (1876). Manuscrits de ses opérettes.	Voir également les *Vilna Archives* - RG 7, pour d'autres partitions.
GOLDMARK, Karl (Károly Goldmark)	1830-1915	Keszthely, Hg, 1842 Spron, Vienne		http://digital.cjh.org:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1262019869742~865&locale=fr&DELIVERY_RULE_ID=5&search_terms=SYS%20=%20000013195&adjacency=N&application=DIGITOOL-3&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true
GOLDMARK, Rubin	1872-1936	USA		
GOLDSCHLAG, Gerhard	1889-1944			http://digital.cjh.org/R/?func=dbin-jump-full&object_id=479502&local_base=GEN01
GOLDSCHMIDT,	1903-1996	Hambourg, Berlin	Elève de Franz Schreker à la *Hochschule für Musik* de	

Berthold		1935 : émigre au Royaume-Uni	Berlin (entre 1922 et 1924), il est l'assistant d'Erich Kleiber pour la première du *Wozzeck* d'Alban Berg au *Staatsoper* (1925). Après une série de représentations en 1929 et 1930, son opéra *Der gewaltige Hahnrei* (1929-30) a été déprogrammé à Berlin après l'avènement du nazisme. Travaillant à la BBC puis s'illustrant à la direction d'orchestre au festival d'Edinbourg, il impose difficilement de nouvelles compositions telles que l'opéra *Beatrice Cenci* (1949-1950 mais seulement monté en 1994) ou de la musique orchestrale. C'est le projet d'achèvement, auprès de Deryck Cooke de la Xe Symphonie de Mahler qui constitue son principal projet (la première a lieu en 1964). Des chefs comme Simon Rattle ou Charles Dutoit contribuent à réhabilité son œuvre, notamment ses picèes de la république de Weimar, dans les années 1980.	
GOLDSMITH, Jerry	1929-2004	USA		
GORDONOVITSH, Golde				
GOROVETS, Emil	1923-2001			« I Once Had A Home » « My mother longed to be there on my wedding day »
GOSSACHALK, Robbie	?			We Zingen een lied
GOTTLIEB, Jack	1930		Compositeur et musicologue, ancien assistant de Leonard Bernstein	
GOULD, Morton	1913-1996	USA		http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033675/default.html Série *Holocaust* de Marvin Chomski
GREEN, Adolph	1914-2002	Famille originaire de Hongrie, USA		
GREEN, Johnny (John W Green)	1908-1989	USA		
GRODZIONOVSKI, les soeurs				

GROSZ, Wilhelm	1894-1939			
GRÜNBAUM, Fritz	1880-1941	Vienne Munich Berlin Dachau Buchenwald Dachau	Homme de spectacle et de divertissement, il s'illustre dans le cabaret viennois dans la première décennie du siècle pour bientôt devenir une star du cabaret *Simpl*. Par la suite, il se produit avec succès à Berlin ou Munich. Après l'avènement du nazisme, il continue de se produire dans le cabaret politique viennois Simpl, brocardant Hitler jusqu'en mars 1938. Lors de sa dernière revue, il s'est mis en scène dans une totale obscurité, hurlant sur scène : « Je ne vois rien, absolument rien, j'ai dû m'égarrer dans la culture nationale socialiste ». N'étant pas parvenu à rejoindre Bratislava, il est arrêté et envoyé à Dachau en mai, où il rencontre Fritz Löhner-Beda, puis à Buchenwald, avant d'être enfin renvoyé à Dachau (il y meurt, atteint de tuberculose, en 1941).	
HAAS, Pavel	1899-1944	Brno, 1941 Terezin		
HARBURG, Yep (Edgar Yipsel)	1896-1981	USA		
HART, Lorenz	1895-1943	USA		
HAST, M.	?	?		Cf. répertoire musique liturgique
HEIFETZ, Vladimir	1900-1970		Pianiste, compositeur, chef d'orchestre et chef de chœur, il dirige le *Rudolf Schildkraut Theatre*, le choeur du *Poale Zion (Farband)*, du *Yiddish Culture Chorus*, de la *Patterson Singing Society* du New Jersey, du *Temple Anshe Chesed*, du *Jamaica Jewish Center*. Heifetz a écrit près de 80 œuvres et près de 200 arrangements et orchestrations. Il a composé pour le *Yiddish Art Theater*, le *Folksbiene Theater* et pour plusieurs films. Il a également composé une symphonie, un opéra, un oratorio et plusieurs cantates. [1] (1868-1943) Dramaturge, poète et compositeur pour le Yiddish Theater, également chanteur folklorique, né à Pinsk, Biélorussie et immigre aux Etats-Unis en 1891.	
HELFMAN, Max	1901-1963	Radzin, 1909 USA		
HELLER, Stephen	1813-1888	Pest, Vienne, 1868 Paris		
HEMSI, Alberto	1898-1975	Kasalsa (Emp. Ott), 1908 Smyrne, 1913 Milan, 1919 Kasalsa, 1957 Paris		

HERRMANN, Bernard	1911-1975	USA		
HERSCHKOWITZ, Philip	1906-1989	Iaşi (Roum), 1927 Vienne, 1940 Chernovtsy (URSS), 1941 Tashkent, 1946 Moscou		
HERSHTIK, Naftali		Salgótarján, Hg, Israël		
HILLER, Ferdinand	1811-1885	Frankfurt am Main, 1828 Paris, 1835 Allemagne		
HIMELSTEIN, Avram Mordechai	1905-1974	Varsovie 1936, le Cap puis Johannesburg, Afrique du Sud		Cf. Répertoire musique liturguique
HIRSCH, David	1890-?		Compositeur de musique pour le Yiddish Theater. Un des pionniers du Yiddish Theater en Roumanie, il transcrit des mélodies d'Abraham Goldfaden.	http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190
HIRSCH, Louis	1887-1924	USA		
HIRSCH, Nurit	1942	Israël		
HIRSCHBERG, Walter	1889-1960			http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/musik/index.htm?hg=musik&we_objectID=131
HOFMEKLER, Michael	1898-1994	Vilna	Né dans une famille musicienne de Vilna, fortement intéressé par les traditions musicales lituaniennes (au point d'être honoré par l'Etat lituanien pour son oeuvre en faveur du folklore), Michael Hofmekler fut une figure de proue de la vie musicale du ghetto de Kovno, comme violoniste et chef d'orchestre. Directeur musical de l'orchestre de la Radio Nationale à Vilna après l'invasion soviétique de 1940, il vit sa famille décimée après l'invasion allemande à l'été 1941, une partie périssant dans le ghetto de Vilna, une autre transférée dans celui de Kovno. Hofmekler, quant à lui, est déporté dans le camp de concentration du Stutthof (avril 1944) puis à Dachau, avant d'être évacué puis libéré en avril 1945.	

			Hofmekler avec huit autres membres de l'orchestre qu'il dirigeait à Kovno donnèrent l'un des premiers concerts dans l'hôpital du camp de personnes déplacées de St. Ottilien.	
HOLLAENDER, Friedrich	1896-1976	Londres, Berlin, 1914 Prague, 1950s USA		*Der Mann, der seinen Mörder sucht* (1931)
HOZAKOVA, Vera	1917	Hradec Kralove, Bohème.	Etudiante en architecture, Vera Hozakova a été internee à Ravensbrück en raison de ses opinions politiques communistes . Dans le camp, elle composa deux carnets de chants et de poèmes, souvent antinazis, souvent satiriques, inspirés des chansons de cabarets. Elle participa également au choeur tchèque (interprétant notamment des melodies de Dvorak et de Smetana) d'une vingtaine de femmes dirigé par Anna Kvapilova.	
IAN, Janis				
ICHT, Isaac				
IDELSOHN, Abraham Zvi	1882-1938	Lituanie, Flisberg Liban Leipzig 1906, Jérusalem		
ISAACSON, Michael	1946	USA		
JACOBI, Frederick	1891-1952	USA		
JADASSOHN, Salomon	1831-1902	Breslau, Silésie 1848 Leipzig		
JANOWSKI, Max	1917-1991	Né à Berlin 1933 : Tokyo, dirige le department de piano de l'Académie de musique Masoshino. 1937 : Emigre vers les USA	Cantor, compositeur et chef d'orchestre, Max Janowski est le fils d'une cantatrice et d'un chef de choeur, enseignant également la *hazzanut*. Formé au conservatoire Schwarenka de Berlin, il devint, après son immigration aux Etats-Unis, directeur musical de la congrégation réformée Isaiah Israel de Chicago en 1938, à laquelle il resta fidèle sa vie Durant. Figure incontestable de la hazzanut américaine, Janowski fut distingue par les mouvements réformé comme conservateur (*Hebrew Union College's School of Sacred Music, the Cantor's Assembly of the Conservative Movement* et par la *United Synagogue of Conservative Judaism*).	Parmi ses quelques 500 compositions, comprenant pièces pour choeur et pièces orchestrales, cantates et oratorios, sa musique liturgique connu un succès tout particulier dans le Nord-Est des Etats-Unis.
JASSINOWSKY,	1886-1954	Né à Romanovka, près de	*Hazzan* et compositeur, il est l'une des grandes voix du	Outre de la musique liturgique, il adapta des

Pinchas		Kiev, Ukraine. Enfant, rejoint le chœur de Pinkas Minkowski à Kherson et étudie à Saint-Petersbourg, où il est maître de chœur assistant à la synagogue. 1917 : émigre aux USA.	chant synagogal. Savoix de tenor le conduisit également sur les scenes de concert.	poems Yiddish et composa des chansons pour enfants.
JESSEL, Léon	1871-1942			
JOACHIM, Joseph	1831-1907	Kittsee (Kopčany/Köpcsény près de Bratislava et Eisenstadt), 1833 Pest, 1839 Vienne, Leipzig, 1852 Hanovre, 1866 Berlin		
JURMANN, Walter	1903-1971	Vienne, 1924ca Berlin, 1933 Paris, 1934 USA-Hollywood		
KACZERGINSKI, Shmerke	1908-1952	Vilna.	Poète et partisan, Kaczerginski est également connu comme collecteur de chants des camps et des ghettos. Elevé dans un orphelinat juif, il apprit le métier d'imprimeur-lithographe.Après l'annexion de Vilna par la nouvelle République polonaise, l'engagement de Kaczerginski aux côtés des communistes se confirma. Il composa ses premiers chants politiques, comme dans le milieu des années 1920 *Barikadn* ou *Tates, mames, kinderlekh* (Pères, mères et enfants). En 1929, il rejoint *Young Vilna*, cercle littéraire et artistique comptant églement parmi ses membres Avraham Sutzekever. Après l'invasion allemande, Kaczerginski qui parvint dans un premier temps à échapper à l'emmurement fut interne dans le ghetto en 1942, où il mit son savoir faire partisan et poétique au service de la résistance (dans la FPO, *Fareynikte Partizaner Organizatsye* or *FPO* – L'organisation union des partisans). Face aux ordres donnés par les officiers Nazis de détruire les livres juifs, il crée avec Sutzkever et quelques autres les *Paper Brigade* ou brigades de papier, chargée d'organiser la	

			contrebande d'ouvrages juifs du côté allemande de Vilna vers le ghetto juif. Certains de ses chants devinrent de grands succès : l'élégie pour la mort de son épouse *Friling* (printemps), la berceuse *shtiler, shtiler* (plus calme, plus calme) ou l'hymne pour le club de jeunesse du ghetto (*Yugnt Hymn*, l'hymne de la jeunesse). Il joua également un rôle dans la structuration de la vie culturelle du ghetto, en organisant des événements poétiques et des programmes d'éducation. Réfugié dans les forêts entre la Lituanie et la Biélorussie après l'échec de l'insurrection partisane de septembre 1943 (lors de laquelle la Gestapo a capturé et assassiné le commandant de la FPO Itzik Vitnberg), Kaczerginski poursuivit ses activités poétiques et commença à consigner les chants de ses camarades. Ayant rejoin une brigade soviétique, il participa à la liberation de Vilna par l'Armée Rouge en août 1944 et entrepris au plus vite de sauver les livres et autres productions juives caches par les *Paper Bigade*. Brouillé avec les Soviétiques, il rejoignit Łódź puis Paris, après le pogrom de Kielce (1946), pour ensuite parcourir les camps de personnes déplacées afin de collecter les chants auprès des survivants qu'il publia partiellement dans le recueil *Unzer Gezang* (1947) puis de manière plus complete dans *Dos gezang fun vilner geto* (Les chants du ghetto de Vilna) publié à Paris et dans *Lider fun di getos un lagern* (Chants des ghettos et des camps) publiés à New York en 1948. Installé à Buenos Aires en 1950, il poursuivit son activité poétique, journalistique et educative, et mourut en avril 1954 dans un accident aérien.	
KAGEL, Mauricio	1931-2008	Famille origine russe, Buenos Aires, 1957 Cologne		
KAHN, Erich Itor	1905-1956			*Neia Judeis qui hacaetate perierunt* (en mémoire des Juifs qui ont péri lors de l'Holocaust), composition en deux mouvements pour violoncelle et piano,

				camp de concentration français 1940-41 et achevé à New York en 1943.
KAHN, Robert	1865-1951	Mannheim, 1882 Berlin, 1885 Munich, Berlin, 1891 Leipzig, 1938 RU		
KAHN, Sy				
KAISER, Aloïs	1840-1908	Szobotist, Hongrie (actuelle Sobotište, Slovaquie) Ecole de la congrégation, puis à la Realschule, au Séminaires des Professeurs et au Conservatoire de Musique de Vienne 1859, cantor assistant à Fünfhaus, banlieue de Vienne. 1863-1866, cantor à la Neusynagoge de Prague. Juin 1866, New York. Cantor à la copngrégation Oheb Sholem de Baltimore	Formé à l'école de sa congrégation à Vienne sous la direction du Dr. Henry Zirndorf, Kaiser étudia à la Realschule puis au Séminaire et Conservatoire de Musique de Vienne. Enfant, il chanta également dans le chœur de Salomon Sulzer. Président de la Société des Cantors Américains, il fut également membre à partir de 1895 de la Conférence Centrale des Rabbins d'Amérique qui lui confièrent, ainsi qu'à William Sparger, la constitution de l'*Union Hymnal*, publié en 1897.	*Memorial Service for the Day of Atonement"* (1879), parfois également appelé *Requiem for the Day of Atonement*
KALIB, Sholom	1929			
KÁLMÁN, Emmerich (Imre Kálmán)	1882-1953	Siófok (Lac Balaton), Budpaest, 1909ca Vienne, 1940 USA, 1949 Vienne, 1951 Paris		
KALMANOFF, Martin	1920			http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/muskalma.pdf
KALMAR, Bert	1884-1947	USA		
KAMEN, Michal	1948-2003	USA		
KAPLAN, Abraham	1931			
KAPLAN, Pesakh	?			*Rivkele di shabbesdike*
KAPOV-KAGAN, Ben Zion				
KASHTAN, Solom				

KATANKA, Moishe				
KATZ, Ephraim				
KATZ, Erich	1900-1973			
KENT, Walter	1911-1994	USA		
KERN, Jérôme	1885-1945	Famille origine allemande USA		http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu002004_x.pdf
KHAYTIN, Khane	?		Auteur de chansons populaire du ghetto de Shavli (Siauliai) ghetto, Juive de Lituanie, Khane Khaytin composa notamment *Ikh leb in geto* (Je vis dans le ghetto), *Torf-lid* (Chant de la tourbe) et surtout le célèbre *A yidish kind* (Un enfant Juif)., relatant l'histoire d'une mere contrainte de cacher son fils hors du ghetto chez une famille non Juive pour qu'il ait une chance se survie. Déportée au camp de concentration du Stutthof, elle survécut et émigra vers New York.	*Ikh leb in geto, A yidish kind, Torf-lid*
KING, Carole				
KINGSLEY, Gershon	1922			
KIRCHNER, Leon	1919-2009	USA		
KLEIN, Gideon	1919-1945	Přerov (Moravie), 1941 Terezin, 1944 Auschwitz, Fürstengrube		
KLEIN, Max D.				
KLEMPERER, Otto	1885-1973	Breslau (Wrolcław, Pol), Frankfurt, Berlin, 1907 Prague, 1910 All. 1933 USA (cit. 1937) 1947 Budapest 1950-1954 itinérant 1959ca Suisse 1970 cit. Israël		http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033684/default.html
KLETZKI, Paul (Pawel Klecki)	1900-1973	Łódź, Varsovie, 1921 Berlin, 1933 Italie, 1936 URSS		

		Suisse		
KOFFLER, Józef	1896-1944	Stryj (AH, act. Ukraine) 1914 Lwów (act. Lviv, Ukraine) 1918, Vienne 1828 Lwów Wieliczka (ghetto) Meurt près de Kvosno		
KOHLMEN, Gerda	??			
KOMPANEYETS, Zinovii	1902-1987	Rostov-on-Don	Ayant suit le cursus des conservatoires de Bakou (pour le piano) et de Moscou (pour la composition), Kompaneyets s'est illustré dans la composition de chants populaires en yiddish. Lorsque le régime stalinien s'en prit systématiquement à la culture yiddish, il se tourna vers des formes et des sujets conformes, dont des marches et chants patriotiques. Toutefois, certaines réuitlisent des intonations du folklore juif. Dans les années 1960, après la déstalination, il se penche à nouveaux sur des thématiques explicitement juives : les *Cinq chants sur des textes de poètes Juifs* (1960) et les *Nyeena Yiddish lieder* (Nouveaux chants juifs), édités en 1970 par Dimitri Chostakovitch.	*Trois chœurs a cappella de la série « 1905 » sur des poèmes de A. Kushnirov and S. Galkina*, 1936.
KON, Henech ou Henoch	1890-1972	Łódź Berlin 1912, retour en Pologne. New York	Compositeur pour le théâtre musical, figure importante de la scène musicale juive polonaise de l'entre-deux-guerres, Kon avait reçu une education juive traditionnelle (ses parents voulaient qu'il devienne rabbin) tout en cotoyant des musiciens klezmer qui eurent une grande influence sur sa propre musique. Formé à l'Académie de Musique de Berlin, A son retour en Pologne, il se lie avec le poète Yiddish I. L. Peretz, dont il mit certains poèmes en musique. Au théâtre, il collabora avec Moshe Broderson et créèrent ensemble plusieurs théâtres (avec le soutien d'Yitschok Broyner) dont en 1922 le théâtre de marionnettes Chad Gady à Łódź, le théâtre Azazel de Varsovie (1925), le théâtre Sambatyon (1926) et le célèbre théâtre Ararat (1927). Fuyant le nazisme, Kon s'installa à New York avant-guerre où il consacra après 1945 son oeuvre au souvenir de la	Musique du film *Le Dybbuk* de Michał Waszyński (1937) *« Bay unz iz shtendik Finster »*, paroles de Kasriel Broyda pour la revue de Vilna « Tu ne peux jamais dire ». Arrangements de chants de l'Holocauste pour voix et piano.

			communauté juive détruite de Pologne.	
KOOK, (HaRav) Abraham Isaac	1865-1935	Griva, Lettonie Jaffa, Palestine Londres 1921, Palestine	Rabbin letton, Rabbi Kook fut le premier rabbin élu de Palestine (1921). A la fois mystique et investi dans le sionisme, son ouvrage *Rabbi Kook's Philosophy of Repentance* constitue une référence.	
KOPPEL, Herman David				
KORN, Moshe				
KORNFELD, Artie				
KORNGOLD, Erich-Wolfgang	1897-1957	Brünn (Brno) 1934 USA, Hollywood		http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033596/default.html
KOSMA, Joseph (József Kozma)	1905-1969	Budapest 1828 Berlin 1933 Paris		http://www.mediathequemahler.org/wp-content/uploads/2009/07/fonds_kosma.pdf
KOSTAL, Irwin	1911-1994	USA		
KOWALSKI, Max	1882-1956			
KOZŁOWSKI, Leopold	1918	Preinyślany, près de Lwów		
KRÁSA, Hans	1899-1944	Prague 1927 Berlin (avec Zemlinsky) 1942 Terezin 1944 Auschwitz		
KREIN, Alexander Abramovitch	1883-1951	Nizhny Novgorod 1896 Moscou		*Elégie*, op. 16, pour violon, violoncelle et piano (1913) *3 Lieder des Ghetto*, op. 23, pour soprano et piano : Sei mir Schwesterlein (1916), Wo bist du? (1917), Eine Träne (1915-16) *Kaddisch*, op. 33, Cantate symphonique, pour ténor, chœur mixte et grand orchestre (1921-1922) *Trauer-Ode*, op. 40, pour grand orchestre (1925-1926) *Thrène à la mémoire de Lénine* (1925)

KRIMSKI, Yankl	Décédé en 1943		Musicien et homme de théâtre du ghetto de Vilna dont la biographie est mal connue, Yankl Krimski est l'auteur de chants populaires tels que *Dos elnte kind* (L'enfant solitaire) sur les paroles de Shmerke Kaczerginski en mémoire des enfants juifs cachés par leurs parents dans le ghetto. Il serait mort dans un camp de travail estonien en 1943.	*Dos elnte kind*
KROPOINSKI, Jozef	1913-1970	Berlin Retour en Pologne 1940 : Auschwitz 1945 : Breslau	Musicien polonaise né à Berlin, Jozef Kropinski fut formé à l'école musicale polonaise. Engagé politiquement contre les nazis, ses écrits dans un magazine clandestine entrainèrent son arrestation par la Gestapo le 7 mai 1940 et fut envoyé à Auschwitz, où il fut interne quatre ans. Il composa alors près d'une centaine de chanson et de poems, puis poursuivit son activité après son trsanfert à Buchenwald au début de l'année 1945, notamment en collaboration avec l'écrivain polonaise Kazimierz Wojtowicz. Installé à Breslau après-guerre, il fut peu interprété et son oeuvre fut presque oubliée. En 1962, certaines de ses pièces servirent de musique à un documentaire sur les chants concentrationnaires et quelques partitions furent publiées par l'Académie des Beaux Arts de Berlin. En 1998, le compositeur Donald McCullough se servit des chants de Kropoinski et des poèmes de Wojtowicz pour son *Holocaust Cantata*, créée au Kennedy Centre.	
KURTÁG, György	1926	Lugoj (Banat, Roum.) 1946 Budapest 1957 Paris 1958 Budapest		
KUSEVITSKY, David	1911-1985	Smarhón, Vilna Lvov Varsovie		
KUSEVITSKY, Jacob		Smarhón Vilna Lvov		

KUSEVITSKY, Moshe		Smarhón Vilna Varsovie		
KUSEVITSKY, Simcha		Smarhón Vilna Rovno		
KWARTIN, Zavel (Zevolum)				
LACHMANSKI-SCHAUL, Helene	1877-1943 ?			
LAKHNER, Yehoshua				
LANDON, Ronald				
LARSON, Jonathan				
LAVRY, Marc	1903-1967	Riga, Leipzig 1926 Berlin 1933 Latvia 1934 Stockholm 1935 Israël		http://www.jnul.huji.ac.il/music/mus-archives/Composers-Albums/118/Catalog/Marc-Lavry-catalog.pdf
LAWRENCE, Jack	1912-2009	USA		
LEIBER, Jérôme "Jerry"	1933	USA		
LEIBOWITZ, René	1913-1972	Varsovie		
LEICHTENTRITT, Hugo	1874-1951			
LEOPOLDI, Hermann (Hersh Kohn)	1888-1959		Fils d'un pianiste de divertissement, Hermann Leopoldi (nom que l'ensemble de la famille Kohn prit en 1921) fut lui aussi pianist de variété dès l'adolescence, activité qu'il poursuivit après son incorporation lors de la Première Guerre Mondiale, auprès des soldats du front. En 1922 avec son frère et Fritz Wiesenthal, il ouvrit le *Kabarett Leopoldi-Wiesenthal* à Vienne puis entamma une série de tournées européennes à partir de 1925, après que le cabaret ait fermé pour dettes. Sa collaboration avec Fritz Löhner-Beda et sa musique pour de grands succès viennois assurèrent sa	

			renommée. Après l'Anschluss, Leopoldi et son épouse cherchèrent à émigrer vers les Etats-Unis mais sis a femme et sa belle-famille y parviennenent, le 26 avril 1938, il est arrêté, emprisonné puis déporté à Dachau, rejoignant par là même Grünbaum et Löhner-Beda. Déporté à Buchenwald, il interprète ses chansons devant les prisonniers et compose la musique du *Buchenwaldlied*, sur les parolesde Löhner-Beda. C'est grâce à l'intermission d'un kapo non-Juif que la chanson a pu être retenue, ayant été compose par deux Juifs. Le chant remporta un franc succès auprès des prisonniers comme auprès des officiers (notamment le commandant du camp Rödl), avec des niveau de lecture bien entendu très différents. Après de nombreux efforts infuctueux de son épouse installée aux Etats-Unis, Leopoldi obtint un visa en avril 1939 et s'embraqua pour New York où il poursuivit sa carrière d'artiste de cabaret (interprétant ses chansons à la fois en allemande et en anglais), notamment dans son café musical La Lanterne Viennoise, où l'émigration culturelle viennoise aimait à se retrouver. En 1949, Leopoldi et son épouse retournèrent à Vienne, où il participa à la reconstruction culturelle de la ville (et reçut par ailleurs, en 1958 la médaille d'honneur pour service rendu àla République d'Autriche).	
LERNER, Alan Jay	1918-1986	USA		
LEVANT, Oscar	1906-1972	Famille origine Russie USA		
LEVINE, David				
LEVY, Marvin David	1932			
LEWANDOWSKI, Louis	1821-1894	Wreschen, Posen (Prusse) 1833, Berlin		
LEWIS, Al	1901-1967	USA		
LEWY, Leo	1882-?			

LIDERMANN, Jorge Mario	1957-2008	Buenos Aires Jerusalem 1980s USA		
LIGETI, György	1923-2006	Dicsöszentmárton (Târnăveni) 1929 Cluj (Kolozsvár) 1944 Szeged, Nagyvárad, Kolozsvár, Budapest 1956 Vienne (cit. autr.) Cologne Stockholm Hambourg		
LISSAUER, Fritz	1874-1937			http://digital.cjh.org/R/?func=dbin-jump-full&object_id=479143&local_base=GEN01
LIVINGSTON, Jay (Jacob Harold Levinson)	1915-2001	USA		
LOEB, David				
LOEWE, Frederick	1901-1988	Vienne Berlin 1924 USA, NYC		http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033790/default.html
LÖHNER-BEDA, Fritz	1883-1942		Issu de la famille juive Loewy de Bohème, nom que le pèe changea en Löhner lors de son installation à Vienne. Contrairement à de nombreux auteurs et compositeurs pour le cabaret et le divertissement viennois, Löhner-Beda revendiqua son ascendance juive et adopta une attitude critique vis-à-vis des convertis. Poète et parolier à succès, il collabora avec de nombreux compositeurs d'opérette, dont Franz Lehár pour *Land des Laechelns* (Le pays des sourirs). Cette opérette fut d'ailleurs donnée à Vienne, alors que Lönher-Beda était en captivité, sans que Lehár, dont l'épouse était Juive, ne prit sa defense. Son attitude publiquement critique vis-à-vis du régime nazi le conduit en effet à être arrêté peu après l'Anschluss, puis à être transféré de Dachau à Buchenwald. Il y écrit le	*Buchenwaldlied*, sur une musique d'Hermann Leopoldi. http://www.kabarettarchiv.at/Bio/Loehner-Beda.htm

			Buchenwaldlied , mis en musique par Hermann Leopoldi, en réponse à un concours organisé par les officiers SS pour fournir au camp son hymne. Transféré à Auschwitz en 1942, il y mourut le 4 décembre.	
LONDON, Frank				
LOURIE, Arthur (Naum Izrailevich Luira)	1892-1966		Conversion au catholicisme en Russie	http://www.nypl.org/research/lpa/mus/mus.majcoll.html *The Feast during the Plague*
LOW, Leo	1878-1960		Compositeur et chef de chœur (Grande synagogue de Vilna, Temple Réformé de Bucarest, Synagogue Tlomackie et Hazomir de Varsovie et *Jewish National Workers Alliance and Workmen's Circle* de New York).	
LOWENSTEIN, Yael David				
LOWY, Charles				
MAAZEL, Lorin				
MAHLER, Gustav	1860-1911	Kaliště (Kalischt), Bohème Jihlava (Iglau) 1875 Vienne 1881 Ljubljana 1882 Olomouc 1883 Vienne, Kassel 1885 Prague 1886 Leipzig 1888 Budapest 1891 Hambourg 1897 Vienne 1908-1909 USA-NYC		http://www.mediathequemahler.org/wp-content/uploads/2009/07/fonds_mahler.pdf
MAMLOK, Ursula	1923	Berlin 1940 USA		http://www.kewego.fr/video/iLyROoafYudr.html
MANDEL, Johnny	1925	USA		
MASCHWITZ, Eric				
MASENG, Danny		Israël		

		1971 USA		
MASSER, Michael				
MAYKAPAR, Samuel	1867-1938	Kherson Taganrog 1885 St Petersbourg 1901 Tver 1903 Moscou Leningrad		
MERRILL, Bob	1921-1998	USA		
MEYEROWITZ, David	1867-1943			http://lts.brandeis.edu/research/archives-speccoll/findingguides/special/yiddishsheetmusic.html
MEYEROWITZ, Jan [Hans Hermann Meyerowitz]	1913-1998			
MILHAUD, Darius	1892-1974	Marseille Paris (1922 USA) 1940 USA		http://www.mills.edu/academics/library/special_collections/sc_milhaud.php http://www.flickr.com/photos/magnesmuseum/sets/72157614393042235/
MILLER, Aaron	1911-2000			
MILLER, Yehuda Leib				
MILNER, Moshe (Mikhail)	1886-1953			
MINKOWSKY, Pinchas				
MONBACH, Julius Lazarus (Israël Eliezer)	1813-1880			Cf. Répertoire liturgique
MONIAK, Mordechai	1895-1938		Hazzan et compositeur né à Kishinev	http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190
MOORE, Douglas	1893-1969			http://www.newworldrecords.org/uploads/fi

				ledMkD7.pdf
MORITZ, Edvard	1891-1974			
MOROSS, Jérôme	1913-1983	USA		http://goliath.ecnext.com/coms2/gi_0199-4052156/Jerome-Moross-an-introduction-and.html
MOSKOWSKI, Benzion				
MOSZKOWSKI, Moritz	1854-1925	Breslau (Wrolcław, Pol) Berlin 1897 Paris		
MÜLLER-HARTMANN, Robert	1884-1950	Berlin 1923 : Hambourg 1937 : Droking, Royaume-Uni	Compositeur allemand, pédagogue et écrivain, Robert Müller-Hartmann enseigna la théorie musicale à l'Université de Hambourg jusqu'à ce que les nazis le contraignent à abandonner son poste. Après avoir étudié dans des institutions juives, il émigre vers leRoyaume-Uni en 1937	Robert Müller-Hartmann Biography - (b Hamburg, 11 Oct. 1884 ; d Dorking, 15 Dec. 1950) http://arts.jrank.org/pages/4592/Robert-M%C3%BCller-Hartmann.html#ixzz0ZvmpYbON
NAUMBOURG, Samuel	1817-1880	Dennenlohe (Bavière) 1845 Paris		
NEWMAN, Alfred	1901-1970	USA	Compositeurs de musique de film	
NEWMAN, Emil	1911-1984	USA	Compositeurs de musique de film	
NEWMAN, Harris			Compositeurs de musique de film	
NEWMAN, Lionel	1916-1989	USA	Compositeurs de musique de film	
NOMBERG, H.D.			Compositeurs de musique de film	
NORTH, Alex	1910-1991	USA	Compositeurs de musique de film	http://www.oac.cdlib.org/data/13030/fx/ft2j49n6fx/files/ft2j49n6fx.pdf
NOWAKOWSKY, David			Compositeurs de musique de film	
NYMAN, Michael	1944	RU		
OHANA, Maurice	1913-1992	Casablanca, Rome 1946 France Cit. Brit jusq. 1976		
OLSHANETSKY,	1892-1946			http://www.lib.uiowa.edu/spec-

Alexander				coll/msc/ToMsC900/MsC873/MsC873_sheetmusic.html
OPESKIN, Leyb	1908-1944			Far vos iz der himl geven nekhtn loyter
ORGAD, Ben Zion				
ORNSTEIN, Leo (Лев Орнштейн, Lev Ornshteyn)	1893-2002	Kremenchuk, Poltava (Russie, act. Ukraine) Kiev, Moscou, St Petersbourg 1906 USA, NYC (Lower East Side)		http://imslp.org/wiki/Category:Ornstein,_Leo *Suicide in a Airplane* (vers 1914-1918) *Poems of 1917*, op. 41. (X. *Dance of the Dead*)
OYSHER, Moishe				
PARISH, Mitchell				
PÁRTOS, Ödön	1907-1977	Budapest Baku, Azerb. 1938 Palestne		Concerto pour violon et orchestre à cordes « *Yiskor* », à la mémoire des victimes de l'Holocaust (1946-1947)
PASTERNAK, Velnel				
PEERCE, Jan (Jacob Pincus Perelmuth)	1904-1984		Cantor et chanteur d'opéra. Enregistra de nombreux disques à succès.	http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/muspeerc.pdf
PERLE, George	1915-2009	USA		http://www.georgeperle.net/cat.html *Hebrew Melodies for solo cello*, (1945) *Songs of Praise and Lamentation* (1974) : I – From the XVIIIth Psalm, pour choeur mixte et orchestra. II – Sonnets to Orpheus, pour choeur mixte a cappella. III – In Eius Memoriam, pour soli, choeur mixte et orchestra.
PERLMAN, Max	1909-1985	Riga 1939-1945 : Amérique Latine (Argentine puis Uruguay et Chili) Israël, ?	Formé dans le choeur du hazzan Rosovski, Max Perlman fut appelé à interpréter au théâtre les rôles d'enfants. Après avoir reçu une formation au *Peretz Club* de Riga (studio d'acvteurs), il fut employé dans des companies de théâtre russe et Yiddish. Il fonda la *Riga Nayer Yidishe Teater* (Nouveau Théâtre Juif) en 1928, entrant ainsi dans la sphere professionnelle, se produisant essentiellement à Kovno ou à	

			Riga, mais organisant également des tournées à Vienne, en Tchécoslovaquie, en Pologne, en France, en Belgique et au Royaume-Uni. A partir de 1939, les tournées le conduisent sur le continent sud américain, en Afrique du Sud puis aux Etats-Unis.	
PERLMUTTER, Albert				
PERLMUTTER, Sholem	1884-1954		Ecrivain et auteur dramatique pour le Yiddish Theater. Fondateur et secrétaire de la *League of Yiddish Playwrights* et fondateur de la *Society of Jewish Composers, Lyricists and Publishers*. A fait partie de comité de rédaction du *Leksikon fun yidishn teater* (Dictionnaire du Yiddish Theater).	http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?aid=241&tid=46
PETERSBURSKI, Jerzy	1895-1979	Varsovie, Vienne 1939 partie occupée de la Pologne par l'URSS (polish Air Force) 1941ca Caire 1947-1967, Argentine, Brésil, Venezuela 1967 Varsovie		
PHILIPS, Paul				
PINCHIK, Pierre	1893ca-1971			
PINKASOVITCH, Salomo	1886-1951			
PINKHOF, Joseph Zvi				
POKRASS, Dimitry	1899-1978	1914 Petrograd 1917 Kiev 1923 Moscou		
POKRASS, Samuel (Sam Pokrass)	1897-1939	Né à Kiev 1917, Conservatoire de Pétrograd. 1923, Moscou 1924, Berlin 1927-1928, Paris	Compositeur et pianiste de variété. Enfance précoce, a appris à jouer du violon à l'âge de 10 ans à Kiev. Connu à 16 ans comme un accompagnateur virtuose, diplômé du conservatoire de Pétrograd en 1917.Compose des Romances sur des poèmes de P. Herman et D'Aktilya, qui rencontrent un succès public en concert.Après avoir été diplômé du Conservatoire, retour à Kiev, où il connaît le	*L'armée blanche et le Baron Noir (Белая армия, чёрный барон)*, 1920, paroles réécrite par Fritz Brügel (*Das Lied der Arbeiter von Wien*) *The Little Princess*, 1939 *The Three Musketeers*, 1939

		Emigration aux Etats-Unis Hollywood	succès comme pianiste virtuose, de variété et accompagnateur. Après l'occupation de Kiev par l'Armée rouge en 1920 , créé plusieurs chansons martiale avec le poète GRIGOR'EV, parmi lesquelles "Armée blanche, baron noir". S'installe à Moscou en 1923.Après son émigration pour les Etats-Unis, il joue dans un groupe de jazz, écrit de la musique de danse et des bandes originales de films pour Hollywood. La musique des *Les Trois Mousquetaires* est largement connue en l'URSS, bien classée dans le box-office soviétique après la guerre (exporté vers l'Allemagne).	
POSNER, Meyer	1890-1931	Né à Plock, partie polonaise de l'Empire russe. Etudes à Łódź. Emigration familiale à Londres mal datée. 1910, maître de choeur à la Borough Synagogue de London. USA, 1919	Compositeur de musique liturgique. Diplômé du conservatoire de Guild Hall à Londres en 1914. 1916 : directeur musical et chef à la Grande Synagogue de Duke's Place. A New York, dirige le Workmen's Circle Choir (*Arbiter Ring Kor*) pour lequel il compose et arrange des transcriptions de Yiddish songs. Publiées chez Metro Music (1927-1930). Lazar Weiner lui succède comme chef du Workmen's Circle Choir après sa mort en 1931.	http://www.jtsa.edu/Library/Collections/Archives/Music_Archives/Posner.xml Met en musique le poème de Morris Rosenfeld *Herbst Bletlach* (les feuilles d'automne). Operette sur un thème hébraïque *Ezra and Nehemia* et un grand opéra, *Saul*, dont les partitions ont disparu.
POWELL, Mel (Melvin Epstein)	1923-1998	Famille origine Russie USA		
PREISS, Moishe				
PREVIN, André (Andreas Ludwig Priwin)	1929	Berlin 1939, USA (Cit. US 1943)		
PULVER, Lev Mikhailovitch	1883-1970			Le roi lear, 200 000 de Sholom Aleikhem, Luftsman et Les Aventures de Benjamin III, d'après Mendele Mocher Sforim, les Sorcières (avec Joseph Achron) de Goldfaden, Freylekh (avec Maximilian Shteynberg) de Zalman Shneyer. Des opérettes (*Gulliver*, *Inside the Big Top*,*What is her name?*), des musiques de film, des arrangements de chant yiddish, dont certaines ont été considérées comme de la musique folklorique.

PUTTERMAN, David J.	1900-1979	USA		http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/putterman.shtml
RAM, Buck				
RANKL, Karl	1898-1968	Banlieue de Vienne 1939 : Angleterre	Né et éduqué à Vienne, élève de Schönberg et de Webern, Karl Rankl fut directeur de plusieurs opéréas (Wiesbaden, Graz, l'Opéra allemande de Prague), chef de choeur au Volksoper de Vienne alors dirigé par Weingartner puis à l'Opéra de Berlin en 1928, dirigé par Otto Klemperer. Immigré au Royaume-Uni peu avant le début de la Deuxième Guerre Mondiale et après un court internement sur l'Île de l'Homme avec d'autres compositeurs allemands, il se produisit avec plusieurs orchestres britanniques et enregitra pour Decca. Il devint le premier directeur musical d'après-guerre à Covent Garden puis, entre 1947 et 1951contribua à redresser l'Opéra.	
RAPHAEL, Günter				
RASKIN, David	1912-2004	USA		
RAWITZ, Shlomo				
REICH, Steve	1936	USA		http://www.paul-sacher-stiftung.ch/e/collections/reich.htm *Different Trains*, 1988 *The Cave*, 1993
REIZENSTEIN, Franz	1911-1968	Nuremberg 1934, Londres	Etudie la composition avec Paul Hindemith et le piano avec Leonid Kreutzer. Quitte l'Allemagne à l'avènement des nazis, rejoint son oncle à Kingston et entre au Royal College of Music en 1934 et étudie avec Ralph Vaughan Williams. Plus tard, il devient professeur à la Royal Academy of Music de Londres, au Royal Manchester College of Music (actuel Royal Northern College of Music) et visiting Professor of Composition à la Boston University en 1966. Rejetant le dodécaphonisme de Schoenberg, il compose de la musique de chambre (notamment son quintette pour piano), de la musique de film et de documentaires, de la musique de circonstance pour la BBC (émissions et pièces	

			de théâtre radiophoniques) et des pièces de circonstance, marquées par l'humour, comme le *Concerto Popolare* or *The Piano Concerto to end all Piano Concertos* pour le premier Hoffnung Festival Concert au Royal Festival Hall, en 1956, puis deux ans plus tard, en 1958, une parodie de Britten, Let's Fake an Opera sur un livret de William Mann.	
RICHARDS, Stephen	1935			
RIVLIS, Jacob				
ROCHBERG, George	1918-2005	USA		http://www.nypl.org/research/lpa/mus/mus.majcoll.html
RODGERS, Mary				
RODGERS, Richard	1902-1979	USA		http://www.loc.gov/rr/perform/special/rodgers.html
ROITMAN, David	1884-1943	Derezhinke, Podolie. 1902 : embauché à Elisavetgrad 1909 : Hazzan à Vilna. Puis jusqu'en 1917, en poste à la Grande Synagogue de Saint-Petersburg 1917 : Odessa 1919 : Kichinev Tournées en Europe : remarqué par un producteur américain à Bucarest. 1920s : USA.	Chante dans les chœurs de plusieurs synagogues avec des cantors tels que Moshe Gruberman et Zeidel Rovner puis devient hazzan à son tour. La révolution bolchévique d'octobre 1917 le force à émigrer à Odessa où il fonde en 1919 l'Ecole de Musique Hébreuse. Aux Etats-Unis, occupe laBimah de la Ohev Shalom Congregation à Brooklyn (Leo Liow y était chef de chœur). De 1924 à sa mort, il est hazzan à la Congregation Shaare Zedek de New York. Nombreuses tournées en Europe et en Afrique du Sud. Hazzan invité à la synagogue de Nelson Street à Londres. Exceptionnelle voix de ténor, souple et flexible, lui permettant de passer d'un très haut falsetto à une voix pleine sans rupture.	
ROMBERG, Sigmund	1887-1951	Nagykanizsa (AH), Vienne 1909 USA		http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033710/default.html
ROME, Harold	1908-1993	USA		http://memory.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.scdb.200033623/default.html

RONELL, Ann				
ROSE, David				
ROSEN, Willy (ROSENBAUM, Willy)	1894-1944	Magdebourg 1933 : Suisse, Autriche puis Pays-Bas. Camp de Westerbork	Figure de proue du cabaret apolitique (une des clé de son succès) de la République de Weimar, compositeur de musique de film et de musique légère, Willy Rosenbaum se consacra au piano d'une manière professionnelle (pour divertir les troupes) après avoir été blessé pendant la Première Guerre Mondiale Installé aux Pays Bas après l'avènement du régime nazi, il s'installe à Scheveningen aux Pays-Bas pour y fonder le Théâtre des Célébrités, rassemblant de nombreux acteurs ayant figurés à l'affiche de films à succès dans la République de Weimar. S'il ne se produisit alors plus que dans les pays hors du giron nazi, Rosen maintint des liens avec Berlin notamment avec le comédien Max Ehrlich, très actif dans le Kulturbund. En 1941, Rosen intégra Hollandische Schauwburg's Emigrant Cabaret Ensemble, exclusivement composé d'artistes Juifs. Ne parvenant pas à obtenir de visa pour les Etats-Unis, Rosen fut arrêté au printemps 1943 avec d'autres artistes Juifs des Pays-Bas puis envoyé au camp de Westerbork, où il monta de srevues avec Max Ehrlich et Erich Ziegler Déporté à Terezín, Willy Rosen fut exterminé avec sa mere à Auschwitz à l'hiver 1944.	
ROSENBAUM, Samuel	1919-1997			http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/rosenbaum.shtml
ROSENBERG, Ephraïm Fishel				
ROSENBERG, Martin (Rosebery d'Arguto)	1890-1942	Né dans la Pologne tsariste Weimar 1934 : retour en Pologne. 1939 : arrêté en Allemagne par la Gestapo, lors d'un voyage d'affaires. 13 septembre 1939 :	Figure de la musique chorale ouvrière et activiste de gauche, Rosenberg avant d'être Rosebery d'Arguto participa aux manifestations de 1905 à Varsovie et à la Révolution de 1919 en Allemagne. Selon lui, la musique pourrait permettre aux ouvriers d'accéder à l'éducation et à l'amncipation politique.	*Jüdischer Todessang*

		interné à Sachsenhausen Octobre 1942 : déporté à Auschwitz	Installé à Weimar, Rosebery d'Arguto prit une part active dans la réforme de l'enseignement musical, fondant une école de chant alternative lui permettant de mettre en pratique une conception d'apprentissage en groupe. En tant que chef de choeurs ouvriers (choeuts d'enfants ou d'hommes), il remporta des succès critiques et publics consequents jusqu'à ce que les Nazis lui interdisent toute activité publique en 1933. Sa *Gesangsgemeinschaft Rosebery D'Arguto*, choeur mixte ouvrier berlinois comptant près de 400 membres dans les années 1920 et 1930 a notamment joué lors de rassemblements du Parti Communiste Allemand. Interné au camp de Sachsenhausen le 13 Septembre 1939, il y organisa en avril 1940 un choeur juif, oscillant entre 20 et 30 membres, dont le repertoire comportant des pièces très critiques à l'encontre des Nazis emportait l'adhésion des prisonniers non-Juifs, aidant à trouver des lieux de répétition. Ayant eu connaissance d'une prochaine deportation de prisonniers Juifs vers Auschwitz ou Majdanek, Rosebery d'Arguto composa, sur la mélodie de la chanson Yiddish *Tsen brider* la *Jüdisher Todesang*, avant d'être à son tour et avec les membres de son choeur déportés à Auschwitz en octobre 1942.	
ROSENBLATT, Yossele	1882-1933			http://www.library.utoronto.ca/fisher/collections/findaids/rosenblatt.pdf
ROSENMAN, Leonard	1924-2008	USA, New York	Elève d'Arnold Schoenberg, de Roger Sessions et d'Ernest Bloch. Encouragé par Leonard Bernstein, Aaron Copland, c'est James Dean qui lui permet de composer la partition de East of Eden d'Elia Kazan en 1954. La partition pour The Cobweb (1955) est la première œuvre dodécaphonique pour une production commerciale. La même année il compose la musique de Rebel Without A Cause, avec James Dean (1955). Compositeur de la « Deuxième Génération » d'Hollywood, il rompt avec le néoromantisme de Max Steiner et d'Erich Korngold. Son style d'avant-garde doit	http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/rosenman.html

			beaucoup à Berg et à Schoenberg colle bien à Edge of the City (1957) et à The Savage Eye (1960), musique adaptée de Chamber Music #1 (dodécaphonique). Fonde et codirige avec William Kraft son propre ensemble de chambre, à Los Angeles pendant les années 1960. His Chamber Music I, a symphony for fifteen players, was premiered at the prestigious Monday Evening Concerts in 1960. Son style moderniste fait évoluer l'écriture pour le cinéma, en incorporant le silence, les couleurs de timbres et des textures atoanles comme pour Fantastic Voyage (1966), en adaptant de la musique des Indiens Sioux pour A Man Called Horse (1970) ou en créant une Messe étrange pour Beneath the Planet of the Apes (1970). Oscarisé pour Barry Lyndon (1975) et Bound for Glory (1976), il reçoit 2 Emmys pour Sybil (1976) et Friendly Fire (1979). Musiques pour la télévision : The Defenders (1961), Combat! (1962) and Marcus Welby, M.D. (1969). Nominé aux Oscars pour Cross Creek (1983) et Star Trek IV: The Voyage Home.	
ROSENTHAL, Manuel	1904-2003	Paris		
ROSOWSKY, Baruch Leib	1841-1919			
ROSOWSKY, Solomon (Salomo ou Schlomo)	1878-1962	Riga Conservatoire de musique de Leipzig (1905) Etude de droit à l'université de Kiev et diplômé du Conservatoire Impérial de Saint-Pétersbourg (1911) Retour à Riga (1920) Fonde et enseigne au Conservatoire Juif de Musique et officie en tant	Compositeur, musicologue, pédagogue, chercheur et collecteur de musique religieuse et profane juive. En 1908, Rosowsky contribue à fonder la *Society for Jewish Folk Music* de Saint Pétersbourg. Critique musical au *Dyen* de Saint-Pétersbourg et en 1918, directeur musical du Yiddish Art Theater de la ville. En 1924, il publie le premier des deux volumes des œuvres de son père Baruch Leib Rosowsky, *Shirei Thefiloh*. Compose de la musique pour les théâtres en langue hébreuse, notamment *Habimah*, *Ohel* et pour le studio de	http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/rosowsky.shtml *The Cantillation of the Bible: The Five Books of Moses*, New York: The Reconstructionist Press, 1957.

		que critique musical. Emigre en Palestine, où il enseigne entre 1940 et 1946 au Conservatoire de Musique, dirigeant notamment les recherches sur la cantillation. 1947, Etats-Unis	Jérusalem. En 1946, élu président de la Fédération des Associations de Musiciens de Palestine. A New York, dans les années 1960, Rosowsky enseigna au *Cantor's Institute of The Jewish Theological Seminary* et à la *New School for Social Research*.	
ROSS, Jerry				
ROSSI, Salamone				
ROTHMÜLLER, Aaron Marko	1904-1993		Carrière essentiellement à l'opéra comme interprète.	
ROTHSTEIN, James	1871-1941			Voir dans l'inventaire Birnbaum : http://huc.edu/libraries/collections/birnbaum/InventoryMicrofilms-2%20parts.pdf
ROVNER, Zeidel				
ROZENTAL, Leyb	1916-1945	Vilna 1943 : camp de concentration de Klooga (Estonie) Janvier 1945 : meurt noyé dans la Mer Baltique	Issu d'une famille cultivée et artistique de Vilna, Leyb Rozental a participé comme auteur et parolier à de nombreuses productions du théâtre du ghetto, pour beaucoup créées par sa propre soeur Khayele Rozental. Parmi ces revues, *Peshe fun Reshe* and *Moyshe halt zikh* ont connu un succès important auprès du public captif. Ses chansons, par ailleurs, témoignent de la vie quotidienne du ghetto, portant parfois de sévères critiques antifascistes .	
RÓZSAVÖLGYI, Márk (Mordecai "Motke" Rosenthal)	1789-1848			
RUBIN, Basie				
RUBIN, Marcel	1905-1995			
RUBINSTEIN, Anton				
RUBINSTEIN, Nicolaï				

RUDNITSKI, Leah	1916-1940s	Kalwarija, Lituanie. Kovno 1939 : Vilna	Partisane, enseignante, journaliste et poétesse du ghetto de Vilna. Après s'être fait remarquer comme poétesse à Kovno, elle s'installe à Vilna en 1939 pour s'illustrer comme une figure importante des cercles littéraires yiddishistes (primée à plusieurs reprises), notamment au sein de la redaction du journal en Yiddish *Vilna Emes* (La vérité de Vilna). Après l'invasion allemande, les recueils de poésie et chansons de ghetto de Rudnitski adoptent des thématiques tragiques reflétant la difficulté des conditions de vie des Juifs lituaniens. En tant qu'ouvrière dans un atelier de couture, elle a pu intégrer les cercles de résistance. Ses faits de résistance l'ont conduit à participer à des sabotages. Arrêtée par la Gestapo en meme temps qu'Hirsh Glik, elle a été envoyée à Treblinka et assassinée.	*Dremlen feygl oyf di tsvaygn*, mis en musique par le compositeur russe Leyb Yampolski.
RUMSHINSKY, Joseph	1879 ou 1881-1956			A l'YIVO : http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190 A l'UCLA : http://unitproj.library.ucla.edu/music/mlsc/collection.cfm?id=27&f=apam Voir, à l'YIVO toujours, dans les papiers d'Abraham Cahan : http://findingaids.cjh.org/?pID=426471
RUSSEL, Henry				
SACHS, Curt				
SAGUER, Louis (SIMONI, Wolf)	1907-1991			Bibliothèque Nationale de France, Département musique : http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/document.xsp?id=f1179305882686&pi=1
SALAMAN, Charles Kensington	1814-1901	Londres		
SAMINSKY,	1882-1959	Valegozulovo (près		

Lazare		d'Odessa) Odessa 1905ca Moscou 1911 Tiflis 1920 USA		
SANDLER, Peretz				
SAQUI, A. (?)				Cf. Répertoire musiques liturgiques
SAXTON, Robert				
SCHÄCHTER, RAFAEL	1905-1944	Braila, Roumanie Brno 1918 : Prague Novembre 1941 : Terezín	Formé au conservatoire de Prague à la composition et à la direction d'orchestre, Raphael Schächter a fondé l'Opéra de Chambre en 1937 tout en travaillant pour le théâtre d'avant-garde d'Emil F. Burian. Son rôle d'acteur de la vie musicale après son internement à Theresienstadt en Novembre 1941l'a conduit à organiser des ensembles vocaux et instrumentaux et à figurer avec Karel Svenk et Gideon Klein parmi les arrangeurs recherchés. Schächter a monté La fiancée vendue de Bedrich Smetana le 28 novembre 1942, accompagnant au piano une production de fortune sans costume par la suite jouée 35 fois. En septembre 1943, les SS ordonnèrent à Schächter de diriger le requiem de Verdi : pour l'occasion il constitua un choeur de près de 150 voix, qui fut intégralment déporté.à Auschwitz. Avec des formations différentes au rythme des deportations, la pièce fut jouée plus dequinze fois, dont une devant Eichamann, les officiers SS et les représentants de la Croix Rouge à l'issue de laquelle il fut lui-même, et avec son choeur, déporté vers Auschwitz (octobre 1944).	
SCHARF, Walter	1910-2003	USA		
SCHIFF, David	1945			
SCHIFRIN, Lalo	1932	Buenos Aires		
SCHLISKY, Joseph				
SCHNABEL, Arthur	1882-1951	Kunzendorf (banlieue de Bielitz, Galicie, act. Lipnik, Bielsko Biała, Pol.) 1884 Vienne 1898 Berlin		*The Library of Congress* : http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxml music/eadpdfmusic/mu2006.wp.0007.pdf

		1933 RU 1939 USA (1944, cit. US) Après WK2, Europe		
SCHOENBERG, Arnold (Schönberg jusq. 1934, USA)	1874-1951			Arnold Schoenberg Center, Vienne : http://www.schoenberg.at/default_e.htm# Online Archives of California : http://www.oac.cdlib.org/data/13030/88/tf3779n888/files/tf3779n888.pdf University of Southern California : http://www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/asi.htm
SCHOENFIELD, Paul	1947			
SCHOENTHAL, Ruth	1924			
SCHÖNBERG, Jakob		Fürth, Bavière Nuremberg, 1916-1919 Darmstadt, Berlin. Erlangen.	Fils du *hazzan* de la synagoge Claus-de Fürth, Jakob Schönberg étudie à la *Israelitische Realschule* de Fürth de 1906 à 1916, à la *Oberealschule* de Nürnberg, de 1916 à 1919 puis à la Haute Ecole Technique de Darmstadt et à l'Université de Berlin. Sa thèse, *Die traditionellen Gesänge des Israelitischen Gottesdienstes in Deutschland* (Chants traditionels dans les services liturgiques juifs en Allemagne) analyse les mélodies issues de l'anthologie de l'art cantorial par Abraham Baer - *Baal T'fillah*, 1877. Pendant la République de Weimar, il gagne sa vie comme pianiste, critique musical, chef d'orchestre et compositeur. Il écrit des articles pour le *Nürnberger Zeitung* et travaille comme consultant pour la RadioBavaroise à Munich, qui diffuse certaines de ses compositions pour orchestre. Compositeur de musiques de film, certaines de ses partitions sont poubliées par la maison Schott's Söhne à Mainzet par Hawkes and Son à Londres. Comme pour beaucoup de compositeur de sa generation, sa musique se rapproche des thématiques juives après	The Library of The Jewish Theological Seminary : http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/schonberg.shtml

			l'avènement du nazisme et la mise à l'index des Juifs dans les institutions allemandes. Outré ses trabscriptions de chants folkloriques et de danses de pionniers allemands en Palestine (les *halutzim*) en 1934, il publie *Shire Erets Yisrael* (Chants de la terre d'Israël), une anthologie de 230 chants hébreux publiés par le *Jüdischer Verlag* de Berlin en 1935. Nombre de ses oeuvres s'appuyent désormais sur ce matériau, notamment sa *Suite für Orchester, 3 Sätze*, interprétée à plusieurs reprises par le *Jüdischer Kulturbund* à Berlin et à Francfort-sur-le-Main entre 1936 et 1938. Après son installation à New York en 1948, il enseigna à la Trinity School de New York et ses oeuvres continuèrent à être jouées dans des institutions prestigieuses : son arrangement de la prière du Shabbat *V'shomru* a été créé par le cantor David Putterman et le choeur de la synagogue de Park Avenue, un movement de sa *Suite hassidique* pour piano à Carnegie Hall.	
SCHORR, Israel	1886-1935			
SCHORR, Mayer		Nagyvárad		
SCHREKER, Franz	1878-1934		Compositeur Juif Autrichien, issu d'une famille installée à Vienne, Schreker intégra comme boursier le Conservatoire de Vienne en 1892 (violon et composition). Compositeur doué et rapidement remarqué, Schreker – notamment pour son épouse la soprano Maria Binder – composa des cycles de Lieder et un opera, *Der ferne Klang* (le bruit distant) marqué par l'érotisme et qui reçut un succès durable. Au succès public, s'ajouta une reconnaissance critique plaçant Schreker au rang des grands compositeurs contemporains d'opéra allemands (ainsi compare à Richard Strauss). Professeur à l'Académie de Musique de Vienne (1912), , il devint directeur de l'Académie de Musique de Berlin en 1920. Toutefois, l'avènement de l'antisémitisme et de sa traduction politique, le nazisme, dans la république de Weimar le fit peu à peu glisser parmi les compositeurs de musique dite "dégénérée" (*Entartete Musik*) et la première de son opera *Christopherus* dut être annulée en 1932 à cause des menances. La même année, sous la pression, il	http://www.schreker.org/neu/index.html

			dut démissionner de son poste à l'Académie de Berlin.	
SCHRIOT, Joseph				
SCHUL, Zykmund	1916-1944	Chemnitz 1928, Kassel 1933, Prague 1941, Terezín	Né dans une famille de Juifs assimilés de Chemnitz, il étudia à la *Musikhochschule* de Berlin auprès de Paul Hindemith puis, à partir de 1937, à l'Académie Allemande de Prague auprès de Fidelio Finke et de George Szell pour la direction d'orchestre. A Prague, Zikmund Schul se rapprocha du judaïsme, fréquentant notamment la famille du Rabbin Lieben de la *Altneuschul* qui l'incita à étudier l'art liturgique juif. Ses compositions d'inspiration liturgique témoignent d'un choix net en faveur des prières fondées sur des thématiques d'espoir, plutôt que sur des thématiques tragiques. Ami de Viktor Ullmann, Schul fut lui-aussi déporté à Terezín (11 novembre 1941). La relation musicale entre les deux hommes perdura et Schul continua à composer des pièces pour choeur ou de la musique de chambre, dont certaines pièces (deux *Danses hassidiques* et un *Divertimento Ebraica* composées pour le quatuor d'Egon Ledeč) furent données au concert "Jeunes compositeurs à Terezín" organisé par Ullmann en 1942. Ces pièces furent à nouveau jouées en1943 puis en août 1944, dans un concert homage à Schul mort de la tuberculose en juin. Ullman lui rendit hommage à plusieurs reprises, en conservant notamment ses partitions avec lui lors de sa deportation.	
SCHULHOFF, Erwin	1894-1942	Prague Camp de Wülzburg	Né dans une riche famille Juive praguoise, il bénéficia du soutien familial pour achiever sa formation à Vienne puis à Leipzig (1910) et enfin à Cologne. Intégré à l'armée autrichienne lors de la Première Guerre Mondiale, il fut envoyé sur le front russe et fut profondément marqué par les attrocités des combats. La Révolution d'octobre renforça d'autre part ses convictions communistes. Obligé de subvenir à ses propres besoins sans l'aide familiale (ruinée par l'inflation de 1923), il fonda un quartet de jazz (1932) et envisagea d'ouvrir une école de jazz. Parallèlement, il composa davantage de musique engage, notamment des chants socialistes. Citoyen soviétique en 1941, après avoir cherché à obtenir un visa pour les Etats-Unis, ce qui le conduisit en prison	

			après l'invasion de l'URSS par Hitler, le 22 juin 1941, puis en deportation au camp de Wülzburg en Bavière à l'hiver 1941-1942 où il mourrut de la tuberculose en août 1942.	
SCHWARTZ, Abe	1881-1963			
SCHWARTZ, Stephen				
SECUNDA, Sholom	1894-1974			The Fales Library, New York : http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/fales/secunda_content.html http://www.jewish-theatre.com/visitor/article_display.aspx?articleID=752
SEELIG-BAß, WERNER	1908-1988			
SEIBER, Mátyás	1905-1960	Budapest Fin des années 1920 : Francfort. 1933 : Budapest 1935 : Angleterre	Issu d'une famille de musiciens, Mátyás Seiber étudia le violoncello avant de suivre son cursus à l'Académie de Musique entre 1919 et 1924, étudiant notamment la composition auprès de Kodály. Après son installation à Francfort, il tint le pupitre de violoncello dans le Quatuor Lenzewski et fonda une classe de jazz au Conservatoire de Hoch, avant de perdre son poste en 1933 et de retourner à Budapest. Sa vie musicale anglaise le conduit indistinctement vers le divertissement alimentaire, la musique de film et vers la recherche. Il collabore ainsi avec Adorno Michael Tippett l'invita à enseigner au Morley College en 1942 et fonda avec Francis Chagrin la *Society for Promotion of New Music* en 1943. Figure importante de la musique d'après-guerre, en tant que pedagogue et compositeur, il incarna une avant-garde éclectique.	British Library : http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/manuscripts/namedmanuscripts/namedmanuscriptss/index.html
SEKLES, Bernhard	1872-1934			
SHAINSKY, Vladimir	1925	Kiev Tashkent, WK2 Moscou		

		1960s Baku		
SHALIT, Heinrich	1886-1976			
SHAPEY, Ralph	1921-2001			
SHAPIRO, Irene (pseudo : Rena HASS)	1925	Brzezhany, Pologne Juin 1941, ghetto de Białystok, puis à Majdanek, Auschwitz-Birkenau et Blizhyn	Sa famille fut décimée dans le génocide, son père assassin à Majdanek en novembre 1943 et sa mère à Bergen-Belsen en janvier 1945. Membre de la résistance clandestine du ghetto de Białystok, elle participa à son insurrection. Libérée par l'armée américaine à Kaunitz en avril 1945, elle étudia la medicine à Heidelberg avant d'obtenir un visapour les Etats-Unis sur decision du président Truman. Elle épousa la carrière de scientifique et d'enseignante.	
SHEILA, Silver				
SHENKER,				
Sherman, Al	1897-1973	Russie 1903 Cossac (Progrom) Prague 1909 USA-NYC		
SHILKRET, Nathaniel	1889-1982	USA		
SHLONSKY, Verdina	1905-1985			
SHMULEWITZ-SMALL, Solomon	1868-1943		Dramaturge, poète et compositeur pour le Yiddish Theater, également chanteur folklorique, né à Pinsk, Biélorussie et immigre aux Etats-Unis en 1891.	http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190
SHOOT, Lewis				
SIEGMEISTER, Elie	1909-1991			
SILBERMAN, Benedict	1901-1971	Helsinki Hilversum (PB)		
SILVER, Abner				
SILVERMAN, Jerry				
SIMON, James	1880-1944	Berlin 1938 : Tel-Aviv et Jérusalem	Compositeur, pianiste et musicologue né dans une famille Juive Allemande aisée, il a étudié à la Musikhochschule de Berlin auprès Max Bruch (composition) et Conrad Ansorge	*Lamentation dans un style yéménite*, pour violoncelle et piano,1938.

		Amsterdam Avril 1944 : déporté à Westerbok puis à Terezín Octobre 1944 : déporté à Auschwitz	(piano). Après que ses écrits *Abt Voglers Kompositorische Werke* (1904) et *Faust in der Musik* (1906) aient été édités par Richard Strauss, il enseigna au Conservatoire Klindworth-Scharwenka de Berlin (1909-1917), il s'illustra également en tant que soliste lors de recitals consacrés à Chopin, Brahms ou Beethoven. Conservateur d'un point de vue musical, il se tient à distance de l'Ecole de Vienne comme de Mahler. Juif peu pratiquant, sa musique n'est pas marquée par la liturgie : James Simon s'est au contraire illustré comme un rigoureux défenseur de la musique savante allemande. Son arrangement du Psaume 137 a toutefois été pour un concert l'Union pour la Culture Juive au Berliner (1934) et a reçu un accueil critique favorable, un an après que Simon ait fuit l'Allemagne en 1933 pour s'installer à Zurich. Son voyage de 1938 à Tel Aviv et à Jérusalem (où il donna une conférence sur la musique dans la Bible à l'Université Hébraïque), il composa sa *Lamentation dans un style yéménite* pour violoncello et piano, en mémoire de sa soeur. Installé à Amsterdam, il subit des conditions de vie difficile : la création de sa Troisième Symphonie par le Concertgebouw Orchestra fut annulée, la censure frappant les compositeurs Juifs après le début de la guerre. Continuant à se produire en tant que pianist, notamment avec le quatuor Rosé, Simon fut déporté àWesterbork en avril 1944 puis à Terezín où il poursuivit sa double activité de pianiste et de conférencier. En tant que compositeur, aucune de ses oeuvres de deportation ne fut conserve. Il arrangea le Psaume 126 pour le choeur Durra de Karel Fischer (juillet 1944) et composa une partition en homage à Karl Herrmann associant un proverb arabe ("Accomplis rigoureusement tes devoirs et jète-les dans la mer") et le psaume 126. Déporté à Auschwitz le 12 octobre 1944, il mourrut gaze peu après son arrivée.	
SIROTA, Gershon				

SLONIMSKY, Sergei	1932	Leningrad		
SMULEWITZ, Solomon ou	1868-1943			http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190 *« A Brivele der Taten »* (une petite lettre du père) « *Churbm Titantic* » (le désastre du Titanic)
SMUS, Baruch				
SNYDER, Ted				
SOLOFF, Lew				
SONDHEIM, Stephen	1930	USA		
SOYFER, Jura	1912-1939	Kharkow, Ukraine. 1917, Vienne. 1937, Dachau. 1938, Buchenwald.	Figure clé du cabaret satirique, Jura Soyfer est issu d'une famille aisée que la Révolution d'octobre 1917 a conduit à l'exil viennois. A la fois parolier et journaliste, Soyfer est acquis à l'idéologie socialiste. Après avoir été emprisonné dès 1937 pour ses prises de positions en tant que journaliste, il est interné à Dachau après avoir tenté de gagner la Suisse. Ses productions d'internement à Dachau et Buchenwald s'appuyent sur une critique explicite du régime nazi. Compagnon de travail forcé d'Herbert Zipper, ce dernier lui suggère d'écrire une chanson satirique tournant en derision Arbeit macht frei, donnant ainsi naissance au Dachau Lied. C'est toujours avec Zipper que Soyfer est transféré à Buchenwald à l'automne 1938, où il s'illustre comme chanteur et acteur de cabaret. Avec Hermann Leopoldi, il inclut des chants explicitement antifascistes au sein des programmes de revue. A l'hiver 1938-1939, après l'afflux massif de Juifs suite aux pogromes de la Nuit de Cristal, Soyfer a contracté le typhus en ramassant les cadavres dans le camp. Il décède en février 1939.	Dachau Lied (parolier)
SPINNER, Leopold	1906-1980	Lemberg (actuelleLwów) 1926 : Vienne 1939 : Angleterre	Compositeur et éditeur né dans une famille d'origine viennoise à Lemberg, Leopold Spinner a étudié la composition à Vienne auprès de Paul Pisk puis dans les	

			années 1930 avec Anton Webern. Ses oeuvres ont été créées au festivals de la Société Internationale de Musique Contemporaine. Après son émigration au Royaume-Uni, il travaille comme éditeurs auprès de Boosey & Hawkes. Comme compositeur, subissant l'influence de l'Ecole de Vienne, Spinner poursuit la tradition austro-allemande tout en restant généralement fidèle à la technique dodécaphonique.	
SPIVAK, Nissan (pseudo : Nissi Belzer)	1824-1906	Balti (Beltsy), Bessarabie Kishinev 1877 Berdyczów (Ukraine)		The Library of The Jewish Theological Seminary, Max Wohlberg Collection : http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/wohlberg.shtml
SPRINGMANN, Barbara	1897-1940s			
SPZILMANN, Władysław	1911-2000	Varsovie 1931, Berlin 1933, retour en Pologne		
ŠTANCL, Karel	?	Novembre 1939, déporté à Sachsenhausen	Compositeur et violoniste, membre, à partir de 1941, du '*Sing Sing Boys*' du camp de Sachsenhausen (interprétant un repertoire mixte de théâtre et de chansons savantes) et d'un quatuor, où il tenait le pupitre de second violon auprès de Bohumír Červinka in a string quartet in the camp. Les arrangements ou les compositions de Karel Štancl sont souvent écrites pour quatre voix, les instruments étant rares. A mesure que la popularité des *Sing Sing Boys* grandit, leur repertoire s'éloigne de la chanson savant pour intérgrer des chansons légères françaises, anglaises allemandes, polonaises ou espagnoles. Auteur de chansons antifascistes et critiquant explicitement les nazis, Karel Štancl a survécu à l'internement.	
STARER, Robert	1924-2001	Vienne 1938, Jérusalem 1947 USA (1957, citoy. US)		

STEIN, Leo	1910-2001			
STEINBERG, Ben	1930			University of Calgary, The Richard Johnston Canadian Music Archives Collections : http://devel.specialcollections.ucalgary.ca/manuscript-collections/-richard-johnston-canadian-music-archives-collection-/-ben-steinberg-fonds
STEINER, Max (Maximilian Raoul Steiner)	1888-1971	Vienne 1914 Londres 1914 USA-NYC		http://maxsteinermusic.com/ Birmingham Young University, Film Music Archives, Max Steiner's Papers : http://www.lib.byu.edu/sites/artcomm/filmmusic/
STELMAKH				
STERN, Solomon				
STERNBERG, Erich Walter (1891-1974)				The Jewish National and University Library, Jerusalem : http://jnul.huji.ac.il/eng/mus-archives.html#S
STEUERMANN, Eduard				
STILMAN, Al				
STOCK, David	1939			*Yizkor*
STOLOFF, Morris	1898-1980	USA		
STRASSBURG, Robert	1915-2003			http://www.uflib.ufl.edu/spec/belknap/composers/bloch.htm
STRAUS, Oscar				
STRAUSS, Leo	1897-1944	1944 : déporté à Auschwitz	Fils du compositeur d'opérette viennoise Oskar Strauss, Leo Strauss s'est à la fois illustré en tant que musician et parolier/librettiste. Sa vie avant son internement à Terezín est relativement peu connue : sa formation musicale est largement redevable à son père et Leo Strauss a gagné sa vie comme musicien de	

			cabaret et comme librettiste. Arrêté avec son épouse Marya Strauss, ils sont déportés au "camp modèle" deTheresienstadt où il s'implique dans les programmes de la *Freizeitgestaltung* (organization du temps libre) comme interprète et parolier pour le cabaret. Son repertoire connaît un large success, alternant souvent entre les thématiques mettant en scène la difficulté de la vie dans le camp, avec une tonalité ironique et critique La chanson '*Als-ob*' (comme si), sur une mélodie de Willy Schwartz, .raillant ceux qui préfèrent s'illusionner que de faire face à la réalité du camp, constitue un des grands success du repertoire de cabaret à Terezín (notamment dans lm'interprétation du groupe de jazz the Ghetto Swingers).	
SULZER Salomon	1804-1890	Hohenemus, Vorarlberg 1826 Vienne		
SZELL, George				
TAL, Josef				
TAMKIN, David	1906-1975	Chernikiv (Ukraine) 1906, USA		
TANSMAN, Alexandre	1897-1986	Łódź Paris 1941 USA, LA Ap. WK2 Paris		
TAUSIG, Carl				
TAUSKY, Vilém	1910-2004	Prerov, Tchécoslovaquie. Brno. 1940 : Angleterre	Fils d'une chanteuse qui a travaillé avec Gustav Mahler, neveu du compositeur d'opérette Leo Fall. Directeur de l'orchestre de l'Opéra de Brno dans les années 1930, il a notamment collaboré avec Jaromir Weinberger et avec Rudolf Friml, composant ses propres opérettes (*Marcella*, *Cristobal Colon*, *Usmívejte se* – il y a toujours quelque chose dont on peut rire - et *Devcátko v modrem* – la Fille en bleu). *Marcella*, créée en avril 1934, a été la première opérette diffuse à la radio tchèque, remportant par ailleurs le prix de la Radio d'Etat.	

			Poursuit son travail et la promotion de l'opérette tchèque et viennoise après son exil en Angleterre avec les compagnies d'opéra de Carl Rosa ou à la tête d'orchestres tels que le BBC Concert Orchestra (au Royal Albert Hall). En tant que chef d'orchestre, il a créé de nombreuses oeuvres de Martinu.	
TEITELBOYM, Elie				
TEPPER, Sid				
TILZER, Albert von				
TILZER, Harry von				
TIOMKIN, Dimitri	1894-1979	Kremenchuk, Poltava (Ukraine) 1924 Berlin 1925 USA		The Dimitri Tiomkin Collection at the University of Southern California's Cinema-Television Library : http://www.dimitritiomkin.com/search_results.cfm
TISHKOWSKY, Aaron	1899-1972		Cantor, proche du *hazzan* David Roitman, s'est illustré dans de nombreuses synagogues à New York puis à Los Angeles.	
TOCH, Ernest	1887-1964	Vienne 1909 Frankfurt 1913 Manheim		Online Archives of California : http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/ft0z09n428/
TORME, Mel				
TRILLING, Ilia	1895-1947			Freedman Catalog : http://digital.library.upenn.edu/webbin/freedman/lookupartist?hr=&what=9622
TRUFIANSKI, Yankl				
TUCKER, Richard				
TURETSKY, Bertram				
VAYNBAUM,	?			

Teresa				
VAYNER, Leon				
VAYNGARTNER, Jacob		Ghetto de Cracovie, assassiné lors d'une Aktione à Myechov		« *Di Eybikayt* », paroles de Moishe Shimel
VEKSLER, Misha	1907-1943ca	Vilna Déporté à Majdanek à la liquidation du ghetto, 1943.	Compositeur et chef d'orchestre, figure majeure de la vie du ghetto de Vilna où il dirigea l'orchestre du theater et composa la musique de nombreuses revues. De nombreuses chansons sont composées en collaboration avec le poète et parolier Leyb Rozental et créées par sa sœur Khayele Rozental. Celle-ci rencontra le success grâce à la chanson Yisrolik, créée en février 1942, ventant le courage d'un jeune orphelin plein d'humour et de joie de vivre dans le ghetto. ' Veksler mourrut à Majdanek.	*Yisrolik* *Fun kolkhoz bin ikh* *Korene yorn un vey tsu di teg* « *Peshe fun reshe* », paroles de L. Rozenthal
VEROBA, Gershon				
VIGODA, Samuel				
VOLKOVISKI, Alek				« *Shtiler, shtiler* », paroles de Shmerke Kaczerginski
VRBA, Karel	1918-1998			*Ne m'oublie pas*, tango pour chœur d'hommes et guitare
WACHSMANN, Max	1881-1943			
WARSHAVSKY, Mark Markovitch	1845ca-1907	Zhitomir, Université de Kiev, y pratique le droit. Meurt à Kiev	Parallèlement à sa carrière de juriste à Kiev, Warshavsky écrit et compose des chansons en yiddish, dont il ne reconnaît pas suffisemment la valeur pour les publier, jusqu'à ce que Sholom Aleychem l'incite à éditer *Judische Volkslieder*, son premier recueil de 25 chansons tout en lui en écrivant la préface. "Der Alef-Beis", "A Brif fun Amerike", "Der Zeide mit der Babe" deviennent de grands succès. Malgré la tristesse des thématiques, les chansons de Warshavski et son « héros juif » sont portés par l'optimisme.	« Peisakh », chanson évoquant les pogroms.
WAXMAN, Franz	1906-1967	Königshütte (Chorzów, Silésie)		Syracuse University Library : http://library.syr.edu/digital/guides/w/waxm

		1933 France 1933 USA		an_f.htm *Joshua*, A Dramatic Oratorio In Two Parts For Soloists, Narrator, Mixed Chorus & Orchestra (1959)Text by James Forsyth *Chant de Terezín (I Never Saw Another Butterfly)*, 1964
WECKER, Arnold		Sûrement Oberkantor à Botoşani, Roumanie, ca. 1891-1908		The Library of the Jewish Theological Seminary : http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/wecker.shtml
WEIL, Hermann	1877-1949			
WEILL, Kurt (Kurt Julian Weill)	1900-1950	Dessau (Sandvarstadt) 1918 Berlin 1919 Dessau 1920 Berlin 1933 Paris 1935 USA-NYC (1943, citoy. US)		http://www.kwf.org/kwf/ *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* *Berliner Requiem* *We Will Never Die*
WEINBAUM, Teresa				
WEINBERG, Jacob	1879-1956			
WEINBERG, Mieczyslaw	1919-1996		Compositeur soviétique.	
WEINBERGER, Jaromir				
WEINER, Lazar	1897-1982		Compositeur, professeur de musique, chef d'orchestre, chef de chœur et pianiste, il a été directeur musical de la Synagogue Centrale de Manhattan et de la *Workmen's Circle Choral Society*.	YIVO : http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190
WEINTRAUB, Hirsh				
WEISGALL, Hugo	1912-1997			Pennsylvania State University : http://www.libraries.psu.edu/speccolls/F

				indingAids/weisgall.pdf New York Public Library for Performing Arts, Music Division : http://www.nypl.org/research/lpa/mus/pdf/musweisg.pdf
WEISSER, Joshua S.				Cf. Répertoire musique liturgique
WELLESZ, Egon	1885-1974	Vienne 1939 : Oxford	Né dans une famille viennoise influente, d'origine juive. Parallèlement à ses études de musicologie à l'Université de Vienne auprès de Guido Adler, il prend des cours particuliers d'harmonie, de fugue et de contrepoint avec Arnold Schönberg. Welles zest par ailleurs le premier biographe de son maître, dont l'influence dodécaphonique sur l'oeuvre est toutefois limitée. Wellesz reconnaît également une autre influence decisive, celle de Gustav Mahler, directeur de l'Opéra de Vienne. Chercheur et professeur de musicologie à l'Université de Vienne, il se specialise dans la musique baroque du XVIIIe siècle et dans la musique byzantine. Comme compositeur, sa reputation est bien établie dans les années 1920, apparaissant comme une figure majeure parmi les compositeurs autrichiens, collaborant notamment avec le librettiste de Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal. Les sommets de sa carrière sont la première de son opéra *Die Bakchantinnen* (d'après *Les Bacchantes* d'Euripide) à l'Opéra de Vienne, sous la direction de Clemens Krauss et celle de son poème symphonique *Prosperos Beschwörungen* à Amsterdam, sous la direction de Bruno Walter (1938). Après son émigration pour l'Angleterre, il enseigne au Lincoln College d'Oxford.	Cinquième Quatuor à cordes, 1943.
WIEDER, Yehoshua				

WIENER, Karl	1891-1942			
WIENIAWSKI, Henryk				
WILTER, Benzion	1907-1961	Belz, Pologne 1919 : Vienne 1940, Etats-Unis.	Chanteur, acteur et compositeur de chansons, Benzion Witler est issu d'une famille hassidique de Belz en Pologne. Parallèlement à ses activités de journaliste, il fait ses débuts à la *Freie Yidishe Folksbiene* de Vienne puis continue à se produire en France, en Angleterre et en Afrique du Sud. Lorsqu'il se produit en Europe orientale dans les années 1930, il attire les foules. A partir de 1946, il forme un duo avec l'actrice et chanteuse argentine Shifra Lerer.	
WITTENBERG, Sara	?			
WOHL, Herman	1877-1936			
WOHLBERG, Max	1907-1996			The Library of the Jewish Theological Seminary : http://www.jtsa.edu/prebuilt/archives/music/wohlberg.shtml
WOLFES, Felix				
WOLFSOHN, Juliusz	1880-1944	USA, 1939		
WOLPE, Stefan	1902-1972	Berlin 1933-1934, Russie, Autriche 1934-1938 Palestine 1938, USA-NYC		Paul Sacher Stiftung
WYNER, Yehudi	1929			http://www.yehudiwyner.com/
YABLOKOFF, Herman	1902 (-3?) - 1981		Acteur, compositeur et parolier. Sa chanson la plus connue sur la scène yiddish est *Papirosn* (Cigarettes). Dirige la *Hebrew Actors Union* de New York.	YIVO : http://www.yivoinstitute.org/library/index.php?tid=45&aid=190
YAMPOLSKY, Leyb	1889-1972	1910. Etudie à Saint-Pétersbourg avec A.	Ecrit principalement pour le théâtre, du dramaturge américain H. Berger (*Hérode et Miriam*, *Inondation)*, aux	*Ha-Golem*, d'après Sholom Aleikhem *Blood*, B. Orshansky.

		Liadov 1919. Etudie la composition avec S. Bogatyrev à l'Institut de musique de Kharkov Directeur du studio expérimental « Art Libre » au théâtre juif de Kharkov. 1923. Moscou	théâtres juifs soviétiques Habima et GOSET et d'autres en Biélorussie, en Ukraine et en Azerbaïdjan. Si ses premières compositions ont été influencées par les compositeurs de l'Ecole juive de Saint-Pétersbourg (I. Ahrona, I. Engel, M. Gniessin, A. et M. Krein Milner), Yampolski s'est principalement consacré aux thématiques tirées du folklore juif. En 1929, Yampolsky entreprend une tournée en Europe, notamment dans les communautés juives de Riga et de Berlin, où il rencontre Arnold Schoenberg. Ce dernier aurait remarqué la musique ed Yampolsky et venté son caractère juif. Compositeur soviétique, Yampolsky n'a jamais produit d'œuvre conforme aux canons du réalisme-socialiste.	Chansons : « Dremlen Feygl »
YOMEN, Ben	1901-1969	Etats-Unis		*Kaddish*, mise en musique d'un poème de Z. Segalovitch http://www.cbl-grenoble.org/2007/ghettofiles/kaddish.php
YOUNG, Victor	1900 (1899 ?)-1956	USA Pologne, Varsovie 1920s USA		New York Public Library for Performing Arts : http://www.nypl.org/research/manuscripts/music/musyoung.xml
ZAIMONT, Judith Lang	1945		Compositrice américaine, spécialisée dans la musique liturgique pour les communautés réformées	
ZAKHAROV, Vladimir				
ZALUDKOWSKI, Elias	1888-1943	Biélorussie, Pologne, USA	Cantor	
ZALUDKOWSKI, Noach				
ZARET, Hy				
ZARZHEVSKY, Gabriel [ZAR,	1888- ?		Producteur *du Yiddish Theater*, directeur de compagnies de théâtre en Ukraine (Ekaterinoslav), en Russie, en Pologne,	YIVO : http://www.yivoinstitute.org/library/ind

Harry]			en Turquie (Constantinople) et aux Etats-Unis. Après son arrivée aux Etats-Unis, prend le pseudonyme Harry Zar.	ex.php?tid=45&aid=190
ZBRIGER, Maurice				
ZEISL, Erich	1905-1959	Naturalisé américain en 1945		*Requiem concertante*, 1934 *Requiem Ebraico* sur le Psaume 92, 1935
ZEMELMAN, M.				
ZEMLINSKI, Alexander von	1871-1942			http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/mu2005.wp.0043.pdf
ZILBERTS, Zavel	1881-1949	Karlin, banlieue de Pinsk (Biélorussie) Cantor invité à la synagogue Kupetchesky de Kiev. 1899-1903 : conservatoire de Varsovie (etude du chant, de la composition, de la direction d'orchestre et de la pédagogie) 1904-1907 : dirige la Société Chorale Hazomir Choral de Lódz (l'une des plus prestigieuses chorales juives européennes) 1907 : directeur musical de la Grande Synagogue Centrale de Moscou, jusque là fermée par le régime tsariste. 1914 : quitte Moscou pour les Etats-Unis, mais est retenu à Lódz par la Première Guerre Mondiale où il continue de diriger Hazomir 1920 : émigre aux Etats-Unis et dirige le *New York Hazzanim Farband Chor*, choeur des cantors de la	Compositeur et chef de choeur. Fils du cantor connu sous le nom de Karliner *hazzan* qui a formé son fils au sein de son propre chœur. Zavel Zilbert succède à 16 ans à son père à la tête de la *shtot shul* (synagogue de la ville). L'expulsion des Juifs des classes laborieuses de Moscou en 1891 change en profodeur le public et les fidèles assistant aux offices dont Zilbert est le cantor. Principalement consituée de Juifs cultivé, la communauté de Zilbert lui permet de développer pour ses propres compositions un style associant la tradition aux innovations occidentales. Désigné comme "la plus grande star dans le monde musical juif" par le cantor Pinchos Minkowsky (1859–1924), dernier représentant de la Broder synagogue d'Odessa, Zilbert a été l'un des principaux compositeurs de musique liturgique, largement publié aux Etats-Unis après avoir été un chef de chœur renommé et influent dans une *khor shul* en Europe orientale. Poursuivant la demarche du directeur musical de la synagogue d'Odessa, David Nowakowski (1848–1921), il a joué un role important dans la modernisation du repertoire des *Khor shule* et du choeur lui-même (utilisation de motifs fugues sophistiqués, composition pour un effectif élargi du choeur masculin), tout en se référant à la fois aux gouts orthodoxes et réformés. Sa renommée le conduit à se produire au Carnegie Hall de New York.	

		Jewish Ministers Cantors Association.	La *Zilberts Choral Society*, fondée en 1924, constitue un haut lieu de la vie musicale new yorkaise, s'associant la participation de solistes prestigieux tells que Jan Peerce, Richard Tucker ou Robert Merrill.	
ZIPPER, Herbert	1904-1997	Vienne 1938 : déporté avec sa famille à Dachau (27 mai), puis lui -même transféré à Buchenwald (23 septembre) 21 février 1939 : libéré, retour à Vienne avant d'aller à Paris. Mai 1939, accepte l'offre de diriger l'Orchestre Symphonique de Manille, position obtenue grâce à l'intercession de sa compagne, la danseuse Trudl Dubsky. Prisonnier après l'invasion japonaise. 1946 : retour aux Etats-Unis où il obtient un poste d'enseignant à la The New School for Social Research de New York (1947) et reprend en main le Brooklyn Symphony, succédant à Sir Thomas Beecham. 1953 : directeur de la Winnetka School of Music de Chicago	Compositeur et chef d'orchestre Famille juive influente à Vienne. Sa déportation à Dachau lui a donné l'occasion de développer une conception de l'art et de la poésie comme moyen de "résistance spirituelle", rassemblant un ensemble orchestral de 14 prisonniers pour lequel il composait. Répétitions les dimanches, dans les latrines désaffectées. Pour Zipper, les concerts ne relevaient pas du diverstissement, mais constituaient un moyen de rester en vie. Y rencontre le poète Jura Soyfer, qu'il avait connu à Vienne, avec qui il écrit "Dachau Lied" , dont la renommée a largement dépassé le camp de Dachau. A Londres, le père de Zipper, Emil, a cherché à mettr en sécurité les documents personnels de ses fils. A Manille, après avoir été un temps incarcéré après l'invasion japonaise, Zipper et son épouse Trudl Dubsky s'impliquent dans des cercles de sociabilité oeuvrant notamment à soutenir prisonniers et concitoyens en difficulté. Amis avec l'épouse du Général McArthur, celle-ci incite Zipper à organiser un concert de la victoire, après la libération de l'île par les Alliés.	Center for Jewish History : http://digital.cjh.org/R/?func=dbin-jump-full&object_id=481775&local_base=GEN01
ZORN, John	Né en 1953		Figure de proue du free jazz new yorkais, fondateur du mouvement *radical jewish music* et du label Tsadik (1995) spécialisé dans la musique juive d'avant-garde.	*Kristallnacht*, 1992.
ZUNSER, Eliakum	1836-1913	Lituanie	*Badkhn* et chansonnier de langue yiddish	

ANNEXE V – GLOSSAIRE

Aggadah : sections du Talmud et du Midrash contenant les exposés homéliques sur la Bible, contes, légendes ou maximes. S'oppose à la *halakhah*.
Aliah (Yiddish : *alie*) : littéralement « montée » et désignant originellement l'appel à la lecture de la Torah dans la synagogue, le terme désigne également l'immigration en Israël.
Ba'al teshuvah (pl. *ba'alei teshuvah*) : Juif dit « repentant » ayant recouvré la pratique du judaïsme traditionnel.
Badkhon (terme yiddish. Pl. *badkhonim*) : amuseurs assurant le divertissement lors des mariages.
Bakkashot : prières de supplication ou d'imploration
Galut : exil ou dispersion
Haggadah : rituel récité à la table du Seder le soir de Pessah
Halakhah : loi rabbinique. Egalement les sections du Talmud traitant des matières juridiques. S'oppose à la *Aggadah*.
Haskalah : Mouvement des Lumières juives.
Haredi : Juifs ultra-orthodoxes (littéralement « craignant Dieu »)
Hassidim : Juifs mystiques disciples d'Israël Ba'al Shem Tov, qui a fondé le mouvement hassidique au XVIIIe siècle.
Hazzan : chantre
Heder (pl. *hadorim*) : école élémentaire juive.
Hevrah kaddisha : confréries et associations d'entraide et de piété dans les communautés juives traditionnelles, s'occupant notamment d'assister les endeuillés.
Kaddish des endeuillés : prière en araméen récitée en l'honneur des morts
Kehillah (hébreu) ou *kehile* (Yiddish) : la communauté juive
Kiddush : « saint ». Prière de sanctification récitée sur le vin et le pain aux soirs de shabbat et des fêtes religieuses.
Kinot : prières de lamentations récitées au jour de commémoration de la destruction du Temple (9 Av) et aux jours de jeûne.
Kippur : « expiation ». Jour du Grand Pardon. Fête située dix jours après le Nouvel An juif où la communauté se prête au jeûne et à la prière pour expier les fautes de l'année écoulée.
Klezmorim : musiciens itinérants, généralement formés hors des institutions académiques, embauchés pour jouer lors des fêtes.

Landsmanshaft (-n) : sociétés créées dans les pays d'immigration, composées de Juifs d'Europe centrale originaires d'une même région ou d'une même ville.
Loshn ashkenaz : désignation du Yiddish comme la langue des Juifs ashkénazes.
Loshn koydesh : la langue sainte, l'hébreu
Luftmentsh (pl. -n) : « l'homme qui vit de l'air du temps ». Pour les Juifs *maskilim* (adeptes de la *Haskalah*), désigne un Juif peu éduqué et de fait improductif.
Mahzor (– im) : livres de prières pour les fêtes saintes.
Megillah (Yiddish : *megile*) : les cinq rouleaux de la Bible hébraïque (Ruth, Cantique des Cantiques, Lamentations, Ecclésiaste et Esther).
Melamed : le maître d'école élémentaire (*heder*).
Mentshlekhkeyt : l'humanité
Midrash : recueil d'interprétations rabbiniques.
Minhag : coutume ou usage. Désignation des différentes pratiques liturgiques.
Minhogim sforim : livres des coutumes et des pratiques.
Minyan : quorum d'au moins dix hommes nécessaire à la tenue d'une réunion religieuse.
Mishnah : « enseignement ou répétition ». Première codification de la Loi orale juive au IIe siècle ap. J.-C.
Mitnagdim : Juifs orthodoxes opposés aux hassidim (en particulier en Lituanie).
Mitzvah (pl. *mitsvot*, Yiddish : *Mitsves*) : précepte rabbinique et/ou biblique. Acte de piété ou de charité.
Olim : immigrants nouvellement installés en Israël
Piyyut (-im) : hymnes religieux intégrés à la liturgie.
Purimshpil (-n) : pièces de théâtres burlesques jouées lors des fêtes de *Purim* (Fête des Sorts, 14 ou 15 Adar, commémorant la délivrance des Juifs dans l'Empire perse).
Seder : cérémonie familiale au premier jour de la Pâque juive au cours de laquelle on récite la *Haggadah*.
Sefer : livre religieux
Shedim : démons
Sohet :égorgeur rituel des animaux
Shtetl (pl, *shtetlekh*) : terme yiddish désignant la bourgade d'Europe centrale et orientale comportant une forte minorité juive.
Shul : terme yiddish désignant la synagogue
Siddurim : rituels quotidiens
Tallith : châle de prière dont le Juif pratiquant se couvre la tête.

Tehinnot (Yiddish, *tehines*) : prières de supplication.

Tsedakah : charité.

Yeshivah : lieu d'étude du Talmud et de la littérature rabbinique.

Yiddishkeyt : pratiques culturelles propres aux Juifs ashkénazes.

Yiddishland : ère linguistique dans laquelle le Yiddish était pratiqué.

Yishuv : « peuplement ou colonie », population juive installée en *Eretz Israël*.

ANNEXE VI - INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

Achron, Joseph 122
Adler 236
Adler, Guido 185
Adler, Hugo Chaim 139, 184, 186
Adler, Israel 98
Adler, Jacob 235, 247, 365
Adler, Samuel 184
Adler, Stella 236
Adorno, Theodor W. 30, 39, 62, 64, 341
Aghila, Jésus 96
Ahbez, Eden 176
Akselrod, Avrom 321, 322
Aleikhem, Shalom 131, 197
Aleikhem, Sholom 39, 118, 365
Alexandre II 58, 112, 227
Alexandrov, Alexander Vaslievich 284, 294
Algazi, Léon 187
Allen, Woody 176
Alter, Israel 33
Alter, Victor 133
Altman, Ilya 22
Ancis, Solomon 215
An-Ski, Shlomo 18, 210, 250, 254
Antheil, George 193
Arendt, Hannah ...63, 67, 80, 377, 385, 397
Ariès, Philippe 49, 51, 56, 57, 59, 62
Artson, Bradley Shavit 220
Auden, Wystan Hugh 378
August, Edwin
The Yellow Passport 170
Axelrod, Avrom 306
Ayzman, Yehuda 258

B

Bab, Julius 270, 271
Babbitt, Milton 70, 381
Solo Requiem 193
Babel, Isaac 132
Bach, Jean-Sébastien
"retour à Bach" 108
Baeck, Leo 270
Baez, Joan 408
Baigell, Matthew 28
Balandier, Georges 77
Bar Rokhba 101
Bárdos, Lajos 363
Barkai, Abraham 268
Barnavie, Elie 111
Barrau, Annick 44
Barry Sisters 107
Barth, Frederick 162, 167
Barthes, Roland 36, 159
Bartók, Béla 354, 363
Bastide, Roger 171, 172
Baudrillard, Jean 109
Baudry, Patrick 55
Bauer, Otto 118
Bauman, Zygmunt 67
Baumann, Kurt 269
Bechtel, Delphine 93, 137
Beimel, Jacob 181
Beimler, Hans 288
Belarsky, Sidor 267, 370
Bellison, Simeon 122
Ben Gourion, David 167
Benderly, Samson 150
Ben-Haim, Paul 192
Benjamin, Walter 62, 67, 361
Beregolski, Jacob 283
Beregovski, Moshe 229, 231
Berenbaum, Michael 21
Berezovsky, Simon 265, 279
Berg, Alban 272
Bergelson, David 134
Bergson, Peter 366
Berio, Luciano 70, 394
Berl, Heinrich 24
Berlin, Irving 147
Berlinski, Herman 186, 200, 201, 215, 365, 415
Berman, Edward 393
Berman, Karel 191
Bernstein, Abraham Moshe 180
Bernstein, Burton 377
Bernstein, Elmer 365
Bernstein, Leonard 27, 67, 70, 152, 164, 194, 195, 337, 406, 413
Chichester Psalms 389
Deuxième symphonie "The Age of Anxiety" 378
Halil 101
Première symphonie "Jeremiah" 378

The dybbuk, ballet.....254
The dybbuk, deux suites orchestrales256
Troisième symphonie "kaddish" 31, 341, 373, 392
Bernstein, Samuel.....374, 384
Beveridge, Thomas
Yizkor requiem.....222
Beyglman, David.....314
Beyglman, Dovid 188, 312
Biale, David.....29, 93
Biebow, Hans 275
Bikel, Theodor.....370, 408
Binder, Abraham Wolf..149, 150, 151, 182
Birnbaum, Eduard 25
El male rachamim pour l'empereur Guillaume Ier.....208
Blitzstein, Marc 374
Bloch, Ernest 152, 204
Bloch, Marc 46
Boas, Franz.....171
Boder, David 347
Bollak, Jean 162
Borshchagovskij, Aleksandr.....22
Bosman, Rebecca 304
Boulanger, Nadia.....186
Boulez, Pierre 69, 71, 94
Rituel in memoriam Bruno Maderna...71
Bourdieu, Pierre 94, 96, 97, 162
Boyarskaya, Reveka
"Babi Yar" 135
Braider, Jackson 381
Braudel, Fernand 91
Braun, Paulina 61, 303, 311
Brecht, Berthold 243
Brecht, Bertold 369
Britten, Benjamin
War Requiem.....63, 222, 378
Broca, Alain de.....58, 59
Brod, Max.....388
Brody, Joseph 226
Bromberg, David 295
Broszat, Martin.....79
Broydo, Kasriel 279, 283, 290, 307
Buber, Martin 201
Buch, Esteban.....86
Burke, Peter 52
Burton, Humphrey.....373
Busch, Ernest.....289
Bush, Ernest 243
Buzsanski 292
Buzsanski, R. 290

C

Cahan, Abraham 247
Cahn, Judah..... 202
Čapek, Karel 53
Carroll, June..... 392
Carter, Elliot 381
Casella, Alfredo 144
Castelnuovo-Tedesco, Mario 138
Certeau, Michel de.... 29, 30, 43, 46, 47, 52
Ceylan, Paul 407
Chagall, Marc 154
Chajes, Julius 139, 184, 186
Charik, Izi 317
Charle, Christophe 94
Chartier, Roger 88, 90
Cherniawsky, Joseph 106, 157, 163
Chimènes, Myriam 86, 88
Chochem, Corinne 345
Chostakovitch, Dimitri
Treizième symphonie "Babi Yar"..... 135
Cohen, Abe 387
Cohen, Bob 222
Cohen, Samuel..... 128
Coltrane, John..... 395
Condell, Heinz 271
Coopersmith, Harry 375
Copland, Aaron..... 147, 151, 376
Crittendon, Camille..... 346
Crosland, Alan
The Jazz Singer..... 106

D

Davidowitz, Paul..... 400
Davis, Lawrence 399
Dawidowicz, Lucy S..... 81, 112, 154, 257, 277
Deliège, Célestin..... 391
Desler, Salek..... 321
Dessau, Paul..... 289
Diskant, Moshe 292, 304, 306, 319, 322
Dobroszycki, Lucjan..... 308
Dosse, François..... 29, 47
Driz, Osvey 135
Duby, Georges 51
Dulong, Gilles..... 89
Dunayewski, Abraham
Av Harachamim..... 226
Dunayewski, Isaak..... 321

Dupront, Alphonse 56
Durmashkin, Wolf 189

E

Edelmann, Marek 18
Ehrenbourg, Ilya 132, 133
Eichenauer, Richard 244
Eichmann, Adolf 31, 352, 377, 385, 414
Eisenhower, Dwight D. 384
Eisenstadt, Dovid 189
Eisenstadt, Marysia 190
Eisler, Hanns
  Ballade de Mary Sanders.....243
  Lenin Requiem 242
Eisler, Hans 283
Elberg, Yehuda.....302
Ellstein, Abraham.....53, 370
  Shema Israel 204
Elman, Ziggy 106
Eloesser, Arthur.....271
Engel, Joel
  Le dybbuk.....53, 250, 251
Ephros, Gershon 200
Epstein, Simon 14, 20, 111, 113
Erlich, Henryck 133
Ernst, Karl 289
Ertel, Rachel 137
Espagne, Michel 156, 158, 162

F

Fackler, Guido 23, 275
Fajwiszys, Israel 281
Farkas, Ferenc 363
Fastag, Azriel Dovid 297
Fefer, Itzik 134, 229, 231
Feldman, Morton.....26, 34, 193, 381
  Rothko Chapell.....365, 406
Feuer, Bernardo 300
Flam, Gila.....258, 313
Foderman, Andge 189
Foss, Lukas.....376
Francfort, Didier.....15, 86, 87
François II 115
Frank, Anne 21
Frankel, Zacharias 117
Frederick, Kurt 345
Freed, Isadore 139, 186
Freud, Sigmund 219, 308
Friedlaender, David 142
Friedländer, Saul 78, 79, 111
Friedsell, Louis 125
Fromm, Herbert 139, 186
Fry, Varian 187

G

Galchinsky, Michael 29
Ganchoff, Moshe 143, 183
Gans, Edouard..... 116
Gebert, Ernst Erwald 272
Gebirtig, Mordechai..... 291, 292, 295, 309
  "Minutn fun bitokhn"..... 280
  "S'brent" 237, 243
Gelbart, Michl..... 124
Gens, Jacob 321
Gerbod, Paul 96
Gerick, Herbert 24
Gerigk, Herbert 273
Gernsheim, Friedrich 181
Gerovitch, Eliezer 120
Gershwin, George 147, 174, 193, 381
  Porgy and Bess 170
Gibb, C.A. 320
Gielen, Michael..... 355
Gilbert, Shirli 23, 82, 276
Gilrod, Louis 232
Ginsberg, Allen..... 338
Ginzburg, Carlo 41, 43, 81
Ginzburg, Shaul 229
Glantz, Leib 125, 183
Glantz, Leyb 226
Glazer, Nathan 172, 376, 382
Glazounov, Alexandre 126
Glezer, Rilke 309
Glik, Hirsh 19, 264, 284, 290, 414
  "Zog nit keynmol" 284, 370
Gmeindl, Walter 144
Gnessin, Mikhail..... 122
Goebbels, Josef 269
Goldberg, Anne-Sylvie 204
Goldfaden, Abraham..... 20, 105, 125, 152, 156, 171, 198, 249, 305
  "Rozhikes mit mandlen" 412
  "Rozhinkes mit mandlen" 85
  funérailles à New York en 1908 74
Goldfaden, Goldfaden..... 247
Goldfarb, Israel 151
Goldfarb, Samuel 151
Goldschmidt, Berthold..... 272
  Requiem 241
Goldstein-Karp, Sara-Sophie 248

Goodman, Benny.....106
Gordin, Jacob Mihaelovitch.....248, 249
Gordon, Milton M. 173
Gorovets, Emil 295
Gottlieb, Jack.....24, 171
Gottlieb, Roger 80
Gottlober, Abraham Ber 125
Gottwald, Clytus.....355
Gould, Morton
Holocaust.....213
Gradvohl, Paul.....28, 112
Granovski, Alexandre.....131
Grimski, Yankl 316
Grossmann, Vassili.....133
Grünbaum, Itzhal.....128
Gumplowicz, Philippe 96
Guttmann, Julius.....271

H

Haas, Pavel 280
Halpern, Ida 398
Hannes-Cassirer, Alice 272
Harburg, Yep 175
Harel, Miriam 312, 315, 316
Hart, Moss 367
Hass, Irena 296
Hass, Rena 293, 296
Hass, Rena (pseudonyme d'Irene Shapiro)
.....284
Hassoun, Jacques.....13
Hecht, Ben 211, 366
Heidegger, Martin 41
Heifetz, Jascha.....138
Heilman, Samuel C. 197, 204, 219
Helfman, Max.....204, 406
Di naye hagode..342, 348, 370, 371, 378
Hermann, Bernard 164
Hershkowitz, Yankele 294, 308
Hershman, Mordechai 143, 218, 226
Herskovits, Melville 171
Herzl, Theodor 29, 117, 383
Herzog, Avigdor.....394
Heschel, Susan 29
Heskes, Irene 141, 297
Heyd, Milly 28
Heydrich, Reinhard 274
Hidiroglou, Patricia 55, 56
Hilberg, Raoul 81, 320
Hindenburg, Paul von.....289
Hinkel, Hans.....268, 270, 273
Hirshberg, Jehoash..... 26
Hitler, Adolf..... 274, 289
Hobsbawm, Eric 109
Hobsbawm, Eric J..... 22, 127, 145
Hoek, David J. 392
Hofshtein, David..... 134
Hollaender, Friedrich
"Rote Melodie" 243
Honegger, Arthur..... 374
Horkheimer, Max..... 67
Horthy, Miklós..... 352
Howe, Irving..... 227
Huberman, Bronislaw 271
Huntington, Richard 49
Hurwitz, Moses..... 249
Hussey, Walter..... 389
Huxley, Aldous 52

I

Idelsohn, Abraham Zvi 103, 200, 394
Imber, Naftali Herz
"Hatikvah" 128
Imberty, Michel 394
Isaac, Abraham S. 113
Isakovskii, Mikhail Vasilievich 284, 292
Ives, Charles 254, 381, 387

J

Jacobs, Jacob..... 408
Jankélévitch, Vladimir..... 31, 49, 56
Janowsky, Max 370
Járdányi, Pál..... 363
Jassinowsky, Pinchas..... 126
Jdanov, Andreï..... 133
Jean-Paul II 389
Jonas, Hans 26, 58
Joseph II..... 115

K

Kaczerginski, Shmerke 18, 61, 81, 257, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 285, 286, 288, 289, 292, 294, 299, 306, 310, 313, 314, 316, 370, 405, 411
Kádár, János..... 360
Kafka, Franz 359
Kaiser, Aloïs 142
Kalib, Sholom 212
Kalifa, Dominique 96
Kalisch, Shoshana..... 288

Kállay, Miklós 132
Kallen, Horace 141, 173
Kandinsky, Wassily 340
Kaplan, Chaim Aaron 413
Kaplan, Pesakh 294
Karady, Victor 159
Karas, Joža 277
Kaspi, André 147
Katsenelson, Yitskhok 263
Katz, Sholom 226
El male rachamim 208
Kempner, Vita 290
Kennedy, John F. 373, 384, 385, 387
Kern, Jerome 174
Kessler, David 247
Khatchaturian, Aram 123
Kien, Peter 280
Kingsley, Gershon 25
Kipnis, Itzik 133
Kisiedu, Harald 278
Kittel, Bruno 321
Klein, Gideon 267, 280
Kleist, Heinrich von 359
Kobrin, Irving 183
Kohloff, Roland 395
Kohut, Alexander 149
Kon, Henech
Musique du film Le dybbuk (1937) ..252
Kook, Abraham Isaac 306
Korn, Bertram 202
Korngold, Erich Wolfgang 244
Die tote Stadt 244
Die Tote Stadt 240
Korngold, Erich-Wolfgang 138
Vier Lieder des Abschieds - Sterbelied Requiem 241
Korot, Beryl 391, 393
Koselleck, Reinhard 63, 64
Kosma, Joseph 30, 413
Koussevitzky, Fondation 345
Koussevitzky, Foundation 374
Koussevitzky, Serge 345, 380, 384
Krakauer, David 145
Krása, Hans 264, 267, 280
Krauss, Clemens 186
Krejn, Aleksandr 122
Krennikov, Tikhon 123
Kronos Quartet 390, 403
Krúdy, Guyla 352
Kubrick, Stanley 362
Kulbak, Moshe 132
Kulisiewicz, Aleksander 266, 267
Kulisiwicz, Aleksander 191
Kusevitsky, David 126
Kusevitsky, Jacob 127
Kusevitsky, Moshe 126
Kusevitsky, Simcha 127
Kvitko, Leib 134
Kwartin, Zavel 124, 218

L

Lamben, Yitskhok 281
Landerman, Gary 51
Landsberger, Ernst 271
Lateiner, Joseph 248
Lavry, Marc 127, 370
Lazar, Moshe 347
Lazavert, Hendika 319
Lebedev-Kumach, Vasilii Ivanovich ... 284, 294
Leff, Laurel 366
Leibowitz, René 344, 346
Leivick, H. 266
Leivik, H. 261, 307
Lemaire, Frans C. 86, 91
Leterrier, Sophie-Anne 96
Levi, Primo 133, 277
Levie, Werner 270, 271
Levitski, Lyube 189
Lévy, Clara 40
Lewandowski, Louis 25, 104, 107, 120
Lewin, Hirsh 273
Lewin, Moritz 274
Ligeti, Gábor 353
Ligeti, György 26, 34, 92, 108, 193, 222, 349, 395, 403
Aventures 351, 357
Le Grand Macabre 361, 362
Lux Aeterna 403
Musica Ricercata 360
Nonsense Madrigals 351
Nouvelles Aventures 351, 357
Requiem 65, 354, 378
Selbstporträt 405
Ligeti, Sándor 350
Ligeti, Vera 349
Lind, Joshua 143
Lindeperg, Sylvie 343
Linton, Ralph 171
Lipshitz, Reuven 54, 285, 319

List, Kurt 346
London, Frank 222
Lozovski, Solomon.....133
Lubitsch, Ernest.....211
Luryen 323

M

Mäckelmann Michaël.....347
Mahler Gustav 351
Mahler, Gustav 6, 27, 38, 93, 108, 164, 186, 194, 337, 375, 387
Deuxième symphonie "Résurrection" 101, 164, 244, 384, 386
Mandrou, Robert 56
Manger, Itzik 279
Marek, Pesakh 229
Margolis, Menashe 125
Markish, Peretz.....134
Markovski.....323
Markowski, Nosn 321
Marrou, Henri-Irénée.....43, 46
Masaryk, Tomas G. 117
McCagg, William O. 115
McPhee, Colin.....395
Mead, Margaret 177
Meir, Golda 135
Mendelssohn, Moshe.....26, 114, 383
Mendes-Flohr, Paul 268
Messiaen, Olivier 47, 69, 92
Metclaf, Peter 49
Meyer, Hans 5
Meyerowitz, David
"Di fire korbunes" 232
Meyerowitz, Jan 144
Michel, Pierre 405
Michman, Dan.....40, 320
Mikhoëls, Salomon.....131
Milhaud, Darius.....195, 204
Mintz, Alain 21
Minz, Alain.....364
Mitchell, Virginia 392, 399
Mogulesco, Sigmund.....187, 247
Mogulesco, Zelig.....125
Montealegre-Bernstein, Felicia 374
Morais, Sabato.....149
Móricz, Klára 25
Morin, Edgar 36, 62
Moses, Paul 272
Mosse, George.....50, 54, 62
Motskevitsh, Itsik 290
Munch, Charles..... 388
Muni, Paul..... 367

N

Nakhman, Chaim 131
Naumbourg, Samuel 104, 107, 120
Newman, Louis I. 202
Noiriel, Gérard..... 41, 89, 160
Nono, Luigi..... 69, 70, 94
Il Canto Sospeso 70
Ricorda causa ti hanno fatto in Auschwitz 378
Ricorda causa ti Hanno Fatto in Auschwitz 70
Nora, Pierre..... 61
Nusinov, Isaac..... 134

O

Ockeghem, Johannes 357
Oliviero, Pierre 291
Olshanetsky, Alexandre..... 175
Opeskin, Leib..... 264, 282
Ory, Pascal..... 15, 84
Osborn, Max 271
Ouzan, Françoise S. 364
Owen, Wilfred 63
Oysher, Moishe..... 226
Av Hachamim dans The cantor's Son226

P

Palfinger, Alexander 275
Park, Robert E..... 177
Pasternak, Boris 132
Paxton, Frederick S..... 49
Peerce, Jan 33, 204, 370
Penderecki, Krzysztof
Die Teufel von Loudun..... 52
Perec, Georges 40
Peretz, Isaac Leib. 131, 160, 197, 206, 249, 410
Peretz, Khit 317
Perlmutter, Arnold 237, 365
Persov, Samuel 134
Petersburski, Jerzy 33
Pfitzner, Hans 244
Piket, Frederick..... 139, 186
Piłsudski, Józef Klemens 129
Pincus, Max 226
Poirier, Alain..... 357

Pokrass, Dimitri.....19, 284
Posner, Meyer.....185
Poznanski, Gustavus.....141
Poznanski, Tichle 313
Prokofiev, Sergeï.....122
Prost, Antoine.....66
Pulaver, Moshe.....188
Pupko-Krinski, Rochl.....316
Pups, Ruta.....261
Putterman, David.....152, 201
Puttermann, David.....144

R

Rabinovitz, Shalom 118
Rabinowitch, Iashe 318
Rabinowitch, raphael Judah 181
Ranger, Terence.....109
Raphaël, Freddy 73
Ravel, Maurice
Mélodies Hébraïques.....254
Raye, Don.....175
Redfield, Robert 171
Reich, Leonard 392
Reich, Steve.....178, 193
Different Trains 364, 406
Reich, Steve, Korot, Beryl
Dachau 1974.....393
Reiner, Fritz.....371
Respighi, Ottorino 144
Ricœur, Paul 29, 41, 47, 82, 90
Riley, Terry 395, 403
Rimski-Korsakov, Nicolaï.....87
Ringelblum, Emmanuel.....413
Ringelheim, Joan.....81
Ringer, Alexander 26
Robbins, Jerome 255
Rochlitz, Rainer.....5
Rodziewicz, Wiktoria.....316
Roitman, David 124
Rose, Billy.....367
Rosenberg, Harold.....110
Rosenberg, Martin ou Rosebery d'Arguto
.....190
Rosenblatt, Yossele 33, 105, 143, 181
El mole rachamim "für Titanik".....234
Funérailles 217
Rosenstock, Joseph.....271
Rosière, Stéphane 18
Roskies, David G.....37
Rosowski, Solomon.....201
Rosowsky, Solomon 120, 181, 182
Rossi, Salomone 104
Rosten, Leo 111
Roten, Hervé 24, 102, 109
Rothschild, Salomon de 116
Rozental, Leib 283, 314
Rubin, Dora..... 290
Rubin, Ruth..... 230, 278, 301
Rudinov, Moshe..... 187
Rudnitski, Leah..... 317
Rumkowski, Mordechai Chaim 313
Rumshinsky, Joseph 168
Rumshisky, Joseph 125
Rutman, Arye Leib 143

S

Sachs, Curt 26
Saleski, Gdal 24
Salmi, Hannu 86
Saminsky, Lazare.. 120, 139, 173, 202, 337
Sand, Shlomo 13
Sandrow, Nahma..... 247
Sarna, Jonathan 93, 172, 383
Schächter, Rafael 191
Schalit, Heinrich 192
El male rachamim 214
Scherchen, Hermann..... 127
Schleifer, Eliayu 143
Schoenberg, Arnold 272
Scholem, Gershon..... 162, 166
Schönberg, Arnold ... 34, 69, 156, 163, 185, 244, 336, 371, 387, 406
Moïse et Aaron 5
Un Survivant de varsovie..... 370
Un Survivant de Varsovie.... 65, 66, 203, 213, 342, 343, 378
Schorr, Anshel
"Mamenyu oder der troyer oyf di Trayengel" 232
Schubert, Franz 369
Schwartz, Maurice 157
Schwarz, Maurice 152
Secunda, Sholom 125, 408, 415
"Dona, dona, dona" 109
"Dona, Dona, Dona" 78
Segal, Pinchas 226
Seidman, Hillel 413
Sellars, Peter 362
Semprun, Jorge 43, 48
Sexas, Gershom Mendes..... 148

Sfarim, Mandelé Mokher 131
Shaw, Artie.....106
Shelley, Mary 53
Shiloah, Amnon.....98, 161, 203, 375
Shimel, Moyshe.....298
Shlendel, Władysław 289
Shpigl, Isaiah.....312
Shpigl, Yeshayahu.....189
Shvartsman, Yosef 322
Silcher, Friedrich.....289
Singer, Isaac Bashevis.....53
Singer, Kurt 269, 271, 273
Sirinelli, Jean-François.....48, 95
Sirota, Gershon.....105
Slekine, Yuri.....93
Slezkine, Youri.....13
Slobin, Mark.....211, 236, 278
Smulevitz, Solomon dit Salomon Small
"Hurbn Titanik oder der naser keyver"
.....233
Smulewitz, Solomon dit Salomon Small
.....125, 167
"Brivele der mamen" 107
"Ellis Island".....107
Sokolov, Nicolaï.....126
Soloveitchik, Joseph Dov.....219
Sondheimer, Hans 271
Spector, Johanna.....258
Speer, Albert.....353
Spielberg, Steven.....21, 213
Spivak, Nissi dit "Belzer".....104
Steinberg, Hans Wilhelm 272
Steinberg, Michael 388
Steinberg, Saul 359
Steiner, Max 138
Stelmakh.....285, 319
Stengel, Theophil 24
Stieglitz, Alfred 146
Stockhausen, Karlheinz.....69, 360
Straus, Isa et Isidor 233
Strauss, Richard.....186
Stravinski, Igor 155
Strom, Yale.....145, 157
Sudenski, Gite 321, 322
Sulzer, Salomon 25, 104, 107, 116, 120
Sutskever, Avrom.....38, 259, 264
Svirski, L. 293
Szajkowski, Zosa.....235
Szálasi, Ferenc.....132
Szpilman, Władysław.....33
Sztójay, Ferenc 352

T

Tallis, Thomas 357
Tamkin, David 138
Le dybbuk 53
Tanenbaum, Yadin..... 101
Taneyev, Sergeï 251
Taube, Michael 271
Tauber, Chaim 175
Tchernikhovski, Sha'oul 131
Thaelmann, Ernst..... 289
Thomas de Celano 355
Thomas, Louis-Vincent 44, 54, 55, 59
Thomashefsky, Boris ... 125, 152, 157, 247, 248
Tom, Hendik 319
Tournès, Ludovic 86
Traverso, Enzo 62, 127
Trufianski, Yankl..... 279
Trunk, Isaiah 320
Tucholsky, Kurt 243
Tucker, Richard 187

U

Ullmann, Viktor..... 65, 264, 267, 280, 313

V

Varèse, Edgar..... 381
Várna, Péter 354
Vaynbaum, Teresa 296
Vayner, Abrashe 262
Velt Meekoms, Rachella..... 400
Veress, Sandor 363
Vergelis, Aharon..... 135
Veyne, Paul..... 42
Vitnberg, Itsik 285
Vitnberg, Itzik..... 289, 293
Vovelle, Michel 49, 52, 53, 55, 59

W

Wajner, Leon 286
Walter, Bruno 127, 192, 271, 384
Wars, Henryk..... 33
Warshawsky, Mark 188
Waszyński, Michał 253
Le dybbuk (film de 1937)..... 252
Waxman, Franz..... 138, 366
Weber, Max 38, 95

Webern, Anton von 69
Wegener, Paul 53
Weill, Kurt.....97, 244, 272, 367, 368
"Kiddush" dédié à son père 152
Berliner Requiem 241
We Will Never Die.....211, 366
Weinberger, Jeromir.....174
Weiner, Lazar 185, 337, 370, 405, 415
Weingartner, Jacob.....298
Weinreich, Max.....119
Weinstein, Khane Kheytin 315
Weksler, Misha.....314
Welles, Robert V. 49, 51
Wellesz, Egon.....185
Weöres, Sándor 354
Weprik, Aleksandr 122
Werner, Eric 200
Werner, Michael.....156, 158
White, Hayden.....42, 43, 49
Wiesel, Elie 21
Wieviorka, Annette 82
Williams, John
La liste de Schindler.....213
Winter, Jay 65
Wise, Isaac Mayer 139
Wise, Israel Meyer 383
Wise, Stephen S.....150
Wohl, Herman 237
Wolfe, Tom 377
Wolfstahl, Khone 175
Wolkowiski, Alek.....288
Wolpe, Stefan 34
Wright, Frank Lloyd 202
Wunenburger, Jean-Jacques 44

X

Xenakis, Iannis 94

Y

Yablokoff, Hermann 20, 286
"Papirosn" 85, 176, 412
Yampolski, Leib 317
Yanovski, Irke..... 303, 304

Z

Zakharov, Vladimir..... 284, 292
Zangwill, Israel 172
Zangwill, Israël 137, 141
Zeisl, Eric..... 241
Requiem Concertante..... 242
Requiem Ebraico 242
Zeitlin, Leo 122
Zemlinsky, Alexander von..... 144
Zhezmer 293
Zhitomirsky, Aleksandr 121
Zorn, John 222, 415
Kristallnacht..... 338, 392, 406
Zunz, Leopold..... 115
Zuskin, Benjamin..... 134

ANNEXES VII – TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 - *Prière du Kaddish en araméen avec sa transcription phonétique.* 77

Figure 2 - Frontispice du *Memokh Buch Yzkor* du *shtetl* de Bershad, en Bucovine, actuelle Ukraine, 1946. 78

Figure 3 – Carte représentant le réseau de la Gesellschaft für jüdische Volksmusik, entre 1908 et 1912. 121

Figure 4 - Frontispice de la partition « *Die Fire Korbunes* » (les victimes du feu) de Louis Gilrod et David Meyrowitz 230

Figure 5 - Frontispice de la partition « *hurbn Titanik* » (le désastre du Titanic) par Solomon Small..... 232

Figure 6 - Illustration d'une partition posthume de la chanson « *S'brent* » de Mordechai Gebirtig, Cracovie, 1946. 236

Figure 7 – Scène de la *Totentanz* ou danse macabre du film *Le Dybbuk* (1937) de Michał Waszyński. 252

Figure 8 - *Es iz geven a sumertog* (il y avait un jour d'été). 258

Figure 9 - « *Minutn fun bitokhn* ». Texte et musique de Mordekhai Gebirtig 279

Figure 10 - « *Farvos iz der himl* ». Texte de Leyb Opeskin, sur une musique anonyme. 280

Figure 11 - « *Der hoyfzinger fun varshever geto* ». Texte de Reufen Lifshutz, sur la musique d'une chanson de rue populaire (compositeur inconnu). 283

Figure 12 - « *Makh tsu di eygelekh* ». Texte de Isaiah Shpigel, musique de David Beyglman. 309

ANNEXE VIII- LISTE DES EXTRAITS MUSICAUX

1. Jan Peerce, « *Rokhinkes mit mandlen* », extrait de l'opérette *Shulamis* d'Abraham Goldfaden. *Jan Peerce Sings Hebrew Melodies*, RCA Victor, 09026-61687-2.
2. Khazn Gershon Sirota (1874-1943), *Kel Moleil Rachamim*, composé par Max Nordau, *Sirota sings again*, Collectors Guild CG 591.
3. Claire Osipov, « Babi Yar » (S.Driz / R.Boyarka), *Our Town Is Burning : Cries From The Holocaust*, Centaure, CRC 2223.
4. Cantor Naftali Herstik, *El male rachamim à la mémoire du Kaiser Guillaume Ier*, composé par Eduard Birnbaum. *The High Holydays in the Koenigsberg Tradition*, Beth Hatefusoth, BTR 8601.
5. New York Cantorial Choir, dir. Samuel Adler, Justin Bishof, orgue, *Psaume n°23* composé par Heinrich Schalit, *Psalms of Joy and Sorrow*, Naxos, 8.559445.
6. Moishe Oysher et le Abe Ellstein Choir, *Memorial prayer and Eli Eli*, *The fabulous voice of Moishe Oysher*, Menorah Records, MEN502.
7. Theodor Bikel et le Western Wind Vocal Ensemble, « *Chad Gadyo* », Western Wind Records, W 51721.
8. Le chœur de la synagogue de Leipzig, « *S'brent* », composé par Mordechai Gebirtig, *Songs Never Silenced*, Tara Publications, 1-800-TARA-400.
9. Talila, Ben Zimet, « *Unter di khurves fun Poyln* », composé par Shaul Berezovsky, *Voices of the Ghetto Warzsawa, 1943*, Yad Vashem, 7 Productions, 2422661
10. Adrienne Cooper, Zamlen Mlotek, « *Minutn fun bitokhn* », composé par Mordechai Gebirtig, *Ghetto Tango - Wartime Yiddish Theater*, Traditional Crosssroads 4297.
11. Talila, « *Zog nit keynmol* » (H. Glik / D. Pokrass), *Voices of the Ghetto Warzsawa, 1943*, Yad Vashem, 7 Productions, 2422661.
12. Adrienne Cooper, « *Shtiler, shtiler* », (Sh. Kaczerginski / A/ Volkowski), *Partisans of Vilna, Songs of WWII Jewish Resistance*, Flying Fish, FLY 450.
13. Sara Gorby, « *Rivkele, di shabesdike* », composée par Pesakh Kaplan, *Les inoubliables chants du ghetto*, Arion, ARN 64081.
14. Seatle Peace Theater Singers, « *Ani ma'amin* », *Our Town Is Burning : Cries From The Holocaust*, Centaure, CRC 2223.
15. Adrienne Cooper, Zamlen Mlotek, « *Makh tsu di eygelekh* », *Ghetto Tango - Wartime Yiddish Theater*, Traditional Crosssroads 4297.
16. Günter Reich, Orchestre Symphonique et chœurs de la BBC, dir. Pierre Boulez, *Un Survivant de Varsovie*, op. 46, composé par Arnold Schönberg, Sony Music Entertainment,
17. Liliana Poli, Barbro Ericson, Chor des bayerischen Rundfunks, Sinfonie Orchester des hessischen Rundfunks Frankfurt, dir. Michael Gielen, *Requiem*, composé par György Ligeti, WERGO, WER 60-045-50.
18. Janie Tourel, Felicia Monteallegre-Bernstein, Columbus Boychoir and Camerata Singers, New York Philharmonic Orchestra, dir. Leonard Bernstein, *Troisième Symphonie « Kaddish »*, Sony 60595.
19. Kronos Quartet, *Different Trains* – Europe During The War, composé par Steve Reich, Elektra Nonesuch, 9 79176-4.
20. David Krakauer, Frank London, *Kristallnacht* – Shtetl, composé par John Zorn, 99 records Berlin, GEMA / LC 6383.

Titre : « Le silence s'essouffle ». Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives ashkénazes. Europe centrale et orientale, États-Unis (1880-1980)

Résumé en français :

Si selon le psychiatre Jacques Hassoun « le judaïsme n'est pas une religion funèbre », l'ensemble des mondes juifs n'est toutefois pas réductible au seul aspect religieux et l'expression de ses courants musicaux aux seuls répertoires liturgiques. Parler de cultures juives au pluriel permet d'envisager toute les nuances du sentiment d'appartenance autour du deuil et des thématiques funèbres. Cette étude, dont l'étendue chronologique (1880-1980) permet de prendre ancrage dans un long XXe siècle, fait le choix d'espaces en mutations et en mouvements. Plutôt que de se concentrer sur la « zone de résidence » ou sur les capitales culturelles européennes, elle s'inscrit dans un axe Europe orientale – Europe centrale – États-Unis, afin de prendre en compte les logiques de transferts, de contre-transferts et plus encore de maillages culturels, en prenant soin de distinguer entre des contextes bien spécifiques. Une étude des cadres rituels et des réseaux sociaux au sein desquels les compositeurs s'inscrivent, permet dans un premier temps d'envisager les conditions et les contraintes variables propres au travail d'écriture musicale sur des thématiques funèbres, qu'il s'agisse de musique liturgique ou de musique profane. Afin d'espérer appréhender l'immense diversité des attitudes et des expressions musicales face à la mort du quotidien comme face à la mort « ensauvagée » des pogroms et du génocide, il s'avère nécessaire de prendre en compte l'évolution des espaces vécus et des réseaux de création musicale, au regard des bouleversements et des moments de rupture. De ce fait, la Shoah s'avère un point nodal dans l'histoire des formes musicales : il s'agit alors de s'attacher aux modalités de création et de diffusion des chants de mort et de deuil dans les camps et dans les ghettos ainsi qu'à la transmission de cette mémoire, à partir de traces musicales souvent fragmentaires ou transmises oralement. Enfin, cette thèse s'attache, dans sa dernière partie, aux représentations et aux phénomènes d'appropriation de ce répertoire et de cette mémoire dans l'après-guerre, comme révélateurs d'angoisses et d'un nouveau rapport au deuil collectif et individuel.

Mots-clés : expressions de la mort, musique funèbre, cultures juives ashkénazes, histoire culturelle, génocide.

Title : « Silence Gets Breathless ». Expressing Death, Mourning and Memory by Composers of Ashkenazy Jewish Cultures. Central and Eastern Europe, United-States (1880-1980)

Summary :

Even if, according to psychiatrist Jacques Hassoun "Judaism is not a funeral religion", the wide Jewish world is not, however, restricted to only the religious aspects, and its musical currents are not only attached to liturgy. Dealing with Jewish cultures (insisting on the plural) allows us to take into account the feelings of affiliation in their all diversity, linked with mourning and the funeral thematic. This study, whose chronological extension (1880-1980) corresponds to a wide Twentieth Century, makes the choice of changing and evolving spaces. Rather than focusing on the "Pale of Settlement", or on the cultural capitals of Europe, it inscribes itself in an Eastern Europe – Central Europe – United States axis, so as to take into account transfers, counter-transfers and cultural mesh works, while distinguishing specific contexts. Studying ritual frameworks and social networks inside of which composers work, allows us, firstly, to understand fluctuant conditions and restrictions of the musical composition process on funeral thematic, in the liturgical or in the secular fields. So as to catch the huge diversity of attitudes and musical expressions, confronting day to day's death or "brutalized" death of pogroms and genocide, it is necessary to take into account the mutations of the experienced spaces and the creation's networks, regarding break points and times of disruption. Incidentally, *Shoah* is a nodal point in the history of musical forms: so, it deals with the methods of creation and diffusion of dirges and mourning songs in concentration camps from often sketchy and oral musical traces. Finally, the last part of this dissertation focuses on representations and phenomena of appropriation of a repertoire and a memory in the post-World War II era, as revealing anxiety as well as a new collective or individual way of mourning.