Transposition

Musique et Sciences Sociales

9 | 2021

Musique et sexualité

Élise Petit, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*

Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018

Laetitia Devos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/5551>

DOI : 10.4000/transposition.5551

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Laetitia Devos, « Élise Petit, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide* », *Transposition* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 23 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/5551> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.5551>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2021.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Élise Petit, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*

Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018

Laetitia Devos

RÉFÉRENCE

Élise Petit, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018, 393 p.

- 1 L'ouvrage d'Élise Petit *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide* fait le choix de mettre en parallèle deux périodes que l'on pourrait croire radicalement opposées. Cette étude entend ainsi « briser un tabou idéologique » (p. 19) et déconstruire le mythe de « l'Heure Zéro » en musique. L'ouvrage, malgré tout structuré autour de la rupture de 1945, afin de ne pas nier les « spécificités fondamentales et irréductibles de chaque système étudié », adopte trois axes d'étude identiques pour les deux périodes, de l'avant ou de l'après-1945 : pureté, peuple et rupture. L'approche comparative contribue pour une grande part à la nouveauté de cette recherche empirique, qui intéressera donc aussi bien les connaisseurs du sujet qu'un public plus large.
- 2 Dans le discours national-socialiste, les notions de pureté, peuple et rupture furent omniprésentes dans la politique culturelle, mais jamais réellement définies d'un point de vue artistique, car elles étaient subordonnées avant tout à une vision raciale et raciste de société. Élise Petit décortique la ligne idéologique à première vue monolithique fondée sur ces trois *leitmotive* pour en montrer les incohérences.
- 3 Le 1^{er} chapitre, consacré à l'idéal nazi de « pureté » (on regrette que l'auteure ait rapidement renoncé à l'usage des guillemets), montre que cette dernière était définie uniquement *ex negativo*, comme un anti-modernisme, un anti-communisme, un anti-

américanisme, un anti-internationalisme, un anti-intellectualisme et bien sûr un antisémitisme. Les compositeurs allemands du passé adulés par le régime, essentiellement Wagner, Beethoven et Bruckner, furent récupérés à des fins idéologiques et leurs œuvres au besoin revues (ainsi en alla-t-il par exemple des livrets des opéras de Mozart et des références hébraïques de son *Requiem*). Dans le cas de compositeurs étrangers comme Dvořák ou Liszt, la récupération servait l'expansionnisme de l'Allemagne nazie.

- 4 La notion de « pureté » est plus que relativisée pour qui découvre les coulisses de la préparation des expositions antagonistes de 1937-1938 dédiées à l'art allemand d'un côté contre l'art dit « dégénéré » de l'autre, expositions qui trouvèrent leur équivalent en musique. Ainsi, l'initiative de l'exposition « *entartete Kunst* » revenait au départ à Alfred Rosenberg, idéologue nazi, concurrent direct de Joseph Goebbels. Tous deux se disputaient les faveurs d'Hitler et les postes à responsabilité. Par simple rivalité, Goebbels – qui pourtant n'abhorrait pas l'art moderne, au point de faire collection de tableaux expressionnistes pour son compte personnel – prit Rosenberg de court en faisant organiser l'exposition « *entartete Kunst* » par son propre ministère. Rosenberg se rabattit alors sur la musique pour une exposition sur la musique dite « dégénérée », mais celle-ci, sabotée en coulisses par Goebbels, dut prendre fin plus tôt que prévu.
- 5 Le 2^e chapitre, consacré à la notion de « peuple » dans la culture musicale du nazisme, revient sur l'idéologie de la « *Volksgemeinschaft* », puis fait lui aussi la part belle aux intrigues qui se déroulaient dans les institutions culturelles encadrant ce « peuple » : certaines institutions émanaient de Rosenberg, comme la « Ligue de combat pour la culture allemande », que Goebbels neutralisa en l'intégrant à la Reichskulturkammer, tandis que d'autres étaient dirigées par Peter Raabe (par exemple la « Société allemande de musique »), lui-même en conflit avec Hans Severus Ziegler. Les compositeurs ne pouvaient pas recevoir de commande sans l'aval de la Reichsmusikkammer, qui enquêtait sur leurs origines et leur engagement politique, et ils pouvaient aussi se retrouver pris dans des luttes intestines qui leur échappaient. Certains obtinrent une distinction particulière en 1944 en figurant dans la « liste spéciale des artistes irremplaçables », dont le sort dans l'après-guerre est traité en deuxième partie d'ouvrage.
- 6 L'embrigadement des masses par la musique de divertissement et les chants est un phénomène dont Élise Petit analyse les ressorts musicaux, sans en taire certains échecs tragi-comiques : la chanson « Lili Marleen », enregistrée par Marlene Dietrich en exil aux États-Unis, et récupérée sans vergogne par le régime nazi, fut finalement chantée par les soldats tous fronts confondus. De même, l'éradication du jazz à la radio eut un corollaire inattendu : les auditeurs à la recherche de ce style, se mirent à écouter les ondes étrangères, prenant du même coup connaissance des nouvelles diffusées par l'ennemi. Il fallut donc remédier rapidement au problème en proposant un substitut de jazz à la radio allemande.
- 7 Dans le domaine de la musique « savante », la politique musicale se heurta aussi à des contradictions et imprévus qui, selon Élise Petit, donnent une « image incohérente confinante à la schizophrénie » (p. 121) et sur lesquels elle revient dans le 3^e chapitre (« paradoxes et ambivalences du régime »), sans doute l'un des plus intéressants de l'ouvrage. Nous sont dévoilées les coulisses du pouvoir, et notamment le conflit qui oppose Rosenberg, artisan de l'idéologie « *völkisch* », idéologue antisémite et antimoderniste particulièrement intolérant, et Goebbels, un peu moins rigide que son

rival sur le plan esthétique. La lecture de son journal permet de comprendre que Goebbels était avant tout un stratège. Comparant les deux rivaux, Élise Petit en arrive à la conclusion éclairante que « si la pureté est au centre du discours de Rosenberg en matière de politique artistique, c'est le peuple qui importe avant tout à Goebbels » (p. 129). Elle démontre, exemples à l'appui, la concurrence entre les deux hommes dans la « jungle organisationnelle » (terme de Philippe Burrin) du régime nazi. Si Goebbels finit par l'emporter du point de vue du pouvoir institutionnel, c'est Rosenberg qui gagna la guerre du pouvoir idéologique.

- 8 D'autres acteurs vinrent se mêler à cette bataille entre les deux hommes, servant tantôt de pion, tantôt de concurrent de diversion : Hermann Göring notamment, qui, en tant que président du Land de Prusse, dirigeait les théâtres situés sur son territoire, dont le Berliner Staatsoper, contre l'autocratie culturelle de Goebbels. D'autres encore, comme Wilhelm Frick, ministre de l'intérieur et de l'Éducation populaire, et Hans Severus Ziegler, commissaire de l'exposition « entartete Musik », comptaient parmi les proches de Rosenberg.
- 9 Des « dommages collatéraux des luttes d'influence entre les hauts fonctionnaires nazis » (p. 137) sont causés aux musiciens dont Élise Petit détaille tour à tour le destin, aucun n'étant unanimement plébiscité ou acclamé : certains firent les frais des rivalités entre les décisionnaires, d'autres – bien que clamant leur soutien au régime – paraissaient suspects pour des raisons esthétiques ou raciales, tandis que d'autres enfin s'adaptèrent sans jamais adhérer au parti national-socialiste. Élise Petit détaille ainsi les destins de Paul Hindemith, Kurt Furtwängler, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Carl Orff, Werner Egk, Rudolf Wagner-Régeny et Gottfried Müller.
- 10 L'articulation entre les deux parties, « De l'épuration à la dénazification », fait apparaître des parallèles à remettre en question : « Les Alliés entendent instaurer une nouvelle dichotomie de la nature humaine. La pureté quitte donc le camp de la race pour rejoindre celui des valeurs » (p. 165). Si les termes d'« épuration » ou de « purification » étaient employés à l'époque et le sont encore aujourd'hui comme synonymes de « dénazification », des références supplémentaires et des marqueurs de distanciation au sujet de ces vocables entachés d'idéologie nazie auraient permis à l'ouvrage de prendre un recul critique quant à ses propres outils conceptuels. Plusieurs connotations se superposent derrière l'adjectif « pur », particulièrement en musique bien sûr (« musique pure »), et auraient mérité explicitation.
- 11 L'auteure s'intéresse finalement moins à la notion de « pureté » elle-même dont elle concède que « les clivages idéologiques [...] la rendent polysémique et complexe » (p. 229) qu'à sa mise en œuvre : « Les moyens de la mise en œuvre de la dénazification ne flirtent-ils pas avec ceux utilisés pour l'épuration sociale et politique par le régime hitlérien ? » (p. 28) La difficile classification des musiciens entre liste « noire », liste « gris non-acceptable » ou « gris acceptable » est émaillée d'exemples. Finalement, en raison de la guerre froide, les stratégies d'expansion culturelles et la concurrence entre les différents occupants prirent le pas assez rapidement sur la dénazification, comme s'attache à le montrer la 2^e partie.
- 12 La culture apparaît comme une « arme de guerre » dans l'affrontement idéologique entre deux blocs : si les Américains s'engageaient par exemple pour la modernité en musique ou pour le jazz, c'est en grande partie pour rendre plus éclatante encore la censure qui sévissait dans la sphère d'influence soviétique. Le clivage en matière de politique musicale a même des explications d'ordre psychologique : les archives

prouvent que Britanniques et Américains nourrissaient un sentiment d'infériorité en musique à l'égard des Allemands, tandis que les Français et Soviétiques, plus assurés dans ce domaine, n'hésitèrent pas à se servir de leurs compositeurs et de leurs interprètes pour asseoir leur légitimité et redorer leur image auprès de la population.

- 13 Le 2^e axe d'étude, celui du « peuple », entendu comme *demos* ou *ethnos*, est particulièrement éclairant au sujet de la zone d'occupation soviétique qui lui donna un rôle prépondérant : Élise Petit analyse les traductions musicales de ce choix dans une Allemagne morcelée où le nouveau peuple est en quête d'identité, où le folklore a été « nazifié » pendant douze années et où le « peuple-classe » des prolétaires n'est pas encore une réalité. Le SED (Parti socialiste unifié) choisit donc de s'adresser avant tout au « peuple-masse » et appliquant les principes d'Andreï Jdanov, fustigea la musique dite « étrangère au peuple » (*volksfremd*) quitte à reprendre des termes en vogue sous le nazisme et quitte à privilégier une esthétique musicale analogue, bien que pour des raisons idéologiques totalement différentes. Élise Petit relève à ce sujet que Hitler, Goebbels et Rosenberg détournèrent des « idées formulées dès la Révolution de 1917 en Russie et relayées en Allemagne par des sympathisants durant la République de Weimar, notamment à propos du rôle fédérateur en musique » (p. 290).
- 14 Les zones d'occupation occidentales donnèrent la priorité à la « dénazification » : la, ou plutôt, les nouvelles musiques se définissaient avant tout par l'idéal de la *tabula rasa*. Les Alliés occidentaux entreprirent une acculturation du peuple allemand à cette Nouvelle musique en s'ingérant dans la programmation des concerts et en soutenant les festivals et cours de musique nouvelle (Donaueschingen, Darmstadt, Baden Baden). Malgré cette politique incitative, les Alliés firent le constat d'un échec de la Nouvelle musique auprès de la population allemande qui avait une douzaine d'années de « retard » à rattraper. Un écueil de taille est aussi que les Alliés ne pouvaient « invoquer une rupture esthétique fondamentale sans se risquer aux déviances du totalitarisme » (p. 289).
- 15 C'est ainsi que le dernier axe, celui de la rupture, est annoncé dès le titre du chapitre comme l'histoire d'un échec : « Illusions et utopies de ruptures : dans les ornières du nazisme ». Si en zone soviétique, les artistes et musiciens jouirent jusqu'en 1948 d'une certaine liberté, l'étau se resserra rapidement. Élise Petit détaille les exemples connus de l'intensification du contrôle des musiciens dans les premières années de la RDA, par exemple la polémique au sujet de l'opéra *La Condamnation de Lucullus* de Paul Dessau et Bertolt Brecht (p. 295-297) qu'elle analyse cependant uniquement sous l'angle musical, alors que d'autres chercheurs soutiennent la thèse d'une polémique née de considérations politiques, la musique ne servant que de prétexte pour porter ombrage à Brecht. Même si le débat sur cette question n'est pas tranché, on regrette qu'il ne soit pas évoqué, d'autant que l'auteure n'hésite pas à dénoncer les travers et incohérences les plus graves du régime soviétique, par exemple le retour de l'antisémitisme (que l'auteure dénoncera également au sujet de la Bavière p. 343). Élise Petit fait ainsi le constat désenchanté que l'asservissement des arts à l'idéologie politique est un trait commun aux nationaux-socialistes et aux Soviétiques. Pour ce qui concerne les musiciens eux-mêmes, les citations empruntées à Hanns Eisler au colloque de Prague en 1948, dans lequel le compositeur semble épouser des thèses jdanoviennes, auraient pu être mises en perspective : le débat dit « sur l'expressionnisme », mené entre des intellectuels et artistes communistes (dont Eisler) pendant leur exil pour préparer

l'après-guerre et savoir quels courants artistiques privilégier, aurait ainsi été éclairant au sujet des ruptures et continuités après 1945.

- 16 Les forces occidentales d'occupation avaient, selon Élise Petit, conscience des « pièges de l'épuration » : en excluant des musiciens ou interprètes pour leur passé nazi, les Alliés risquaient d'avoir recours à des méthodes totalitaires. D'autre part, si tous les musiciens anciens membres du NSDAP (parti nazi) avaient été démis de leurs fonctions, les orchestres n'auraient pu continuer à fonctionner. Les Alliés occidentaux décidèrent donc de donner priorité à la rééducation du peuple allemand, et notamment à sa jeunesse.
- 17 Que ce soit à l'Est ou à l'Ouest, Élise Petit voit trois raisons au fait que le monde musical ne pût être réellement dénazifié : d'une part, les priorités allaient à d'autres secteurs, comme la reconstruction matérielle. D'autre part, on faisait le constat pragmatique de la nécessité d'artistes talentueux. Enfin, lors des procès de dénazification, le manque de communication entre les services des forces occupantes mena plus d'une fois à des acquittements un peu rapides.
- 18 L'exemple le plus flagrant de ces dysfonctionnements concerne les Cours d'été de Darmstadt, qui lors de leur première édition, programmèrent une œuvre de Wolfgang Fortner, compositeur qui s'était compromis sous le nazisme, et engagèrent un enseignant qui avait prêté allégeance à Hitler, alors que ces Cours d'été étaient justement pensés pour être un nouveau départ. L'auteure détaille par ailleurs le parcours d'interprètes qui s'étaient arrangés du régime nazi : Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm, Elisabeth Schwarzkopf, Herbert von Karajan, retrouvent tous, après une courte période d'interdiction d'activité, une place dans le monde musical de l'après-guerre.
- 19 Quant aux compositeurs comme Hans Pfitzner, Richard Strauss, Carl Orff, Werner Egk, Rudolf Wagner-Régeny ou Gottfried Müller, le fait que tous aient subi, à un moment ou à un autre, les vicissitudes du régime nazi leur permit de se défendre devant les tribunaux de dénazification. Si Élise Petit renvoie donc dos à dos Est et Ouest, elle affirme que l'échec de la dénazification – et pas seulement des musiciens – est aussi le fait des Allemands eux-mêmes.
- 20 En dépit de cet échec, il n'en reste pas moins, affirme-t-elle, qu'une rupture s'est effectuée sur le plan esthétique à l'Ouest où l'encouragement de la « Nouvelle » musique était vu comme un nouveau départ –, et à l'Est, où « la rupture se fit principalement par le message délivré par la musique au travers des paroles et des textes choisis ».
- 21 En conclusion, si la thèse d'une continuité dans le monde musical en 1945 est étayée d'exemples convaincants au sein d'un vaste et intéressant panorama historique, le triptyque axiomatique « pureté, peuple, rupture » appliqué aux deux époques nous semble ne pas rendre compte de la richesse des différenciations opérées dans le corps de texte lui-même. Cet ouvrage, qui épluche minutieusement archives et sources tout en offrant une lecture fluide et instructive, est une mine d'informations pour tous ceux qui veulent connaître les coulisses et méandres des sorts des musiciens et compositeurs pendant les heures les plus sombres de l'histoire allemande, ainsi que l'impossible rupture de « l'Heure Zéro » en musique.

AUTEURS

LAETITIA DEVOS

Laetitia Devos est maître de conférences en études germaniques à l'université Rennes 2 où elle enseigne la langue et la civilisation allemandes depuis 2009. Également titulaire d'une licence de musicologie de l'université Paris IV, ses recherches portent sur les liens entre musique, littérature et contexte politique au xx^e siècle. Outre différents articles, elle a publié l'ouvrage *L'opéra en RDA. Sous le signe de Georg Büchner* aux Presses universitaires de Rennes (collection Le Spectaculaire) en 2012.