

## Musique et torture

### L'expérience concentrationnaire

Élise PETIT

#### RÉSUMÉ

L'usage de la musique dans le système concentrationnaire nazi ressort de la quasi-totalité des témoignages de survivants. Jouée par de petits orchestres pour le départ au travail le matin et le retour au camp le soir, durant l'appel, les exécutions, les punitions, ou encore diffusée par haut-parleurs, la musique a participé de processus tortionnaires en aggravant les souffrances physiques et mentales infligées aux détenus.



Une pendaison par un appel du soir, tandis que l'orchestre du camp joue «Alte Kameraden», Dessin n° 18 de Hans P. Sorensen publié en 1947

Depuis 2003, les révélations concernant la présence de musique dans des cellules d'Abu Ghraib et Guantanamo ont levé le voile sur l'usage de cet art à des fins tortionnaires. Des musiques de dessins animés pour enfants au hard rock en passant par la pop américaine, la diffusion quasi continue de musique à très haut volume, entraînant des lésions aux tympans, a constitué une forme de «torture blanche», c'est-à-dire une torture fondée sur la déstabilisation sensorielle et la destruction de l'intégrité psychologique. Partant de la définition de la torture adoptée par les Nations unies le 9 décembre 1975, désignant l'acte par lequel «une douleur ou des souffrances aiguës, physiques ou mentales» sont délibérément infligées, il ressort donc que l'utilisation de la musique dans certains contextes relève de processus tortionnaires. Le système concentrationnaire nazi en est l'exemple le plus caractéristique.

## La musique au cœur du système militaire et concentrationnaire nazi

L'usage de la musique dans le système concentrationnaire nazi ressort de la quasi-totalité des témoignages de survivants : pour le départ au travail le matin et le retour au camp le soir, durant l'appel, les exécutions ou les punitions. Elle est jouée par de petits orchestres de détenus ou diffusée par haut-parleurs. Son omniprésence s'explique par une transposition du fonctionnement des diverses organisations de type militaire ou paramilitaire du Reich, dans lesquelles le chant occupait une fonction fédératrice mais aussi éducative et propagandiste primordiale. Ayant eux-mêmes été embrigadés et enrégimentés sur un fond musical constant, les commandants et gardiens des camps appliquent ce système aux lieux d'internement et aux centres de mise à mort dont ils ont la charge. Expression sonore de puissance et de pouvoir, la musique permet en outre de légitimer et de personnifier l'autorité paroxystique voulu entre les détenus et la société des gardiens, membres de la SA puis de la SS. Elle ajoute donc une violence supplémentaire, qu'elle soit acoustique, physique ou psychologique, à l'expérience concentrationnaire. Dans ce cadre, des répertoires variés ont résonné dans divers endroits des camps en fonction du rôle assigné à la musique et des circonstances de son exécution.

## Musique et violence dans le quotidien concentrationnaire

Dès l'ouverture des premiers camps en 1933, des petits ensembles instrumentaux puis des orchestres sont mis en place sur ordre des commandants, dans un objectif avant tout utilitaire : exécuter des marches ou des chants facilitant la synchronisation des pas et le comptage des détenus à leur sortie du camp. Cette « musique de coordination » est jouée ou chantée sous la contrainte, le matin et le soir. L'influence militaire y est prégnante. Le répertoire convoqué est celui des *Volkslieder*, chants populaires collectifs du XVIII<sup>e</sup> siècle et constitutifs de l'identité nationale allemande. Parmi ceux-ci, les chants de marche (*Marschlieder*) et de combat (*Kampflieder*) sont privilégiés pour leurs pulsations martelées, imposant un pas unique à tout le groupe. Tous les détenus, quelle que soit leur nationalité, doivent assimiler ce répertoire dès leur arrivée dans le camp et chanter à haut volume, sous peine d'être battus.

La musique résonne également à l'intérieur du camp, principalement dans un objectif punitif et pour accompagner les exécutions. Certains travaux forcés se font fréquemment en chanson, l'exemple le plus caractéristique étant celui des commandos surnommés *Singende Pferde* (« chevaux chantants ») par les SS à Buchenwald et dans divers camps, et dont la tâche consistait à charrier de lourdes charges en chantant. Si elle n'est pas tortionnaire en elle-même, cette « musique punitive » se fait néanmoins aggravatrice des souffrances infligées : elle engourdit la conscience et instaure un rythme scandé, permettant l'automatisation des gestes et la dépersonnalisation des individus appartenant au groupe concerné. La cadence qu'elle impose, sans opportunité de relâchement, et le fait que les détenus doivent la chanter à tue-tête, épuisent ces derniers, ce qui accroît leur improductivité. Enfin, la domination acoustique de cette musique interdit toute communication.

Dans les cas de punitions ou d'exécutions accompagnées de musique, une attention est portée au texte des chansons pour générer des situations humiliantes : ainsi, en juillet 1942, après son éviction manquée de Mauthausen, Hans Bonarewitz est accompagné à son exécution par la chanson *Komm zur ¼ack*, adaptation de *Jâttendrai* de Dino Olivieri (« Jâttendrai toujours ton retour ») ; à Sonnenburg, des détenus communistes sont contraints à creuser leur tombe en chantant *Lâttentionale* ; des Juifs doivent chanter des psaumes en étant battus, ou entonner le trâttente *Judenlied* (« Chant des Juifs ») à Buchenwald lors de visites d'officiels au commandant Florstedt. Au-delâttet effet physique dévastateur de la musique punitive, le texte devient alors un élément véritablement générateur de traumatismes et de souffrance psychologique, tandis que le répertoire musical choisi s'apparente à une abjuration forcée ou à la véritable « martyrisation » des détenus.

La musique est également utilisée, dans les premiers camps de détention préventive (« Schutzhaftlager »), au service de l'éducation et de la « rééducation » idéologique des opposants politiques. Résonne alors le répertoire savant instrumentalisé, notamment des ouvertures d'opéras de Richard Wagner ou des symphonies d'Anton Bruckner, mais aussi des œuvres de compositeurs affiliés au régime tels Richard Strauss ou Carl Orff, ainsi que l'hymne allemand et le *Horst-Wessel-Lied*. Ces œuvres

sont diffusés par haut-parleurs, le plus souvent dans le cadre de retransmissions radiophoniques accompagnant des discours de Hitler ou des évènements politiques. Outre qu'elle permet l'affirmation de la toute-puissance germanique, la diffusion de cette « musique intrusive » constitue un moyen supplémentaire d'affaiblissement physique lorsqu'elle a lieu la nuit et qu'elle entraîne une privation de sommeil.

L'usage de la musique dans le système concentrationnaire, en aggravant les souffrances physiques et mentales, a participé avant tout de processus tortionnaires qui ont laissé des séquelles psychologiques sur les détenus, y compris les musiciens. Culpabilisant d'avoir indirectement contribué à la déchéance et à la destruction d'êtres humains ou tout simplement de leur avoir survécu, en tant, par exemple, à l'abri des transports vers les centres de mise à mort ou des exécutions arbitraires, certains d'entre eux développeront des troubles de stress post-traumatiques et abandonneront la pratique de leur instrument après la guerre.

## BIBLIOGRAPHIE

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

LAKS, Simon, *Mélodies d'Auschwitz*, trad. fr. Laurence Dyèvre, Paris, Cerf, 1991 [1979].

SIRONI, Françoise, *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999.

VÉLEZ-SERRANO, Luis, MEYER-BISCH, Patrice (dir.), *La torture. Le corps et la parole*, Actes du III<sup>e</sup> colloque interuniversitaire sur les droits de l'homme, Fribourg, Éd. Universitaires de Fribourg, 1985.

---

### Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thematiques/guerres-et-moires/violences-de-guerre/musique-et-torture>