HAL
open science

Métrique, rythme et dissolution de l'individu dans la Volksmusik et les Volkslieder de l'Allemagne nazie

Élise Petit

▶ **To cite this version:**

Élise Petit. Métrique, rythme et dissolution de l'individu dans la Volksmusik et les Volkslieder de l'Allemagne nazie. Filigrane, 2009, Musique et rythme, 10, pp.101-114. hal-02303590

HAL Id: hal-02303590

https://hal.science/hal-02303590v1

Submitted on 8 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musique Esthétique Science Société

filigrane

Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.
Filigrane se consacre à la musique considérée comme un champ de forces où s'élabore le sens, une activité métaphorique où l'homme emploie ses facultés à construire tant le monde que lui-même. Les sciences humaines y croisent donc naturellement la singularité de l'art. Filigrane souhaite aborder sans esquive les thèmes difficiles et épineux (politiques, sociaux, spirituels et intellectuels...) que rencontre la musique et, de ce fait, associe à ses réflexions des chercheurs de toutes disciplines aussi bien que des artistes.

Métrique, rythme et dissolution de l'individu dans la *Volksmusik* et les *Volkslieder* de l'Allemagne nazie

Élise Petit
juin 2011
Résumé | Plan | Texte | Notes | Citation | Auteur | a | A

Résumés

Français English

Résumé

Tâche délicate de définir l'acception du rythme qui nous concerne et fera l'objet de notre étude. Tout d'abord celle que formule Kofi Agawu : « Des éléments récurrents et alternés, forts ou faibles, longs ou courts, qui structurent le flux de son et de silence du discours ». Ensuite l'ordonnancement du chaos selon Natorp, et celui du mouvement selon Platon : en bref, le rythme comme organisation, encadrement du temps. Mais aussi et surtout sa dimension potentiellement tyrannique : la prise en charge, l'occupation et même le quadrillage, la dictature du temps frappent l'attention lorsque l'on s'attache à l'étude du système national-socialiste qui a été effectif de 1933 à 1945 : régime totalitaire et exterminateur, il a eu pour ambition de diriger les arts — en particulier la musique — et, à travers eux, de façonner un peuple nouveau. Durant ces années, la *Volksmusik* ou « musique du peuple » plébiscitée par le régime — et les *Volkslieder* (« chants du peuple ») en particulier — a été pulsée, mesurée : encadrée, tyrannisée ; elle a participé à l'entreprise de destruction de la personnalité des individus, et à la fusion des artistes et du peuple tout entier dans une vaste masse aryenne ancrée dans le sol et la germanité, et dévouée à son « guide », le Führer.

Abstract

This article will study the notion of rhythm as conceived by Natorp – as the organization of chaos – and Plato – as movement: in a word, rhythm as the organization or command of time. But it will also consider the potentially tyrannical magnitude of rhythm: in studying the German National-Socialist system from 1933 to 1945, the control, the capture, even the "dictatorship" of time is obvious: the totalitarian and exterminatory regime sought to control the arts – particularly music – and, through them, to shape a new People. Throughout these years, the endorsed music, the so-called "*Volksmusik*" (music of the people), and especially the *Volkslieder* (songs of the people), was beaten, pulsed, even supervised, tyrannized. Music was part of the process of the destruction of the individual, of the fusion of the artists and the people in one Aryan mass rooted in the German soil and in Germanity, and devoted to its "Guide", the Führer.

Index

Plan

Volkslieder et embrigadement
Le cas de la jeunesse
Volkslieder et contrôle de la jeunesse
Rythme et dissolution de l'individu
Omniprésence de la musique
La musique comme rythme de la vie

Texte intégral

1Tâche délicate de définir l'acception du rythme qui nous concerne et fera l'objet de notre étude. Tout d'abord celle que formule Kofi Agawu : « Des éléments récurrents et alternés, forts ou faibles, longs ou courts, qui structurent le flux de son et de silence du discours »1. Ensuite l'ordonnancement du chaos selon Natorp, et celui du mouvement selon Platon : en bref, le rythme comme organisation, encadrement du temps. Mais aussi et surtout sa dimension potentiellement tyrannique : la prise en charge, l'occupation et même le quadrillage, la dictature du temps frappent l'attention lorsque l'on s'attache à l'étude du système national-socialiste qui a été effectif de 1933 à 1945 : régime totalitaire et exterminateur, il a eu pour ambition de diriger les arts – en particulier la musique – et, à travers eux, de façonner un peuple nouveau. Durant ces années, la *Volksmusik* et les *Volkslieder* ont été mis en avant et véritablement plébiscités : pulsées, mesurées, ces musiques sont devenues encadrées, tyrannisées. Le rythme au sens structurant, oppressant, en a été l'un des paramètres fondateurs.

2Dès sa prise de pouvoir, Hitler entend appliquer une politique des arts guidée par son idéal de « pureté » – en d'autres termes la création d'une identité aryenne – :

> « Cette purification de notre civilisation doit s'étendre sur presque tous les domaines. Théâtre, art, littérature, cinéma, presse, affiches, étalages doivent être nettoyés des exhibitions d'un monde en voie de putréfaction, pour être mis au service d'une idée morale, principe d'état et de civilisation »2.

3Le régime nazi qui se met en place en 1933 doit trouver le moyen de propager rapidement cette idéologie : malgré la victoire nationale-socialiste aux élections de 1933, il est clair que les motivations des électeurs ont d'abord tenu au sentiment d'humiliation infligé par le Traité de Versailles de 1918, et habilement manipulé par le NSDAP3, et au contexte de crise sociale et économique que traversait le pays. C'est pourquoi l'éducation du peuple est primordiale aux yeux des dirigeants et théoriciens du parti. Dans ce contexte, une grande importance est accordée aux arts – et en particulier à la musique et l'architecture – : c'est leur dimension politique et morale en tant que vecteurs d'idéologie auprès de la masse qui importent à Hitler. Cette masse qu'évoquent obsessionnellement Hitler dans *Mein Kampf*, ou Rosenberg, Goebbels et les théoriciens du parti doit se doter d'une opinion politique ; mais :

> « De même que les convictions religieuses de chacun sont issues de l'éducation, et que ce sont seulement les aspirations religieuses qui sommeillent au cœur de l'homme, ainsi l'opinion politique de la masse est l'aboutissement d'une préparation de l'âme et de l'esprit »4.

4C'est dans cette logique qu'est créé le « Ministère du Reich pour l'information du peuple et la Propagande », le fameux *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*.

5L'édification du « Reich millénaire » annoncé par Hitler passe avant tout par ce qu'il nomme la « nationalisation de la masse »5. Subséquemment, le terme *Volk*, « peuple » fleurit dans les discours nationaux-socialistes. Mais qu'entend-on exactement par ce terme générique ? À l'occasion de la fête du travail, le 1er mai 1933, Joseph Goebbels en livre sa conception :

> « L'ensemble du peuple allemand se trouve rassemblé au-delà de toutes les différences de classe, d'ordre et de confession pour anéantir définitivement l'idéologie de la lutte des classes et ouvrir la voie à la nouvelle idée de la solidarité et de la communauté du peuple »6.

6Dans la logique nazie d'union du sang, le peuple n'est non plus entendu comme une partie de la société allemande, un peuple-classe, mais comme son ensemble fédéré autour d'un seul homme : « *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* »7. L'enjeu est double : l'unité de tous les Allemands tout d'abord, mais également l'adhésion de la classe ouvrière, dont Hitler redoute les réactions et le soulèvement. La prise de pouvoir par Hitler semble donc avoir modifié la définition même du terme « peuple », comme s'il recouvrait désormais la même réalité que la « nation », exclusivement allemande ; par le peuple devenu nation tout est résorbé et unifié. Il n'est plus possible d'user du mot pour diviser : si les idéologues nazis attaquent constamment ce qu'ils nomment la « mentalité bourgeoise » des élites intellectuelles de Weimar, se situant dans une démarche de rupture, ils s'efforcent néanmoins de ne pas stratifier et diviser la société allemande, cela pour mieux fédérer la population contre les étrangers, ou plutôt contre *l'*étranger emblématique personnifié désormais par tout citoyen juif : « il n'y a pas de meilleur garant de la paix que l'unité fanatique de la nation allemande »8. Le peuple est alors associé au concept de « Sang et Race », *Blut und Rasse*. Dans ce contexte politico-idéologique, il s'agit de plébisciter une musique qui sera l'émanation d'une communauté aryenne, la *Volksgemeinschaft* ou « communauté du peuple », ancrée dans le sol et la germanité. Hitler l'exprime clairement dans de nombreux discours, notamment celui devant le Reichstag le 23 mars 1933 : « Le sang et la race vont redevenir les sources de l'intuition artistique »9.

7Après avoir défini la nouvelle identité du peuple allemand, il convient donc de le doter d'une musique « pure » au sens hitlérien du thème, c'est-à-dire expurgée de tout cosmopolitisme ou intellectualisme, qui s'exprime directement au peuple sans nécessiter aucun discours ni aucune initiation ; une musique qu'il connaisse pour avoir été bercé par elle depuis l'enfance, qui soit partie prenante de l'inconscient collectif et qui fasse référence aux « racines » tant exaltées par le national-socialisme : ce sera la *Volksmusik* et les *Volkslieder*, c'est-à-dire, entre autres, la somme de chansons enfantines ou populaires éditées en recueils bien avant l'accession de Hitler au pouvoir. Les termes *Volksmusik* et *Volkslieder*, utilisés continuellement, obsessionnellement sous le régime hitlérien, méritent d'être précisés dans ce nouveau contexte. S'il est plus aisé de les traduire respectivement par « musique populaire » et « chants populaires », – le second terme étant une catégorie du premier –, il est néanmoins plus exact d'employer l'expression littérale « musique du peuple » et « chants du peuple » – tout comme il y aura plus tard la « voiture du peuple », la « radio du peuple » etc. : en effet, cette musique est revendiquée par Hitler comme émanant avant tout du peuple lui-même, et de ce qu'il nomme « l'âme populaire », et lui étant bien sûr

destinée. Les musicologues nazis la définissent d'emblée par la négation, l'inscrivant avant tout dans l'opposition au style dit « bourgeois » – entendre principalement l'usage de la polyphonie, la virtuosité et la mise en avant du soliste – et à toute influence étrangère – la modernité musicale et l'ouverture aux écoles internationales. Elle doit, à l'inverse de ces dernières, assumer une tâche éducative auprès de la masse, tout comme l'art tel que l'évoquent les dirigeants : « Il ne peut pas y avoir d'art au sens absolu où le démocratisme libéral l'entend », écrit Goebbels en avril 1933, mettant en garde contre l'aporie de l'Art pour l'Art, associé à la décadence et à l'isolement de l'artiste face au peuple10. L'art doit en outre être « bon, conscient de ses responsabilités, adroit, proche du peuple et combatif » et « signifier quelque chose pour le peuple pour lequel il a été créé »11. Aussi peu précise qu'elle puisse paraître sur un plan strictement musical, cette recommandation de Goebbels, qui est en fait une intimation, révèle la mission véritable de l'art : se soumettre au régime, traduire fidèlement et inculquer l'idéologie nazie. On voit dès lors se profiler le détournement d'une musique non pas nazie dans son essence mais désormais asservie, et dont le rôle sera avant tout utilitaire et propagandiste12.

Volkslieder et embrigadement

Le cas de la jeunesse

8Une attention particulière est portée à la jeunesse sous le régime nazi. En effet, il s'agit d'une tranche de la population particulièrement malléable, à la différence de la génération de ses parents. Elle incarne pour Hitler le renouveau et la pierre de touche du Reich à venir : « Les jeunes Allemands seront un jour les architectes d'un nouvel État raciste »13. C'est par elle que pourra naître l'homme nouveau qu'il entend façonner pour servir la mission dont il se croit investi :

> « Ce qui est l'objet de notre lutte, c'est d'assurer l'existence et le développement de notre race et de notre peuple, c'est de nourrir ses enfants et de conserver la pureté du sang, la liberté et l'indépendance de la patrie, afin que notre peuple puisse mûrir pour l'accomplissement de la mission qui lui est destinée par le Créateur de l'univers »14.

9Il faut donc s'assurer son emprise totale en la soustrayant à l'influence des adultes. Pour ce faire, Hitler préconise l'indépendance des enfants et des jeunes vis-à-vis de leurs parents : « La jeunesse forme un État à part, elle oppose à l'adulte une sorte de front solidaire, et cela est tout naturel. L'union que l'enfant de dix ans contracte avec les camarades de son âge est plus naturelle et plus forte que celle qui pourrait exister entre lui et l'adulte »15. C'est désormais au régime nazi de pourvoir à leur éducation. Les professeurs ou personnels appelés à les encadrer sont tous choisis par l'administration nazie et, en l'espace de quelques mois, le régime s'assure la propriété virtuelle de toute la nouvelle génération. Incitée à l'opposition et la rébellion contre ses parents, encouragée à dénoncer tout propos condamnant le régime au sein de sa propre famille, elle deviendra progressivement un véritable outil de domination du peuple tout entier.

10Comment le NSDAP parvient-il à embrigader rapidement toute cette jeune génération ? En instaurant tout simplement un système d'omniprésence du régime, via la création d'innombrables organisations – différentes pour les garçons et pour les filles16 – dans la vie quotidienne. Les jeunes y entrent dès l'âge de dix ans.

> « Quatre ans après, ils passent de la *Jungvolk* à la *Hitlerjugend* et là nous les tenons encore pour quatre ans. Nous les prenons immédiatement dans le parti, dans le Front du travail, dans la SA ou dans la SS. Et si, après avoir passé là encore deux ans ou deux ans et demi, ils ne sont pas encore devenus de vrais nationaux-socialistes, alors nous les soumettons au service du travail obligatoire. Puis la Wehrmacht les prend en main pour un nouveau traitement et quand ils reviennent, nous les reprenons tout de suite pour qu'ils n'aient pas de rechute, dans les SA, les SS et ainsi de suite. Ainsi ils ne seront jamais plus libres pour toute leur vie »17.

11Des « écoles de musique pour la jeunesse », les *Jugendmusikschulen*, voient également le jour et accueillent les enfants qui le souhaitent, dès l'âge de huit ans et jusqu'à leur majorité. Certaines organisations telles que le « service de travail du Reich » (*Reichsarbeitsdienst*), rendu obligatoire dès 1935, ou l'« envoi des enfants à la campagne » (*Kinderlandverschickung*) consistent en une prise en charge totale d'une durée pouvant atteindre six mois pendant lesquels les jeunes Allemands sont employés à divers travaux bénévoles, le plus souvent agricoles. À ce titre, ils sont logés tous ensemble dans des camps. Et c'est tout naturellement que la musique y est appelée à assumer, ainsi que dans toutes les autres organisations, son rôle éducatif et propagandiste.

Volkslieder et contrôle de la jeunesse

12Dans *Mein Kampf*, Hitler précise :

> « Toute propagande doit être populaire et placer son niveau spirituel dans la limite des facultés d'assimilation du plus borné parmi ceux auxquels elle doit s'adresser. Dans ces conditions, son niveau spirituel doit être situé d'autant plus bas que la masse des hommes à atteindre est plus nombreuse. […]. Donc toute propagande efficace doit se limiter à des points forts peu nombreux et les faire valoir à coups de formules stéréotypées aussi longtemps qu'il le faudra, pour que le dernier des auditeurs soit à même de saisir l'idée »18.

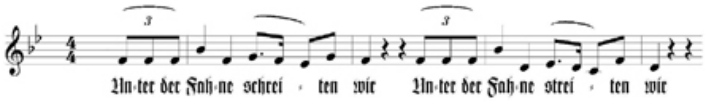
13Cette conception de la propagande est immédiatement mise à exécution dans la langue allemande : des termes tels que peuple, sang, sol, race, communauté sont employés de manière obsessionnelle, et la construction des phrases et des discours est très simple, voire simpliste19. Dans les nouveaux *Volkslieder* composés sous le régime hitlérien, cela se traduittout d'abord par la présence des symboles nazis dans les paroles : le tambour, la flamme, le drapeau, le réveil national, le combat, la fidélité, la communauté. Musicalement ensuite, ce processus est également manifeste, notamment dans la construction rudimentaire des phrases musicales, dans la récurrence des modes binaires majeurs, des rythmes pointés, mais surtout dans l'omniprésence de la pulsation, en un mot, du « rythme métrique »20.

14La plupart des chants, on l'a précisé, ne reflètent pas l'idéologie nazie, et pour cause : ils lui sont largement antérieurs. Certains ont même été composés par des militants communistes ! Les titres et les paroles relèvent généralement du bucolique et du champêtre : « Le mois de Mai est arrivé » (*Der Mai ist gekommen*), « Tous les oiseaux sont déjà là » (*Alle Vögel sind schon da*), « La vallée silencieuse » (*Das stille Tal*), « Les forêts sont déjà multicolores » (*Bunt sind schon die Wälder*)… ou des joies du quotidien : « L'amour amène de

grandes joies » (*Das Lieben bringt groß' Freud'*), « La promenade est le plaisir du meunier » (*Das Wandern ist des Müllers Lust*)… Ils sont autant d'odes à la vie simple, à la nature ou aux saisons. Néanmoins, leur usage dans le répertoire nazi n'est pas dénué de sens quand on sait l'exaltation qui a été faite du sol et, partant, du paysan, de la terre et de la Mère Nature nourricière. On y retrouve donc les stéréotypes du Sol et de la Patrie. Quant à ceux à la teneur politique divergente, leurs paroles sont tout simplement modifiées, détournées pour les asservir à l'idéologie : les termes « *Kommunisten* » ou « *Sozialisten* »peuvent ainsi remplacés par « *Hitlerjugend* », « *Hitlerleute* » ou « *Kameraden* », la lutte des classes « *Klassenkampf* » devient lutte des races, « *Rassenkampf* », des personnages emblématiques du communisme tels Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg disparaissent au profit de Hitler. Même « L'Internationale » est reprise, le national-socialisme devenant l'issue pour le genre humain, en l'occurrence allemand. À ce répertoire pré-existant et détourné s'ajoutent de nouveaux chants de propagande nazis, qui voient notamment le jour suite aux nombreux prix de composition organisés par la Chambre de Musique du Reich, la *Reichsmusikkammer*. Parmi ceux-ci, de nombreux « chants de marche » (*Marschlieder*), toujours sur le modèle de la *Volksmusik* : leur rôle est avant tout d'habituer les jeunes à marcher au pas, en cadence et, à terme, de militariser les esprits – en vue de l'expansion programmée du Reich – en inculquant une discipline stricte et un esprit d'obéissance inconditionnelle. Les paroles de ces nouveaux chants sont explicitement proches des préoccupations nazies : le « Chant à Horst Wessel » (*Horst Wessel Lied*), « Nous nous battons pour l'honneur » (*Wir kämpfen für Ehre*), « Les enfants du Régiment » (*Die Regimentskinder*) en sont quelques exemples. Malgré cette différence, les canons mélodiques et harmoniques sont quasiment semblables.

15Quelles sont les caractéristiques musicales de ces *Volkslieder ?* Dans l'introduction au recueil21 *Singend wollen wir marschieren* (« Nous voulons marcher en chantant »), le poète et écrivain nazi Thilo Scheller en énonce quelques-unes : le chant doit être « énergique, accentué rythmiquement et articulé clairement ». Le point de départ est la « sobriété simple du chant à l'unisson », auquel une deuxième voix peut être trouvée d'une manière « toute intuitive » – comprendre entonnée en homorythmie et de préférence à la tierce. « C'est en ceci que le chant naturel se reconnaît, qui n'a certes pas la propreté classique, mais qui est entonné avec force et dynamisme, et qui exprime l'attitude intérieure de ceux qui le chantent »22. Les premiers critères relèvent donc de l'idéologie : c'est la notion de « simplicité », au sens nationaliste et anti-intellectuel véhiculé par Goebbels, qui prévaut. Sur le plan musical, cela se traduit tout d'abord par l'hégémonie de l'unisson, présenté comme essentiel à l'édification de la communauté : « Le fondement du mouvement musical des jeunes est l'idée de communauté, autrement dit la volonté de dépasser l'isolement de l'individu, qui était caractéristique du mouvement romantique, pour éveiller un nouveau sentiment de communauté »23. La polyphonie est attaquée, dénigrée, accusée : « On veut désormais apprendre à composer à deux, trois, quatre voix ! En plus de l'inutilité d'une telle tentative, on inculque ainsi à notre jeunesse un vice, qui n'est déjà que trop répandu : le manque de respect ! », déplorera ainsi le musicologue Peter Raabe24. La différenciation des voix – et par extension, des personnalités des individus – représente un véritable danger pour le bien de cette nouvelle communauté : « Dans le chant à quatre voix, le risque sera toujours que l'une des voix se distingue des autres, et que la communauté en souffre »25. En outre, l'unisson permet une meilleure intelligibilité des paroles et, conjugué à leur simplicité, une mémorisation rapide par les chanteurs ou ceux qui les entendent.

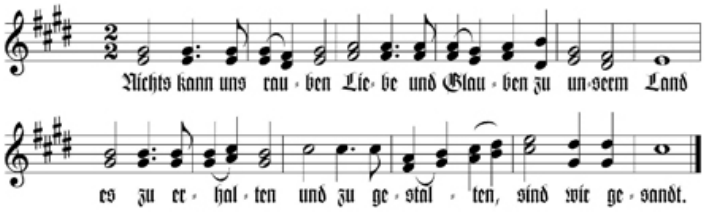
16La majorité des chants est en mode binaire ; l'anacrouse, dont l'usage est très fréquent, sert uniquement à donner l'élan qui permettra l'accentuation du premier mot important de la chanson (**exemple 1**).



Exemple 1. « *Fahnenlied* » : Texte : Max Barthel ; Musique : Georg Blumensaat, 1933.

17Dans ce « chant au drapeau », dont la première phrase signifie « nous marchons sous le drapeau » (*unter der Fahne schreiten wir*), l'accent tonique tombe ainsi naturellement sur *Fahne*, le terme le plus emblématique et important. Le processus est repris pour la phrase suivante, « nous luttons sous le drapeau » (*unter der Fahne streiten wir*).

18Dans le souci d'un chant « naturel » et intuitif toujours, les silences qui rythment les chants ont quant à eux pour fonction de permettre au chanteur de reprendre son souffle entre les phrases pour plus de puissance et d'énergie : la brièveté des phrases, observable entre autres dans le « *Fahnenlied* », induit une impression de morcellement, de hachage. Les rythmes pointés (longue/brève) reviennent dans de très nombreux chants et accentuent l'aspect martial et combatif tant prisé par Goebbels. Les tonalités mineures sont très rarement choisies, le mode majeur étant le plus apte à susciter l'enthousiasme et l'énergie des foules. Deux types de chants se distinguent malgré tout : les uns à vocation hymnique, chargés de lyrisme, et pour lesquels une deuxième voix peut être tolérée – l'écriture est néanmoins verticale – : il s'agit de chants de célébration : pour les jours fériés ou les « martyrs », c'est-à-dire les compagnons de Hitler morts lors de son putsch manqué, et désormais érigés en héros ; y sont également associés des chants à la gloire de la Patrie. Leur vocation est de créer un sentiment de communauté et de véritable communion (**exemple 2**).



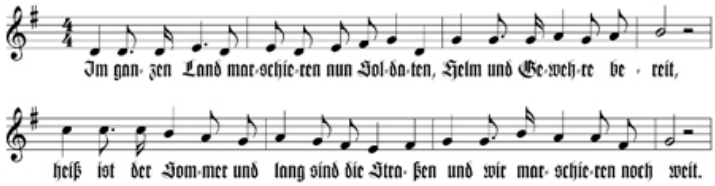
Exemple 2. « *Nichts kann uns rauben* » : Texte : Karl Bröger ; Musique : Heinrich Spitta, 1935.

19Le chant « *Nichts kann uns rauben* » évoque l'amour indestructible pour la patrie : « Personne ne pourra nous enlever notre amour et notre foi en notre pays. Nous sommes envoyés pour en prendre soin et le développer ». Ici, la deuxième voix suit presque exclusivement un parcours à la tierce. L'unisson sur les derniers mots de chaque phrase, « pays » et « envoyés », permet leur accentuation et la fédération du groupe.

20Les autres sont les *Marschlieder*, évoqués précédemment : énergiques et pleins d'entrain, ils sont avant tout fonctionnels (**exemple 3**).

21« *Im ganzen Land marschieren nun Soldaten* » évoque déjà la militarisation des esprits : « Dans tout le pays des soldats marchent, le casque et le fusil à portée de main, L'été est chaud et les rues sont longues, et nous marchons encore et encore ».

22Si les chants à vocation hymnique sont plus lents car plus solennels, il n'en reste pas moins que leurs caractéristiques harmoniques et rythmiques sont proches de celles des marches.



Exemple 3. « *Im ganzen Land marschieren nun Soldaten* » : Texte et musique : Hans Baumann, 1936.

23Il est enfin un élément caractéristique primordial : il s'agit du « rythme métrique ». Ainsi que l'exprimait Biton en 1948 : « Les artistes aiment le rythme libre (disposition irrégulière des ictus), plus spiritualisé que l'autre ; les moins cultivés préfèrent le rythme métrique (retour périodique des ictus), plus matériel, plus facile à saisir ». Et, citant Combarieu : « L'homme le moins bien doué pour la musique est celui qui ne peut entendre une ligne mélodique sans chercher à marquer la mesure par des mouvements de tête ou sans frapper le sol avec sa canne »26. La *Volksmusik* mise à l'honneur par Hitler et les musicologues nazis est extrêmement pulsée, – on pourrait même évoquer une musique du tout-pulsé – et ce dans une hyper-régularité qui confine au martèlement : la récurrence des temps forts est obsédante : sur chaque temps pour une bonne partie d'entre eux. Cet élément rudimentaire est pourtant celui qui prédomine dans tout le répertoire de la *Volksmusik* et de *Volkslieder ;* paramètre littéralement opprimant, il est tout désigné pour participer au projet d'emprise sur l'individu et d'enrôlement de la masse.

24Sous le régime nazi, la musique plébiscitée est pulsée, mesurée : encadrée, tyrannisée. La *Volksmusik* qui résonne dans toutes les organisations collectives, en particulier celles de la jeunesse, est le reflet par excellence d'un système qui entend contrôler la vie de tous. L'enjeu dont est porteur cette musique est, en clair, la constitution d'une communauté du peuple, *Volksgemeinschaft*, terme-clé dans les écrits nazis. Sur le fond, la communauté consiste en l'union des citoyens en faveur ou au service d'un idéal : elle résulte d'une combinaison d'entités. Or le projet hitlérien formule ainsi l'« idéalisme » : il « n'est pas autre chose que la subordination des intérêts et de la vie de l'individu à ceux de la communauté »27. Derrière cette exaltation de la communauté se profile donc la véritable finalité : anéantir toute individualité pour la dissoudre totalement dans une masse aryenne dévouée à une seule personne : le Führer ; en d'autres termes, ce que Hitler appelait la « nationalisation de la masse ». La *Volksmusik*, les *Volkslieder* et l'omniprésence de la pulsation réduite à sa plus simple expression prennent une part significative à ce processus.

Rythme et dissolution de l'individu

Omniprésence de la musique

25Comme l'analyse Erich Fromm à propos des différentes associations et ligues mises en place par le régime : « On enseigne à celles-ci, on leur répète, on les persuade que l'individu n'est rien et ne compte pas. Il doit accepter son inanité et s'incorporer à un mouvement puissant qui lui donnera assurance et prestige ». Il évoque même un « évangile d'anéantissement de soi »28. La mise en pratique musicale a été expliquée : prédominance de l'unisson, effacement derrière la collectivité, esthétique du simpliste et du tout-pulsé. Mais la *Volksmusik* y participe également d'une autre manière, plus insidieuse : c'est son omniprésence-même et, de là, la construction d'une société chantante par excellence, qui permettent le contrôle ultime de chacun et son insertion dans le projet nazi. Dès la rédaction de *Mein Kampf*, Hitler a conçu le contrôle total de la jeunesse : « Toute l'éducation doit tendre à employer tous les moments libres du jeune homme, à fortifier utilement son corps. […] Les éducateurs doivent faire table rase de cette idée qu'il appartient à chacun pour soi de s'occuper de son propre corps »29. La musique est alors appelée à prendre une part active à ce projet : tout en assumant un rôle propagandiste, elle devient l'un des principaux moyens d'occuper les jeunes, et c'est naturellement que diverses catégories de chants font leur apparition. Citons par exemple, les chants pour le matin et le soir, ceux pour les saisons et les mois de l'année, les chants encadrant les déplacements et randonnées, ceux pour les jeux et la danse, pour la cohésion du camp ou de la communauté, pour le réveil ou le travail, l'accueil du Führer, les hommages au drapeau, la célébration des jours fériés, les chants d'appel aux armes, ceux contre l'ennemi international, et même des chants pour les moments de repos. Les *Volkslieder* sont entonnés en toute occasion, non seulement au sein des organisations multiples, mais également dans le cercle familial ou lors des gigantesques fêtes solennelles et autres manifestations organisées par le régime :

> « L'État national-socialiste était une sorte de dictature chantante. Nous chantions en permanence : en allant nous promener au village, dans le campement, autour du feu, en partant au travail… Nous chantions les ruisseaux qui coulent et les soldats, les vents qui soufflent et les tisserands, les héros de la nation… »30.

26Témoignage de ce surinvestissement musical de la vie quotidienne, le chercheur Michael Jung a recensé plus de six cents recueils de chants édités durant les seules années du régime31 !

27La musique est donc constitutive d'un véritable cycle de vie marqué par la périodicité et par la métrique. Dans ce contexte, la définition du rythme en tant qu'organisation du son et du silence dépasse le simple cadre musical pour empiéter véritablement sur la vie de chaque individu : la musique elle-même devient rythme, le rythme du citoyen nazi.

La musique comme rythme de la vie

28La musique devient le rythme, et quasiment le battement de cœur de l'individu fondu au sein de la masse, l'enfermant dans des automatismes et une routine musicale dépersonnalisante. Comment procède-t-elle ? À première vue, le recours systématique à la musique devrait agir essentiellement comme élément unificateur ou garant de l'unité d'un groupe : chanter d'une seule voix en des occasions précises instaure un sentiment rassurant, parfois même euphorisant, de communauté, et de nombreux exemples attestent de son effet bénéfique dans des systèmes politiques ou des contextes non totalitaires. Par ailleurs, le chant chasse la monotonie et occupe les moments de silence. Mais là réside justement la perversité : car le silence est dénoncé par les nazis comme le symptôme de dégénération d'une société : « Tout peuple sain chante. L'absence de chant est un signe d'affaiblissement et de dégénération, et donc de la mort annoncée du peuple. Notre peuple allemand ne peut absolument pas se penser sans son chant »32. En comblant le silence, les *Volkslieder* instaurent paradoxalement la vacuité : à ânonner des paroles machinalement sur des musiques uniformisées, on pressent immédiatement le péril pour les individus : les paroles des chants, telles de véritables maximes musicales, agissent telles des réponses à toute question qu'ils pourraient se poser. On se sent mélancolique, on veut retrouver son dynamisme ? La chanson du « Joyeux randonneur » (*Der frohe Wandersmann*) est toute indiquée. Mieux encore, la « Marche de la Jeunesse allemande » (*Marsch der deutschen Jugend*) ragaillardira les esprits et créera un esprit de corps ; à moins que l'on ne préfère louer le Führer, auquel cas le choix est plus important encore. Les chants agissent tels des psychotropes et, des années après la chute du régime, leur effet est encore ressenti. Ainsi, le peintre alsacien Toni Ungerer, né en 1931, témoignait-il chanter certains *Volkslieder* appris dans son enfance à la Jeunesse hitlérienne, pour remédier à des situations de découragement ou de perte d'énergie33.

29Au fil des mois, le système nazi a mis en place une société d'un tout musical qui engage une forme de surdité et qui dispense d'exercer son esprit critique ou sa réflexion. Il a même permis au Reich la constitution d'une unité apparente :

> « Lorsque nous voyageons pour rencontrer des camarades, qu'elles soient du Nord ou du Sud, de l'Ouest ou de l'Est, nous savons une chose : c'est par nos chants et notre répertoire commun que nous érigeons des ponts, et c'est en chantant que nous le ressentons : nous sommes une grande unité ! »34.

30On pressent aisément que lorsque Hitler décidera de mettre à exécution ses visées expansionnistes, la jeune génération qu'il s'est appliqué à modeler au fil des années, ne pourra que se mettre en marche vers la guerre avec l'enthousiasme que l'on attendra d'elle : les hommes partant fièrement au combat, les femmes attendant avec dévouement le retour des soldats, et prêtes à contribuer à tout effort de guerre nécessaire.

31Ainsi que le formulera le compositeur Wolfgang Stumme, « L'éducation artistique aujourd'hui est l'éducation nationale-socialiste »35. Or selon Goebbels, « Être [national-]socialiste, c'est soumettre le moi au nous ; le [national-]socialisme est le sacrifice de l'individu à la communauté »36. On comprend donc clairement, par syllogisme, le rôle de la musique dans l'éducation de la jeunesse : partie prenante de lapolitique, elle est omniprésente et totalement indissociable de la vie même des individus.

32En exigeant une musique au service de l'éducation, et en s'en donnant des moyens extrêmes, Hitler a empêché le génie créateur de s'exprimer : même s'il tenait la musique des maîtres pour supérieure à toutes les autres, il n'en attachait pas moins une importance primordiale à la musique qu'il nommait « populaire » : l'artiste devait se mettre au service du peuple et laisser guider son talent par l'« âme populaire ». Sa politique active de soutien à la création musicale dans ce domaine, conjuguée au bannissement de nombreux compositeurs allemands, juifs ou opposants politiques, mènera ensuite à un véritable appauvrissement de la création musicale, au point qu'il déplorera finalement qu'aucun artiste de l'envergure des grands maîtres ne se distinguât. Mais c'est que :

> « Les œuvres musicales qui aspirent à une fonction politique et sociale et qui parviennent à remplir cette fonction sans sacrifier ni retrancher quoi que ce soit de leur exigence artistique sont très rares. […]. Pour avoir une influence – et sans influence, en quoi serait-elle politique ? –, la musique politique doit s'adapter aux normes et aux habitudes esthétiques des auditeurs dont elle veut modifier la conscience politique »37.

33Privilégiant uniquement la potentialité propagandiste et manipulatrice de la musique et de son rythme pulsé sur le peuple, Hitler a dirigé la création artistique des années nazies vers l'aporie dénoncée par Dahlhaus à propos des musiques à vocation politique. Si le talent de certains – trop rares – compositeurs autorisés, tels Strauss et, l'espace de quelques années, Hindemith, a pu continuer à s'exercer dans le domaine de la composition, il n'en reste pas moins qu'aucune œuvre « nazie » de génie n'a pu voir le jour, en raison de l'asservissement imposé du compositeur à l'« âme populaire » et, partant, de la dissolution de son talent. Enfin, dans ce contexte particulier, on peut avancer que le contrôle, la tyrannie du tout-pulsé, annihilant, dans la musique plébiscitée par les nazis et dans la vie même elle-même a participé à l'entreprise de destruction de la personnalité des individus, et à la fusion des artistes et du peuple tout entier dans une vaste masse aryenne ancrée dans le sol et la germanité, et dévouée à son « guide », le Führer.

Notes

1 Kofi Agawu, « Rythme », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, tome 2 : « Les Savoirs musicaux », Arles, Actes Sud, 2004, p. 89.

2 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, traduction de J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, réimpr. s. d., p. 254.

3 *National sozialistische Deutsche Arbeiter Partei* **:** Parti national-socialiste des travailleurs allemands auquel Hitler adhère en 1919, avant d'en prendre la tête dès 1921.

4 Adolf Hitler, *op. cit.*, p. 91.

5 *Ibid*., pp. 336-343.

6 Cité par JeanSolchany, *L'Allemagne au XXe siècle. Entre singularité et normalité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Nouvelle Clio », 2003, p. 210.

7 Devise nazie : « Un peuple, un empire, un guide ».

8 Adolf Hitler, Discours à la SA, Kelheim, le 22 octobre 1933 (extrait de Philipp Bouhler (éd.), *Die Reden des Führers nach der Machtübernahme*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1939, p. 47). Toutes les citations extraites d'ouvrages en allemand ou en anglais sont traduites par nous-même.

9 Cité par Rachel Jane Anderson, *Lieder, Totalitarianism and the Bund deutscher Mädel : girls' political coercion through song*, Montreal, UMI Dissertation, 2002, p. 41.

10 Joseph Goebbels, 11 avril 1933, cité par Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Berlin, Rororo, 1966, p. 88.

11 Joseph Goebbels cité par *Idem.*

12 Précisons ici cependant que ces affirmations idéologiques sur la pureté et la mission de la musique à destination du peuple contrastent avec les goûts personnels tant de Goebbels, admirateur de certains compositeurs décrétés « dégénérés », que de Hitler lui-même.

13 Adolf Hitler, *op. cit.*, p. 404.

14 *Ibid*., p. 213.

15 *Ibid*., p. 414.

16 Car le système national-socialiste ambitionne de forger deux types d'individus : l'homme aryen d'une part, la femme aryenne de l'autre.

17 Adolf Hitler, discours du 2 décembre 1938, extrait de « Textes sur le nazisme », in http://hypo.ge-dip.etat-ge.ch/www/cliotexte/html/nazisme.hitler.1933.html, consulté en avril 2007.

18 Adolf Hitler, *op. cit.*, pp. 181-182.

19 Ce simplisme, la récurrence de termes-clés et la création de nombreux néologismes s'y rattachant feront même évoquer par les historiens la véritable naissance d'une langue propre au IIIe Reich. À ce sujet, lire Victor Klemperer, *LTI, la langue du IIIème Reich*, Paris, Agora Pocket, 2003, 376 p.

20 Selon la définition de Philippe Biton, *Le rythme musical*, Genève, Henn, 1948, p. 145.

21 Dès 1933, les premiers recueils de chanson à destination spécifique de chacune des organisations sont édités et très largement diffusés. La majeure partie de ces recueils est constituée d'un répertoire commun.

22 Thilo Scheller (éd.), *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, Potsdam, L. Voggenreiter, rééd. 1937, 210 p.

23 Herbert Rosenberg, « Musik und Gemeinschaft ? », in *Melos. Zeitschrift für Musik*, vol. 1, Berlin, Melos Verlag, janvier 1933, p. 1.

24 Peter Raabe, *Die Musik im Dritten Reich*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1935, p. 41.

25 Karl Laux, « Neue Gesinnung in Chorschaffen », in *Der Golden Brunnen*,n° 1, 1933, p. 1.

26 Philippe Biton, *op. cit.*, p. 145.

27 Adolf Hitler, *op. cit.*, pp. 298-299.

28 Erich Fromm, *La Peur de la liberté*, traduction de C. Janssens, Paris, Buchet/Chastel, 1963, 245 p.

29 Adolf Hitler, *op. cit.*, p. 253.

30 Témoignage de Carola Stern cité par Anna-Christine Brade, « BDM-Identität zwischen Kampflied und Wiegenlied – Eine Betrachtung des Repertoires im BDM-Liederbuch *Wir Mädel singen* », inGottfried Niedhart, George Broderick (éds.), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1999, p. 150.

31 Michael Jung, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Mémoire de thèse de philosophie soutenu à la Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main, 1989, vol. 2, pp. 358-397.

32 Georg Götsch, cité par Michael Jung, *op. cit.*, vol. 1, p. 232.

33 Son témoignage est cité par Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993, pp. 64-65.

34 Maria Reiners, membre de la « Ligue des adolescentes allemandes » (*Bund Deutscher Mädel*), équivalent féminin de la Jeunesse hitlérienne : avant-propos à leur recueil de chansons *Wir Mädel singen !*, citée par Rachel Jane Anderson, *op. cit.*, p. 47.

35 Wolfgang Stumme, « Hitlerjugend, Schule und Musikschule für Jugend und Volk », in *Zeitschrift für Musik* n° 105, vol. 10, Regensburg, 1938, pp. 1077-1081.

36 Joseph Goebbels, *Michael*, Munich, Franz Eher, 1929, p. 25.

37 Carl Dahlhaus, *Essais sur la Nouvelle Musique*, traduction de Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004, pp. 173-174.