

# LA MUSIQUE ET LE MAL

« Un seul allemand, un Beethoven, a fait davantage pour la musique que tous les anglais réunis ».

Adolf Hitler

« Là où on veut des esclaves, il faut le plus de musique possible ».

L. Tolstoï, *Entretiens à Iasnaïa Poliana*

« Lyre d'or, à qui obéit le pas... »

Pindare, *Pythique*, I,1

« L'expression haine de la musique veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée ».

P. Quignard, *La haine de la musique*, VII<sup>e</sup> Traité

**N**on. La musique n'adoucit pas les mœurs.

La musique est coupable, la musique est envahissante, elle agresse, elle est partout présente, elle comble, partout, dans les espaces où les hommes vivent ensemble, le vide sonore qui, parfois, subsiste dans l'agglomération immense et brutal des « mégalopoles », ou bien elle tiédit, elle rassure : peur du silence, elle silencie ce silence, elle emplit de remplissage.

*La haine de la musique* (Calmann-Lévy) est publiée en 1996. C'est l'un des plus beaux livres qui ait été écrit sur la musique. Et l'un qui comporte des aveux et des remarques parmi les plus désenchantés (le IX<sup>ème</sup> Traité porte d'ailleurs significativement ce titre, « Désenchanter »). P. Quignard, sous la forme habituelle des traités qu'il affectionne<sup>1</sup>, pense le rapport que nous entretenons avec la musique aujourd'hui, c'est-à-dire le rapport qu'elle nous fait entretenir avec elle, la soumission en rien nouvelle qu'elle nous impose. Point de dissertation, de long discours mais des fragments, où l'anecdote, l'autobiographie, l'histoire, l'érudition — son vice, notre plaisir — permettent de penser et repenser chaque idée en redisant à chaque

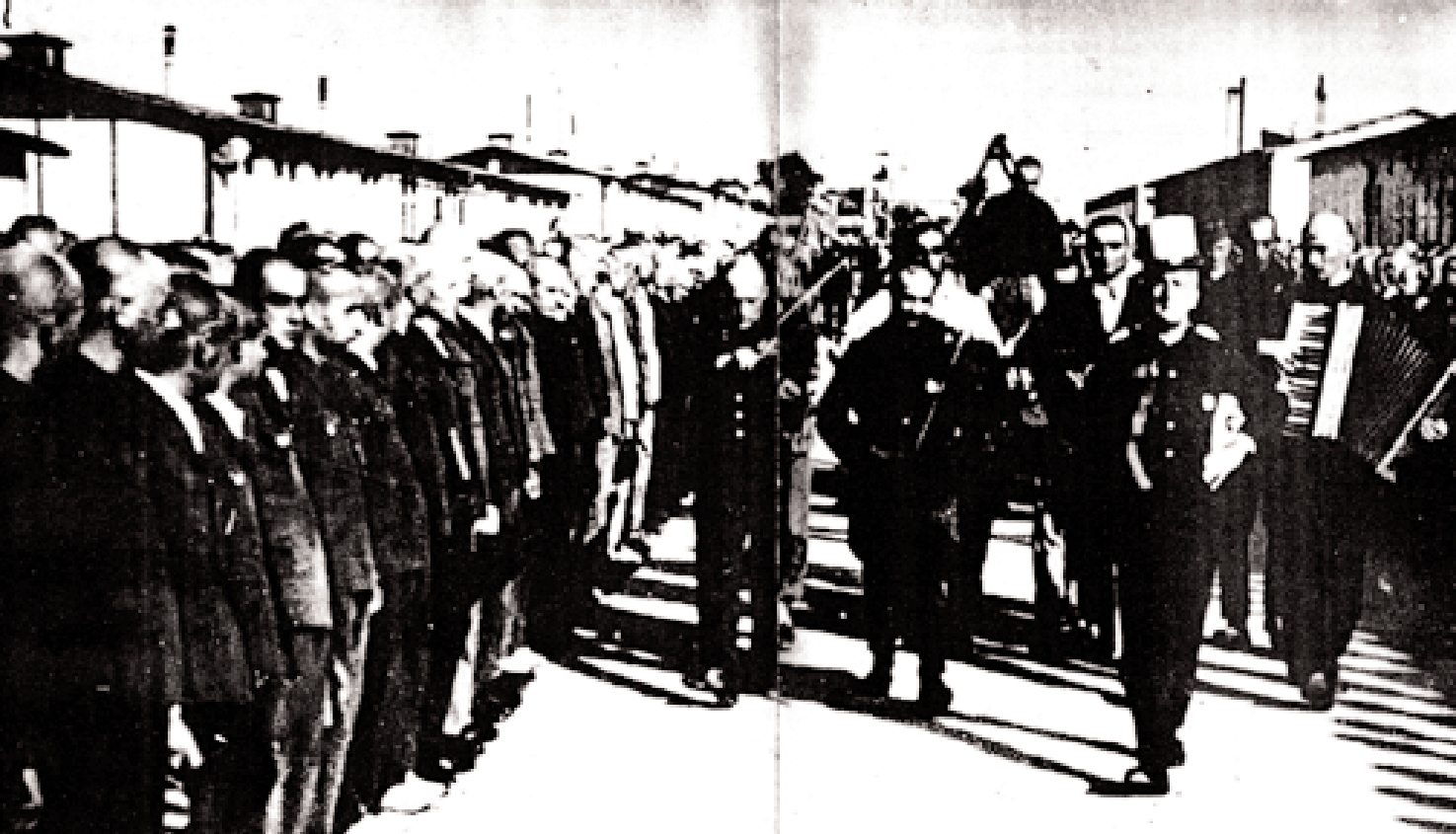
fois la place de l'auteur, en renouvelant l'arme rhétorique et l'argument (qui est dévoilement, « blancheur de l'aube »). La force de ce livre est de mêler l'expérience, le sentiment les plus personnels<sup>2</sup> et une connaissance extraordinairement précise de l'histoire de la musique à une réflexion sur le sens, le rôle, la place de celle-ci dans notre société aujourd'hui.

Elle permet en effet de penser véritablement le rapport de la musique et du mal, à partir de l'utilisation qu'en fit le III<sup>ème</sup> Reich allemand. Un récent article de Bruno Cabanes<sup>3</sup> rendait compte du livre d'Esteban Buch, *La neuvième de Beethoven*, une histoire politique (Gall, Bibl. des Histoires, 1999), analyse de l'utilisation de l'œuvre de ce musicien, de cette composition en particulier — la plus jouée en Allemagne en 1941 et 1942 — et de son dernier mouvement, l'*Ode à la joie*. Analyse probablement intéressante mais qui laisse en suspens le pourquoi fondamental d'un tel pouvoir, d'une telle efficacité de la musique au service d'une œuvre de destruction et d'anéantissement, au seul profit d'une raison idéologique qui fait de Beethoven ou de Wagner l'incarnation du pur génie allemand. Il faut déplacer la question : non pas se demander en quoi la *musique allemande* a pu servir

l'œuvre d'extermination nazie et sa gloire (ce qui en ferait un cas, ce qui lui conférerait une spécificité absolue, désastreuse ; ce que Jankélévitch pensait en refusant d'écouter et d'interpréter de la musique allemande) ; mais bien plutôt en quoi LA musique, dans son essence, est susceptible de servir une telle entreprise. Le « en quoi » permettra peut-être de s'approcher du « pourquoi », et de dépasser l'interprétation classique soit de l'idéologie, soit du « sadisme » des officiers (par ailleurs comme on le sait, casqués, bottés et... « bien élevés ») : une fanfare dans un camp, ce n'est pas la barbarie contre la civilisation, ou le sadisme contre le raffinement, ce sont les retrouvailles — dans des conditions inespérées — du pouvoir originel de la musique et de l'ordre mortiphère.

## Une mélodie dans l'Anus mundi...

« La musique est le seul de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des juifs organisée par les allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la



Pendaison en musique au camp de Mathausen après une tentative d'évasion.

faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation et de la mort ». Ainsi s'ouvre le VII<sup>e</sup> traité de *La haine de la musique* (HM) et la réflexion que propose Quignard sur la liaison entre la musique et le mal, ici incarné par un événement unique, sans précédent: les camps de concentration nazis. La présence de la musique dans les camps de concentration allemands de la seconde guerre mondiale grâce à des orchestres composés de prisonniers — musiciens de tous niveaux, amateurs ou professionnels — est attestée par de nombreux témoignages. Dominique Decèze écrit, dans *L'esclavage concentrationnaire* que « dans la plupart des camps, un orchestre accompagnait les départs et les retours des travailleurs. À Mathausen, à Buchenwald, à Auchwitz, il en était ainsi tous les jours »<sup>4</sup>. De nombreux anciens déportés ont fait part de la présence de ces orchestres ; le Docteur Margita Schwalbova, ancienne déportée à Auchwitz, témoigne : « Auschwitz était un camp rempli de contradictions absurdes et d'inventions démentes. La musique en faisait partie. L'orchestre

d'hommes existait déjà à notre arrivée. Il jouait pour les *Kommandos* de détenus qui sortaient du camp pour aller travailler ou y rentraient. Il regagnaient le camp le soir, hirsutes et gris de fatigue. En queue de colonne, étendus sur des brancards ou portés par des camarades, se trouvaient les nombreux morts qui avaient été abattus ou avaient succombé à une mort « naturelle ». De ces brancards pendaient des pieds et des mains qui remuaient au rythme de la musique. Les derniers succès allemands étaient joués: « Es war ein Edelweiss, ein kleines Edelweiss... hallerie, hallerie... »<sup>5</sup>.

Parmi tous les témoignages dont nous disposons, quelques-uns sont particulièrement significatifs, car ils sont le fait de musiciens eux-mêmes, et parfois de déportés que l'expérience du *Lager* a fait écrivains, comme c'est le cas pour Primo Levi<sup>6</sup>. Ainsi de Simon Laks, que nous décrit Quignard : « Simon Laks naquit le 1<sup>er</sup> novembre 1901 à Varsovie. Après ses études au conservatoire de Varsovie, il se rendit à Vienne en 1926. Pour vivre, il accompagnait au piano les films muets. Puis il se rendit à Paris. Il parlait le polonais,

le russe, le français, l'allemand et l'anglais. Il était pianiste, violoniste, compositeur, chef d'orchestre. Il fut arrêté à Paris en 1941. Il fut interné à Beaune, à Drancy, à Auschwitz, à Kaufering, à Dachau. Le 3 mai 1945, il fut libéré. Le 18 mai, il était à Paris. Il désira évoquer la mémoire et la souffrance de ceux qui avaient été anéantis dans les camps mais il voulut aussi méditer sur le rôle qu'avait joué la musique dans l'extermination. Il se fit aider par René Coudy. En 1948, il publia au Mercure de France, avec René Coudy, un livre intitulé *Musiques d'un autre monde*, précédé d'une préface de Georges Duhamel. Ce livre ne fut pas accueilli et sombra dans l'oubli ». (*HM*, VII<sup>e</sup> traité, p. 216). Simon Laks rapporte qu'il aperçut « ...des pupitres, des pupitres à musique ! (...) Qui dit pupitres, dit musiciens. Les uns sans les autres n'ont pas leur raison d'être. Qui joue donc de la musique ici ? Les bourreaux ou les victimes ? Quelle est donc la musique qui résonne en ce maudit lieu ? Des danses macabres ? Des chants funèbres ? Des chants hitlériens ? »<sup>7</sup>. Ces lignes trouvent un relais

exact dans les pages que Levi écrit dans *Se questo è un uomo* (*Si c'est un homme*) : par coïncidence, Levi entendit la musique de l'orchestre dirigé par Simon Laks ; dans ce qui constitue une espèce d'initiation aux lois du *Lager*, et qui, dans sa découverte, va de surprise en surprise, Levi décrit la brutalité, la douleur de l'apprentissage de cette vie nouvelle. C'est le soir ; « près de l'entrée, une fanfare commence à jouer : elle joue *Rosamunda*, la chansonnette sentimentale du moment, et cela nous semble tellement absurde que nous nous regardons entre nous en riant nerveusement ; nous nous sentons comme soulagés, tout ce rituel n'est peut-être qu'une énorme farce dans le goût teutonique. Mais aussitôt après *Rosamunda*, la fanfare attaque des marches les unes après les autres, et voici qu'apparaissent les bataillons de

camarades qui rentrent du travail. Ils avancent en rang par cinq : leur démarche est bizarre, contractée, rigide, on dirait des bonhommes de bois ; mais ils suivent scrupuleusement le rythme de la fanfare » (*SH*, p. 30). Simon Laks s'élèvera contre l'interprétation donnée (plus tard par des détenus, qui selon lui voyaient les choses avec un recul qui embellissait la réalité) que la musique pouvait constituer un réconfort ; au contraire, et jugeant cela « scandaleux », il considère qu'elle ne soulageait personne si ce n'est peut-être les musiciens qui étaient en général astreints à des tâches moins pénibles. La découverte de cet orchestre, de la musique dans ce qui est déjà un enfer, fera dire à Levi que « la musique entraînait vers le fond », et cette découverte donne son sens au titre du chapitre : « le fond » (c'est le

2<sup>ème</sup> chapitre ; l'apprentissage se fait à partir de ce « fond » primordial : le 3<sup>ème</sup> chapitre est intitulé significativement « Initiation »).

Les musiciens sont recrutés parmi les prisonniers qui arrivent, et ont des compétences très diverses<sup>8</sup>. Très vite, des orchestres sont créés par les autorités du camp pour scander l'entrée et la sortie quotidienne des *Kommandos*. Si la musique est importante pour les autorités du camp, elle est décisive pour les prisonniers musiciens : tous s'accordent à dire que savoir jouer un instrument était une garantie quasi certaine de survie, une distinction immédiate : à propos des musiciennes de l'orchestre, une détenue affirme qu'« elles devaient le sursis à la musique »<sup>9</sup>. De même, Simon Laks, ayant dit à un des *Prominente* du camp qu'il était violoniste se voit

« *Matin, midi, soir, au départ et au retour des Kommandos, une musique martelait les pas... D'autres jours elle scandait la mort.* »



répondre: « Pourquoi ne l'as-tu pas dit plutôt ? Demain, tu resteras au *block*, je t'emmènerai voir l'orchestre » avant qu'un des autres n'ajoute « et si tu es pris, tu vivras peut-être un peu plus longtemps, ah! ah! ah! » (*MA*, p. 46). C'est aussi le cas d'une femme à la personnalité exceptionnelle, Alma Rosé. Arrivée à Auschwitz et sélectionnée avec d'autres femmes pour le *Block 10* (celui des cobayes) elle fut ensuite transférée à Birkenau comme chef d'orchestre car elle avait, à la surprise générale, soudain révélé sa connaissance du violon, lors de l'anniversaire de la doctoresse du *Block*. Si la musique permet de survivre, c'est parce qu'elle est utile, et qu'elle peut servir efficacement l'organisation et la bonne marche du camp. Si Anita Lasker-Wallfisch survécut, c'est parce qu'elle était violoncelliste<sup>10</sup>; si Simon Laks survécut, c'est parce qu'il était violoniste : il affirmera significativement : « ce violon que je tiens est devenu mon bouclier » (*MA*, p. 48) ; si Primo Levi survécut, c'est parce qu'il était chimiste, et ce dernier explique clairement qu'à Auschwitz, « abstraction faite des autres prisonniers qui vivaient dans des conditions différentes, sur l'ensemble des anciens détenus juifs, il ne restait en 1944 que quelques centaines de survivants : aucun de ces survivants n'était un *Häftling* ordinaire, végétant dans un Kommando ordinaire et se contentant de la ration normale. Il ne restait que les médecins, les tailleurs, les cordonniers, les musiciens, les cuisiniers, les homosexuels encore jeunes et attirants... » (*SH*, p. 95-96)<sup>10bis</sup>. Pierre Vidal-Naquet aura cette formule terrible : « Menuhin pouvait survivre à Auschwitz, non Picasso » (préface, *M.A.*, p. 16).

## Précipiter l'âme et le corps

À la lecture de tels faits, de semblables témoignages, force est de s'interroger sur la possibilité d'une telle collusion entre la musique et la mise en place organisée, précise, industrielle, de la mort, de la destruction<sup>11</sup>. C'est interroger

les liens que la musique peut entretenir avec cette nuit de l'homme et de la civilisation, en reconnaissant que la musique n'est pas le contraire de la barbarie, qu'elle n'est pas non plus la barbarie, mais qu'elle peut la servir, ce qui est à la fois plus subtil et plus effrayant<sup>12</sup>. Beaucoup de témoignages constatent cette présence, cette assignation de la musique au rythme des sorties et retours au camp, à la « célébration » d'une pendaison (voir P. Levi, pp 159-160), mais peu essaient de comprendre — et en particulier les livres des musiciens eux-mêmes, Laks (ou Levi) restant des exceptions — en quoi la musique avait en elle ce pouvoir de servir parfaitement ce but ; peu essaient même de voir au-delà de la musique militaire des fanfares, trop martiale pour ne pas déjà engager des réflexions limitées. Car ce n'est pas la musique militaire, ou la musique allemande, c'est bien LA Musique, l'art en lui-même qui a servi l'œuvre de mort nazie.

C'est pour cette raison qu'une analyse comme celle d'Esteban Buch dans son ouvrage déjà cité ne peut être entièrement satisfaisante ; au demeurant, la question que pose Buch est plutôt attachée au caractère national et allemand de cette musique ; c'est le sens de la phrase qui clôt le chapitre qu'il consacre à la musique dans les camps de concentration (« Bethoveen Führer », II<sup>e</sup> partie, chapitre X) : « la question de Bethoveen à Auschwitz est terrifiante » (E. Buch, op.cit, p. 154) Si, par ce point de vue, il contourne la question essentielle, il n'en apporte pas moins une perspective digne d'intérêt. Le choix de la musique allemande pouvait correspondre à deux possibilités plus intéressantes ; la première qui concerne les chefs allemands, est celle d'une utilisation de la musique allemande et de ses chefs d'œuvre comme participation à une immense action de valorisation et, au moment où la victoire sera moins sûre, de précipitation de la culture : précipitation au sens de saut dans le vide bien entendu, de perte. Folie de la guerre et folie suicidaire qui fait y

participer une des plus hautes émanations de l'esprit humain, comme engagement total et irréversible : si la défaite est possible, alors tout doit être précipité. La seconde concerne en revanche les prisonniers : convoquer dans un camp comme chant d'espoir pour la chorale *L'Ode à la joie* de Bethoveen peut s'expliquer par une dérision absolue, qui est « satanique », et, qui constitue une sorte de réponse absurde au désespoir, mais à la mesure de l'absurdité du camp et de ses lois. Face à la « torsion radicale des valeurs », les prisonniers s'en sortent par un acte pareillement absurde. Geste « satanique », le mot va loin et rejoint les réflexions de Primo Levi (la musique est chez lui qualifiée d' « infernale »)<sup>13</sup>.

## De l'obéissance...

La musique était là, a-t-on dit, pour rythmer le pas des prisonniers. C'est précisément cela qui va nous faire comprendre le rôle de la musique au *Lager*. P. Quignard, à propos de la méditation de S. Laks, écrit « qu'elle peut être divisée sous la forme de deux questions : Pourquoi la musique a-t-elle pu être mêlée à l'exécution de millions d'êtres humains ? Pourquoi y prit-elle une part plus qu'active ? La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique, l'oreille ne peut se fermer. La musique étant un pouvoir s'associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place. Partout où il y a un chef et des exécutants, il y a de la musique. Platon ne pensa jamais à distinguer dans ses récits philosophiques la discipline et la musique, la guerre et la musique, la hiérarchie sociale et la musique. Même les étoiles : ce sont les sirènes selon Platon, astres producteurs d'ordre et d'univers. Cadence et mesure. La marche est cadencée, les coups de matraque sont cadencés. La première fonction, ou du moins la plus

quotidienne des fonctions assignées à la musique des *Lagerkapelle*, consista à rythmer le départ et le retour des *Kommandos* » (HM, VII<sup>e</sup> traité, pp 220-222). Ouir c'est obéir ; obéir en français provient du verbe latin *obaudire* : l'audition est toujours une obéissance, et cela dès que notre mère nous parle, dès les premiers mots que nous percevons (ces quelques syllabes qui constituent notre prénom et qui, à l'appel, nous meuvent comme un ordre, tout au long de notre vie ; et il est pourtant très doux d'être appelé). La musique viole : pour Platon elle pénètre à l'intérieur du corps et s'empare de l'âme ; Pindare est repris par Thucydide qui écrit : « la musique n'est pas destinée à inspirer les hommes

dans la transe mais à leur permettre de marcher au pas et de rester en ordre serré. Sans musique, une ligne de bataille est exposée à se désorganiser au moment où elle s'avance pour la charge » (cité par Quignard, pp 246-247) ; Goethe, enfin a ce mot : « la musique militaire me déplie comme un poing qu'on ouvre ». Elle dresse, et il faudrait ne pas l'entendre pour ne pas céder à son pouvoir. Or si pour ne pas voir, on peut fermer les yeux, comment faire pour ne pas entendre, puisqu'il se trouve que « les oreilles n'ont pas de paupières » (HM, II<sup>e</sup> traité, pp 115-151). Comment ne pas entendre la musique ? Comment ne pas y obéir ? Primo Levi écrit « qu'il fallait entendre cette musique de l'extérieur (...) il fallait

l'entendre sans y obéir, sans la subir » et il la nomme « maléfice ». « Maléfice », car, « quand cette musique éclate, nous savons que nos camarades dehors dans le brouillard se mettent en marche comme des automates ; leurs âmes sont mortes et c'est la musique qui les pousse en avant comme le vent les feuilles sèches et leur tient lieu de volonté. Car ils n'ont plus de volonté : chaque pulsation est un pas, une contraction automatique de leurs muscles inertes » (SH, chapitre 4, K.B, p. 54). Si la musique est aussi efficace, c'est parce qu'« elle est déjà toute entière dans le coup de sifflet du SS », et parce que « la fonction secrète de la musique est convocative » (HM, p. 227). Elle est infernale, car elle est propre à l'enfer et fait pleinement corps avec lui. Une grande partie de la réflexion de Quignard a pour objet de montrer comment, depuis les origines, et à l'appui des textes et témoignages les plus anciens, la musique est liée à l'ordre, à la meute, à l'obéissance ; comment son adaptation au *Lager* n'est pas une monstruosité mais un mariage d'amour, le camp de concentration lui fournissant d'une certaine façon les conditions idéales pour s'exprimer.

### Où le mal est désenchantement...

Cette réflexion trouve un écho dans un autre traité du livre, le IX<sup>e</sup> (« Désenchanter »), qui examine la présence de la musique dans notre société aujourd'hui. Les deux traités ne sont pas séparés, ils se répondent. Il n'y a plus de *Lager*, mais il y a toujours l'appel à l'ordre, la convocation. Chacun de nous peut aussi constater à quel point sa présence devient envahissante, sauvage, pénible : dans tous les lieux, même les églises, il y a désormais de la musique. La capacité de disposer de la musique, sa capacité de diffusion infinie, sa présence continue, harassante, qui suffoque, fait que « pour la première fois depuis le commencement du temps historique c'est-à-dire

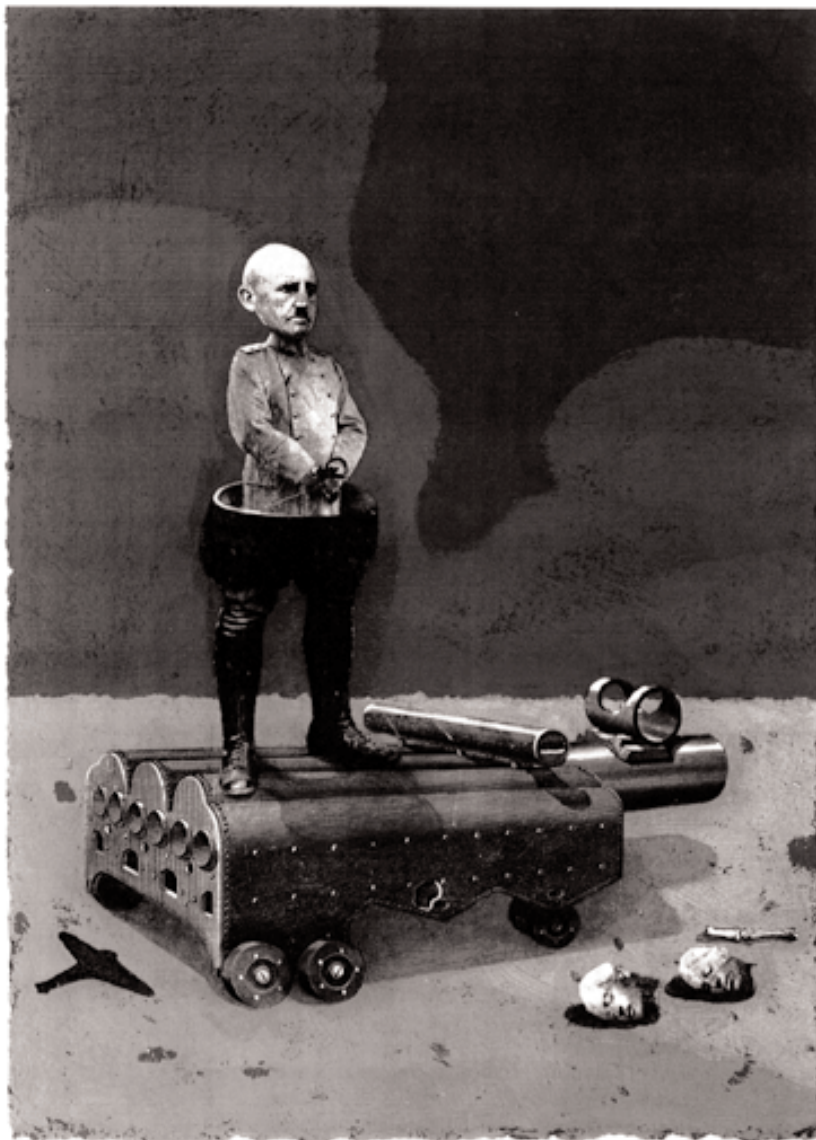


Illustration de Chloé Poizat

narratif, des hommes fuient la musique » (HM, p. 285). Quignard oppose ainsi la singularité, l'événement que pouvait constituer l'écoute avant l'ère du haut-parleur, la radio-phonie, la télévision, et sa dispersion sauvage, effrayante : « Dans le monde européen jusqu'en 1914, le coq disait l'aube, le chien l'étranger, le cor la chasse, la carillon de l'église marquait l'heure, la trompe la diligence, le glas la mort, le charivari le remariage des veuves, les flûtes et les tambours les sacrifices d'une effigie de carnaval. Les rares violons des musiciens ambulants signalaient la fête annuelle et entouraient les baraques des jeux datant de la préhistoire. Pour écouter de la musique écrite il fallait attendre le dimanche, lors de la grand-messe, lorsque les vents des orgues se mettaient à souffler les accords jusqu'à rebondir le long de la nef. Le dos de l'auditeur frémissait tout à coup. Ce qui était une rareté est devenu bien plus qu'une fréquence. Ce qui était le plus extraordinaire est devenu un siège qui assaille sans finir la ville comme la campagne. Les hommes sont devenus les assaillis de la musique » (HM, p. 272-273). Il ajoute que « la musique

multipliée à l'infini comme la peinture reproduite dans les livres, les magazines, les cartes postales, les films, les CD-ROM, se sont arrachées à leur unicité. Ayant été arrachées à leur unicité, elles ont été arrachées à leur réalité. Ce faisant, elles se sont dépouillées de leur vérité. Leur multiplication les a ôtées à leur apparition, elle les a ôtées à la fascination originaire, à la beauté. » (HM, p. 272 et p. 280). Regardons autour de nous : combien de fois, dans les lieux publics par exemple, pouvons-nous remarquer comment, à la seule écoute de quelque notes, tel ou telle immédiatement fredonne, siffle, tape du pied en rythme, tout heureux de reconnaître ou de suivre la mélodie. Voilà sans doute expliqué le succès des « tubes » de l'été, ou de la « techno » : aggrupper la masse, dresser dans une même transe, rejoindre l'effacement de l'identité par la danse qui désarticule (les témoignages des fanatiques de « boîte » ou de concerts sont éloquentes : il faut que « ça leur rentre dedans », que ça les « assomme » ; d'où le rôle si important des basses fréquences qui, écrit Quignard, « ont mué l'audition en douleur »).

Que la musique ait pu être parfois une aide morale, des témoignages

permettent de le vérifier ; mais ils sont si peu nombreux, qu'ils n'acquiescent pas une grande force de conviction. La force du livre de Quignard est de désiller et de faire réfléchir. Les manifestations de défoulement collectives (boîte ou « rave party ») cachent peut-être derrière cet apparent désir de perte d'identité, de communion sauvage dans le grand moi de la foule, une faculté à être dompté qui ne laisse pas d'inquiéter.

Il est possible pour conclure (s'il est possible de conclure), de convoquer une anecdote terrible, que rapporte Quignard, à propos de Viktor Ullmann qui allait mourir en camp quelques semaines plus tard : « la dernière œuvre de Viktor Ullmann dans le camp est intitulée *Septième sonate*. Il la dédia à ses enfants, Max, Jean et Felice. Il la data du 22 août 1944. Puis, poursuivant la réflexion de Karel Fröhlich, Viktor Ullmann a porté au bas de la première page un *copyright* sarcastique. Il y a un humour ultime. L'humour ultime est le langage à l'instant où il passe sa propre limite. " Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort " » (HM, p. 255).

**Antoine SURIN**

Pour éviter d'alourdir l'appareil de notes, nous avons utilisé des abréviations pour les œuvres citées plusieurs fois : il en va ainsi de *La haine de la musique* (HM), de *Mélodies d'Auschwitz* (M.A), de *Si c'est un homme* (SH), de *L'écriture ou la vie* (EV).

1. Voir les *Petits traités*, Tome I à VIII, éd. Maeght, 1990. Voir également la réflexion que P. Quignard propose sur le fragment dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana. L'héritage classique — classique et antique, décisif pour comprendre l'écriture et la pensée de l'auteur — est convoqué par une figure marquante, celle de P. Nicole et de ses *Traité de morale*.
2. P. Quignard descend de par son père d'une famille de facteurs d'orgue depuis plusieurs générations, en Alsace et dans le Wurtemberg. Lui-même musicien (orgue, violon, violoncelle), il a créé et dirigé le Festival de musique baroque de Versailles. Plusieurs de ses livres font référence à la musique ou l'ont pour sujet : *La leçon de musique, Le salon du Wurtemberg, Tous les matins du monde*, quelques uns de ses *Petits traités*. On peut également lire dans *Vie secrète* (1998), le récit de son initiation à la musique lors de son adolescence.
3. *L'Histoire*, n° 233, juin 1999, pp 27-28.
4. *L'esclavage concentrationnaire*, FNDIRP, 1979, p. 144.
5. Extrait de « la vérité de la vie de onze femmes... », appendice du livre de A. Lasker Wallfisch, *La vérité en héritage, la violoncelliste d'Auschwitz*, A.Michel, 1998.
6. « Sono un chimico, scrittore per caso » (je suis un chimiste devenu écrivain par hasard), dans *Primo Lévi, conversazioni e interviste (1963-1987)*, Einaudi.
7. *Musiques d'un autre monde*, p. 25, Mercure de France, 1948. Ouvrage épuisé et introuvable, réécrit et réédité au Cerf sous le titre : *Mélodies d'Auschwitz*. La préface est de Pierre Vidal Naquet, et ce dernier précise que « par rapport au texte de 1948, celui de *Mélodies d'Auschwitz*, rédigé en 1978, est comme décenté, purifié. Il est certes divisé par des titres musicaux, ouverture, mélodies, coda, qui ne sont plus 22 mais 3. Le livre est nourri de réflexions, de polémiques parfois » (p. 14-15).
8. On l'a vu, S. Laks était chef d'orchestre, mais il demeurait une exception : Margita Schwalbová affirme que « les filles jouaient d'une grande variété d'instruments, sans aucune coordination et plutôt mal » (op.cit, p. 219) et D. Decèze, à propos de l'orchestre d'Auschwitz, « le chef de la musique se dit allemand, déporté politique, mais il ne connaît rien à la musique » (op.cit p. 145).
9. Charlotte Delbo, *Auschwitz et Après*, Ed. de Minuit, 1970, p. 169.
10. Anita Lasker-Wallfisch, *La vérité en héritage, la violoncelliste d'Auschwitz*, pp. 101-103.
- 10 bis S.Laks décrit ainsi un détenu exceptionnel : « H. Lewin joue de la flûte comme un virtuose, et tout aussi bien de la clarinette, du saxophone, de la contrebasse et d'autres instruments (...) Mais ce n'est pas tout ; il est aussi luthier, mécanicien et maître horloger. (...) Il devient en un temps record *persona grata* dans tout le camp, y compris parmi l'équipe des SS, de tous les grades » (M.A, p. 66-67).
11. À vrai dire, c'est aussi sa présence tout court qu'on peut juger incroyable, et elle l'était effectivement ; Jean Puissant écrit, à propos du quatuor clandestin à Buchenwald, jouant dans la grande salle que les médecins SS ont transformé en musée personnel, remplis des trophées pris sur les prisonniers (pièces anatomiques). (D.Decèze,op.cit, p. 193).
12. P. Quignard écrit fort justement : « je m'étonne que des hommes s'étonnent que ceux d'entre eux qui aiment la musique la plus raffinée et la plus complexe, qui sont capables de pleurer en l'écouter, soient capables dans le même temps de la férocité. L'art n'est pas le contraire de la barbarie. La raison n'est pas la contradictoire de la violence. On ne saurait opposer l'arbitraire à l'Etat, la paix à la guerre, le sang versé à l'affût de la pensée, parce que l'arbitraire, la mort, la violence, le sang, la pensée ne sont pas libres d'une logique qui demeure une logique même si elle passe la raison » (HM, p. 241)
13. Ce geste satanique est aussi l'expression, dans sa radicalité sarcastique, d'une liberté irrédicible de l'esprit humain ; liberté qui donne à l'homme la possibilité de faire le mal comme celle de faire le bien. Semprun écrit dans *L'écriture ou la vie*, à propos des conversations dans le Revier avec des camarades et des professeurs qu'ils en arrivent à cette réflexion : « le Mal n'est pas l'inhumain, bien sûr... Ou alors, c'est l'inhumain chez l'homme... L'inhumanité de l'homme en tant que possibilité vitale, projet personnel En tant que liberté. Il est donc dérisoire de s'opposer au Mal, d'en prendre ses distances par une simple référence à l'humain, à l'espèce humaine... Le Mal est l'un des projets possibles de la liberté constitutive de l'humanité de l'homme... De la liberté où s'enracinent à la fois l'humanité et l'inhumanité de l'être humain... » p. 121. Une réflexion plus approfondie est reprise par Jorge Semprun dans une conférence faite à la Sorbonne en 1990 (parue avec un discours fait à Francfort, sous le titre *Mal et modernité*), où il examine les acquis, impasses et conquêtes de la réflexion philosophique allemande sur le mal depuis Shelling et Kant jusqu'à Heidegger et Habermas.