

## Espaces Dialogues

Cycle « Cultures détournées, cultures perverses »

### La culture détournée ou étouffée par tous les fanatismes

Conférence-débat du 19 septembre 2012  
La maison des associations - Strasbourg

*« La musique – l'Art en général – viennent rappeler que la culture se conquiert, qu'elle est une exigence éthique qui doit contribuer à la constitution et l'évolution de la société contemporaine. Les crimes contre l'esprit commis pendant la Seconde Guerre mondiale pèsent encore lourdement sur nos destins, d'autres se commettent quotidiennement à quelques heures de vol de nos frontières. » (Amaury du Closel, 2012)*

*Intervenants :*

- *Amaury DU CLOSEL, chef d'orchestre, musicologue et compositeur, directeur du Forum Voix Étouffées,*
- *Philippe OLIVIER, historien de la musique et spécialiste des rapports culturels franco-allemands.*

### Préambule

Liliane AMOUDRUZ, présidente d'Espaces Dialogues

Bonsoir à tous. Espaces Dialogues commence aujourd'hui un cycle autour de la notion de cultures détournées, de cultures étouffées, et cela nous a amenés à nous poser la question entre la notion de culture et de civilisation. Nous commençons ce cycle avec Amaury du Closel et Philippe Olivier, que nous avons rencontrés déjà plusieurs fois et qui posent ce grave constat : finalement, la culture ne protège rien du tout. Qu'est-ce qui peut amener une civilisation cultivée telle que l'Allemagne à cette descente anti-humanité à laquelle nous avons assisté ? Je voudrais souligner que ce n'est pas de l'histoire que nous faisons. Ce problème-là se pose aujourd'hui avec les destructions des bouddhas, des mosquées, des civilisations islamiques ; nous vivons tous les jours ces destructions irremplaçables. Merci à nos intervenants de leur présence.

## **Exposé** **par Amaury DU CLOSEL et Philippe OLIVIER**

**Amaury DU CLOSEL** : Vous avez dit d'emblée le mot juste, c'est-à-dire que la culture ne protège rien. Les bases de la modernité ont été jetées sur cette constatation : la culture allemande, que la guerre avait pour ambition de porter dans l'Europe entière, n'a créé finalement qu'un désastre absolu avec ses millions de morts et la ruine de l'Allemagne. C'est sur la ruine de la culture allemande que s'est construite la modernité avec le mouvement expressionniste – en partie – et tout un ensemble de compositeurs dont nous allons parler.

Je pense notamment à **Schulhoff** ou à **Hermann Scherchen**, qui sont des enfants de la guerre. Scherchen avait été prisonnier en Russie dans les années 1916-1918, et il en reviendra à la fois pacifiste, communiste et surtout antiromantique, anti tout ce que la musique allemande pouvait véhiculer d'expression et de subjectivité.

Sur ces bases-là se développeront trois ou quatre ans après, avec **Hindemith**, **Ernst Toch**, les mouvements de la nouvelle objectivité, c'est-à-dire du néoclassicisme, donc d'une musique débarrassée des affects et revenue dans le meilleur des cas à de la musique d'ameublement, une musique tout simplement distancée par rapport au sujet et, dans la partie la plus en phase avec le développement industriel de l'époque, la musique de cinéma, de radio, etc. Sur ces ruines et sur ces constatations, nous pouvons dire que la culture ne protège rien du tout.

Encore faut-il s'entendre sur le mot culture, puisque la question que vous nous avez posée était vaste : il s'agit de parler de culture détournée, de culture perversie par tous les fanatismes. C'est un vaste sujet qui mériterait que nous nous posions la question : qu'est-ce que la culture, comment la définir ? Dans l'acception courante, nous pourrions la définir comme l'offre de services et de pratiques culturelles dans les sociétés modernes, et en particulier dans le domaine de l'art et des lettres ; c'est le sens traditionnel du terme. Mais c'est sur une définition beaucoup plus vaste que nous sommes amenés à nous pencher, si nous reprenons par exemple la définition de l'Unesco: la culture peut être aujourd'hui considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. En français d'ailleurs, à la différence de l'allemand, nous avons un seul mot pour désigner deux qualités : la construction personnelle, la culture générale en fait, traduite en allemand par *Bildung* et qui contient aussi

l'idée de formation. Et la notion collective de *Kultur*, identité culturelle d'un peuple.

*Bildung* et *Kultur* se déclinent en deux temps :

- un temps rapide, celui de l'évolution de l'individu qui, au fil de sa formation et de son expérience évolue avec une modernité rapide.
- un temps à évolution lente, au cours duquel naissent une identité et des valeurs liées à l'histoire, à un art généré par la société et son évolution, dans le consensus ou la rupture.

D'où l'importance de la notion de mémoire. Sans mémoire, pas de culture, pas de référence au temps long, à la tradition. C'est cette mémoire manipulée ou détruite par les fanatismes, politiques ou religieux, qui est utilisée pour distordre ou détourner la culture et l'instrumentaliser pour en faire de la propagande. Que ce soit la destruction des bouddhas de Bâmiyân ou celle des mausolées des prophètes de Tombouctou, nous sommes dans une actualité brûlante.

**Georges Bensoussan**, dans son livre *Auschwitz en héritage ?*

- absolument passionnant - remarque à propos d'un témoignage :  
quand les Hutus ont attaqué les Tutsis, ils n'ont pas seulement tué les familles, ils ont aussi brûlé les photos, comme si, en brûlant les photos, ils brûlaient la mémoire complète, ils éradiquaient de la mémoire non seulement le corps, mais aussi la reproduction du corps. La destruction de la mémoire fait donc partie d'un processus de génocide ; elle est l'essentiel du processus totalitaire : elle instrumentalise la culture par l'idéologie, cette idéologie qui a justement vocation à se substituer à toute mémoire.

Comme nous avons pu le constater lors d'un colloque au Conseil de l'Europe en mai 2012, la notion de mémoire est une notion complexe. Fluide, relative, elle débouche parfois sur des contre-vérités, des contradictions ou des dérives dangereuses pour la culture elle-même et sa transmission.

Pour ce colloque, j'avais pris quelques exemples dans le domaine de la musique, typiques d'une mémoire falsifiée ou pas complète.

Un premier exemple. Très fréquemment, lorsque des musiciens s'interrogent sur cette question en vue de concerts, peut-être avec la meilleure foi du monde, ils mélangent le phénomène concentrationnaire, associant un camp d'extermination à un camp de prisonniers de guerre – un stalag ou un oflag par exemple.

Je suis très choqué quand dans un concert consacré à la musique

concentrationnaire on associe Viktor Ullmann, assassiné à Auschwitz, et Olivier Messiaen - Messiaen n'a rien à voir là-dedans : il était prisonnier de guerre, comme plus d'un million de soldats en France ou ailleurs, et c'est totalement différent. Il y a une falsification éthique à mélanger l'un et l'autre dans un même concert, cela donne l'impression qu'on met au même niveau deux phénomènes, l'un singulier et unique dans l'histoire de l'humanité récente, la Shoah, et l'autre lié au phénomène de la guerre.

Les deux exemples qui suivent relèvent d'une actualité française qui me semble très suspecte ou dangereuse ; je vais vous les livrer tels quels.

Voici le premier. Un article du *Canard enchaîné* d'il y a un peu plus d'un an relatait que l'université de Paris-Sorbonne a voulu donner à un auditorium le nom de Jacques Chailley. Pourquoi pas ? Jacques Chailley est un honorable musicologue, un très important médiéviste auteur d'ouvrages de musicologie. Le problème, c'est qu'il a aussi été celui qui, au moment où il a fallu appliquer le deuxième statut des Juifs en France, a anticipé la demande des Allemands de livrer le nom des élèves juifs. Lui et le directeur du Conservatoire de l'époque ont tout simplement pris sur eux de dresser des listes avant même qu'on ne les leur demande. Donc, ils ont directement contribué sinon à l'arrestation, en tout cas à l'éviction des élèves juifs. Ils ont ainsi participé à un phénomène de collaboration suffisamment grave pour qu'on ne donne pas le nom de Jacques Chailley – me semble-t-il - à une salle officielle ; c'est au fond une sorte de baiser de Juda. Quand le *Canard enchaîné* a soulevé cette histoire et qu'on a interrogé la communauté de la Faculté de Musicologie de Paris-Sorbonne, la réponse a été : « Oh, c'est des vieilles lunes, ce n'est pas la peine d'en parler, ce n'est pas très intéressant... » Je vous laisse réfléchir et en tirer les conclusions que vous voudrez, mais de mon côté, cela me pose un problème.

Deuxième exemple : dans les « Commémorations Officielles 2012 » – il s'agit d'un bulletin publié tous les ans par les Archives de France, indiquant un certain nombre de personnalités françaises qui mériteraient qu'on les commémore par diverses manifestations – figure le nom de Jean Françaix. Cela aussi me gêne : Jean Françaix a été un compositeur tout à fait honorable, mais il a quand même été l'un des principaux acteurs du Groupe Collaboration, et c'était lui qui, dans les années 1940, représentait dans le domaine musical la pointe avancée de cette collaboration. Cela me pose un problème. Je pense que pour les démocrates, et pour tous ceux qui se sentent concernés, c'est un détournement de la mémoire parce qu'elle avance masquée. C'est d'autant plus déplaisant quand ces phénomènes viennent d'institutions d'État, que ce soient les Archives de France ou l'Université de Paris-Sorbonne, avec une espèce de nonchalance ou de

désintérêt pour la question.

Nous allons dans ce qui suit évoquer plus précisément les mécanismes et les phénomènes de perversion de la culture à travers deux personnalités, **Arnold Schönberg** et **Franz Schreker**. Deux événements strasbourgeois nous les feront mieux comprendre : après-demain aura lieu la première de *Moïse et Aaron* d'Arnold Schönberg, et dans un mois, la première de *Der Ferne Klang* de Franz Schreker. Ces deux compositeurs juifs persécutés sous le nazisme ont été contraints l'un à l'exil, l'autre à la démission ; Franz Schreker ne s'est jamais remis des pressions subies avant même l'arrivée au pouvoir du nazisme par les affidés de Hitler et du parti national-socialiste

**Philippe OLIVIER** : Commençons par un paradoxe: d'un côté, il y a la légèreté avec laquelle on traite la période de l'Occupation en ce qui concerne la musique – les exemples de Jacques Chailley et de Jean Françaix sont de bons exemples ; en face de cela, il y a le drame de la déportation.

Ce vendredi 21 septembre, le président de la République se rend à Drancy pour inaugurer la Maison de la déportation et le Centre de déportation installé par la Fondation pour la mémoire de la Shoah dans cette commune du département de la Seine-Saint-Denis. Ce sera donc la première fois en l'espace de quarante-huit ans qu'un président de la République en exercice se rendra à Drancy. L'inauguration de ce lieu de souvenir est un appel à la vigilance et une incitation, en particulier pour les jeunes générations, à vivre dans le respect de l'Autre, et plus généralement, des règles de la démocratie. A Drancy, cet appel prend une dimension particulière.

Je reviens sur les cas de Jacques Chailley et de Jean Françaix, qui sont malheureusement paradigmatiques. Lorsque l'on aborde la période de l'occupation de la France par l'Allemagne nazie, on passe l'éponge en ce qui concerne les artistes sans se référer à une quelconque responsabilité morale, à cette responsabilité éthique que les artistes doivent porter. Ainsi ce bombardement de la ville de Guernica par des forces aériennes mises à la disposition de Franco par l'Allemagne national-socialiste, aura inspiré à Picasso une œuvre célèbre entre toutes..

Il y a eu, sous l'Occupation, des phénomènes pour le moins paradoxaux. J'en citerai un seul : celui, justement de Picasso qui, confortablement installé dans son atelier parisien de la rue des Grands Augustins, tient table ouverte, approvisionnée grâce au marché noir : il reçoit de hauts

fonctionnaires de l'ambassade d'Allemagne nazie et des collaborateurs. Or, ce Picasso, c'est celui qui, quelques années auparavant, a peint *Guernica*. Et qui, devant son tableau, à un diplomate allemand qui lui demande lors de l'Exposition Universelle de 1937 « c'est vous qui avez fait ça ? » en parlant de la peinture, répond « non, c'est vous qui avez fait ça ». c'est-à-dire le bombardement de la ville de Guernica par l'aviation allemande mise à la disposition de Franco.

En République fédérale d'Allemagne, on traite ces sujets avec plus de sérieux, qu'il s'agisse des musiciens - puisque c'est le sujet de ce soir, ou des écrivains et des sculpteurs. On est, qu'on le veuille ou non, au pays des penseurs, des philosophes et des théologiens.

Si les Allemands se comportent de cette façon, c'est parce qu'ils ont été, dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, un pays de haute culture collective et individuelle – *Kultur* et *Bildung*, mots dont le sens a été défini tout à l'heure.

Mais ils sont passés progressivement, dans les dernières décennies du XIX<sup>ème</sup> siècle, de cette *Hochkultur*, - « la culture noble », « élevée », à une perversion de celle-ci *Die deutsche Leitkultur*, « la culture allemande qui conduit », qui peut conduire, par extension, le monde : *Leiten*, c'est-à-dire « diriger », « conduire ».

Ce terme détestable de *deutsche Leitkultur* a encore été utilisé ces dernières décennies. Je me souviens avoir lu, il y a seulement une quinzaine d'années, des articles relatifs à un politicien allemand qui, dans une interview donnée dans le très sérieux hebdomadaire *Die Zeit*, disait « de toute façon, la culture allemande reste *eine Leitkultur* », une culture qui doit diriger, une culture qui doit commander. Il y a du caporalisme prussien dans cette affaire.

Or, cette culture partagée sous l'empire des Hohenzollern donc sous le règne de Guillaume II, par des Allemands n'ayant pas la même appartenance politique ni religieuse – un élément fondamental – va être complètement pervertie, les valeurs d'humanisme, de partage et de respect d'autrui seront détruites. Cette destruction se fera par élimination : interdictions de représentations, de publications, d'enregistrements débouchent en janvier 1942 sur la mise en application des accords de Wannsee et l'élimination physique des Juifs.

Ce programme terrifiant est appliqué dans ce pays perçu, un demi-siècle auparavant, comme l'un des centres de la culture européenne et, avec sa voisine la France, comme l'un des centres majeurs de l'art de vivre en Europe.

Sur le terrain de la religion ou de l'origine religieuse, une des obsessions de cette «Allemagne nouvelle» sera le judaïsme, corps réputé étranger par les penseurs allemands de cette époque. Dans un contexte politique dramatique, révolution russe, révolution spartakiste, on s'entretue dans les rues de Berlin au début de la République de Weimar, on assassine Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht parce qu'ils proposent une autre organisation de la société, on va s'en prendre aux Juifs dont, bien entendu, les artistes.

Dans ses Mémoires, le grand pianiste Artur Schnabel, raconte que les tournées qu'il faisait dans l'Allemagne de la fin 1918 et de l'année 1919 n'étaient pas sans risque. Par exemple, à Brême ou à Hambourg pendant qu'il jouait une sonate de Beethoven, on entendait des coups de feu à l'extérieur de la salle de concert.

Dans ce climat de guerre civile, l'expression artistique se trouve attirée par deux pôles : l'attitude fermée et intolérante des adeptes d'une musique allemande reposant sur des références à la fois prestigieuses et nationalistes : Beethoven, Brahms, Richard Wagner, Anton Bruckner et quelques autres face à des expérimentations artistiques, dont bien entendu, des expérimentations musicales. Il est évident que selon le degré d'ouverture d'esprit du public, certains compositeurs vont passer pour des compositeurs d'avant-garde alors qu'ils ne le sont pas, face à d'autres qui le sont réellement, et qui seront traînés dans la boue par le mouvement *Die Deutschnational*, allié aux structures et aux organisations politiques qui vont donner naissance au parti national-socialiste.

Dans ce contexte, les deux figures qui nous accompagnent ce soir - Franz Schreker et Arnold Schönberg – toutes deux d'origine juive, n'ont pas le même mode d'expression artistique. Après le succès phénoménal de son opéra *Der Ferne Klang* (créé triomphalement à Francfort en 1912, et bientôt pour la première fois en France à Strasbourg à l'Opéra du Rhin) Franz Schreker est considéré comme l'égal de Richard Strauss ou de Puccini ; il mène un train de vie florissant à Berlin. Par rapport à la musique de *Moïse et Aaron* composée par Arnold Schönberg entre 1930 et 1934, Franz Schreker paraît un compositeur conservateur mais bourgeois dans le bon sens du terme puisque cette musique incarne, comme celle de Richard Strauss, le confort matériel et intellectuel dans lequel vivent les bourgeoisies allemande et autrichienne de l'époque.

Et pourtant, ces deux artistes, - Franz Schreker, né en 1878, ou Arnold Schönberg, né en 1875 - tous deux Autrichiens, sujets de François-Joseph,

ayant les mêmes origines, pratiquement le même cursus musical et intellectuel, et bien que n'ayant pas le même langage, sont honnis l'un comme l'autre et plus particulièrement à Berlin, là même où ils pouvaient s'exprimer librement. Pourquoi à Berlin ? Parce qu'après la proclamation de la République de Weimar dont le premier président Friedrich Ebert a donné son nom à la fondation *Friedrich Ebert Stiftung* –, le Directeur de la musique au ministère prussien des Arts va les faire venir à Berlin pour donner des cours à l'Académie de musique et siéger à l'Académie des Arts de Prusse, l'équivalent de l'Institut de France. A l'arrivée au pouvoir du Parti Nazi ces deux professeurs, Schreker et Schönberg, vont l'un comme l'autre être « remerciés ».

Schreker en mourra de chagrin en 1934. Schönberg partira en 1933, sur le chemin de l'exil il passera par Strasbourg comme Sigmund Freud et sa famille.

Arnold Schönberg est le fils d'une femme juive pieuse et d'un père libre penseur. Il se convertit à l'âge de vingt ans au protestantisme. Or, se convertir au protestantisme dans l'Autriche de François-Joseph, c'est sortir d'une minorité détestée pour entrer dans une autre peut-être encore plus haïe. Donc, Arnold Schönberg, ce Moïse de la nouvelle musique en gestation, se convertit au protestantisme, mais devant l'évolution de la République de Weimar à partir du printemps 1933, il retourne au judaïsme. Et ce à Paris, dans la synagogue de la rue Copernic dont le judaïsme était - et reste - très libéral.

Schönberg retourne donc au judaïsme, alors qu'il travaille déjà depuis trois ans – depuis 1930 – à son opéra inachevé, *Moïse et Aaron*. Le livret de cet opéra puise son inspiration dans la révélation du monothéisme, donc de l'acte fondateur de la civilisation judéo-chrétienne dont nous sommes le produit. Dans ce moment aussi où l'Éternel, parlant depuis les nuées à Moïse, va dire qu'il est celui qui est invisible, mais que l'on entend ; indépendamment des conséquences que cela aura dans l'histoire des arts plastiques à l'intérieur du judaïsme, avec l'interdiction de la représentation de la figure humaine, cette voix mystérieuse est l'affirmation du rôle central de l'oralité dans la transmission du judaïsme ; et qui dit « oralité », qui dit « parole », va très rapidement vers le son organisé, vers la musique, vers le chant et vers la composition.

On ne peut qu'être fasciné par le fait qu'en 1930, alors que les éléments du drame sont déjà là, Schönberg revient vers une parole transcendante, suprême, une parole qui est là pour élire, en vertu du principe de la théologie de l'élection, un groupe particulier – particulier parce qu'il a beaucoup été menacé au cours des siècles et parce qu'il va être confronté à

d'immenses souffrances : c'est le peuple d'Israël. Schönberg a participé à plusieurs des congrès sionistes, notamment au premier d'entre eux, ayant eu lieu à Bâle, il est un admirateur de Theodor Herzl dont il a adoré le roman *Altneuland*. Au travers de cette histoire de Moïse et de son frère Aaron qui refuse d'entendre, apparaît le rêve de la grandeur, du retour sur la terre d'Israël. Ce rêve sera réalisé en 1948 par la déclaration d'indépendance lue par Ben Gourion, rêve auquel va participer Schönberg qui se verra proposer en 1949 de devenir le président du premier État d'Israël. Quelle victoire des forces vitales sur ces ténèbres, et quelle beauté que ce message du monothéisme à toutes celles et ceux qui ont péri dans cette géhenne !

Nous voyons là clairement qu'en s'attaquant aux artistes juifs - mais j'aurais pu parler de compositeurs de gauche ou de compositeurs de gauche juifs - à ces fondements de notre culture, les nazis instauraient une perversion de la culture qui, de bien suprême de l'humanité, allait devenir une arme contre la pensée.

Au tout début de la République de Weimar s'est créé à Berlin un musée juif, anticipation du musée juif de Daniel Libeskind que nous connaissons aujourd'hui. Ce musée juif, installé dans une dépendance de la grande synagogue de la *Oranienburger Strasse*, aux collections remarquables, avait été constitué - et je me réfère ici à un texte de ses fondateurs - pour que les Allemands fréquentant des Juifs n'aient plus de préjugés à l'égard de leur religion et de leur mode de vie.

**Amaury DU CLOSEL :** Nous pourrions d'ailleurs faire une espèce de renvoi dos à dos de Schönberg et de Wagner de ce point de vue là. Ce sont deux compositeurs qui ont énormément écrit en dehors de leur œuvre propre. Ils ont beaucoup travaillé sur des écrits théoriques de natures les plus diverses, notamment dans le domaine politique.

Philippe Olivier rappelait l'engagement sioniste de Schönberg. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque à laquelle il écrit *Moïse et Aaron*, il écrit aussi un ouvrage sur la fondation d'un État juif. Du fait de ce qu'il avait vécu dans les années 1920, c'était quelqu'un d'extrêmement engagé et convaincu de la nécessité d'un destin juif en dehors du destin européen. Il a écrit cela au moment de son départ pour les États-Unis à partir de Paris, et essaye d'ailleurs d'entraîner dans sa réflexion tout un ensemble d'autres compositeurs, dont Ernst Toch.

Je vous dis un mot **d'Ernst Toch**, rapidement parce qu'il ne fait pas l'objet

de notre travail ce soir. Ce compositeur autrichien se définissait lui-même comme le plus oublié des compositeurs, dont la musique n'a aujourd'hui aucune résonance en Europe, et même dans son pays d'origine. Or, c'est probablement, avec Hindemith et un certain nombre d'autres de ses collègues des années 20, un des plus importants compositeurs de l'histoire de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Toch, juif lui-même, part d'ailleurs pour les États-Unis dans les mêmes circonstances que Schönberg en 1933. Malheureusement, nous n'avons pas la réponse de Toch, mais nous avons le brouillon de la lettre de Schönberg à Toch l'invitant à participer à l'aventure de la fondation d'un État juif en dehors de l'Europe, pour faire face à un phénomène que Schönberg avait vécu et décrit avec beaucoup de virulence dans plusieurs lettres adressées à Kandinsky en 1921. Il a l'impression que Kandinsky – qui était aussi au Bauhaus et qui essayait d'ailleurs de l'y attirer – a des propos antisémites, et il commence à se lancer dans une diatribe. Deux ou trois de ses lettres sont d'une violence extraordinaire et rappellent combien le Juif Schönberg a souffert, combien il a été écrasé et humilié par l'antisémitisme qui régnait à l'époque.

Cet antisémitisme, c'est celui qu'a connu Schreker, et l'un et l'autre étaient très proches. Bien qu'ils fussent tous les deux d'esthétique totalement différente, ils se respectaient et se retrouvaient dans leur grande admiration pour Gustav Mahler. Schönberg révérait profondément Mahler dont Schreker lui-même avait été l'assistant et chef du chœur à l'opéra de Vienne au moment où Mahler en était le directeur. Nous sommes entre 1907 et 1914, dans un foisonnement intellectuel et dans ce qui représente la quintessence de la culture austro-hongroise : cette capacité qu'avait l'Autriche-Hongrie de fédérer des courants de nationalités différentes, dans un équilibre instable qui s'est rompu avec la guerre et avec le vieillissement de François-Joseph, maintenu au pouvoir jusqu'à un âge beaucoup trop avancé pour contrôler ce qui se passait au sein de l'Empire.

La raison pour laquelle je renvoie Schönberg et Wagner dos à dos, c'est que l'un et l'autre ont produit des écrits théoriques portant sur tous les secteurs de l'activité intellectuelle : la littérature, la politique, la musique... Mais l'un est juif et l'autre est antisémite. Et l'autre a en plus le mauvais goût d'être le premier écrivain musicien à avoir écrit en 1851 un traité sur le judaïsme dans la musique, constituant l'un des éléments qui accompagneront largement l'idéologie nazie.

Cela me fait penser à une réflexion d'Hannah Arendt qui fait remarquer à quel point, finalement, les nazis manquaient d'imagination. L'antisémitisme, qui va devenir leur fonds de commerce – affiché dès le

départ mais qui, dès 1923, dans la publication de *Mein Kampf*, devient le centre de la théorie et de l'idéologie nazie – est au fond déjà présent dans toute l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle. On voit bien que ce qui caractérise les totalitarismes dans leur idéologie, c'est leur absence d'inventivité et d'imagination. Au fond, ce qu'ont fait les nazis dans ce domaine de l'antisémitisme, mais aussi dans tout ce qui concerne la critique de la modernité dans les années 20, a simplement consisté à récupérer des slogans qui circulaient. Je pense par exemple au terme de *Musikbolschewismus*, un slogan inventé en 1918 et qui était la caractéristique – le *Motto* – de la critique conservatrice et nationale allemande. Elle consistait à dire la nécessité pour l'Allemagne de 1918 de conserver sa culture, de maintenir ce en qui restait et de l'utiliser comme une arme contre les étrangers au sens large du terme, qu'il s'agisse des étrangers idéologiques du communisme ou des étrangers « raciaux », « ethniques », les Juifs. On trouve d'ailleurs le terme de « *Kulturbolschewismus* » dans *Mein Kampf*, dont une page consacrée de façon très spécifique à la culture utilise ce terme de « bolchevisme de la culture ». N'oublions pas que dans *Mein Kampf*, le bolchevisme, c'est le judaïsme ; c'est un complot du judaïsme pour démolir la culture allemande, démolir le capitalisme bien sûr, mais surtout démolir la culture représentée par l'Allemagne.

Hitler se prévaudra de ces arguments pour constituer progressivement un réseau de propagande qui va tendre, dans les années 1925 à 1933, à préparer et à noyauter les associations, les groupes de pensée, les représentations corporatistes, les professions, dans le but d'arriver à ce que les nazis appelleront ensuite la *Gleichschaltung*, qui veut dire deux choses : d'un côté la mise au pas, et de l'autre la coordination. Or, la coordination, c'est la coordination de toutes les organisations du nouveau Reich entre elles ; c'est exactement la définition par Hannah Arendt de la propagande totalitaire, celle qui va, dans ce fatras idéologique, orienter tous les canons dans un même axe de bataille et qui interdit toute déviation, toute présence étrangère d'où l'antisémitisme comme paradigme de la non-appartenance à l'Allemagne.

Vienne, qui était la capitale musicale en 1914, perd ce statut après la guerre au profit de Berlin. Lorsque Schreker est appelé à prendre la direction du conservatoire de Berlin en 1920, cela donne lieu dans la presse nationaliste allemande à des volées de critiques d'une brutalité inouïe, d'autant qu'il est un étranger juif. En 1925, Schreker fait nommer Schönberg comme professeur de composition ; à nouveau, dans ce qui constitue à l'époque la presse professionnelle musicale allemande – *Die neue Zeitschrift für Musik*

par exemple, dirigée par Alfred Heuss – la critique va se déchaîner à la fois contre Schreker pour avoir nommé un de ses coreligionnaires, et contre Schönberg comme étant le parfait exemple de la musique dégénérée et de la dégénérescence de la culture allemande qu'il faut combattre.

À ce moment-là, tout s'organise un peu comme une image pixellisée, avec des petits points : imaginez les points qui convergent pour donner une image concrète. Et tout à coup, on voit apparaître un dessin ou un portrait. Le nazisme a avancé masqué comme cela pendant toute cette période, de la manière dont tous les systèmes totalitaires fonctionnent : en noyant, en comprenant bien le rôle de la culture et le pouvoir que son contrôle peut permettre sur les masses pour ensuite l'utiliser, l'instrumentaliser à leur profit et prendre le contrôle de tout l'appareil d'État par la création d'institutions particulières chargées de ce contrôle. Je pense par exemple à la *Reichskulturkammer*, la « Chambre de la culture du Reich » créée en 1933. Quand on parle de culture, il s'agit naturellement des Beaux-Arts, mais également des systèmes politiques et de l'organisation démocratique dans un pays. L'Allemagne de la République de Weimar est pour la première fois une Allemagne fédérale. La première chose que fait Goebbels, quand il crée la *Reichskulturkammer*, c'est de mettre en place un système centralisé, c'est-à-dire de transférer tout à coup le siège de la culture des Länder à Berlin. Cette Chambre de la Culture a des Chambres internes : musique, beaux-arts, cinéma, presse, littérature, édition... Elle a ensuite des ramifications dans les Länder, phénomène très jacobin que nous connaissons, qui est tout simplement une déconcentration des pouvoirs de la Chambre centrale ; c'est un prélude à la liquidation en 1934 du système fédéral, lorsqu'un décret du Reich transmet à Berlin tous les pouvoirs des Parlements des Länder.

Nous voyons comment ce système de noyautage qui caractérise la vie culturelle se retrouve dans la vie institutionnelle du pays, sachant que l'Allemagne nazie a vécu sans Constitution : celle-ci a été suspendue en 1933 et il n'y a jamais eu de loi fondamentale en Allemagne de 1933 à 1945.

Voilà donc un portrait de ces deux artistes juifs, dans cette tourmente et alors que la prise de contrôle des nazis progresse avant même leur arrivée définitive au pouvoir. Philippe Olivier faisait référence tout à l'heure au fait qu'en 1932, Schreker était contraint à la démission – il sera contraint en 1933 à la démission de l'Académie des arts de Prusse. Sa démission en 1932 a une raison très simple : au Conservatoire de Berlin, il y avait un groupe de professeurs et d'étudiants nazis dirigés par le violoniste Gustav Havemann, par ailleurs un musicien extrêmement honorable et d'une très

grande qualité. Il avait un quatuor à cordes renommé à l'époque et on lui avait fait croire que, au moment de la prise de pouvoir, il aurait une position plus importante que celle qu'il a pu obtenir par la suite. C'est un personnage extrêmement ambigu, mais c'est paradigmatique de ce qui s'est passé dans toutes les institutions culturelles allemandes.

Autre exemple : Hans Heinsheimer, l'éditeur principal de la maison d'édition autrichienne Universal Edition en 1932 – un musicien qui réfléchit, mais aussi un homme de commerce qui parle et qui représente sa maison d'édition – décrit comment, dès 1932, le répertoire allemand, purgé par anticipation par les Länder, passe de 54 % à 14 % dans les théâtres, comment le répertoire contemporain disparaît pratiquement complètement, tout cela sous la pression de ces groupuscules nazis qui envahissent progressivement tous les rouages de l'administration culturelle et a fortiori des autres administrations. En réalité, en 1933, quand nos deux compositeurs sont contraints à démissionner ou à partir, les jeux sont déjà faits depuis plusieurs années.

**Philippe OLIVIER :** Le terreau est malheureusement là depuis longtemps. En écoutant les observations d'Amaury du Closel, je me suis souvenu avoir lu que depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'intérieur du mouvement de la franc-maçonnerie en Allemagne, il y avait des débats très vifs sur l'admission ou la non-admission dans les loges maçonniques de membres de confession israélite. Après la guerre de 1870, au fur et à mesure que le nationalisme allemand – parallèlement au nationalisme français puisque nous sommes dans la grande période du nationalisme en Europe – va crescendo, les débats sur l'admission de membres juifs dans les loges maçonniques sont de plus en plus intenses.

Ces débats se déroulent aussi dans la capitale symbolique d'une certaine Allemagne, c'est-à-dire Bayreuth. Si vous allez vous promener à Bayreuth, vous aurez l'occasion de voir que l'immeuble mitoyen de la Villa Wahnfried – c'est-à-dire la résidence de Richard Wagner – est occupé par le Musée de la franc-maçonnerie allemande et par la Loge de Bayreuth, loge dans laquelle Franz Liszt, résident célèbre de Bayreuth, avait été également accueilli, mais loge dans laquelle Richard Wagner n'avait pas pu être accueilli : il n'en avait jamais fait la demande dans la mesure où, pour lui, le monde était infesté par une conspiration dont les membres étaient les jésuites, les journalistes et les Juifs.

Sous la République de Weimar, alors que les publications antisémites et ultranationalistes écrivent que le *Wozzeck* d'Alban Berg est une œuvre d'empoisonnement des puits et des fontaines de la culture allemande, un

homme – qui a tenté un putsch à Munich avec le soutien de Ludendorff, mais aussi avec celui, plus feutré de Von Hindenburg – se rend de nuit à Bayreuth pour qu'on ne le voit pas. Cet homme, Hitler, est reçu pour la première fois dans la Villa Wahnfried, donc dans la demeure des Wagner. Allant se recueillir sur la tombe du compositeur qui se trouve dans la propriété familiale, il fait le serment que s'il est appelé aux affaires, il protégera le Festival de Bayreuth.

Par voie de conséquence, le festival de Bayreuth devient à partir de 1933 ni plus ni moins qu'une succursale de l'Opéra d'État de Berlin. Le dictateur a ordonné que les grands chanteurs, les équipes techniques, les chœurs et une partie de l'orchestre de l'Opéra de Berlin aillent passer l'été à Bayreuth pour glorifier Richard Wagner, dont un auteur de l'époque nous dit qu'il est le plus grand Allemand de tous les temps avec Bismarck. Martin Luther n'apparaît plus à ce moment-là dans la nomenclature très brève des plus grands Allemands de tous les temps, mais c'est un autre sujet... Donc Bayreuth, à ce moment-là, c'est « Berlin en vacances ». Hitler reçoit dans la Villa Wahnfried ou au *Festspielhaus*, pendant les entractes, les ambassadeurs des principales puissances. Notre Ambassadeur de l'époque, André François-Poncet, raconte dans ses mémoires les conversations qu'il a pendant les entractes de Bayreuth avec celui qu'il appelle le chancelier Hitler. Bayreuth est fréquenté par des diplomates italiens, espagnols, japonais – les puissances de l'Axe – et le frère du futur empereur Hirohito va être reçu en grande pompe parce que cet endroit est devenu l'une des vitrines de la vie culturelle du Reich. Cette vitrine s'articule avec une autre vitrine totalement détestable, celle des congrès du parti nazi à Nuremberg : sur un ordre venu de Berlin, on décidera que, le Festival de Bayreuth à peine terminé, les dignitaires nazis iront directement à Nuremberg pour les solennités annuelles du Parti.

Une autre observation : tout ce qui bout dans cette affreuse marmite depuis le début des années 1920 bout alors aussi à Bayreuth. Un de nos collègues allemands a provoqué un vif intérêt en rendant publiques les conclusions des études qu'il a faites sur le Festival de Bayreuth pendant la République de Weimar. On voit que dès 1924, année de réouverture du Festival après la Première Guerre mondiale, des spectateurs juifs sont passés à tabac devant le *Festspielhaus*, dans des salons de thé et dans plusieurs restaurants ; ce travail est étayé par l'analyse des archives et des sources que sont les rapports de police. La famille Wagner, qui dit qu'elle entretient de bons rapports avec le rabbin de Bayreuth – puisqu'il paraît que le rabbin de Bayreuth est nationaliste –, commence à regarder avec beaucoup de précision la composition des équipes du Festival. C'est le moment où le

grand chef d'orchestre Fritz Busch, dégoûté par ce qu'il voit à Bayreuth, dit : « Je n'y mettrai plus jamais les pieds et je ne dirigerai plus jamais au Festival de Bayreuth, d'autant qu'un de mes collègues m'a dit "en ce qui concerne l'orchestre, le seul souci que nous avons, c'est que quand nous n'avons pas assez de bons musiciens aryens, nous sommes obligés de mordre dans la pomme juive". »

C'est le moment où, comme je le disais, Hitler vient nuitamment chez les Wagner. C'est le moment aussi où Winifred Wagner – épouse de Siegfried, le fils de Richard Wagner, bientôt veuve et qui perdra la même année sa belle-mère, la redoutable Cosima – est la première habitante de Bayreuth à prendre sa carte au parti national-socialiste. Ce que je vous dis n'est pas pour diaboliser la musique de Richard Wagner, mais on voit bien qu'on est dans le tonneau des Danaïdes, dans une machine infernale.

Un dernier mot au sujet de l'Autriche. Je lisais récemment que dans ce site merveilleux de respect des autres et de tolérance qu'a été Vienne au début du XX<sup>e</sup> siècle sous la « conduite éclairée » du grand bourgmestre Karl Lueger – dont Hitler a dit qu'il était certainement un des maires de tous les temps qui avait eu le plus d'autorité –, notre Franz Schreker et quelques autres avaient été regardés de travers et injuriés, tout simplement parce qu'ils s'étaient trouvés sur le passage du cortège du Congrès eucharistique international de Vienne en 1908 et que certains avaient dit : « Oh là là, les Juifs, qu'est-ce qu'ils font là ? » Quelle ouverture d'esprit, quel respect de l'autre, quelle compréhension, et plus particulièrement à l'intérieur des religions du Livre !

**Amaury DU CLOSEL :** Le cas Wagner est également intéressant dans le cadre de l'évolution de la culture nationaliste dans les années 20 en Allemagne. Philippe Olivier est le grand spécialiste de Wagner à cette table, et j'ai moi-même fait quelques recherches pour mon travail sur Bayreuth avant-guerre et sous le nazisme. Quelle n'a pas été ma surprise de constater que le mouvement wagnérien était en réalité un véritable parti politique ! Il l'a été d'ailleurs dès le début, d'abord constitué comme un parti politique avec des cellules territoriales et un ensemble d'associations qui étaient les *Femmes wagnériennes*, les *Jeunesses wagnériennes*, une espèce de prémodèle extrêmement curieux qui passera avec armes et bagages au nazisme en 1927. Cela représentait environ cinq mille personnes embrigadées pratiquement dans toutes les régions de l'Allemagne, qui donneront de la chair à canon au mouvement et des moyens de propagande, parce que c'est également une force qui édite une feuille appelée les *Bayreuther Blätter*.

Ces *Bayreuther Blätter* évoluent vers le culte de la personnalité de façon tout à fait comparable à ce que pouvait être le culte de la personnalité sous Staline, c'est-à-dire qu'à partir du moment où Hitler est élu, on voit apparaître une sorte de religiosité entretenue. À chaque parution de cette revue se trouve par exemple le *mot* du Führer – ce mot du guide est au fond comme « parole d'Évangile » – et quelques phrases dites par le Führer dans le domaine de la culture et de l'idéologie de la culture. On voit son portrait partout, mis en perspective un peu comme un chevalier chrétien. Toute cette imagerie correspondra à cette transformation du personnage en une sorte de saint laïc prêt à mener la culture allemande vers la victoire – la victoire contre quoi, on ne sait pas très bien, mais malgré tout vers la victoire. De ce point de vue, c'est tout à fait la même instrumentalisation de la culture par Staline et par les nazis. C'est cette remarque qui me venait à l'esprit en parlant de Wagner et du poids dont a pesé ce mouvement dans le développement du nazisme à la fin des années 20.

On retrouve cette instrumentalisation dans le stalinisme, c'est-à-dire cette espèce d'instabilité des institutions après la prise du pouvoir. C'est un phénomène relevé avec une incroyable pertinence par Hannah Arendt : on crée tout un ensemble de structures culturelles qui se font concurrence les unes aux autres pour maintenir l'équilibre des pouvoirs et dont on ne sait jamais qui est réellement le chef. En fait, on donne un titre ronflant à tout un ensemble d'apparatchiks qui ne sont en réalité que des sous-fifres, des marionnettes manipulées par des gens beaucoup plus discrets dans des cabinets qui changent tout le temps et qui sont eux-mêmes en concurrence. À part la Chambre de la Culture du Reich que j'évoquais, cette concurrence est organisée de façon systématique entre le parti lui-même qui tient les rênes et tout un ensemble d'institutions pseudo-démocratiques comme les conseils municipaux. Il est extrêmement intéressant, sur le plan systémique, de voir comment le système soviétique et le système nazi créeront ce type d'instabilité du pouvoir, représenté, dans le monde de la musique par exemple, par Chostakovitch : le jour où Staline vient écouter *Lady Macbeth de Mtsensk* – qui est l'opéra fétiche de Chostakovitch et qui fait un succès colossal dans les républiques soviétiques – il quitte la représentation à la fin du premier acte. Le lendemain paraît un article dans la *Pravda*, décrivant la musique comme étant d'une vulgarité, etc. – vous imaginez les adjectifs –, alors que l'œuvre se joue depuis deux ans et qu'elle est reconnue par le public. Tout à coup, c'est la hache qui tombe, et cette œuvre ne sera réhabilitée qu'en 1964 si ma mémoire est bonne, une fois le stalinisme évacué. Cet exemple montre comment les régimes totalitaires font fonctionner ces systèmes d'évolution et de perversion de la

culture.

**Philippe OLIVIER :** Concernant l'opéra de Chostakovitch, la *Pravda* utilise l'expression de « salmigondis de rythmes surexcités », qu'on peut transposer à d'autres observations puisque la première audition du *Sacre du Printemps* au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 1913 avait suscité des commentaires dont la sémantique est quasiment la même.

**Amaury DU CLOSEL :** Chostakovitch gardait dans son bureau un petit sac avec sous-vêtements et brosse à dents en cas de possible intervention du NKVD. Il a vécu, à partir de 1934 et jusqu'à sa mort, quarante et un ans plus tard, dans cette espèce d'attente et de terreur de l'arrestation et de la condamnation à mort.

**Philippe OLIVIER :** C'est tout à fait exact. Amaury a très bien décrit l'organisation de tout ce qui tournait autour des satellites de Wagner. En l'état actuel de nos connaissances, il est évident que les Cercles Wagner sont, avant même l'ouverture du Festival de Bayreuth, pensés comme une véritable machine de guerre. Le premier des Cercles Wagner a été fondé en 1871 alors que le Festival de Bayreuth ouvrira ses portes cinq ans plus tard, en 1876. Wagner qui ne pêche pas par excès de modestie fait peindre, dans le grand salon du rez-de-chaussée de la Villa Wahnfried, les écussons des villes qui disposent d'un Cercle Wagner. Nous voyons qu'il se projette déjà dans une représentation du monde dont il se vit comme le centre. Cette image évoque bien sûr celle encore plus prégnante du *Dictateur* de Charlie Chaplin en train de danser autour et sur un globe terrestre. Dans un cas comme dans l'autre, il y a un individu qui considère qu'il est le maître de l'univers, que ce soit l'univers réel de la physique et de la géographie ou un univers psychologique.

Sous le national-socialisme va également se constituer ce qu'on a appelé le *Bayreuther Bund*, c'est-à-dire l'Union de Bayreuth ; pour en faire partie, il faut être une personne morale ou une collectivité territoriale, et non une personne physique. À partir de la naissance du *Bayreuther Bund*, les maires d'un certain nombre de villes allemandes seront dans l'obligation de faire adopter par leurs conseils municipaux respectifs une délibération selon laquelle telle ou telle ville entre dans le *Bayreuther Bund* pour soutenir le combat de l'œuvre wagnérienne, combat qui à ce moment-là n'est pas représenté par une harpe ou une lyre à la manière d'Orphée, mais par un glaive. Les affiches et les documents de publicité de ces réunions et manifestations ont été conservés, et les attributs qui ornent ces documents sont toujours des attributs guerriers.

Amaury a également parlé du rôle des femmes dans ce culte particulier. C'est tout à fait intéressant parce que c'est paradoxal. Dans les opéras de Richard Wagner, les femmes sont toujours des victimes, comme dans nombre d'opéras, ce qui donne raison à Catherine Clément quand elle a publié le livre *L'Opéra ou la défaite des femmes* au début des années 70. Et on va voir les femmes allemandes se mettre au travail – indépendamment des trois K, *Kinder, Küche und Kirche* – et constituer des cercles wagnériens spécifiquement féminins. Ces femmes sont de la bourgeoisie ou de la noblesse et, par voie de conséquence, ce « travail » se fait vers des milieux qui occupent une position sociale élevée et qui ont un effet prescripteur sur le fonctionnement de la société allemande. Cela bien avant le national-socialisme.

Parmi ces cercles, il y en a un à Minden, une ville westphalienne de 80 000 habitants. Le Cercle Richard Wagner féminin de Minden a été fondé en 1911 ; il a fêté l'année dernière son centième anniversaire. En étudiant les archives de ce cercle, nous voyons que, pendant l'hiver 1941-42, ces dames se réunissaient chez leur présidente pour boire du thé tous les dimanches après-midi, écouter la lecture de textes théoriques de Wagner et, ce faisant, tricoter des chaussettes et des vêtements chauds pour les soldats se trouvant au front. C'est un exemple qui illustre bien ce qu'Amaury du Closel vient de nous expliquer sur cette époque et sur ces questions que nous nous sommes efforcés ce soir de balayer d'un trait large, dans la mesure où les sujets dont nous nous occupons passionnément l'un comme l'autre depuis des décennies constituent des sujets immenses et nécessitant une étude permanente.

### **Débat avec le public**

**Question :** Qu'en est-il aujourd'hui de la mémoire de Wagner à Bayreuth ? Y a-t-il un engagement par rapport à cette mémoire ?

**Amaury DU CLOSEL :** Je rentre de Bayreuth et je répondrais que oui, Bayreuth a fait cette année un effort tout à fait particulier et un peu spécial parce qu'ils ont repris une exposition ; c'est un engagement, je crois, des deux demi-sœurs qui dirigent le Festival, pour que Bayreuth essaie d'être le plus transparent possible sur cette période de son histoire. Cette année a donc eu lieu une exposition que j'ai pu voir sur Bayreuth et les Juifs, qui raconte l'histoire de la création du Festival et le rapport que la famille

Wagner a entretenu avec les artistes juifs qu'elle engageait. Cette exposition est organisée par le groupe *Verstummte Stimmen – Voix Étouffées* –, qui depuis 2006 traite plus généralement de la question de la musique sous le nazisme. Elle est aussi allée à Dresde, sous une forme pas seulement spécifique à Wagner et à Bayreuth, et dans d'autres villes comme Hambourg ou Berlin. Là, c'était une variante de l'exposition en question, extrêmement bien documentée, sur le sort des artistes juifs qui ont travaillé soit dans l'orchestre, soit comme chanteurs. Il y a les fameuses Ottilie Metzger-Lattermann et Gottlieb – les deux ont disparu en camp d'extermination – plus un certain nombre d'autres artistes juifs. C'était une toute petite plaque qui existait à Bayreuth, planquée sous les lierres, qu'on ne voyait absolument pas et qu'il fallait vraiment aller chercher. Cette année, c'est la première fois effectivement qu'il y a une mise à jour officielle, bien faite, de ce passé de Bayreuth.

**Philippe OLIVIER :** Ce qui a été montré cet été n'est qu'une partie minuscule et non immergée de l'iceberg. Le grand sujet de conversation de ceux qui s'intéressent à la question est de savoir ce qui se trouve dans la fameuse armoire blanche qui, après la disparition de Winifred Wagner en 1980, a été transportée à Munich chez un membre de la famille Wagner. On ne peut pas avoir un inventaire de ce que contient cette armoire blanche, mais on devine aisément qu'il s'y trouve des correspondances et des documents. Voilà pour le premier point.

Le deuxième point est qu'on est actuellement en train de faire l'inventaire des papiers de Wolfgang Wagner. Né en 1919 et mort en mars 2010, il a eu une longue vie s'étant déroulée dans le contexte historique que nous savons. Donc, actuellement, nous n'avons pas d'inventaire rendu public des documents laissés par Wolfgang Wagner.

Une troisième précision : les chercheurs qui, comme Amaury du Closel ou moi-même, sont allés, vont et iront aux Archives nationales Richard Wagner de Bayreuth, ne reçoivent pas systématiquement les documents qu'ils demandent, puisque la direction des Archives se réserve le droit de ne pas communiquer certaines pièces. Amaury est un spectateur ancien de Bayreuth et il est allé y faire des recherches pour préparer son livre ; en ce qui me concerne, je ne suis que dans ma trente-neuvième année consécutive à Bayreuth. Par voie de conséquence, nous savons très bien qu'il y a dans les armoires blindées de la Fondation Richard Wagner et des Archives Richard Wagner un certain nombre de documents que nous ne verrons peut-être pas de notre vivant, mais que peut-être les autres générations verront. Ceci dit, ces documents sont des pistes pour les spécialistes puisqu'il est bien évident que le jour où ils seront révélés, leur

communication ne changera a priori pas grand-chose à ce que nous savons déjà.

**Question** : Je crois que Wagner n'a pas été joué en Israël malgré les tentatives de Barenboïm ou d'autres, qui ont dû à chaque fois arrêter toute représentation ou même ne pas les commencer. Quel est votre avis sur cette question ?

**Philippe OLIVIER** : Que les choses soient bien claires : il n'y a pas en Israël de texte de loi interdisant l'exécution des œuvres de Richard Wagner ; ce n'est pas dans le corpus juridique israélien. Par contre, une recommandation a été formulée par la Commission culturelle de la Knesset, selon laquelle il n'est pas conseillé de jouer la musique de Richard Wagner. Ceci étant posé, la situation est complexe puisque si, d'une part, l'Orchestre philharmonique d'Israël ou l'Opéra d'État d'Israël ne donnent pas de Richard Wagner, sa musique est accessible dans tous les magasins où sont vendus des CD ou des DVD. Elle est aussi diffusée lors de retransmissions sur la chaîne culturelle de la télévision israélienne publique. Par ailleurs, les œuvres de Richard Wagner sont enseignées dans tous les conservatoires du pays et au premier chef à l'Académie de musique de Jérusalem. Amaury et moi-même avons été invités en janvier dernier à échanger à deux reprises à l'Université de Tel-Aviv devant un public pour le moins fourni, dans lequel il y avait des représentants de quatre générations sur cette question.

Mais notre ami Jonathan Livni, président de la Richard Wagner Society d'Israël constituée en novembre 2010, n'a pas pu réaliser son projet de concert d'œuvres de Richard Wagner.

Nous comprenons parfaitement la douleur des derniers survivants de toutes ces horreurs qui sont installés en Israël. Mais cette histoire de l'exécution des œuvres de Wagner en Israël, c'est aussi une question de débat démocratique : la société israélienne d'aujourd'hui est-elle suffisamment mûre pour affronter cela ou pas ? La question a été posée par un professeur de sciences politiques à l'Université de Tel-Aviv, à l'occasion d'un colloque qui a eu lieu il y a deux ans à l'Opéra de Berlin sous la direction de Daniel Barenboïm, colloque à l'occasion duquel votre serviteur avait eu l'honneur d'être invité. Nous avons débattu avec une certaine vivacité de ces questions.

Nous sommes dans le paradoxe, d'autant plus que des compositeurs ont eu un comportement pour le moins singulier, à commencer par Richard Strauss et Carl Orff qui, eux, sont joués et affichés lors de concerts de l'Orchestre philharmonique d'Israël. Voilà ce que l'on peut dire. C'est évidemment un sujet très épineux, mais particulier, de même que l'histoire

de ce pays, les conditions de sa naissance et de son développement sont évidemment des phénomènes particuliers et uniques en leur genre.

**Question :** Tout à l'heure, vous avez dit que la France avait un peu tendance à passer l'éponge sur le comportement de ses artistes. Je me demandais si ce n'était pas spécifique aux musiciens, parce que j'ai l'impression que dans d'autres domaines artistiques, cela a été beaucoup plus sévère : je pense à Brasillach ou aux commémorations d'il y a deux ans sur Louis-Ferdinand Céline, qui ont créé une grosse polémique et qui finalement ont été éliminées. Donc, j'ai l'impression que la musique est un domaine spécifique dans cette interprétation ; je me demande si cela n'est pas dû au fait qu'on la considère comme un art politique, ce qui pose un vrai problème et qu'il faut peut-être développer comme lecture.

**Philippe OLIVIER :** C'est une très bonne question. La musique n'exerce pas en France le magistère – puisqu'on peut parler de magistère – qu'elle exerce dans le monde germanique. Les noms des grands chefs d'orchestre, des grands chanteurs, des grands virtuoses et aussi des compositeurs français de cette époque sont nettement moins connus dans notre pays qu'ils ne le sont en Allemagne. De plus, nous avons une grande différence avec l'Allemagne : nous n'avons pas connu dans notre pays de flux migratoires à partir de 1933, c'est-à-dire qu'à partir de cette date, nombre d'artistes et d'intellectuels allemands ont pris la fuite, ce phénomène ayant suscité bien des études par le fait de l'exil. Pourtant, nombre de ces artistes sont passés en France et y sont restés tant qu'ils l'ont pu.

Cette période, notamment en ce qui concerne la musique, est encore aujourd'hui celle du refoulement. Je vous indique qu'il y a quelques années, ayant été contacté par ARTE pour écrire le scénario d'un documentaire sur les musiciens français collaborateurs, je m'étais vu appelé par quelqu'un que j'avais clairement identifié et qui m'avait dit : « Ne faites pas ça, parce qu'il risque de vous arriver de graves difficultés. » Je ne l'ai pas fait. Pas à cause de cela, mais parce que les productions sont toujours très difficiles à monter et cela n'a pas pu se faire.

**Amaury DU CLOSEL :** Je suis tout à fait d'accord avec la remarque sur le magistère, parce qu'en France, effectivement, la musique est un art qui relève plus du divertissement que de la philosophie et de la pensée. Cela m'a toujours frappé : en France, la musique n'est pas un art du penser, mais un art du décor, du cosmétique, et ce depuis la Révolution française. Par ailleurs, la notion de loi du silence, concernant les musiciens français, a effectivement joué beaucoup plus tardivement pour une autre raison, c'est qu'on s'est intéressé au phénomène plus tard. Nous n'avons pas en France

cette culture de l'exil. En Allemagne, la recherche sur l'exil (*Exilforschung*) est un véritable domaine académique, de recherches et de publications depuis cinquante ans, qui n'existe pas en France. C'est comme si la France n'avait pas reçu des vagues entières de compositeurs et d'artistes juifs qui débarquaient et dont elle n'a en réalité pas voulu. Un très bon exemple de cela est celui de la Sacem. Philippe parlait d'une pression qu'on lui a faite...

**Philippe OLIVIER :** ... D'une tentative de pression. Je ne me suis pas laissé impressionner pour autant ; j'ai dit ce que j'avais à dire et j'ai raccroché le combiné.

**Amaury DU CLOSEL :** Excuse-moi. J'ai écrit un certain nombre de pages dans un ouvrage publié il y a quelques années sur la Sacem à cette époque, et je peux vous dire que j'ai également été l'objet de pressions. Il a fallu que je me justifie. On m'a fait comprendre que je risquais des poursuites. J'ai dit : « D'abord, tout ce que j'écris est publié. Ensuite, une partie de la documentation que j'utilise justement par précaution, provient en quelque sorte de la bible en la matière, puisqu'il s'agit du rapport Matteoli – rendant compte en 1997 d'une mission d'enquête sur une éventuelle spoliation des biens des sociétaires juifs de la SACEM pendant l'occupation –, et me semble en conséquence peu contestable. Par ailleurs, le reste des témoignages que j'ai cités furent rapportés par les compositeurs qui avaient été victimes du système que la Sacem avait mis en place dès les années 30, bien avant la guerre, en 1933-34. Si vous avez donc quelqu'un à poursuivre, c'est éventuellement leurs descendants, mais pas moi. » L'affaire en était restée là, mais il y avait eu une évidente tentative de pression. Elle a recommencé une seconde fois, lorsque j'ai publié à peu près les mêmes conclusions sur une pochette de disque et que j'ai reçu les mêmes coups de téléphone et les mêmes lettres de protestation. Il a fallu attendre 1999 pour qu'il y ait un colloque sur la musique sous Vichy, 2000 pour que les Actes de ce colloque soient publiés – donc cinquante-cinq ans après – et 2007 pour qu'un ouvrage universitaire sur la composition et les compositeurs sous Vichy paraisse en France. C'est effectivement un phénomène d'évaluation très tardif par rapport à l'ensemble des autres arts. Je ne sais pas si notre Alfred Cortot, qui a été le grand pianiste qu'on sait, mais également le surintendant de la musique sous Pétain, a été arrêté, mais je ne pense même pas. La musique est donc effectivement une sorte de domaine à part dans toute cette histoire de la liquidation de Vichy.

**Philippe OLIVIER :** Je voudrais dire deux choses qui sont assez frappantes à propos de Cortot. La première est que mes collègues et moi, à ce que je sache, n'avons jamais été invités sur le territoire français à donner des conférences sur Alfred Cortot. Or, j'ai donné quatorze conférences sur Cortot en République fédérale d'Allemagne en l'espace de trois ans. J'ai été appelé de différentes villes allemandes, parce qu'on y savait que j'avais des informations sur cet artiste.

Deuxième information : Alfred Cortot a fondé après la Première Guerre mondiale l'École de musique de Paris et il y a quelques années, les Editions Flammarion ont publié un album de photos consacrées à l'École Normale telle qu'elle est aujourd'hui. Puis, la Maison Flammarion s'est rapprochée de moi pour me demander si je voulais bien écrire une introduction, ce que j'ai accepté.

J'ai été invité à déjeuner à une table parisienne très réputée par un des directeurs de collection de Flammarion, qui m'a dit : « Cher monsieur, avant qu'on passe un contrat, il est bien entendu que vous n'écrirez rien sur le comportement d'Alfred Cortot pendant la Deuxième Guerre mondiale. » J'ai dit : « Je vous remercie beaucoup pour cette invitation à déjeuner, mais si c'est comme ça, je crains que nous n'en restions là. » Puis, cet homme me rétorque : « D'abord, qu'est-ce qu'on peut dire ? Il n'y a pas d'information. » Je réponds : « Il y a des centaines de lettres, en particulier à Berlin, puisqu'il se trouve que la correspondance d'affaires de Cortot avec son agent artistique y est conservée. » Et comme c'était un homme très fin et très intelligent, après qu'il ait négocié avec Jean Cortot, le fils d'Alfred Cortot, finalement j'ai eu le droit, en utilisant des métaphores alambiquées, de suggérer deux ou trois choses au détour du propos. Mais le travail, évidemment, n'était pas une biographie de Cortot, qui de toute façon reste à écrire.

**Remarque salle :** Ce n'est pas que la grande musique qui est concernée, mais aussi la musique populaire, qui est beaucoup plus profondément ancrée dans le peuple. Donc, l'effet est beaucoup plus important que celui des élites musicales et de leur influence.

**Philippe OLIVIER :** Vous avez tout à fait raison de souligner cela.

## Conclusion

**Liliane AMOUDRUZ :** Nous sommes impressionnés par votre érudition, mais ce qui m'éblouit encore plus, c'est que vous êtes capables de la communiquer de façon très agréable, et nous pouvons comprendre ce que vous dites. Je vous remercie d'avoir accepté de faire cette prestation. Je crois que tous les gens qui sont là vont partir beaucoup plus intelligents qu'en arrivant... Nous avons appris beaucoup de choses, nous les avons comprises, et nous vous remercions pour cela.