



HAL
open science

”L’impossible “ Heure zéro ” de la création musicale allemande”

Élise Petit

► **To cite this version:**

Élise Petit. ”L’impossible “ Heure zéro ” de la création musicale allemande”. Allemagne d’aujourd’hui: revue française d’information sur l’Allemagne, 2018, 224 (2), pp.124-134. 10.3917/all.224.0124 . hal-02860873

HAL Id: hal-02860873

<https://hal.science/hal-02860873>

Submitted on 3 Aug 2023

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.

Copyright

L'IMPOSSIBLE « HEURE ZÉRO » DE LA CRÉATION MUSICALE ALLEMANDE

Élise Petit

Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui | « [Allemagne d'aujourd'hui](#) »

2018/2 N° 224 | pages 124 à 134

ISSN 0002-5712

ISBN 9782757423431

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2018-2-page-124.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui.
© Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



L'impossible « Heure zéro » de la création musicale allemande

L'idée même d'une « Heure zéro » dans le domaine de la création musicale est intimement liée à la revendication de *tabula rasa*. Ces deux notions supposent la naissance d'œuvres *ex-nihilo* ; or non seulement les acteurs culturels des premiers jours furent en grande partie des Allemands s'étant compromis sous le III^e Reich, mais en plus la création musicale se détermina avant tout par l'opposition à un passé récent et non par une véritable rupture.

Un événement symbolique

Dès le 26 mai 1945, soit quelques jours seulement après la Libération, un concert est donné par le *Berliner Philharmonische Orchester* (Orchestre Philharmonique de Berlin) dans la salle du *Titania-Palast* située dans le secteur ouest de Berlin. Au programme, l'Ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Félix Mendelssohn, le *Concerto pour violon* en la majeur de Mozart et la *Symphonie n° 4* de Tchaïkovski. La direction est assurée par le chef Leo Borchard, dont l'activité avait été stoppée par les nazis en 1943, et qui était entré en résistance contre le régime. Ce concert, qui n'est cependant pas le premier, révèle à plus d'un titre la complexité du « nouveau départ » prôné par les vainqueurs.

D'une part, le choix du chef et la présence du compositeur juif Mendelssohn au programme préfigurent une politique de rupture, qui sera rapidement mise en place dans toute l'Allemagne occupée. D'autre part cependant, le choix des interprètes semble compromettre et vouer l'entreprise à l'échec : entièrement financé par le Reich, l'Orchestre Philharmonique de Berlin – dont tous les musiciens juifs ont été évincés au su de leurs collègues, et souvent déportés et assassinés – a été la façade culturelle du régime durant près de treize ans, se produisant lors des fêtes officielles et à l'occasion de tournées de propagande à l'étranger. Son dernier concert remontait à quelques semaines seulement, durant la seconde quinzaine d'avril 1945, au cours

* Élise Petit est chercheuse associée au LabEx EHNE (Paris-Sorbonne I), agrégée de musique et docteure en Histoire de la musique. Spécialiste des politiques musicales dans l'Allemagne du XX^e siècle et dans le système concentrationnaire, elle a signé *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la Guerre froide* (PUPS, 2018), *Entartete Musik : Musiques interdites sous le III^e Reich* (co-écrit avec Bruno Giner, Bleu Nuit, 2015) et a dirigé l'ouvrage pluridisciplinaire *Allemagne année Zéro : La vie artistique en 1945 à l'heure de la Tabula rasa* (Delatour, 2015).

duquel il avait joué Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Carl Maria von Weber et Johannes Brahms.

Et c'est paradoxalement ce qui en fait un partenaire tout d'abord incontournable des Alliés : l'orchestre lui-même figurait sur la fameuse *Gottbegnadeten-Liste* (liste des compositeurs et artistes « bénis de Dieu ») établie par Adolf Hitler et Joseph Goebbels en 1944. Le statut privilégié de ses musiciens non-juifs leur avait épargné l'envoi au front, tandis que des mesures avaient été prises pour conserver et protéger les instruments de musique. Des pertes matérielles et humaines sont certes à déplorer, mais il reste la seule formation rapidement opérationnelle à Berlin. Enfin, l'organisation et la mise en place du concert en question interpellent. À cette date, seuls les Russes sont présents à Berlin, l'installation des autres Alliés dans chaque secteur de la ville ne se faisant qu'à partir de juillet. Pour autant, le concert n'est pas une initiative soviétique mais celle de l'orchestre lui-même.

Conscients de leur implication dans la politique culturelle du Reich, les musiciens devaient ainsi toute accusation de collaboration et, partant, les sanctions qui s'ensuivraient. C'est donc spontanément qu'ils se réunissent à Berlin dès la fin des combats et, représentés par Gerhart von Westerman, administrateur nommé par Goebbels depuis 1939, entreprennent les démarches pour la préparation du concert ; ils obtiennent rapidement les autorisations pour les répétitions. Wilhelm Furtwängler ayant quitté Berlin et semblant dans un premier temps peu recommandable pour illustrer la rupture avec les années Hitler, l'orchestre fait appel à Leo Borchard, chef invité à plusieurs reprises avant 1943¹.

Situation en Allemagne

Après l'arrêt des combats et des bombardements, le constat dans toute l'Allemagne est celui de la désolation. Les lieux culturels, mais aussi les instruments de musique et les partitions, ont été majoritairement détruits et le strict nécessaire pour la renaissance d'une vie artistique fait défaut. Sur le plan humain, nombreux sont les artistes morts sous les bombardements, sur le front ou dans des camps ; d'autres sont prisonniers de guerre, tandis que ceux qui avaient émigré ou avaient été déportés n'ont pas encore fait leur retour – nombre d'entre eux s'établiront d'ailleurs définitivement dans leur pays d'accueil.

Avec la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) des institutions et de la vie musicale sous Hitler, la très grande majorité des musiciens, compositeurs, interprètes, mais aussi musicologues et éditeurs de musique, avait été intégrée à la Chambre de Musique du Reich (*Reichsmusikkammer*). Presque tous étaient employés par l'État ou par les municipalités ou collectivités territoriales, sous l'égide nazie. Lors des concerts, svastikas et autres emblèmes du parti ornaient les salles et la scène. S'ils jouaient à l'étranger, c'était pour servir la politique propagandiste de leur pays. L'adhésion à la *Reichsmusikkammer* était obligatoire. Ceux qui choisirent de s'en écarter ne purent mener leurs activités durant les années que dura le régime. En conséquence, l'immense majorité des musiciens est considérée coupable de collaboration après la guerre.

1. Au sujet de l'Orchestre Philharmonique de Berlin et de sa renaissance après-guerre, lire Misha ASTER, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, éditions Héloïse d'Ormesson, 2009, p. 310-316.

Au milieu des ruines et sans être l'urgence principale, le constat parmi les Alliés est qu'une vie culturelle doit malgré tout rapidement renaître pour assurer un réconfort moral à la population ; de la réussite de l'entreprise découlera la popularité de chacun dans sa zone aux premiers jours de l'occupation. La phase de dénazification des compositeurs vivants et des répertoires, garante d'une véritable « purification », s'annonce longue et complexe, et des musiques exemptes de tout reproche de collaboration doivent être trouvées immédiatement. Les grands compositeurs allemands n'ayant pas été épargnés par la récupération politique, le choix des occupants se porte naturellement, dans un premier temps, sur les musiques et les compositeurs victimes du régime, qu'ils aient été stigmatisés, interdits ou contraints à l'exil. Certains ont choisi de rester en Allemagne ou n'ont pu fuir à temps et sont alors entrés en « émigration intérieure » ; il s'agit de personnalités s'étant tenues, volontairement ou non, à l'écart des faveurs du régime, mais ayant en tout état de cause poursuivi leurs activités artistiques sans concession stylistique ni compromission : Karl Amadeus Hartmann, Wolfgang Jacobi, Boris Blacher ou Max Butting seront ainsi mis en avant par les occupants, américain ou soviétique.

La décision qui prévaut dans toutes les zones est en définitive politique : à défaut de dénazifier les compositeurs défunts, l'enjeu sera de régénérer le message originel de leurs œuvres ou tout simplement de réaffirmer la place des maîtres de la musique savante – à commencer par Ludwig van Beethoven – dans une perspective de construction de la démocratie.

Entachée par près de treize ans de détournement, d'instrumentalisation et de compromission, la musique semble, dans un premier temps, pouvoir se régénérer le plus efficacement par renversement : le « pur » dans l'acception nazie devient « impur » et réciproquement. Le rapport inévitable entre la « nouvelle musique » et le passé récent préfigure ce que l'on pourrait appeler une « esthétique du rejet ». Elle se fonde tout d'abord sur une préoccupation d'ordre extra-musical : c'est l'intrication de la musique et du pouvoir, à la lumière de l'horreur du système national-socialiste révélée à la libération des camps, qui est visée. Asservie au domaine politique précédemment, la musique est, à l'Ouest, l'enjeu d'un nouveau lien au pouvoir, qui se caractériserait d'ailleurs plutôt par l'absence totale de celui-ci : la musique « pure » doit être exempte de toute connivence avec le politique. Stimulés par les vainqueurs mais également spontanément, les artistes aspirent dans un premier temps à retrouver la démarche de « l'art pour l'art » décriée et interdite par Joseph Goebbels et Alfred Rosenberg. L'idée de retour à l'interdit mène cependant à un autre problème que formule ainsi le nouveau rédacteur en chef de la revue *Melos*, Heinrich Strobel, dès la parution du premier numéro : « On ne peut tout de même pas effacer les douze dernières années et recommencer où l'on s'était arrêté en 1933². » Plusieurs directions sont alors prises qui, sans être organisées en « Écoles », partent d'une volonté de reconstruction sur de nouvelles bases ainsi que d'un rejet commun : celui du romantisme et de sa musique, qui ont mené à l'exaltation de l'âme germanique et à l'expression d'un nationalisme destructeur entre les mains de Hitler et de ses idéologues.

Le courant le plus important s'enrichit dans un premier temps d'influences, principalement américaines et européennes, dont il avait été coupé ainsi que des apports d'Arnold Schoenberg, et appelle progressivement une esthétique totalement nouvelle.

2. Heinrich STROBEL, « *Melos* 1946 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^e année, n° 1, novembre 1946, p. 1.

Elle s'imposera largement avec la création des *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Cours d'été internationaux pour la nouvelle musique) de Darmstadt. Un autre courant, touchant principalement la musique vocale et conditionnée par les horreurs de la guerre, entend témoigner, par ce que nous nommerons une « esthétique du traumatisme », de l'impossibilité de composer désormais sans tenir compte de la catastrophe.

Darmstadt, utopie et illusion de l'« Heure Zéro »

Quelques mois seulement après la capitulation, le critique musical Wolfgang Steinecke, alors conseiller culturel pour la municipalité de Darmstadt, et le compositeur Wolfgang Fortner proposent à la force occupante américaine d'y ouvrir un institut dispensant des cours d'été sur la « nouvelle musique » (*neue Musik*). Situés au château de Kranichstein tout d'abord, les premiers « Cours d'été internationaux pour la nouvelle musique » ont lieu du 25 août au 20 septembre 1946. Intitulés au départ *Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik*, ils deviennent à partir de 1948 les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik (IfNM)* et acquièrent alors une envergure véritablement internationale. Un piano Steinway, confisqué aux nazis, est fourni par les Américains, qui financent également majoritairement l'événement. L'objectif de ces « cours » est de permettre à la jeune génération de compositeurs de rattraper le retard subi entre 1933 et 1945 et, en partant de Paul Hindemith et Arnold Schoenberg, de faire découvrir la musique contemporaine existant en Allemagne, mais aussi et surtout en Amérique et dans le reste de l'Europe. L'enjeu est également de trouver et d'élaborer un nouveau langage musical.

Le choix de la musique moderne se fait naturellement : les recherches autour de l'atonalité puis du dodécaphonisme et du sérialisme avaient déclenché les foudres du régime nazi, pour lequel l'abandon de la tonalité était symptomatique de la « dégénérescence » dont souffrait la musique depuis la mise en place de la République de Weimar. Par un renversement, cette musique devient donc allégorique de la nouvelle pureté recherchée. En outre, son intérêt pour le matériau musical et le degré d'abstraction qu'il permet semble la mettre à l'abri de toute récupération politique ou propagandiste. La nouvelle esthétique résulte donc de l'intention de s'inscrire avant tout en réaction contre le nazisme :

De nombreux éléments du mythe de Darmstadt peuvent être compris à la lumière de la négation des mythes du national-socialisme. L'imaginaire national-socialiste – pour contraster de façon très évidente – visait la collectivité d'un « peuple », celui de Darmstadt s'appuya sur le particularisme d'une élite ; [...] la politique nationale-socialiste cherchait un art de la masse, un art forcé, non fondé, à l'effet esthétique, et dont l'origine doit rester dans l'obscurité ; au premier plan de « l'École de Darmstadt », le dialogisme essentiel d'un art qui considère une capacité d'explication poétologique comme l'une de ses conditions. [...] Enfin, le mythe national-socialiste s'appuyait sur un art « éternel », sur des figures qui devaient être remplacées avec le temps ; l'« École de Darmstadt » bien au contraire exerça sa propre historicité en proclamant un principe artistique essentiel se renouvelant sans cesse, qu'elle s'efforça de mettre en application par la création.³

3. Hermann DANUSER, « Die "Darmstädter Schule". Faktizität und Mythos », in Hermann DANUSER, Gianmario BORIO (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, vol. II, p. 361-362.

La création en 1947 à Darmstadt de la première *Symphonie*⁴ de Hans Werner Henze, alors âgé de 21 ans et qui décrira plus tard sa musique comme « un vide politico-idéologique, un neutre sociétal, un mystère non-ouvert à l'explication rationnelle »⁵ marque la naissance symbolique d'une nouvelle génération de compositeurs, bientôt suivie par la *Deuxième Sonate* pour piano et le *Livre pour quatuor à cordes* de Pierre Boulez (1948), d'un an son aîné. Mais l'œuvre qui est saluée comme représentative de la liberté et de la neutralité politique à laquelle aspirent les jeunes compositeurs des cours d'été, est la deuxième des *Quatre études de rythme* pour piano d'Olivier Messiaen, « Mode de valeurs et d'intensités », composée à Darmstadt où il enseigne en 1949. Messiaen y exploite de manière singulière la technique sérielle telle qu'elle avait été mise au point par Schoenberg et l'étend à tous les paramètres du son. L'étude utilise quatre modes : mode mélodique (36 sons), de durées (24 valeurs, de la triple-croche à la ronde pointée), d'attaques (12) et d'intensités (7 nuances allant de *ppp* à *fff*), chaque son donné apparaissant toujours avec la même durée, la même attaque, la même intensité. Désolidarisée de la durée par un traitement non-global, la hauteur n'est plus le conditionnement initial de la syntaxe : durées, intensités et attaques sont mises sur le même plan. La « neutralité musicale » fait alors écho à l'indépendance idéologique.

Pour l'administration américaine, l'occasion est décisive. Tout d'abord parce que la démarche choisie s'inscrit dans la volonté de reconstruction telle que la stipulait la directive JCS 1067 rédigée à la fin de l'année 1944, adressée en octobre 1945 aux responsables des services de l'administration, avec trois objectifs principaux :

1. se débarrasser de l'influence persistante du nazisme et du militarisme ;
2. encourager un développement politique désirable selon une ligne démocratique ;
3. aider à guider la réorientation de la pensée allemande.⁶

Ensuite parce qu'en finançant la mise en place de ces cours d'été, elle s'assure également de la propagation de sa propre musique. Le maintien des subventions est conditionné à celui d'œuvres américaines dans les programmes de concerts et de sujets américains dans les conférences. Durant les premières années, la présence d'œuvres américaines dans la programmation est ainsi très forte – elle déclinera peu à peu avec la perte d'influence du gouvernement militaire américain. Le musicologue Leo Schrade présente dès 1946 Charles Ives et Stefan Wolpe. Lors des concerts sont jouées leurs œuvres ainsi que celles d'Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions, Wallingford Riegger, ou encore Roy Harris. Le mot d'ordre est désormais officiellement « Liberté », en rupture totale avec les années sombres du Reich.

Mais cette rupture semble encore une fois, sinon impossible, du moins utopique. En effet, les cours d'été de Darmstadt comportent de troublantes continuités avec le régime nazi, non pas sur un plan esthétique ou idéologique, mais sur celui des

4. Suite à un rendu illisible de la partition d'orchestre écrite à la main et photocopiée, seul le deuxième mouvement (*Notturmo*) pourra être créé, sous la direction de Hermann Scherchen. La symphonie ne sera jouée en intégralité que l'année suivante.

5. Hans Werner HENZE, cité par Gesa KORDES, « Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity », in Celia APPLGATE, Pamela POTTER (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 212.

6. Emanuel SOLOMONS, « Basic Policy for Information and Information Control Service Operations in Germany », 25 janvier 1946, p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 242, dossier 5/348-2 7, « Theater Policies - 1947 ».

acteurs eux-mêmes, à commencer par Wolfgang Fortner. En 1933, il abandonne ses expériences atonales pour se tourner vers une esthétique néoclassique empreinte de couleurs folkloriques. Sa musique plaît aux instances du III^e Reich. En 1933 toujours, la création de son *Concerto pour cordes* est soutenue financièrement par la « Ligue de Combat pour la culture allemande » (*Kampfbund für deutsche Kultur*), dirigée par l'idéologue du régime Alfred Rosenberg. Il compose et dirige également des œuvres pour des cérémonies commémoratives avec l'orchestre de la Jeunesse hitlérienne de Heidelberg. À propos de la technique de composition à douze sons de Schoenberg, il emploie alors les termes de « déracinement » et de « nihilisme »⁷. Après s'être inscrit au NSDAP en 1940, il organise des concerts pour le divertissement des troupes à travers l'Allemagne et compose des chants pour les recueils imprimés et diffusés à travers le Reich. Le prestige dont jouit Fortner sous le III^e Reich et ses multiples implications dans la vie musicale lui valent d'être inscrit sur les listes noires américaines, établies avant la Libération. Il y figurera jusqu'en 1947 !

Parmi ses collègues, Hermann Heiss dirige lui aussi des cours de composition à Darmstadt et produira de nombreux écrits sur le dodécaphonisme après la guerre. Pourtant, au même moment, certaines de ses chansons, dont *Kein Tor der Welt ist uns zu hoch* écrite pour les pilotes de chasse allemands, figurent sur la liste noire des chants nazis. Citons encore, par exemple, Udo Dammert, qui enseigne le piano aux cours d'été, ou Bruno Stürmer, compositeur responsable du chœur de chambre de ces mêmes cours. La programmation n'échappe pas non plus à ces contradictions, et on trouve sur les programmes de Darmstadt des œuvres d'Ernst Pepping (prix de composition en 1942, 4 000 RM), Hugo Distler (prix de composition en 1942, 2 000 RM), ou encore Paul Höffer (médaille d'or pour son *Serment olympique* à l'occasion des Jeux Olympiques de Berlin en 1936, prix de composition en 1939). De tels paradoxes ne sont concevables que si l'on a à l'esprit l'énormité de la tâche de dénazification que les Alliés s'étaient fixée, et si l'on a connaissance des importants dysfonctionnements au sein de l'administration américaine. Le manque de communication entre les différents services, ici l'*Information Control Division* (ICD), en charge des listes, et l'*Education Branch* de la Hesse, supervisant les cours d'été, en est le meilleur exemple. Rappelons enfin que les questionnaires visant la dénazification des Allemands arrivaient quotidiennement par milliers. Fortner et nombre de ses collègues y « oublièrent » de mentionner leurs œuvres et leurs activités de compromission, sans être autrement inquiétés.

La fin de la dénazification aura lieu en 1947, avec le départ de Robert McClure de l'ICD. L'abandon des « listes noires » l'année suivante épargnera par la suite tout besoin de justification aux différents acteurs.

Arnold Schoenberg : A survivor from Warsaw, entre rupture et continuité

Première œuvre consacrée à la Shoah après la guerre, *A Survivor from Warsaw* opus 46 (*Un survivant de Varsovie*) d'Arnold Schoenberg (commande de la fondation Koussevitzky créée le 4 novembre 1948 à Albuquerque sous la direction de Kurt Frederick⁸) est une sorte de mélodrame pour récitant, orchestre et chœur d'hommes. Brève mais d'une extrême densité, elle est composée en quelques jours dans une

7. Wolfgang FORTNER, « Musiklehre und Kompositionsunterricht », *Deutsche Musikkultur*, 1936, n° 2, p. 106.

8. « L'œuvre, qui ne dure que sept minutes, fut jouée deux fois de suite, car, après la première audition, les mille cinq cents auditeurs, bouleversés, restèrent silencieux ; après la deuxième audition, ils applaudirent frénétiquement.

« fureur créatrice »⁹ entre le 11 et le 23 août 1947. Suite au témoignage d'un rescapé du massacre ayant vécu l'insurrection des Juifs du Ghetto de Varsovie en avril 1943, Schoenberg élabore et compose un texte cru et violent, une véritable dramaturgie musicale à trois personnages : un narrateur, un sergent SS, un chœur d'hommes. L'une des particularités saillantes de l'œuvre est d'utiliser le polyglottisme. Tout d'abord l'anglais, pour le narrateur qui raconte la violence extrême de la répression par les SS : « We all on the ground who could not stand up were beaten over the head » (« Tous ceux parmi nous qui ne pouvaient se relever furent frappés à la tête »). L'Allemand ensuite, que l'on pourrait qualifier ici de « langue tumorale », par lequel le sergent SS hurle ses ordres aux insurgés : « Rascher ! Nochmal von vorn anfangen ! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern ! Abzählen ! » (« Plus vite ! Recommencez depuis le début ! Dans une minute je veux savoir combien j'en envoie à la chambre à gaz ! Comptez-vous ! »). L'hébreu enfin, lorsque le chœur des insurgés condamnés à la chambre à gaz entonne le *Shema Yisrael*, texte principal de la liturgie juive, et conclut l'œuvre : « *Shema Yisrael Adonai Eloheinu Adonai Ehad* » (« Écoute, Israël, l'Éternel, notre Dieu, l'Éternel est Un »). Loin de se livrer à une déconstruction ou une défiguration du langage, le polyglottisme intègre et restitue ici le traumatisme, en assignant à chacune des langues utilisées une fonction précise.

Outre la coexistence des langues, l'œuvre opère une fusion entre le style expressionniste – décelable dans l'appel des trompettes du début et dans l'écriture vocale qui fait la part belle au *Sprechgesang* (« parlé-chanté ») ou dans des procédés tels que le *Flatterzunge*, le jeu *col legno* ou *sul ponticello*¹⁰, mais aussi dans l'importance des percussions – et le style constructiviste du compositeur, fusion permise par la série de douze notes, structurée très symétriquement, énoncée dès la première mesure par le motif de fanfare aux trompettes, ponctué par les accords des cordes (violons puis contrebasses) :



Le polyglottisme, le traitement dodécaphonique, les cris restituent l'atmosphère sonore des camps et ghettos surpeuplés dans lesquels aucune place n'était faite pour le silence. La composition et l'énonciation d'un texte ne renonçant pourtant ni au sens ni à la narration permettent la restitution testimoniale de cet événement traumatique, qui expose la violence du régime nazi.

Schoenberg n'avait pu assister au concert. » Anecdote rapportée par Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schoenberg*, trad. fr. Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 1993, p. 511.

9. Charles ROSEN, *Schoenberg*, 1979, cité par Geneviève MATHON, « Remarques sur le mouvement, le retrait et le devenir des langues dans l'œuvre musicale », in Florence FABRE, Pierre MARÉCHAUX (dir.), *Avec George Steiner. Les chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 197.
10. Ces termes désignent divers modes de jeu : le *Flatterzunge* consiste à donner des coups de langue répétés de façon très rapide dans l'embouchure d'un instrument à vent ; pour les cordes, jouer *col legno* veut dire jouer avec le bois de l'archet et *sul ponticello* au plus près de chevalet, ce qui produit un son très doux et un peu nasal.

Du côté soviétique

Du côté soviétique, les objectifs fixés pour la reconstruction de l'Allemagne sont comparables à ceux de l'administration américaine : « Libérer l'art de toute pensée nazie, raciste, militariste et réactionnaire, et donner à l'art les moyens de rééduquer le peuple allemand dans le sens de la démocratie. »¹¹ Le besoin de témoigner des compositeurs est entendu et compris par la force occupante qui encourage les œuvres à visée pédagogique :

Prenant en compte la situation, les compositeurs – qui pour la majeure partie revenaient peu à peu d'exil ou de captivité – se dédiaient principalement à des tâches d'organisation ou de pédagogie. Les quelques forces existantes concentraient tout le poids de leurs nouvelles créations sur le domaine vocal ou sur des formes utiles telles que chansons et chœurs patriotiques.¹²

La reprise des activités culturelles est très rapide dans la zone soviétique car la reconstruction artistique avait été pensée bien avant la fin des combats par le régime stalinien. En outre, les Russes entrent dans Berlin au début du mois de mai 1945, tandis qu'Américains et Britanniques ne s'y installent que le 4 juillet – les Français le 12 août. Dès la capitulation de l'Allemagne, un service soviétique des affaires culturelles est opérationnel, sous la responsabilité du commandant Alexander Dymshitz. Le responsable des affaires musicales est le capitaine Sergei Barsky. Ce service appartient à l'Administration de la Propagande dirigée par le colonel Sergei Tiulpanov, qui impulse la création « spontanée » d'une « Chambre des artistes » allemands (*Kammer der Kunstschaffenden*) dès le mois de mai 1945, dans les locaux de l'ancienne *Reichsmusikkammer*, avant même celle de la « Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne » (*Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands*)¹³.

Le petit groupe d'artistes et d'étudiants aux sympathies communistes qui s'y réunit instaure, bien avant la dénazification, un système qui, se basant sur des documents retrouvés dans les bureaux du dirigeant Hans Hinkel, permet d'identifier les artistes compromis. Ils bénéficient en outre de cartes d'alimentation qu'ils peuvent distribuer aux artistes désireux de rejoindre la Chambre. La Chambre des artistes est divisée en sept sections : théâtre, opéra/opérette, musique, film, arts graphiques, littérature et cabaret. Elle est composée exclusivement d'Allemands, choisis en fonction de leurs opinions politiques. L'apparente autonomie accordée à la population occupée dispose tout d'abord favorablement les artistes vis-à-vis du pouvoir soviétique. L'année suivante a lieu le « Congrès des artistes » (*Kongreß der Kunstschaffenden*) à Dresde. Tiulpanov y prend la parole pour évoquer le rôle que l'art est amené à jouer dans la reconstruction :

Servir le peuple, ce n'est pas seulement s'adapter aux goûts de la masse dans le contenu et dans la forme. La fonction de l'art est bien plutôt de faire comprendre

11. Ordre de la SMAD, Nr. 51, « Die Wiederaufrichtung und Tätigkeit der Kunstanstalten in der SBZ », 4 septembre 1945, cité par Manuela BONNKE, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Cologne, Böhlau, 2007, p. 69.

12. Frank SCHNEIDER, « Die Beziehungen des kompositorischen Schaffens in der Deutschen Demokratischen Republik zur Sowjetunion », in Dietrich BRENNNECKER, Mathias HANSEN (dir.), *Forum : Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, vol. 2, p. 21-22.

13. Ces deux organisations existeront conjointement jusqu'à la dissolution de la seconde en 1946.

au peuple les idées progressistes de l'humanité par des créations appropriées. Un art véritablement nouveau doit sa nouveauté à la nouvelle idéologie sur laquelle il est fondé.¹⁴

Outre l'ingérence que constitue cette définition de la mission de l'art par le responsable de la propagande, l'orientation politique est clairement affichée : c'est l'idéologie qui doit dominer la création artistique et garantir sa régénérescence. Le président du *Kulturbund*, Johannes R. Becher, l'avait également évoqué dès juillet 1945, de manière moins explicite, à propos de la mission que devaient se fixer les artistes :

Nous devons à présent exprimer clairement, énergiquement, brillamment et de manière convaincante la richesse de l'héritage de l'humanisme, des classiques et du mouvement des travailleurs par l'attitude morale et politique de notre peuple.¹⁵

Une « liberté » contrôlée

Soucieuse de préserver son image démocratique, l'administration soviétique tolère dans un premier temps les musiques qui s'éloignent de l'objectif fixé, notamment en permettant l'exécution des œuvres des compositeurs modernes lors des « Soirées de musique contemporaine » du *Kulturbund*. Le « besoin de rattraper » le temps perdu (*Nachholbedarf*) est par ailleurs tout aussi prégnant chez les compositeurs allemands à l'Est qu'à l'Ouest. Le mot d'ordre pour la nouvelle musique est, comme pour les Américains, « Liberté », mais avec une acception très précise. À l'occasion de la conférence sur la culture organisée par le parti communiste allemand, le KPD¹⁶, Anton Ackermann, l'un des membres fondateurs, l'énonce ainsi :

La liberté dans la science et dans l'art signifie que scientifiques et artistes ne doivent rendre de comptes à aucun service, aucun parti ni aucune presse, tant qu'il s'agit des domaines des sciences et de l'art. [...] La liberté pour le scientifique de choisir l'orientation de ses recherches, la liberté pour l'artiste de choisir l'organisation de la forme, doivent rester intactes. [...] Mais si un quelconque pseudo-artiste vient pour s'attaquer avec obscénité à l'humanisme, la liberté et la démocratie, ou même à l'idée de communauté entre les peuples, alors il faut qu'il ressente la riposte des « sentiments sains du peuple », tout comme le pseudo-scientifique qui s'y prendrait avec d'autres moyens tout aussi condamnables. Là sont les limites de la liberté ; les franchir signifierait la mort de toute liberté et de toute démocratie. [...] Pour nous, l'idéal est un art qui est socialiste dans son contenu, réaliste par sa forme.¹⁷

Il est important de préciser ici que durant les premiers mois de l'occupation, la liberté donnée aux artistes fut sans contrôle apparent, et que le jazz fut même mis à l'honneur en ce qu'il représentait les combats du peuple noir pour s'affranchir de l'esclavage. Le label AMIGA réalisera nombre d'enregistrements dans la zone

14. Sergei TIULPANOV, cité par Ullrich KUHIRT, *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982, p. 3.

15. Johannes R. BECHER, « Eröffnungsrede auf der Gründungskonferenz des Kulturbundes », cité par M. BONNKE, *Kunst in Produktion*, op. cit., p. 79.

16. La *Zentrale Kulturkonferenz der KPD* a eu lieu à Berlin en février 1946. Le KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*) deviendra le SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*) après sa fusion forcée avec le SPD en avril 1946.

17. Anton ACKERMANN, « Unsere kulturpolitische Sendung », Berlin, février 1946, cité par Andreas TRAMPE, « Kultur und Medien », in Matthias JUDT (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, p. 316.

soviétique. Le contrôle exercé sur les arts, et notamment la musique, se renforcera néanmoins dès l'apparition des premières tensions avec les Alliés occidentaux en 1946 pour aboutir à une mise en application du réalisme socialiste tel qu'il avait été défini par l'idéologue de Staline, Andreï Jdanov. Précisons également que le contrôle instauré sur les musiciens le sera toujours sous une forme incitative et non répressive, ce qui explique la persistance d'une certaine modernité musicale dans la zone d'occupation soviétique puis en Allemagne de l'Est. Des compositeurs tels que Georg Katzer, Tilo Medek ou Jörg Herchet ont pu se heurter à la censure mais n'ont jamais fait l'objet de menaces d'emprisonnement ni de mesures répressives¹⁸.

L'application des théories de Jdanov et la radicalisation des idéologies de part et d'autre du rideau de fer, dans le contexte de la Guerre froide, sonnent officiellement le glas de la modernité ainsi qu'un retour à des critères esthétiques proches de ceux en vigueur sous le régime nazi. Néanmoins, le caractère positif et optimiste ainsi que le lien avec la tradition classique allemande doivent être mis en avant. À partir de 1947, l'exigence de simplicité revient au centre des préoccupations, et la musique est censée plonger ses racines et son inspiration dans l'âme et la vie du peuple. La « régénération » de la musique doit se faire par le message politique qu'elle véhicule, d'où de nombreuses adaptations d'œuvres de Bertolt Brecht. Au niveau esthétique, cela se traduit fréquemment par un style proche de celui de la musique soviétique ou de celui de Kurt Weill, à l'image des *Lieder sur des textes de Brecht* de Rudolf Wagner-Régeny publiés en 1950. Ce même Rudolf Wagner-Régeny, qui formera toute la jeune génération de compositeurs est-allemands à un langage musical d'une modernité « acceptable », avait en d'autres temps été le protégé de Baldur von Schirach et avait même composé en 1935 une version « aryanisée » du *Songe d'une nuit d'été* pour remplacer la musique de Mendelssohn...

L'idée d'une « Heure zéro » de la création musicale allemande semble donc, de même que dans les autres domaines artistiques, relever davantage de la revendication et de l'utopie que de la réalité. À l'Ouest, l'encouragement d'une musique apolitique mènera aux dérives dogmatiques de la modernité à tout prix et se heurtera au rejet d'une partie des compositeurs et du public. À l'Est, la politique d'ouverture artistique durera en définitive très peu de temps et l'art se retrouvera rapidement inféodé à la doctrine du réalisme socialiste. Alors que la rupture avec les années de national-socialisme sera prônée dans toutes les zones, l'impossibilité d'une « dénazification » totale de la société ouest- et est-allemande entraînera des continuités inévitables chez les acteurs d'un monde musical en reconstruction.

Bibliographie

- APPLEGATE Celia, POTTER Pamela (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- ASTER Misha, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, éditions Héloïse d'Ormesson, 2009.

18. Il semblerait que le côté « non-signifiant » de la musique instrumentale ait permis cette plus grande tolérance, comparativement à la littérature par exemple. Les exemples de censure en musique sont toujours liés à des opéras ou des œuvres dans lesquelles le texte posait problème aux autorités.

- BONNKE Manuela, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Cologne, Böhlau, 2007.
- BRENNECKER Dietrich, HANSEN Mathias (dir.), *Forum : Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972.
- DANUSER Hermann, BORIO Gianmario (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, vol. II.
- JUDT Matthias (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998.
- KUHIRT Ullrich, *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982.
- PETIT Élise (dir.), *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, coll. « Avant-Gardes », 2015.
- PETIT Élise, « Enjeux politiques et idéologiques de la "nouvelle musique" dans la Zone d'occupation américaine en Allemagne après 1945 », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 213, juillet-septembre 2015, p. 38-53.
- PETIT Élise, *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide*, Paris, PUPS, 2018.