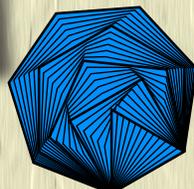


Les Cahiers

de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 21 — NUMÉRO 1 — 2020

Musique et oppression : Contextes européens Autour de Mozart en Autriche annexée



SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE

***Musique et oppression :
Contextes européens***
Autour de Mozart en Autriche annexée

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial (et mot de la direction de la revue)	7
Marie-Hélène Benoit-Otis	
Mozart au service du Grand Reich	11
Instrumentalisations politiques et mises en scène nazies en Autriche annexée, 1938-1945 Marie-Hélène Benoit-Otis et Julie Delisle	
Rendre au Reich ce qui appartient à Dieu	33
La musique religieuse de Mozart en Autriche annexée Sebastián Rodríguez Mayén	
«La métropole de l'Art au nom de Mozart»	49
Mozart et le Festival de Salzbourg dans la tourmente politique (1921-1944) Béatrice Cadrin	
L'imagerie de la Semaine Mozart du Reich allemand dans la presse illustrée de Berlin et de Vienne	63
Les reportages photo comme instruments de la propagande nazie Elisabeth Otto	
L'Anno verdiano et la <i>Mozart-Jahr</i> (1941)	75
Célébrations musicales, mises en scène politiques et négociations identitaires Gabrielle Prud'homme	
Récupérer l'opéra sous le fascisme italien	93
Le cas de <i>Turandot</i> Matilde Legault	
Réflexion autour de la propagande musicale	105
Le cas du régime franquiste vu à travers des publications récentes Judy-Ann Desrosiers	

Comptes rendus

Gabrielle Prud'homme	117
<i>Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943</i>	
Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai	
Béatrice Cadrin	120
<i>Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide</i>	
Élise Petit	
Alexandre Villemaire	123
<i>Jazz libre et la révolution québécoise : Musique-action, 1967-1975</i>	
Eric Fillion	

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Ce numéro a été publié grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), par le biais d'une subvention Savoir et de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique détenue par Marie-Hélène Benoit-Otis.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
Case postale 8888, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
1440, rue Saint-Denis, local F-4425
Montréal (Québec) H2X 3J8
Téléphone : 514-987-3000, poste 3391
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2022
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1929-7394 (En ligne)

ISBN 978-2-924803-22-6 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2020, Copyright 2022.

Tous droits réservés pour tous les pays.

Les **Cahiers**
de la Société québécoise de
recherche en musique
VOLUME 21 – NUMÉRO 1 – 2020

Musique et oppression :
Contextes européens
Autour de Mozart en Autriche annexée



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006 : Rémiscences
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-crédation
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music
- Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie
- Vol. 13, n^{os} 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement
- Vol. 14, n^o 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique
- Vol. 14, n^o 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)
- Vol. 15, n^o 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international
- Vol. 15, n^o 2, automne 2014 : Le style et l'idée : De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique
- Vol. 16, n^{os} 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques
- Vol. 17, n^o 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21^e siècle : L'apport des sciences et des technologies
- Vol. 17, n^o 2, automne 2016 : S'affirmer, s'exprimer, s'engager
- Vol. 18, n^o 1, printemps 2017 : Regard sur la relève : Nouvelles avenues en recherche
- Vol. 18, n^o 2, automne 2017 : À la croisée des chemins
- Vol. 19, n^o 1-2, automne 2018, Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)
- Vol. 20, n^o 1, printemps 2019, Classicisme, néoclassicisme et autres découvertes

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 21 – NUMÉRO 1 – 2020

RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

RÉDACTRICE INVITÉE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Catherine Harrison-Boisvert (Université de Montréal / École des hautes études en sciences sociales)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Jérôme Blais (Université Dalhousie)

Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)

Paul Cadrin (Université Laval)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Fabrice Marandola (Université McGill)

Christopher Moore (Université d'Ottawa)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trotter (Université du Québec à Montréal)

COMITÉ DE RELECTURE EXTERNE

Barbara Agnese (Université de Montréal)
Esteban Buch (École des hautes études en sciences sociales)
Sylvain Caron (Université de Montréal)
Zoey Cochran (Université McGill)
Anselm Gerhard (Université de Berne)
Karine Le Bail (Centre national de recherche scientifique)
Erik Levi (University of London)
Christopher Moore (Université d'Ottawa)
Christopher Brent Murray (Université libre de Bruxelles)
Élise Petit (Université de Grenoble)
Marc-André Roberge (Université Laval)
Itay Sapir (Université du Québec à Montréal)
Manuela Schwartz (Hochschule Magdebourg-Stendal)
Klaus-Peter Sick (Centre Marc Bloch)
Fritz Trümpi (Université de musique et des arts de la scène de Vienne)
Luis Velasco-Puffleau (Université de Berne)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Josée Campeau

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Bruno Deschênes

ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE

Première page du *Völkischer Beobachter* (édition viennoise), 29 novembre 1941.
Affiche du Festival de Salzbourg 1938. © IMAGO/Salzburger Festspiele.

DISPONIBLE

érudit

Promouvoir et diffuser la **recherche** et la **création**
Promoting and disseminating **research** and **creation**

www.erudit.org

sodep

Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Canada



CHAIRE DE RECHERCHE
DU CANADA EN
MUSIQUE ET POLITIQUE

Éditorial

Marie-Hélène Benoit-Otis
(Université de Montréal)

(et note de la direction de la revue)

Ce numéro spécial des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* est le résultat du travail collectif d'une équipe de recherche réunie autour de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique dont je suis la titulaire, et plus spécifiquement autour du projet «Mozart dans la propagande musicale nazie¹». Né à l'origine d'une étude de cas centrée sur la Semaine Mozart du Reich allemand, un important événement de propagande culturelle nazie qui s'est tenu à Vienne en 1941², ce projet vise à ouvrir une perspective plus large sur l'utilisation de Mozart comme instrument de propagande sous le Troisième Reich. Il se penche plus particulièrement sur le cas de l'Autriche annexée, terrain d'étude qui offre une perspective privilégiée sur les relations politico-culturelles complexes entre le Reich allemand central et l'Autriche, «pays de la musique» devenu partie intégrante du Reich à la suite de l'Anschluss de mars 1938. Ce travail a notamment donné lieu à la création, à partir de 2016, d'une banque de données des événements Mozart ayant eu lieu en Autriche annexée (1938-1945), actuellement en cours de finalisation³ (<http://mozartbd.oicrm.org/>).

La présente publication vient compléter cette banque de données en proposant de premières pistes d'analyse à partir des riches informations qu'elle contient. Tout comme la banque de données elle-même, les études qui composent ce numéro ont été réalisées dans le cadre d'une étroite collaboration entre les membres de l'équipe — composée pour l'occasion de quatre auxiliaires de recherche du projet «Mozart dans la propagande musicale nazie» (Julie Delisle, Sebastián Rodríguez Mayén, Béatrice Cadrin et Elisabeth Otto) et de quatre jeunes chercheur·e·s affilié·e·s à la Chaire

de recherche du Canada en musique et politique (Gabrielle Prud'homme, Matilde Legault, Judy-Ann Desrosiers et Alexandre Villemare). Avant d'être soumis au processus habituel d'évaluation scientifique externe, chacun des articles qui suivent a ainsi fait l'objet de plusieurs relectures et discussions par l'ensemble de l'équipe, dans un processus de soutien collectif à la rédaction visant à améliorer non seulement la qualité de chacun des textes, mais aussi la cohésion d'ensemble du numéro. Ainsi, le présent volume s'inscrit pleinement dans l'esprit de formation de la relève à la rédaction scientifique et à la recherche qui est au cœur du mandat des *Cahiers de la SQRM*.

Le projet dans son ensemble, ainsi que plusieurs des textes qui le composent, ont par ailleurs fait l'objet de présentations publiques qui nous ont donné l'occasion d'affiner notre argumentation. En novembre 2019, Béatrice Cadrin, Julie Delisle, Sebastián Rodríguez Mayén et moi-même avons ainsi présenté le travail de l'équipe «Mozart dans la propagande musicale nazie» dans le cadre du séminaire «Essais et hypothèses» du Centre canadien d'études allemandes et européennes. Par la suite, de premières versions des textes d'Elisabeth Otto et Sebastián Rodríguez Mayén ont fait l'objet de communications au cours du panel «Nouvelles perspectives sur Mozart dans la propagande nazie en Autriche annexée», organisé par Gabrielle Prud'homme et moi-même dans le cadre du congrès 2021 de la Société de musique des universités canadiennes (MusCan) — où Matilde Legault a également prononcé une communication esquissant le propos de l'article qu'elle publie ici. Enfin, j'ai présenté en septembre 2021 une synthèse des recherches menées par Julie Delisle et moi-même à l'occasion du symposium

¹ Ce projet a bénéficié du soutien successif du Fonds de recherche du Québec — Société et culture et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada; d'importants séjours de recherche ont par ailleurs été appuyés par l'American Musicological Society et la Fondation Alexander von Humboldt. Pour une présentation générale de ce projet, voir <https://musiqueetpolitique.oicrm.org/projets-de-recherche/mozart-dans-la-propagande-musicale-nazie/>.

² Cécile Quesney et moi-même avons consacré plusieurs publications à cet événement. Voir Benoit-Otis 2016; Benoit-Otis et Quesney 2015, 2016, 2019.

³ Ont contribué à l'élaboration de cette banque de données: Béatrice Cadrin, Babette Chabout-Combaz, Julie Delisle, Elisabeth Otto, Sebastián Rodríguez Mayén et Maude Trotter. Programmation de la banque de données: Tiago Bortoletto Vaz.

organisé à University of North Carolina at Chapel Hill pour souligner le départ à la retraite de Tim Carter, que je salue chaleureusement au passage ; sans le savoir, il a contribué à poser les bases de ce projet alors qu'il m'accueillait pour un stage postdoctoral en 2011-2012.

La question fondamentale qui traverse l'ensemble de ce numéro est la suivante : comment la musique est-elle instrumentalisée dans un régime autoritaire ? Quelles sont les stratégies politiques et les manipulations rhétoriques qui ont permis de mettre certains répertoires musicaux au service des dictatures européennes du xx^e siècle ?

Dans les quatre premiers articles, ces questions sont explorées à partir du cas d'étude central de ce projet : celui de Mozart en Autriche annexée. L'article que je cosigne avec Julie Delisle met en quelque sorte la table en proposant une première vue d'ensemble de la récupération de Mozart dans la propagande nazie en Autriche, de l'Anschluss jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. S'appuyant sur un dépouillement systématique de l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter*, le journal officiel du parti nazi publié dans plusieurs grandes villes du Reich, cette étude longitudinale montre à quel point la propagande musicale nazie était flexible, et constamment adaptée au contexte politique et militaire dans lequel elle était mise en œuvre.

L'un des enjeux locaux de la propagande culturelle nazie en Autriche annexée est celui de la délicate négociation entre l'héritage catholique autrichien et la dimension anticléricale de l'idéologie nazie, qui entretenait un rapport complexe avec le catholicisme. Cet enjeu est au cœur de l'article de Sebastián Rodríguez Mayén, qui porte sur la représentation des œuvres religieuses de Mozart dans deux grands centres musicaux de l'Autriche annexée, Vienne et Salzbourg. À travers une analyse des annonces de concert publiées dans ces deux villes, cet article montre comment, de 1938 à 1945, la musique religieuse de Mozart a quitté graduellement les églises autrichiennes pour être peu à peu sécularisée par un régime qui tenait à élaborer ses propres rites et symboles.

Parmi les importants emblèmes de l'Autriche musicale, on compte le Festival de Salzbourg, où la musique de Mozart occupe traditionnellement une place centrale. L'article de Béatrice Cadrin propose une analyse de la représentation du répertoire mozartien dans ce contexte, de la création du festival en 1921 jusqu'à la fin de la guerre. Par une double analyse de la programmation du festival et du discours entourant Mozart dans la presse salzbourgeoise avant et pendant l'Anschluss, son étude fait ressortir toute l'ambiguïté qui peut caractériser les pratiques musicales dans un contexte politique aussi chargé.

Le volet mozartien de ce numéro est complété par l'article d'Elisabeth Otto qui, en tant qu'historienne de l'art, ouvre

une perspective interdisciplinaire en proposant une analyse visuelle des reportages photo publiés dans la presse berlinoise et viennoise dans le cadre de la Semaine Mozart du Reich allemand de 1941. Cette approche inédite fait ressortir la grande importance que pouvait prendre la dimension iconographique dans la propagande musicale nazie, au-delà des médias logocentés qui attirent généralement davantage l'attention des chercheurs.

Les trois articles suivants abordent des cas d'étude complémentaires, qui permettent d'élargir la perspective et d'esquisser de nécessaires comparaisons. C'est d'ailleurs là le principal objectif de l'article de Gabrielle Prud'homme, qui trace un parallèle entre les célébrations de deux anniversaires importants de l'année 1941 : celui du 150^e anniversaire du décès de Mozart, célébré en grande pompe en Allemagne nazie, et celui du 40^e anniversaire du décès de Verdi, souligné de façon tout aussi fastueuse en Italie fasciste. Si chacun des deux régimes comporte bien sûr des caractéristiques propres, la comparaison entre ces deux anniversaires fait ressortir d'importants points communs dans les stratégies de propagande musicale mises en œuvre de part et d'autre des Alpes.

Toujours sur le terrain de l'Italie fasciste, l'article de Matilde Legault explore la récupération de Puccini sous la dictature de Mussolini à partir de l'exemple de l'ultime opéra créé par le compositeur, *Turandot*. Si Puccini, décédé en 1924, n'a connu que le tout début du régime fasciste, son opéra n'en a pas moins fait l'objet d'une vaste campagne de récupération dont l'étude met en évidence d'importants ressorts de la propagande musicale déployée en contexte totalitaire.

Le numéro se conclut par une incursion en Espagne franquiste avec un *review essay* de Judy-Ann Desrosiers. À partir d'une lecture synthétique de publications récentes consacrées à l'utilisation politique de la musique sous le franquisme, ce texte joue ici le rôle de conclusion en proposant une réflexion plus large sur les modalités de fonctionnement de la propagande musicale. Les mécanismes de manipulation qui se dégagent de cette synthèse — la récupération, le détournement et la censure — se retrouvent en effet sous des formes variables dans de nombreux régimes utilisant la musique comme instrument de propagande ; et dans tous ces régimes, les dynamiques de pouvoir exemplifiées ici à partir du cas du franquisme jouent invariablement un rôle central.

S'ils ne couvrent bien sûr pas la totalité des enjeux liés à la propagande musicale diffusée en contexte d'oppression — ambition qui dépasserait largement le cadre du présent numéro —, les sept articles réunis ici contribuent à une meilleure compréhension des mécanismes de récupération

de Mozart dans la propagande nazie, tout en posant les bases d'une nécessaire synthèse sur le rôle joué par la musique dans les régimes autoritaires. Une telle synthèse nécessitera la mise en commun de nombreuses études de cas issues de différents régimes autoritaires — le but ultime étant de mieux comprendre quels sont les mécanismes structurels et rhétoriques qui transforment la musique en un instrument du pouvoir.

En attendant cette étape future d'un travail de très longue haleine, le présent numéro est complété par trois comptes rendus qui poursuivent la réflexion autour du complexe « musique et politique ». Gabrielle Prud'homme livre ainsi ses impressions sur l'ouvrage *Musiques dans l'Italie fasciste : 1922-1943* de Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai (2019), et Béatrice Cadrin commente la monographie d'Élise Petit *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide* (2018). Alexandre Villemaire, quant à lui, livre un complément plus actuel en se penchant sur *Jazz libre et la révolution québécoise : Musique-action, 1967-1975* d'Éric Fillion (2019).

En terminant, je tiens à remercier toute l'équipe des *Cahiers de la SQRM* d'avoir rendu possible la publication de ce numéro. Le rédacteur en chef, Jean Boivin, l'a généreusement accueilli au sein de la programmation éditoriale de la revue et en a ensuite assuré un suivi méticuleux avec la précieuse collaboration de la secrétaire de rédaction, Catherine Harrison-Boisvert. Le dossier de comptes rendus a été supervisé d'abord par Federico Lazzaro, puis par Héloïse Rouleau, à qui je souhaite la bienvenue dans ses nouvelles fonctions de responsable des comptes rendus. Enfin, une remarquable équipe de relecteurs et relectrices externes a été réunie pour ce numéro ; leurs efforts conjugués ont apporté une contribution significative à l'ensemble des articles, ce qui démontre encore une fois la puissance du travail partagé.

Il ne me reste plus qu'à souhaiter une bonne lecture à toutes celles et ceux qui s'intéresseront à ce numéro, et qui, je l'espère, y puiseront de quoi alimenter leurs réflexions sur le rôle de la musique en contexte politique.

Note de la direction de la revue

Notre fidèle lectorat est peut-être conscient du retard accumulé dans la production des *Cahiers de la SQRM*, qu'il ne nous a pas encore été possible de réduire malgré tous nos efforts.

Le non-renouvellement en 2019 de la subvention du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQ-SC) a rendu la gestion de la revue plus difficile. Nous sommes malgré tout heureux d'avoir pu en assurer la survie en conservant les mêmes standards éditoriaux, notamment grâce à la collaboration de chercheurs et chercheuses qui ont, à même leurs fonds de recherche, contribué au financement de numéros ou de dossiers thématiques. C'est le cas du présent numéro et nous sommes reconnaissants à la professeure Marie-Hélène Benoit-Otis, rattachée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique, d'avoir fait confiance aux *Cahiers* pour la diffusion des travaux de l'équipe qu'elle dirige. Nous sommes tous très fiers du résultat.

Nous avons choisi d'attribuer à cet imposant numéro le volume 21 n° 1, et de le dater de 2020 (il paraît dans les faits en ce printemps de 2022). Une seule livraison aura donc été officiellement datée de 2019 : le vol. 20 n° 1, paru sur la plateforme Érudit en novembre 2020. Cette légère rupture dans la numérotation des *Cahiers* nous apparaît être une concession raisonnable, particulièrement dans le contexte de la pandémie de COVID-19, qui a rendu la recherche en bibliothèque, dans les fonds d'archives et à l'extérieur du Québec si difficile. Nous prévoyons retrouver par la suite un rythme normal de publication (deux numéros simples ou un numéro double par année), grâce à l'appui du Conseil d'administration de la SQRM et de l'équipe d'Érudit. Pour le moment, nous vous remercions pour votre fidélité et vous souhaitons une bonne et enrichissante lecture !

RÉFÉRENCES

- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène (2016). «Eine Wiener Feier für den „deutschen Mozart“: Nationale Fragen bei der Mozart-Woche des Deutschen Reiches (1941)», dans Yvonne Wasserloos et Sabine Mecking (dir.), *Inklusion & Exklusion: „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848-1945*, Göttingen, V&R unipress, p. 253-270.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2019). *Mozart 1941 : La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2016). «A Nazi Pilgrimage to Vienna? The French Delegation at the 1941 “Mozart Week of the German Reich”», *The Musical Quarterly*, vol. 99, n° 1, p. 6-59.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2015). «Mozart vecteur de la propagande nazie en Belgique occupée (1941-1942)», *Revue belge de musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 69, p. 61-76. Numéro spécial «Musical Life in Belgium During the Second World War». Dirigé par Christopher Brent Murray, Marie Cornaz et Valérie Dufour.

Mozart au service du Grand Reich

Instrumentalisations politiques et mises en scène nazies en Autriche annexée, 1938-1945¹

Marie-Hélène Benoit-Otis
(Université de Montréal)

Julie Delisle (Université de Montréal)

Mozart était-il allemand ou autrichien ? La question est plus complexe qu'il peut le sembler : du vivant de Mozart dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ni l'Allemagne, ni l'Autriche n'existaient encore sous la forme des États-nations que l'on connaît aujourd'hui. Salzbourg, lieu de naissance du compositeur, était alors une principauté archiépiscopale indépendante, et Vienne, où Mozart a passé les dix dernières années de sa vie, était la capitale de l'archiduché d'Autriche, les deux États relevant du Saint Empire romain germanique (ou « Premier Reich » allemand). Il n'est donc pas étonnant que depuis le XIX^e siècle, Mozart ait été considéré tantôt comme un Allemand, tantôt comme un Autrichien, son image nationale variant au gré d'un contexte sociopolitique et de frontières changeantes (Pape 1997).

Cette flexibilité dans l'identité nationale de Mozart prend une importance toute particulière sous le Troisième Reich. Dûment germanisé par les autorités nazies (Levi 2010), Mozart n'en demeure pas moins associé aussi bien à Salzbourg qu'à Vienne, « ville de la musique » qui, même sous la domination nazie, reste un symbole central de l'identité culturelle autrichienne (Trümpi 2017). Cette double association fait de lui — et bien sûr de sa musique — un instrument de propagande idéal pour contribuer à établir, puis à consolider le pouvoir politique et culturel du National-Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) sur le territoire autrichien, annexé par le Reich allemand en mars 1938. En d'autres termes, aussi bien la production musicale que la biographie de Mozart ont été mises au service de la machine de propagande culturelle (ou plus spécifiquement musicale) nazie, laquelle utilisait le discours

entourant la musique pour propager et renforcer l'idéologie nazie auprès d'une population aussi large que possible. Ainsi inscrites dans un dispositif leur conférant une signification politique — que ce soit par le biais d'événements musicaux, d'émissions de radio, de discours officiels ou de publications —, la vie et l'œuvre de Mozart ont servi de base à des mises en scène dont l'objectif était d'orienter l'opinion publique et le comportement de la population de manière à favoriser les intentions des dirigeants du NSDAP².

Le présent article explore ce processus de récupération en analysant les différentes stratégies par lesquelles les autorités nazies ont instrumentalisé Mozart en Autriche annexée, de l'Anschluss à la fin de la Seconde Guerre mondiale, en tirant habilement parti de l'immense popularité du compositeur auprès d'un public aussi vaste que diversifié. Si le discours de propagande entourant les célébrations du 150^e anniversaire du décès de Mozart en 1941 a déjà généré une attention scientifique considérable³, les années qui ont précédé et suivi ce moment clé de la propagande mozartienne nazie sont beaucoup moins bien connues. Comme l'ont souligné avec justesse Ulrich Konrad et Erik Levi, c'est pendant la période allant de l'Anschluss à l'année anniversaire 1941 que l'instrumentalisation politique de Mozart par les nazis a été la plus intense (Konrad 2009, Levi 2010); une étude systématique de l'ensemble de la période 1938-1945 permet cependant de montrer que Mozart demeure très présent sur la scène culturelle de l'Autriche annexée jusqu'à la fin de la guerre, les autorités nazies cherchant « à s'appropriier [sa] musique [...] aussi bien en tant que source d'inspiration dans la victoire qu'en tant que bouée de sauvetage dans la défaite⁴ » (Dennis 2002, 292). Les pages qui suivent ont

¹ Nous remercions chaleureusement Annelies Andries et Cécile Quesney pour leurs remarques et suggestions sur une version antérieure de cet article.

² Cette conception de la propagande musicale (et plus généralement culturelle) s'appuie sur la définition de la propagande proposée par Garth S. Jowett et Victoria O'Donnell : « Propaganda is the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist. » (Jowett et O'Donnell 2014, 7)

³ Voir notamment Becker 1992, Loeser 2007, Reitterer 2008, Konrad 2009, Levi 2010, Stachel 2014, Benoit-Otis et Quesney 2016, 2019.

⁴ « Thus did the Nazis try to appropriate the music of Mozart as a source of both inspiration in victory and salvation in defeat. » Toutes les traductions présentées dans cet article sont les nôtres.

pour but de mettre en lumière les mécanismes qui ont rendu possible cette instrumentalisation variable, qui n'a encore fait l'objet d'aucune étude approfondie⁵.

La méthodologie adoptée ici s'appuie sur des outils de recherche qui ne sont devenus accessibles que tout récemment. L'analyse que nous proposons est basée sur une recension systématique des nombreux articles et annonces d'événements consacrés à Mozart dans les pages de l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter*, le journal officiel du NSDAP⁶, entre 1938 et 1945 ; collecter une telle masse de textes (près de 2 600 en tout) de façon exhaustive aurait été extrêmement complexe — voire impossible — sans la plateforme ANNO (AustriaN Newspaper Online) de la Bibliothèque nationale d'Autriche, où l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter* est progressivement devenue disponible en format numérique à partir de la fin de l'année 2018. Avec la reconnaissance textuelle intégrée aux documents PDF, il a été possible d'effectuer un repérage très efficace grâce aux fonctions de recherche automatisée, ce qui a permis de dresser un tableau d'ensemble beaucoup plus systématique que celui qui est à la base des publications déjà consacrées à la propagande musicale déployée dans les pages du *Völkischer Beobachter*⁷.

Notre étude vient ainsi compléter les travaux de David B. Dennis sur la représentation des grands créateurs allemands dans les pages culturelles du *Völkischer Beobachter*⁸ (Dennis 2002, 2012), en proposant une approche très différente. Alors que Dennis analyse exclusivement le discours de propagande qui se déploie dans les articles de fond consacrés aux artistes, écrivains et musiciens canoniques associés à l'Allemagne⁹ (parmi lesquels Mozart), l'analyse que nous proposons ici accorde une importance centrale aux événements musicaux annoncés dans le *Völkischer Beobachter*. Nous étudions ces événements (représentations d'opéra, concerts, événements politiques accompagnés de musique, etc.) non seulement pour le discours politique explicite qui les entoure, mais

aussi pour la façon dont la musique de Mozart y est mise en scène, en tenant compte de leur programmation musicale (quand elle est connue), du contexte dans lequel ils sont présentés, du public qu'ils visent et des instances politiques à l'œuvre dans leur organisation. Cette démarche permet de montrer non seulement comment Mozart est instrumentalisé dans la presse nazie, mais aussi de quelle manière sa musique est concrètement mise au service de la propagande musicale déployée au quotidien en Autriche annexée, aussi bien dans le cadre de concerts exclusivement consacrés à ses œuvres que dans celui de programmes partagés¹⁰.

Une telle approche permet de déconstruire l'image très unifiée de la propagande nazie que projettent — entre autres — les travaux de Dennis, qui analyse tous les textes parus dans le *Völkischer Beobachter* (de 1920 à 1945) comme émanant d'une seule et même intention politique. Or, comme nous tenterons de le démontrer dans les pages qui suivent à partir de l'exemple de Mozart en Autriche annexée, la propagande culturelle nazie était extrêmement flexible et constamment adaptée au contexte politique et militaire du moment, ce qui amène des variations importantes dans le discours de propagande entourant la vie et l'œuvre du compositeur salzbourgeois. D'ailleurs, ces changements se reflètent jusque dans la matérialité même du *Völkischer Beobachter* : la place qui y est accordée à Mozart, généralement au sein des pages « Culture et divertissement », « Nouvelles des régions » et dans les annonces classées (où l'on trouve les annonces de concerts) varie en effet considérablement en fonction de la chronologie de la guerre.

Nous verrons donc que si Mozart est utilisé pour justifier et confirmer l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie au moment de l'Anschluss en 1938, il devient rapidement, au début de la guerre (1939-1940), une source de légitimation pour l'expansion militaire du Reich, qui atteint son apogée au cours de l'« année Mozart » 1941 (qui, comme on l'a vu, représente également un sommet dans l'instrumentalisation de Mozart par la propagande

⁵ Le passage de Dennis cité à l'instant s'appuie uniquement sur deux articles de propagande consacrés à Mozart, parus respectivement en 1941 (alors que le Reich avait atteint son point d'expansion maximal) et au début de l'année 1943 (pendant la bataille de Stalingrad). Levi évoque par ailleurs brièvement le discours de propagande qui continue à entourer Mozart dans la presse allemande après 1941 (Levi 2010, 188-189) ; le présent article a notamment pour but de compléter cette analyse.

⁶ Le *Völkischer Beobachter* était publié en sept éditions, très différentes les unes des autres : *Wiener Ausgabe* (édition viennoise), *Süddeutsche Ausgabe* (édition pour le sud de l'Allemagne), *Norddeutsche Ausgabe* (édition pour le nord de l'Allemagne), *Münchener Ausgabe* (édition munichoise), *Berliner Ausgabe* (édition berlinoise), *Bayernausgabe* (édition bavaroise), *Reichsausgabe* (édition du Reich). Le choix de l'édition viennoise s'impose ici en raison de la couverture plus importante qui y est accordée aux événements musicaux présentés dans les régions qui, juste avant l'Anschluss, appartenaient à l'Autriche.

⁷ Ce dépouillement a été réalisé dans le cadre de la préparation d'une banque de données consacrée aux événements Mozart en Autriche annexée (<https://mozartbd.oicrm.org>), sur laquelle le présent article s'appuie également en complément des informations fournies par le *Völkischer Beobachter*. Une partie du dépouillement du *Völkischer Beobachter* a été effectuée avant 2018 par Elisabeth Otto, que nous remercions chaleureusement.

⁸ Dennis ne précise pas quelle édition du *Völkischer Beobachter* il a dépouillée.

⁹ Sur cette méthodologie, voir en particulier Dennis 2012, 2 et 4.

¹⁰ Dans le cadre de cette analyse, nous avons tenu compte de tous les événements musicaux comprenant au moins une œuvre de Mozart. Les programmes partagés peuvent être répartis en quatre catégories : 1) concerts du type « grands maîtres allemands », associant les œuvres de Mozart à celles de compositeurs comme Beethoven, Schubert, Haydn ou Brahms ; 2) concerts combinant des œuvres de Mozart et celles de compositeurs allemands contemporains ou de compositeurs de la relève ; 3) concerts juxtaposant la musique de Mozart à un répertoire populaire ou folklorique ; 4) concerts associant Mozart à des compositeurs issus d'un pays allié à l'Allemagne nazie, comme l'Italie ou le Japon.

musicale nazie). Les années 1942-1943 marquent cependant un tournant aussi bien dans la situation militaire du Reich que dans le rôle attribué à Mozart sur la scène publique de l'Autriche annexée : avec les premières défaites de la Wehrmacht en Union soviétique apparaît une nouvelle forme d'instrumentalisation de la musique de Mozart, laquelle vise désormais à alléger l'ambiance et à aider la population du Reich à garder le moral. Enfin, à l'approche de la défaite en 1944-1945, les messages de propagande autour de Mozart véhiculent une certaine nostalgie, accompagnée de l'idée consolatrice que l'art et l'esprit allemands sont immortels et plus forts que tout.

1938 : Mozart porteur de l'Anschluss

La période qui entoure l'annexion de l'Autriche par le Reich allemand en mars 1938 constitue un moment de propagande culturelle extrêmement intense, qui se manifeste de façon très apparente dans les pages du journal officiel du NSDAP (lequel, à cette période, est à son ampleur maximale, publiant quotidiennement des éditions de 16 à 32 pages, parfois même davantage). Plusieurs articles du *Völkischer Beobachter* témoignent de la vaste opération de séduction dans le cadre de laquelle de nombreux créateurs allemands — dont Mozart — sont utilisés pour favoriser chez les Autrichiens le développement d'un nouveau sentiment d'appartenance au Reich allemand, ou plus précisément au « Grand Reich », dont l'envergure géographique accrue par l'annexion de l'Autriche est systématiquement présentée comme s'accompagnant d'une tradition culturelle d'une grandeur sans pareille.

Dans un article du 5 avril 1938 intitulé « Retour au Grand Reich allemand », par exemple, le Generalmajor Hugo Kerschnawe revisite l'histoire de l'Autriche sous l'angle de son appartenance au Reich allemand, source de grandeur militaire, politique et culturelle. Mozart est bien sûr convoqué dans cet argumentaire dont le pangermanisme se colore

d'un net antisémitisme¹¹ : « Il n'est jamais venu à l'esprit d'un Lenau, d'un Anastasius Grün ou d'un Grillparzer, etc., de se sentir autrichiens. Ils étaient des poètes allemands, tout comme Mozart, Haydn, Schubert, Lanner et Strauss [tous nés sur le territoire de ce qui constituait l'Autriche juste avant l'Anschluss] sont des musiciens allemands¹². » (Kerschnawe 1938)

Cette rhétorique prend une expansion toute particulière dans un numéro spécial du *Völkischer Beobachter* paru le 10 avril 1938, jour du plébiscite appelant les Autrichiens à se prononcer sur l'Anschluss dans un simulacre de démocratie étroitement contrôlé par les autorités nazies¹³. Dans un cahier supplémentaire (« *Beilage* ») de 32 pages spécialement consacré à la « Grande Allemagne », Friedrich Bayer signe un article qui retrace l'histoire de l'Autriche (ou « *Ostmark* » dans la terminologie nazie de l'époque) en tant que « patrie de la musique allemande ». Dans cet article, il désigne l'année 1791, date de la création de *La flûte enchantée*, comme le « point d'origine de l'opéra allemand¹⁴ » (Bayer 1938b), identifiant ainsi Mozart comme le fondateur de l'opéra allemand — ce qui constitue l'un des *topoi* centraux de la rhétorique nazie entourant Mozart¹⁵.

Par ailleurs, Bayer présente Mozart comme un « Autrichien de cœur originaire du Reich¹⁶ » (Bayer 1938b), une formule énigmatique qui fait peut-être allusion au fait que Mozart a choisi de s'installer à Vienne alors qu'il était lui-même natif de la principauté indépendante de Salzbourg et que ses ancêtres paternels venaient d'Augsbourg, en Bavière (un argument généalogique qui devait être abondamment exploité dans la propagande nazie par la suite¹⁷). Rare dans la presse nazie, cette double association de Mozart à l'Autriche et au Reich allemand représente un important moment de transition entre le discours entourant Mozart dans l'Autriche des années 1930, où l'on insiste beaucoup sur son identité autrichienne et plus particulièrement salzbourgeoise¹⁸, et le discours nazi par lequel Mozart se

¹¹ Kerschnawe écrit en effet : « L'histoire allemande de notre patrie au sens étroit du terme [c'est-à-dire l'Autriche], dont les habitants sont un peuple de nature et de culture authentiquement allemandes, est immensément riche. Et il faut un incroyable degré d'effronterie, une impudence presque incompréhensible aux yeux d'un Allemand, une foi typiquement juive en la bêtise de ses semblables pour vouloir inventer un "être humain autrichien" face à cette riche histoire allemande et aux liens étroits qui unissent son destin ». (« Ungeheuer reich ist die deutsche Geschichte unseres engeren Heimatlandes, dessen Bewohner ein Volk echt deutscher Art und Kultur ist. Und es gehört ein geradezu unfaßbarer Grad von Unverfrorenheit dazu, eine einem deutschen Manne unfaßbare Frechheit und eine jüdisch-freche Hoffnung auf die Dummheit der Mitmenschen, bei dieser reichen deutschen Geschichte und dieser innigen Schicksalsverknüpfung, einen „österreichischen Menschen“ erfinden zu wollen. ») (Kerschnawe 1938)

¹² « Einem Lenau und Anastasius Grün, einem Grillparzer usw. ist es nie eingefallen, sich als Österreichischer Mensch zu fühlen, sie waren deutsche Dichter, wie Mozart, Haydn, Schubert, Lanner und Strauß deutsche Musiker waren. »

¹³ Organisé par le NSDAP dans le but d'officialiser « légalement » l'annexion de l'Autriche au Reich allemand, le vote du 10 avril 1938 a été précédé par une campagne de propagande tous azimuts et accompagné de mesures de coercition visant à s'assurer que le résultat aille dans le sens attendu par les nazis. Sans surprise, plus de 99 pour cent de la population a effectivement voté en faveur de l'Anschluss.

¹⁴ L'expression utilisée par Bayer (« *Geburtsort der deutschen Oper* ») se traduit littéralement par « maison natale de l'opéra allemand ».

¹⁵ À ce sujet, voir notamment Levi 2010 (en particulier les pages 16-32) et Benoit-Otis et Quesney 2019 (en particulier les pages 63-65 et 135). Il est intéressant de remarquer qu'on ne retrouve pas cet accent sur Mozart dans les articles consacrés à l'Anschluss dans les autres quotidiens viennois ; tout au plus les *Wiener neueste Nachrichten* consacrent-elles un texte à la vie culturelle salzbourgeoise (Künstler 1938).

¹⁶ « aus dem Reich stammende Wahlösterreicher »

¹⁷ À ce sujet, voir notamment Benoit-Otis et Quesney 2019, 156.

¹⁸ Les fêtes Mozart de 1931 en fournissent un bon exemple ; pour une analyse du discours entourant ces célébrations tenues sous la Première République autrichienne, voir Benoit-Otis et Quesney 2019, 29-33.

trouve entièrement germanisé. Publié au moment même où l'annexion de l'Autriche par le Reich allemand est officiellement confirmée, l'article de Bayer montre donc la propagande culturelle nazie en pleine émergence.

Cette image nazifiée d'un Mozart allemand s'incarne également dans une série d'événements musicaux à travers lesquels le répertoire mozartien est convoqué pour célébrer, puis confirmer l'Anschluss¹⁹. Ainsi, le concert de l'Orchestre symphonique de Vienne présenté le 30 mars 1938 est identifié comme le « premier concert solennel [de l'orchestre] dans le nouveau Reich allemand²⁰ » ; le programme, qui comprend le *Concerto pour violon n° 5 en la majeur*, K. 219, de Mozart, s'ouvre sur les deux hymnes nationaux du Troisième Reich, le *Deutsche Hymne* de Joseph Haydn (c'est-à-dire le fameux *Deutschlandlied* qui est encore l'hymne national allemand aujourd'hui²¹) et le *Horst-Wessel-Lied*, emblème musical du NSDAP²². À la radio, une série d'émissions spéciales présentées à l'occasion du plébiscite sur l'Anschluss, les 9 et 10 avril 1938²³, accorde une place de choix à Mozart : la soirée précédant le référendum est ainsi agrémentée, sur les ondes de la radio du Reich à Vienne (Reichssender Wien), d'un grand concert de l'Orchestre symphonique de Vienne présentant le *Concerto pour violon n° 4 en ré majeur* de Mozart, K. 218²⁴, immédiatement suivi, à la radio allemande (Deutschlandsender), d'une émission mettant en vedette les « Belles mélodies des maîtres allemands²⁵ » et dont le programme inclut le ballet *Les petits riens* de Mozart²⁶. Le jour même du référendum, Deutschlandsender diffuse dès 7 heures 30 une émission spéciale de musique sacrée de Mozart, faisant entendre l'*Ave verum corpus* et la *Messe du couronnement*²⁷.

Ces concerts présentés en salle et sur les ondes amorcent une tradition appelée à se poursuivre dans les années suivantes : jusqu'en 1941, en effet, des événements musicaux incluant la musique de Mozart sont organisés chaque année en mars ou en avril pour marquer l'anniversaire de l'Anschluss. Ces concerts ont tous en commun de programmer *Une petite musique de nuit*, K. 525, un choix révélateur de la volonté des autorités nazies de projeter une image légère, populaire et accessible par l'intermédiaire de la musique de Mozart. L'œuvre est ainsi entendue dans un concert de l'Orchestre symphonique de Vienne le 10 avril 1939, jour anniversaire du plébiscite²⁸, puis sous la baguette de Hans Knappertsbusch dirigeant l'Orchestre Philharmonique de Vienne le 10 mars 1940²⁹, et enfin lors de deux concerts présentés au Konzerthaus et à l'Opéra d'État le 13 mars 1941³⁰ (jour anniversaire de la prise de pouvoir du Reich en Autriche), dans le but affiché de commémorer la « réunification [sic] de l'Autriche avec le Reich allemand³¹ ».

Cette légèreté mozartienne soigneusement entretenue par les autorités nazies se retrouve également dans un grand nombre d'événements musicaux présentés en Autriche annexée entre mars 1938 et août 1939 (c'est-à-dire de l'Anschluss à la déclaration de guerre). De façon générale, ces concerts valorisent le côté populaire, voire folklorique de la musique de Mozart, mettant ainsi de l'avant — de façon plus ou moins explicite — sa compatibilité avec l'idéologie *völkisch* du NSDAP³². C'est le cas notamment des événements présentés par des organisations nazies comme *Kraft durch Freude*³³, dont la division consacrée à l'éducation culturelle du peuple allemand (Deutsches Volksbildungswerk) propose d'octobre 1938 à la fin de

¹⁹ Nous remercions Sebastián Rodríguez Mayén, qui a apporté une contribution essentielle à la recherche sur ces concerts.

²⁰ « Erstes festliches Konzert im neuen Deutschen Reich » ; voir les archives en ligne du Konzerthaus, <https://konzerthaus.at/konzert?eventid=11042>, consultées le 7 août 2021.

²¹ Le premier couplet, débutant par « Deutschland über alles », a cependant été supprimé. Sur les débats entourant la réhabilitation après 1945 de cet hymne national remontant au XIX^e siècle, voir Feinstein 2000.

²² Pour plus de détails sur ce concert, voir <https://mozartbd.oicrm.org/1100>. Pour une recension dans l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter*, voir Bayer 1938a.

²³ Ces émissions sont annoncées dans l'hebdomadaire *Rundfunkwoche* (RW) sous des grands titres qui ne laissent aucune ambiguïté sur les résultats attendus : « ...et demain, c'est le référendum ! » (« ...und morgen ist Volksabstimmung ! », RW 1938-04-03-09) dans le numéro du 3 au 9 avril 1938 est ainsi suivi, dans l'édition du 10 au 16 avril 1938, par « Aujourd'hui ton "oui" au référendum ! » (« Heute dein „Ja“ zur Volksabstimmung ! », RW 1938-04-10-16).

²⁴ Pour plus de détails sur ce radio-concert, voir <https://mozartbd.oicrm.org/1447>.

²⁵ « Schöne Melodien deutscher Meister »

²⁶ Voir <https://mozartbd.oicrm.org/2227>.

²⁷ Voir <https://mozartbd.oicrm.org/2228>. Sur les modes de représentation de la musique sacrée de Mozart en Autriche annexée, voir l'article de Sebastián Rodríguez Mayén dans le présent numéro.

²⁸ Voir <http://mozartbd.oicrm.org/1459>. Ce concert est par ailleurs retransmis à la radio.

²⁹ Voir <http://mozartbd.oicrm.org/166>.

³⁰ Pour plus de détails sur ces deux concerts, voir <http://mozartbd.oicrm.org/1634> et <http://mozartbd.oicrm.org/96>.

³¹ Le concert présenté au Konzerthaus est sous-titré « Festliches Konzert des Betriebsorchesters zur Feier des Jahrestages der Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich » (voir les archives en ligne du Konzerthaus, <https://www.konzerthaus.at/konzert/eventid/13022>, consultées le 7 août 2021) ; celui présenté au Staatsoper est intitulé « Geschlossene Aufführung für die Wiener Arbeiter zur Feier der Wiedervereinigung der Ostmark mit dem Deutschen Reich » (voir <http://mozartbd.oicrm.org/96>). Notons par ailleurs qu'il s'agit de représentations spécialement destinées aux travailleurs, un type d'événement de propagande dont il sera question plus loin.

³² Le terme *völkisch* (qui signifie littéralement « relatif au peuple ») désigne l'idéologie nationaliste et raciste du parti nazi.

³³ L'organisation *Kraft durch Freude* (ou « La force par la joie ») a été créée à la suite de l'abolition des syndicats par le NSDAP ; son but était d'améliorer la productivité des travailleurs en leur proposant des loisirs stimulants. Pour plus de détails sur l'histoire et les activités de *Kraft durch Freude*, voir notamment Baranowski 2004.

l'année 1944 des soirées culturelles (concerts, conférences, soirées de poésie accompagnées de musique, etc.) dont plusieurs mettent de l'avant la musique de Mozart. En 1938-1939, ces événements visent de toute évidence à renforcer l'appartenance culturelle du peuple à la musique de Mozart par le biais de concerts très accessibles, présentés dans des salles de quartier plutôt que dans les grandes salles de concert de Vienne (avec un accent particulier sur les arrondissements plus populaires, comme Margareten, Ottakring ou Hernals³⁴). Le répertoire est axé sur la musique légère, associant souvent la musique de Mozart à des œuvres plus folkloriques ou populaires, en insistant sur le caractère festif des pièces présentées³⁵.

Dans le même ordre d'idées, de nombreuses célébrations musicales destinées à la jeunesse mettent au programme des œuvres de Mozart, souvent entendues en combinaison avec des hymnes des Jeunesses hitlériennes³⁶ (Hitler-Jugend, ou HJ) et/ou interprétées par des chœurs et ensembles composés de jeunes, souvent issus des Jeunesses hitlériennes³⁷. Dans les pages du *Völkischer Beobachter*, ces concerts sont sous-tendus par un discours associant Mozart à la jeunesse, à la santé et à la force, considérées comme caractéristiques de la relève nazie ; un article d'août 1938 insiste par exemple sur le fait qu'une récente tournée du Chœur Mozart associé aux Jeunesses hitlériennes berlinoises comprenait également des compétitions sportives, « car le Chœur Mozart suit aussi le programme de conditionnement physique³⁸ » (VB 1938-08-05) qui constituait un élément central de la formation offerte — ou plutôt imposée — par les Jeunesses hitlériennes (Beddies 2010).

Ce souci de la jeunesse se retrouve également dans la couverture de presse de l'édition 1938 du Festival de Salzbourg, sous-tendue par une intention similaire de rendre Mozart accessible — notamment par le biais de concerts et de spectacles pour enfants organisés par Kraft durch Freude³⁹. Marquée par une nette volonté de germanisation et d'aryanisation de la part des autorités nazies désormais aux commandes de la programmation⁴⁰, cette première édition du Festival de Salzbourg en Autriche annexée fait la part belle aux représentants du parti, en particulier le ministre de la Propagande Joseph Goebbels dont le discours d'ouverture

du 23 juillet est annoncé dans les pages du *Völkischer Beobachter* (VB 1938-07-17a). De façon générale, la couverture de presse met l'accent sur la nouvelle affiliation de Salzbourg au régime nazi, présentée comme un nouveau départ pour le Festival⁴¹.

Pendant toute la période entourant l'Anschluss, l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter* souligne à grands traits l'idée que l'art (et en particulier la musique de Mozart) appartient au peuple allemand et lui donne la force héroïque grâce à laquelle il lui est possible d'unifier le Grand Reich sous la houlette du NSDAP. Cette rhétorique rejoint dans une certaine mesure celle par laquelle les autorités nazies ont instrumentalisé d'autres compositeurs germanophones actifs sur le territoire autrichien : comme l'a démontré Dennis, Beethoven fait l'objet au même moment d'une campagne de presse insistant sur son appartenance au Grand Reich, et une représentation de *Fidelio* deux semaines après l'Anschluss (en présence d'Hermann Göring) donne lieu à une recension dans laquelle un collaborateur anonyme du *Völkischer Beobachter* établit un parallèle entre la libération de *Fidelio* par Leonore et celle de l'Autriche par les nazis (Dennis 1996, 165 ; sur Beethoven et l'Anschluss, voir aussi Buch 1999, 243). Quant à Bruckner, son intronisation par Hitler lui-même au Walhalla de Ratisbonne en 1937 constitue un moment fort de la propagande musicale nazie — événement qui, selon l'analyse de Bryan Gilliam, a contribué à préparer l'Anschluss sur le plan culturel (Gilliam 1994, 1996). Aussi bien le discours que les événements musicaux entourant Mozart au moment de l'annexion de l'Autriche relèvent de la même dynamique, renforcée ici par l'immense popularité de Mozart : il s'agit, dans tous les cas, de mettre les compositeurs célèbres associés à l'Autriche au service de l'image et des ambitions du NSDAP.

1939-1940 : Mozart s'en va-t-en guerre

Ce discours prend un tour nettement plus martial à l'approche de la déclaration de guerre, en septembre 1939 : avant même le début des hostilités, Mozart est embrigadé dans une rhétorique de propagande à la fois militariste et axée sur la jeunesse, vue entre autres comme la relève de l'armée allemande.

³⁴ Voir par exemple VB 1938-10-22 et VB 1938-11-06. Notons au passage que dans les cas — assez nombreux — où les articles du *Völkischer Beobachter* ne sont pas signés, nous y faisons référence en utilisant l'abréviation « VB » et la date complète de publication, comme c'est le cas ici. Ces articles sont listés dans une section distincte de la bibliographie.

³⁵ Pour un programme de concert caractéristique, voir VB 1939-04-04. Au cours de cette soirée présentée au théâtre Urania par le Deutsches Volksbildungswerk, un menuet de Mozart est juxtaposé à du répertoire des XVI^e et XVII^e siècles (dont la célèbre chanson « Innsbruck, ich muss dich lassen »), ainsi qu'à des musiques folkloriques autrichiennes (« Ostmärkische Volksmusik »).

³⁶ Voir par exemple VB 1938-10-11 et VB 1939-03-26.

³⁷ Voir par exemple VB 1938-08-05.

³⁸ « denn der Mozartchor macht auch Formationsdienst »

³⁹ Voir par exemple VB 1938-07-17b et VB 1938-08-30.

⁴⁰ Voir notamment Levi 2010, 145-153.

⁴¹ Voir notamment Antropp 1938, VB 1938-05-11 et VB 1938-07-05. Sur la place du répertoire mozartien dans la programmation du Festival de Salzbourg avant et pendant la période où l'Autriche est annexée au Reich allemand, voir l'article de Béatrice Cadrin dans le présent numéro.

L'édition 1939 du Festival de Salzbourg illustre bien ce double discours, porté par un journal dont la taille diminue graduellement (passant à 10-16 pages au début de l'année 1939, puis à 6-10 pages à partir du déclenchement de la guerre). En août, le Führer en personne assiste aux représentations de deux opéras de Mozart, *Don Giovanni* et *L'enlèvement au sérail*. Chacune de ces visites est annoncée en grande pompe dans l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter* (VB 1939-08-10a, VB 1939-08-15), où un critique anonyme souligne par ailleurs avec approbation le fait que *Don Giovanni* est représenté en langue originale italienne (VB 1939-08-10b) — une décision inhabituelle pour l'époque⁴², et qui, ironiquement, s'inscrit dans une tradition établie avant 1938 par le chef d'orchestre juif Bruno Walter, écarté du Festival après l'Anschluss (Levi 2010, 147⁴³). L'ironie est d'autant plus marquée ici que Lorenzo Da Ponte, l'auteur du livret de *Don Giovanni*, était lui-même d'origine juive; pour contourner ce problème, les autorités nazies ne tarderaient d'ailleurs pas à imposer des traductions « aryanisées » des opéras de Mozart et Da Ponte (Levi 2010, 58-84).

La couverture de presse entourant le Festival insiste par ailleurs lourdement sur l'intégration de Salzbourg au Grand Reich; dans un article paru en première page du *Völkischer Beobachter* le 1^{er} août 1939, Wilhelm Antropp affirme par exemple que si le Festival de Salzbourg a toujours été allemand, c'est dans le cadre du nouveau Reich qu'il déploie enfin sa véritable signification, véritable îlot de culture germanique au milieu des préparatifs de la guerre (Antropp 1939). Comparant le Festival de Salzbourg à celui de Bayreuth, autre événement incontournable de l'été culturel du Reich, Antropp écrit :

Jadis en compétition pour obtenir la faveur des visiteurs étrangers, alors que les Allemands étaient encore séparés les uns des autres par des frontières et montés les uns contre les autres par des politiques absurdes, les deux festivals se complètent désormais, et, ensemble, ils représentent l'incarnation même de la diversité de l'art allemand⁴⁴. (Antropp 1939, 1)

En plus de s'accompagner, dans la presse nazie, de ce type d'éloge à peine voilé des politiques du NSDAP⁴⁵, le Festival de Salzbourg 1939 accorde une place particulièrement

importante aux spectacles destinés aux enfants, considérés comme l'avenir de la nation allemande. Est notamment à l'honneur le Théâtre de marionnettes de Salzbourg (Salzburger Marionettentheater), compagnie existant depuis une quinzaine d'années (VB 1939-07-08) et qui, au cours de l'année 1939, présente des spectacles non seulement à Vienne (VB 1939-03-12, VB 1939-03-15), mais aussi dans différentes villes du Grand Reich (VB 1939-10-10), et même sur un bateau de croisière de l'organisation de loisirs Kraft durch Freude (VB 1939-05-04). Dans le même ordre d'idées, le Deutsches Volksbildungswerk présente en juin 1939 une représentation pour écoliers de *Bastien und Bastienne*, œuvre de jeunesse de Mozart ici spécialement destinée à la jeunesse allemande (VB 1939-06-21).

Cette importance accordée à la jeune génération se manifeste également à travers les activités des Jeunesses hitlériennes, très nombreuses et dont le volet musical prend un caractère de plus en plus explicitement politique. Dans les semaines entourant la déclaration de guerre, le *Völkischer Beobachter* annonce ainsi la préparation pour 1940 d'un Festival Mozart des Jeunesses hitlériennes (*Mozart-Fest der Hitler-Jugend*) (VB 1939-08-18, VB 1939-09-05); en l'absence de nouvelles publications sur le sujet en 1940, il est difficile de déterminer si l'événement a réellement eu lieu⁴⁶, mais le projet suffit à montrer à quel point le lien entre la jeunesse — vue comme la relève de la Wehrmacht — et la musique de Mozart est conçu comme organique.

Ce lien est par ailleurs largement exploité au cours de l'automne 1940 dans les prestations musicales des ensembles issus des Jeunesses hitlériennes. Début septembre, 45 jeunes du HJ-Rundfunkspielschar⁴⁷ se rendent au front en Normandie où ils chantent pour les soldats allemands, notamment des œuvres de Mozart (VB 1940-09-05). En novembre, un ensemble similaire effectue une tournée en Italie dans le but explicite de mettre en valeur l'alliance germano-italienne conclue en mai 1939. Dans ce contexte, le Rundfunkspielschar de la radio de Munich interprète dans une grande salle de Rome un programme expressément binational combinant des œuvres de Mozart, des chansons folkloriques allemandes et des madrigaux italiens, en présence de nombreux dignitaires parmi lesquels l'ambassadeur allemand en Italie, Hans Georg von

⁴² Jusqu'à la deuxième moitié du xx^e siècle, il était en effet courant dans les maisons d'opéra européennes d'utiliser des livrets traduits dans la langue locale. À ce sujet, voir par exemple Schneider et Schmusch 2009.

⁴³ À ce sujet, voir également l'article de Béatrice Cadrin dans le présent numéro.

⁴⁴ « Konkurrenten einst um die Gunst des Auslandes, als noch staatliche Grenzen Deutsche voneinander trennten und politischer Wahnwitz gegeneinander hetzte, heute glückliche Ergänzung und sinnfälliger Ausdruck der Vielseitigkeit deutscher Kunst in Wesensart und Wirkungsmöglichkeit. »

⁴⁵ Pour un autre exemple caractéristique, voir Grothe 1939. L'auteur y décrit l'été 1939 comme exceptionnel étant donné la tenue, dans différentes villes du Grand Reich (Heidelberg, Munich, Bayreuth, Salzbourg), de festivals artistiques d'envergure mettant à l'honneur l'art allemand.

⁴⁶ On n'en trouve aucune mention dans le *Völkischer Beobachter*, ni dans les autres journaux que nous avons consultés – y compris *Signale für die musikalische Welt*, qui annonçait également l'événement en septembre 1939 (S 1939-09-27).

⁴⁷ Les *Spielscharen* étaient des ensembles artistiques qui regroupaient des membres des Jeunesses hitlériennes et proposaient des représentations musicales et théâtrales dans le cadre de différents événements officiels. Certains de ces ensembles étaient chargés de produire de la musique pour la radio (*Rundfunk*) : c'est le cas des différents *Spielscharen* dont il est question ici.

Mackensen⁴⁸ (VB 1940-11-25). Enfin, à la mi-décembre, une réception officielle de Baldur von Schirach, représentant du NSDAP à Vienne (dans la double fonction de Gauleiter et Reichsstatthalter), fournit l'occasion pour le chœur du Rundfunkspielschar des Jeunesses hitlériennes viennoises de se produire dans le cadre d'un concert au Hofburg⁴⁹, avec un programme réunissant entre autres la *Symphonie n° 24*, K. 182, de Mozart (explicitement présentée dans le *Völkischer Beobachter* comme l'œuvre « d'un Mozart de 17 ans⁵⁰ »), le *Concerto pour flûte* de Frédéric II de Prusse dit Frédéric le Grand et des chants folkloriques autrichiens (VB 1940-12-15). Le message politique sous-tendant cet étonnant choix de répertoire pourrait difficilement être plus clair : la production musicale associée au peuple autrichien s'y trouve en effet juxtaposée non seulement à l'œuvre d'un Mozart aussi jeune que ses interprètes — présentés comme l'avenir du Reich allemand —, mais aussi à celle d'un souverain ayant œuvré pour l'expansion de la Prusse, centre de gravité du Reich allemand⁵¹.

Le discours militariste entourant Mozart est par ailleurs véhiculé par une série de concerts impliquant l'armée, qui commence en 1940 et se poursuit jusqu'à la fin de la guerre. Ainsi, le *Völkischer Beobachter* souligne fréquemment la présence, parmi le public de concerts importants ou de représentations d'opéras de Mozart, de hauts représentants de la Wehrmacht ou du NSDAP⁵²; certaines de ces représentations sont même annoncées comme exclusivement réservées à l'armée⁵³. L'organisation Kraft durch Freude est souvent impliquée dans ce type d'événements : c'est le cas notamment des premiers concerts présentés dans des casernes et hôpitaux militaires (*Lazaretten*) à partir d'août 1940, et dont le programme inclut fréquemment des œuvres de Mozart⁵⁴.

De façon générale, jouer en concert — notamment du Mozart — est présenté dans le *Völkischer Beobachter* des années 1939-1940 comme une participation à l'effort de guerre, qu'il s'agisse d'amasser des fonds, de divertir des combattants ou des soldats blessés, ou plus généralement de rendre service à la communauté. Dans ce contexte, la

musique de Mozart devient une « expérience artistique partagée qui, en plus de créer un pont vivant d'un être humain à l'autre et de l'artiste à son public, génère chez ceux et celles qui y participent la confiance rassurante et l'engagement ferme de prendre part à une œuvre éternelle, avec laquelle il est impossible de sombrer⁵⁵ », pour reprendre les termes d'Antropp dans son article d'août 1939 sur l'ouverture du Festival de Salzbourg (Antropp 1939, 1).

1941 : Une année Mozart au service du Reich

Très nette dès les premiers mois de la guerre, la militarisation de Mozart dans les pages du journal officiel du NSDAP se développe davantage encore au cours de l'« année Mozart » 1941, vaste opération de propagande qui célèbre le 150^e anniversaire du décès du compositeur au moment où le Reich est au sommet de son pouvoir militaire. Le *Völkischer Beobachter*, cependant, demeure de taille réduite : 8 à 10 pages dont une seule (située vers le milieu de chaque édition) est consacrée à la culture.

Après avoir annexé l'Autriche et envahi la Pologne, l'armée allemande occupe désormais le Danemark, la Norvège, la Belgique, le Luxembourg, les Pays-Bas et le nord de la France ; son prochain objectif est de vaincre la Grande-Bretagne en écrasant préalablement l'URSS, attaquée à son tour en juin 1941 (malgré l'entente de non-agression conclue par les deux pays en 1939). Cette démonstration de puissance (qui ne commencera à faiblir qu'à la fin de l'année 1941) constitue la toile de fond de toute une année de célébrations Mozart dans l'ensemble du Reich et des territoires occupés, culminant à Vienne en novembre-décembre avec la Semaine Mozart du Reich allemand⁵⁶, et dans le cadre de laquelle le Ministère de la Propagande nazi exploite soigneusement le potentiel publicitaire offert par l'anniversaire Mozart. Omniprésent dans l'espace public du Reich pendant toute l'année 1941, Mozart se trouve ainsi embrigadé dans un discours de propagande où plusieurs stratégies rhétoriques s'entremêlent : à l'image d'un Mozart guerrier, inspirant les combats de la Wehrmacht (en particulier sur le nouveau front de l'Est) se superpose

⁴⁸ Ce type de célébration musicale des forces politiques de l'axe n'était pas exclusif à Mozart, ni d'ailleurs à l'Italie : vers la même période, le quotidien viennois *Wiener neueste Nachrichten* annonce par exemple un concert germano-japonais tenu en présence de Schirach et mettant en vedette la musique de Beethoven (Zeleny 1940).

⁴⁹ Palais impérial viennois, qui a notamment servi de résidence à la dynastie des Habsbourg.

⁵⁰ « die Symphonie in B-Dur des 17jährigen Mozart »

⁵¹ Sur l'importance de la Prusse dans l'histoire de l'Allemagne en général et dans la constitution du Troisième Reich en particulier, voir Hawes 2019.

⁵² Voir par exemple VB 1940-11-09.

⁵³ Voir par exemple VB 1940-11-23 et Bayer 1940.

⁵⁴ Voir notamment VB 1940-08-25 et VB 1940-10-14.

⁵⁵ « Denn nicht mehr der Sensation und dem Geltungsbedürfnis einiger weniger dienen heute die deutschen Festspiele, sondern [...] der Erhebung der Kunst, in eine ihr gemäße Sphäre des Festlichen, der Loslösung des einzelnen aus dem Bereich seines Alltags, der Vermittlung eines nur im festlichen Rahmen möglichen gemeinsamen gesteigerten Kunsterlebnisses, das nicht nur eine lebende Brücke von Mensch zu Mensch, vom Schaffenden zum Genießenden schlägt, sondern auch alle, die daran teilhaben dürfen, mit der verpflichtenden und erhebenden Zuversicht erfüllt, an einem ewigen Werk mitzuarbeiten und mit ihm nicht untergehen zu können. »

⁵⁶ Sur cet événement, voir Becker 1992, Loeser 2007, Reitterer 2008, Konrad 2009, Levi 2010, Stachel 2014, Benoit-Otis et Quesney 2016, 2019. Sur la dimension visuelle des célébrations Mozart à Vienne, voir l'article d'Elisabeth Otto dans le présent numéro.

celle d'un musicien populaire, dont l'œuvre accessible est susceptible de faire vibrer l'ensemble du peuple allemand. Dûment aryanisé pour faire oublier son appartenance à la Franc-Maçonnerie et ses collaborations avec le librettiste d'origine juive Lorenzo Da Ponte, Mozart est par ailleurs présenté comme l'incarnation même de l'esprit allemand, un artiste dont la germanité est si pure qu'elle touche à l'universel⁵⁷.

Si ce discours s'inscrit dans la continuité de la propagande déjà développée par le NSDAP autour de la figure de Mozart, il prend une ampleur sans précédent au cours de l'année 1941, notamment dans les pages du *Völkischer Beobachter* où se multiplient les articles de fond consacrés à Mozart⁵⁸. Trois grandes lignes de force émergent par ailleurs de la couverture de presse dont fait l'objet Mozart dans l'édition viennoise du journal officiel du NSDAP : la militarisation accrue du festival de Salzbourg et des concerts offerts par les Jeunesses hitlériennes, la place importante accordée à la musique de Mozart dans des concerts destinés spécifiquement aux travailleurs, et une préoccupation nouvelle pour l'initiation du peuple à la musique « sérieuse » par le biais de Mozart.

Ainsi, les activités artistiques des Jeunesses hitlériennes sont en plus en plus clairement associées à l'effort militaire : les articles du *Völkischer Beobachter* qui leur sont consacrés soulignent à grands traits leur discipline et leurs actions qui consistent à se rendre près des gens, en particulier dans les campagnes, pour stimuler le sentiment patriotique. Pendant toute l'année 1941, le répertoire exécuté lors des performances musicales des *Spielscharen* accorde une très grande place au répertoire mozartien, tout comme bien sûr celui présenté par le Chœur Mozart des Jeunesses hitlériennes⁵⁹.

Présentée comme un « festival de guerre » (*Kriegsfestspiele*) spécialement dédié à l'armée⁶⁰, l'édition 1941 du Festival de Salzbourg compte parmi ses invités d'honneur de nombreux dignitaires nazis dûment mentionnés dans la presse, parmi lesquels le ministre de la Propagande Joseph Goebbels, le chef de la section musique du Ministère de la Propagande Heinz Drewes, le Gauleiter et Reichsstatthalter de Salzbourg

Friedrich Rainer et le Regierungspräsident de Salzbourg Albert Reitter (VB 1941-08-04). Le Festival fournit par ailleurs l'occasion de recevoir à Salzbourg le Reichsleiter de Pologne Hans Frank (VB 1941-08-23), quelques invités de pays alliés comme l'Espagne et le Japon (VB 1941-08-24), et surtout Arthur Seyß-Inquart, l'un des principaux acteurs de l'Anschluss, désormais Reichskommissar dans les Pays-Bas occupés (VB 1941-08-20).

En continuité avec le discours développé pendant les deux premières années de la guerre, la couverture de presse du Festival de Salzbourg présente l'art allemand — et plus particulièrement la musique de Mozart — comme une participation artistique et spirituelle à l'effort de guerre. L'article annonçant l'ouverture du festival associe ainsi Mozart et Salzbourg à la « guerre dans la paix d'une grande tradition et [à la] paix des œuvres immortelles dans une guerre qui transforme le monde », le tout unissant ceux et celles qui, « au front et dans la patrie, font leur devoir⁶¹ » (VB 1941-08-04). Et dans un discours partiellement reproduit dans les pages du *Völkischer Beobachter*, le dramaturge du Reich Rainer Schlösser place le Festival de Salzbourg 1941 « sous le signe de l'heure militaire la plus fière de notre peuple⁶² » ; soulignant la présence, parmi le public, de nombreux membres de la Wehrmacht, il affirme que ceux-ci apprennent, à l'occasion de ces fêtes Mozart, que la « *Petite musique de nuit* [...] et le tonnerre de la bataille qui constitue le destin des soldats allemands sont l'expression d'une seule et même chose, à savoir notre volonté d'affirmer notre identité et de rendre éternelle l'essence allemande, expression de la force créatrice des Allemands⁶³ » (VB 1941-08-07).

C'est également en 1941 qu'apparaissent dans le *Völkischer Beobachter* les premières annonces de concerts Mozart s'inscrivant dans le cadre des initiatives — très présentes depuis le début de la guerre — visant à rendre la « grande musique » accessible aux travailleurs. D'une part, des représentations privées (« *geschlossene Vorstellungen* ») d'opéra ou de ballet sont réservées aux ouvriers dans les grandes salles viennoises, notamment le Konzerthaus, le

⁵⁷ Pour plus de détails sur la rhétorique de propagande entourant Mozart au moment des célébrations de 1941, voir Benoit-Otis et Quesney 2019, 131-161, ainsi que l'article de Gabrielle Prud'homme dans le présent numéro.

⁵⁸ Voir par exemple Bayer 1941, Breitingner 1941, Nowak 1941, Tenschert 1941. On compte en tout une dizaine d'articles de fond sur Mozart dans le *Völkischer Beobachter* en 1941, deux fois plus qu'en 1940 et que dans chacune des années 1942, 1943 et 1944.

⁵⁹ Voir par exemple Fellner 1941, VB 1941-05-29, VB 1941-08-08, VB 1941-08-12a et VB 1941-08-12b.

⁶⁰ Un article du 21 juin 1941 souligne par exemple que les membres de la Wehrmacht ont été expressément invités au Festival de Salzbourg par le ministre de la Propagande, Joseph Goebbels (VB 1941-06-21).

⁶¹ « Mozart, Salzburg, Krieg im Frieden einer großen Tradition und Frieden der ewigen Kunstwerke im weltumwandelnden Krieg — diese Gedanken und Stimmungen sind nur anzudeuten, aber sie verbanden alle, die im Felde und in der Heimat ihre Pflicht tun, auch in dem kleinen und doch so bedeutungsvollen Abschnitt des Festspielbeginns in tiefer Gemeinschaft. »

⁶² « im Zeichen der stolzesten soldatischen Stunde unseres Volkes »

⁶³ « Auch feiern aber Tausende [...] im Herzen diese Tage mit, denn sie erfahren eben, daß die Kleine Nachtmusik Mozarts und der Schlachtendonner der deutschen Schicksalskriege Ausdruck eines und desselben sind, Ausdruck unseres Willens zur Selbstbehauptung und zur Verewigung unserer deutschen Wesenheit, Ausdruck des urschöpferischen Vermögens der Deutschen. »

⁶⁴ Voir par exemple l'annonce de plusieurs représentations d'opéra réservées aux travailleurs au Burgtheater et au Staatsoper à la mi-février 1941 (VB 1941-02-14), où est notamment mentionnée une représentation des *Noces de Figaro* prévue au Staatsoper pour le 17 février 1941.

Burgtheater et l'Opéra d'État⁶⁴; les deux concerts présentés le 13 mars 1941 pour commémorer l'anniversaire de l'Anschluss, déjà évoqués plus haut⁶⁵, entrent dans cette catégorie qui rassemble le plus grand nombre de concerts pour travailleurs annoncés en 1941. D'autre part, différentes formations musicales (en particulier des groupes de musique de chambre) se rendent directement sur les lieux de travail, c'est-à-dire dans les usines, pour offrir des programmes plus courts et plus légers présentés comme des « pauses concert » (« *Werkpausenkonzerte* » ou « *Werkkonzerte* »). Un grand nombre de ces concerts comportent des œuvres de Mozart, et plusieurs sont présentés dans de petites villes de province comme Köflach (VB 1941-10-12). De toute évidence, ces événements très similaires aux activités proposées aux travailleurs par Kraft durch Freude visent à rejoindre aussi largement que possible la population autrichienne, en particulier les classes populaires qui constituent l'un des principaux appuis du NSDAP.

Un même souci d'accessibilité motive également les efforts de pédagogie musicale destinés au peuple, lesquels, au cours de l'année 1941, passent d'une stratégie axée sur la musique légère — entreprise qui n'avait peut-être pas donné les résultats escomptés — à une approche éducative plus soutenue, dans le cadre de laquelle on incite la population allemande à ne plus craindre la « musique sérieuse » (« *ernste Musik* »). Dans les pages du *Völkischer Beobachter*, on voit ainsi se multiplier les titres du type « N'ayez pas peur de la musique sérieuse ! » (Bistron 1941) ou « Musique lourde — rendue légère » (Troppert 1941) pour annoncer des soirées culturelles où la musique de Mozart est à l'honneur, entre autres « œuvres uniques et incomparables de la musique classique allemande⁶⁶ » (Troppert 1941).

Dans le même ordre d'idées, le *Völkischer Beobachter* annonce une série de conférences ouvertes à tous qui fait la part belle à Mozart : une série de séminaires publics offerts à l'université de Graz inclut ainsi une introduction à l'œuvre de Mozart illustrée par des « images, exemples musicaux et écoute de disques⁶⁷ » (VB 1941-08-12c), et le musicologue

spécialiste de Mozart Alfred Orel présente au Théâtre Urania de Vienne pas moins de quatre conférences sur les opéras et œuvres vocales de Mozart, organisées par Kraft durch Freude⁶⁸. Toutes présentées en octobre-novembre 1941, ces conférences préparent en quelque sorte la Semaine Mozart du Reich allemand, présentée à Vienne quelques semaines plus tard et dont le programme inclut aussi bien un congrès Mozart que des soirées musicales destinées à un vaste public.

1942-1943 : Légèreté mozartienne face à la guerre totale

Après le sommet d'intensité représenté par l'année Mozart 1941, l'instrumentalisation politique du compositeur se poursuit à partir de 1942 de façon certes plus discrète, mais toujours bien présente. Les stratégies de propagande déjà établies sont conservées et adaptées à l'évolution de la guerre : dès septembre 1941, la Wehrmacht commence à perdre du terrain face à l'Armée rouge et il devient évident que loin de pouvoir vaincre l'URSS aussi facilement que prévu, l'Allemagne nazie est désormais engagée dans une lutte longue, difficile et hasardeuse (Weinberg 1994, 264-309). Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir le *Völkischer Beobachter* diminuer comme peau de chagrin : dès la fin de l'année 1941, le journal est réduit à 6-8 pages, et un an plus tard, il ne compte plus que 4 à 8 pages, les annonces de concerts n'apparaissant plus qu'en tout petits caractères. L'issue de plus en plus incertaine de la guerre accroît par ailleurs considérablement la nécessité de remonter le moral du peuple et des soldats allemands ; dans cette optique, la musique classique allemande est vue comme une sorte de soin culturel, presque comme un remède à administrer aux soldats blessés et autres personnes éprouvées par la guerre⁶⁹.

Les Jeunesses hitlériennes, chargées depuis le début de la guerre de véhiculer une image de force propre à la relève allemande, sont maintenant déployées lors de tournées musicales en région pour égayer la population et pour l'inciter à faire preuve de résilience, notamment dans les Gaue (régions administratives nazies) Steiermark⁷⁰

⁶⁵ À ce sujet, voir ci-dessus, page 14 (notes 30 et 31).

⁶⁶ « [Sie] bemü[en] sich nun, ernste Musik ins Volk zu tragen und der Arbeitskameraden die unvergleichlichen und einmaligen Werke klassischer deutscher Musik näherzubringen. »

⁶⁷ « Des Mozart-Jahres wird durch eine Vorlesung von Prof. Dr. Birtner gedacht, der eine Einführung mit Lichtbildern, Musikbeispielen und Schallplattenvorführungen aus Mozarts Meisterwerken gibt. »

⁶⁸ Pour les annonces de ces quatre conférences dans le *Völkischer Beobachter*, voir VB 1941-10-04, VB 1941-10-18, VB 1941-10-25 et VB 1941-11-01.

⁶⁹ L'annonce de la programmation culturelle viennoise pour la saison 1942-1943 (VB 1942-09-03) donne un bon exemple de ce type de discours : « La volonté de fournir une production [artistique] de qualité s'exprime davantage dans ce programme, mais le contexte de notre époque est également pris en compte dans une plus large mesure, d'une part par les soins culturels prodigués à nos blessés de guerre, qui participeront aux premières des théâtres viennois en tant qu'invités d'honneur, et d'autre part à travers l'aide artistique que Vienne fournira aux villes des régions du Reich affectées par les attaques aériennes, par exemple Cologne, où des troupes de théâtre et des artistes de la scène viennois seront invités à se produire sur scène. » (« Der Wille zur wertvollen Leistung drückt sich in diesem Programm in verstärktem Maße aus, aber auch der Verbundenheit mit der Zeit wird in erhöhtem Maße Rechnung getragen, einmal in der kulturellen Fürsorge für unsere Kriegsverwundeten, die als Ehrengäste an den Premieren der Wiener Theater teilhaben werden, sodann in der künstlerischen Hilfe, die Wien für die Städte in den luftgefährdeten Gebieten des Reiches, zum Beispiel Köln, ins Auge gefaßt hat, in dem Wiener Bühnen und Darsteller gastieren werden. »)

⁷⁰ Voir par exemple VB 1943-03-31.

⁷¹ Voir par exemple VB 1943-11-23.

et Niederdonau⁷¹, ainsi qu'en Prusse orientale tout près du front de l'Est⁷². Le Chœur Mozart et la troupe de gymnastique de la Medau-Schule⁷³ apparaissent également dans une série de films intitulée *Junges Europa* (*Jeune Europe*) et subventionnée par le ministère de la Propagande de Goebbels⁷⁴. En mettant l'accent sur l'idée que ces jeunes personnifient la vitalité, l'art et des idéaux de beauté et de foi en l'avenir («*Glaube und Schönheit*»), la réalisation des films *Junges Europa* vise à démontrer la capacité des jeunes Allemands à faire leur part dans l'effort de guerre, entre autres à travers leurs prestations artistiques visant à redonner courage et espoir au peuple et aux blessés de guerre (VB 1942-08-23). Par ailleurs, la tenue en mai 1942 des Journées culturelles salzbourgeoises des Jeunesses hitlériennes (*Salzburger Kulturtag der Hitler-Jugend*⁷⁵), où la musique de Mozart est mise en valeur (VB 1942-05-14, VB 1942-05-15), renforce l'association entre la ville natale du compositeur et cette organisation étroitement liée à la propagande nazie.

L'édition viennoise du *Völkischer Beobachter* accorde par ailleurs une couverture de presse importante au déploiement de ressources visant à apporter un soutien culturel aux travailleurs des zones industrielles et rurales, présenté comme une participation des artistes à l'effort de guerre. Les concerts dans les usines se poursuivent ainsi et incluent des prestations de quatuors à cordes⁷⁶, d'ensembles de musique viennoise⁷⁷ (*Schrammelmusik*), d'orchestres à vent⁷⁸ et même de l'Orchestre Philharmonique de Vienne⁷⁹, dans un alliage de musique folklorique locale et de «grande musique allemande» où Mozart occupe une place de choix. Les travailleurs agricoles ne sont pas en reste : la célébration du *Landarbeitertag* (Journée des agriculteurs) du Kreis Neubistritz à Deutsch-Moliken en octobre 1943 regroupe ainsi des membres du parti, des représentants des autorités régionales et des agriculteurs, tout en donnant l'occasion de présenter un film de 1933 sur la minorité rurale des Saxons de Transylvanie (*Werktag und Festtag der Siebenbürger*

Sachsen), dont la trame sonore est composée de musique de Mozart (VB 1943-11-01).

Enfin, les articles du *Völkischer Beobachter* suggèrent que les éditions 1942 et 1943 du Festival de Salzbourg sont l'occasion d'un changement de paradigme par rapport aux éditions précédentes, reflétant la volonté des autorités de soutenir l'effort collectif par la musique. Au Festival de Salzbourg 1942, on met explicitement l'accent sur la «portion de la population qui porte le principal fardeau de la guerre et apporte la contribution la plus décisive à la victoire», c'est-à-dire «les soldats au front et les travailleurs du secteur de l'armement⁸⁰» (Krotsch 1942), lesquels sont présentés comme les invités d'honneur d'un Festival maintenu malgré les difficultés de la guerre, selon la volonté du Führer. Près de 10 000 soldats se déplacent pour cette édition du Festival, appelée comme la précédente «Festival de guerre» (*Kriegsfestspiele*) (Krotsch 1942, VB 1942-07-19).

Ce discours militariste et populiste se transforme en 1943 pour céder la place à un propos nostalgique dans lequel la ville de Salzbourg est présentée comme une sorte de lieu de pèlerinage et de rédemption conservant l'essence de ce qui a donné naissance au génie de Mozart⁸¹, ce qui permet d'affirmer que «l'art allemand n'est pas seulement vivant, mais qu'il s'épanouit au plus haut degré et qu'il est digne du plus grand engagement⁸²» (Posch 1943). En ces temps d'adversité croissante, les auteurs du *Völkischer Beobachter* insistent plus que jamais sur la nécessité de préserver non seulement la culture allemande, mais aussi les lieux qui l'ont vu naître et se développer; c'est le début d'une nouvelle stratégie de propagande qui sera conservée jusqu'à la fin de la guerre, et qui consiste à éveiller une forme de nostalgie artistique à laquelle le lectorat est invité à se raccrocher pour éviter de sombrer dans le désespoir.

Dans le même ordre d'idées, Schirach profite en juin 1943 d'une exposition en arts visuels pour valoriser la vitalité artistique de la ville de Vienne, qu'il situe au cœur du Reich — alliant ainsi un *topos* central de la propagande

⁷² Voir par exemple VB 1942-09-06.

⁷³ Fondée en 1929 à Berlin (et aujourd'hui située à Cobourg), la Medau-Schule est une école de gymnastique et d'éducation somatique dont la philosophie holistique était basée sur la santé, la beauté et l'esthétique à travers le mouvement.

⁷⁴ Le ministère de la Propagande produisait et/ou finançait de nombreux films, notamment des documentaires (Kallis 2008, 194-217).

⁷⁵ Ces Journées se veulent un hommage aux maîtres de la culture allemande, contemporains comme anciens, et mettent en vedette de jeunes artistes, poètes et musiciens issus des Jeunesses hitlériennes.

⁷⁶ Voir par exemple VB 1943-11-02 et Bayer 1943.

⁷⁷ Le genre musical appelé *Schrammelmusik* est typique du folklore de Vienne, et tire son origine du groupe musical formé au XIX^e siècle par les frères Johann et Josef Schrammel. Le genre se démarque par des chansons à la fois mélancoliques et humoristiques, ainsi que par une instrumentation composée d'un ou deux violons, d'une contre-guitare à manche double, d'une clarinette et d'un accordéon. Voir par exemple VB 1943-11-25.

⁷⁸ Voir par exemple VB 1943-05-28.

⁷⁹ Voir par exemple Rauch 1943. Sur les concerts présentés par l'Orchestre Philharmonique de Vienne dans des usines autrichiennes (surtout viennoises) à partir de 1943, voir Trümpi 2016, 211-215.

⁸⁰ «Es entspricht der nationalsozialistischen Einstellung zum Kriegsgeschehen, daß [die Salzburger Festspiele] für jenen Teil unserer Bevölkerung veranstaltet wurden, der die Hauptlast des Krieges trägt und den entscheidendsten Beitrag zum Sieg leistet, für Frontsoldaten und Rüstungsarbeiter.»

⁸¹ Voir Matzak 1943 pour un exemple de ce type de discours.

⁸² «daß die deutsche Kunst nicht nur lebt, sondern in höchstem Maße blüht und des höchsten Einsatzes wert ist.»

nazie en Autriche occupée à son souci constant de mettre de l'avant l'héritage culturel viennois, dans le but de s'assurer le soutien de la population locale⁸³. Lors du vernissage accompagné d'un quatuor à cordes de Mozart, il déclare, dans un discours relayé par le *Völkischer Beobachter*: «Puisse l'exposition *Le paysage urbain viennois* glorifier également la ville éternelle de la Grande Allemagne⁸⁴!» (VB 1943-06-12)

En parallèle de cette rhétorique axée sur la force, l'effort de guerre et la noblesse de l'art allemand, la musique de Mozart s'inscrit également dans une stratégie visant à la conserver bien présente dans le quotidien des gens, en tant que source de légèreté et de joie de vivre — l'idée, pour reprendre le titre du compte rendu d'une soirée musicale de 1943 incluant une œuvre de Mozart, étant que «le monde appartient aux gens heureux⁸⁵» (VB 1943-11-08). À l'été 1943, des concerts champêtres sont ainsi organisés pour offrir un moment de détente à la population, notamment avec l'Orchestre symphonique du Gau Niederdonau dans un parc de Neunkirchen (VB 1943-06-10a, Staw 1943), ainsi qu'aux Jardins du château Mautner de Floridsdorf (à Vienne), où Kraft durch Freude présente un survol de l'histoire de la musique viennoise dont Mozart est une des figures de proue⁸⁶ (VB 1943-08-30).

Toujours dans le but de divertir le peuple, les activités du Deutsches Volksbildungswerk, qui ne faisaient presque jamais l'objet d'annonces dans le *Völkischer Beobachter* en 1942, reprennent en 1943 avec des soirées thématiques où l'art mozartien côtoie des poèmes épiques anciens⁸⁷, ainsi qu'avec une série de conférences Mozart par les Professeurs Holzer-Lentner (VB 1942-04-11) et Leopold Nowak (VB 1943-01-30, VB 1943-04-10), poursuivant les efforts de vulgarisation mozartienne amorcés en 1941.

L'image populaire de Mozart se déploie également au cinéma. Après *Eine kleine Nachtmusik (Une petite musique de nuit)*, premier film de propagande nazie sur Mozart sorti en 1939⁸⁸, *Wen die Götter lieben (Celui qu'aiment les dieux)*

est lancé en grande pompe à Salzbourg le 5 décembre 1942 — jour exact de l'anniversaire du décès de Mozart — en présence de nombreux représentants du NSDAP⁸⁹, puis repris à Vienne en janvier 1943⁹⁰. Le film réalisé par Karl Hartl relate la vie de Mozart sous un angle héroïque, présentant la mort du compositeur comme le point d'aboutissement de son destin exceptionnel (Szabó-Knotik 2014). Cette image on ne peut mieux assortie à un contexte militaire de plus en plus difficile s'accompagne d'une musique portée par des interprètes locaux (solistes et membres de l'Orchestre Philharmonique de Vienne) dont le travail constitue, à en croire la recension publiée par Emi Ehm à la suite de la première viennoise, le plus grand accomplissement («*Höhepunkt*») du film (Ehm 1943).

L'armée allemande n'est pas en reste pendant cette période charnière de la guerre, au cours de laquelle Goebbels déclare la «guerre totale⁹¹»; en plus de constituer le public d'honneur du Festival de Salzbourg 1941 et 1942, la Wehrmacht est également présentée comme un bassin de musiciens susceptibles, eux aussi, de mettre en valeur le grand répertoire allemand et plus particulièrement mozartien. Plusieurs concerts annoncés en 1943 dans le journal officiel du NSDAP mettent ainsi en vedette des soldats musiciens, comme pour adoucir l'image des militaires tout en montrant que les soldats allemands défendent non seulement leur patrie, mais aussi leur culture. Sans surprise, certains de ces concerts sont organisés par Kraft durch Freude; c'est notamment le cas de celui d'un trio de soldats-musiciens (piano, violon et chant) qui, si l'on en croit le *Völkischer Beobachter*, ravit le public de Saint Pölten (Gau Niederdonau):

[L]es trois soldats [...] portaient le manteau noir des *Panzerschützen*⁹² de Saint Pölten, mais ils ont bien montré qu'ils sont des artistes. L'Obergefreiter Görlitzer s'est révélé un maître du violon, sur lequel il a interprété des œuvres de Bach, Mozart et Dvorak. Le Leutnant Raber, de sa douce voix de baryton, a chanté des lieder de Schubert, Brahms et Richard Strauss. Tous deux étaient

⁸³ Cette stratégie, appliquée systématiquement dans le cadre de la Semaine Mozart de 1941, provoquait d'importants conflits avec Goebbels, qui favorisait une propagande culturelle globale visant l'ensemble du Reich et désapprouvait l'attention portée par Schirach aux spécificités culturelles viennoises. Pour plus de détails à ce sujet, voir Benoit-Otis 2016; sur les politiques culturelles de Schirach, voir également Trümpi 2016 et Rathkolb 2020.

⁸⁴ «Möge auch die Ausstellung „Das Wiener Stadtbild“ verherrlichen Großdeutschlands ewige Stadt!
⁸⁵ «Dem Fröhlichen gehört die Welt.»

⁸⁶ D'autres journaux publient le même type de concerts visant à égayer la population. Dans le quotidien viennois *Das kleine Volksblatt*, on trouve par exemple des recensions de représentations mozartiennes festives au Prater (Pörner 1943) et à l'Opéra de la ville de Vienne, cette dernière spécialement destinée aux femmes, mères et enfants de soldats partis au combat (M.R. 1943).

⁸⁷ Voir par exemple VB 1943-05-15 pour l'annonce d'un tel événement le 22 mai 1943, et Meinl 1943 pour une recension de cet événement.

⁸⁸ Basé sur le roman d'Eduard Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag (Mozart en voyage vers Prague, 1855)*, le film met en scène l'Orchestre Philharmonique de Vienne et la troupe de ballet de l'Opéra d'État viennois. Pour sa réception dans les pages du *Völkischer Beobachter*, voir VB 1939-12-17, VB 1939-12-19, VB 1940-04-23, Ehm 1940.

⁸⁹ Les recensions de la première salzbourgeoise accordent davantage d'attention au cérémonial nazi entourant la projection qu'au contenu même du film: voir VB 1942-12-06a, VB 1942-12-06b, Ehm 1942.

⁹⁰ Voir VB 1943-01-08 et Ehm 1943.

⁹¹ Cette formule est au cœur du discours prononcé par Goebbels le 18 février 1943, au terme de la bataille de Stalingrad.

⁹² Soldats chargés d'opérer les chars d'assaut de la Wehrmacht.

accompagnés au piano par l'Obergefreiter Wilke [...]. Trois soldats ont permis aux habitants de Saint Pölten de vivre des heures de consécration de la meilleure musique de nos grands maîtres⁹³. (VB 1943-06-10b)

1944-1945 : Mozart consolateur dans le deuil de la défaite

À partir de 1944, les difficultés militaires du Reich — qui perd du terrain sur tous les fronts — se répercutent de plus en plus nettement sur la vie culturelle et sur les médias imprimés de l'Autriche annexée. Les ressources étant de plus en plus limitées, de moins en moins de concerts ont lieu, les annonces sont moins détaillées et les critiques de concerts se raréfient, faute de place dans les journaux où le papier est fortement rationné, y compris au *Völkischer Beobachter* qui ne compte plus que 4 pages. Les quelques mentions de la musique de Mozart qu'on y trouve encore présentent l'œuvre du compositeur comme un symbole de l'immortalité et de la force de la culture allemande, ou encore comme une récompense pour l'effort de guerre fourni par l'ensemble de la population.

La situation militaire difficile dans laquelle se trouve l'Allemagne nazie a notamment pour conséquence que les conditions de vie de la population du Grand Reich sont de plus en plus éprouvantes : les bombardements s'intensifient, les combats terrestres se rapprochent des grands centres, les pertes humaines augmentent considérablement et l'économie est exsangue, ce qui entraîne un rationnement croissant. Face à ces difficultés, le discours développé dans le *Völkischer Beobachter* accorde une place centrale au potentiel consolateur de la musique de Mozart, avec des accents nostalgiques nettement plus marqués que ce qu'on pouvait observer dans les années précédentes. De nombreux articles visent visiblement à renforcer la résilience des Allemands (et Autrichiens) et leur capacité d'être heureux en toutes circonstances ; dès 1943, Erwin Bauer insiste ainsi sur le fait que, pour la famille Mozart comme pour les résidents

du Reich, le bonheur est essentiellement une conviction profonde de l'esprit et du cœur, indépendante des conditions de vie extérieures (Bauer 1943). À partir de 1944, le territoire autrichien récemment germanisé où s'est déroulée la carrière de Mozart — en particulier les villes de Salzbourg et Vienne — est également présenté comme garant du bonheur et de l'inspiration de ses occupants, à commencer par le compositeur salzbourgeois lui-même⁹⁴. Ainsi, la musique allemande qui y résonne — particulièrement celle de Mozart — est en mesure de transcender la mort⁹⁵, puisque cette musique est indestructible⁹⁶.

Dans le même ordre d'idées, la musique classique allemande sert, pendant cette ultime période de la guerre, d'encouragement à garder le moral et de récompense pour l'effort de guerre fourni. Cette dynamique sous-tend notamment les « Concerts du soir » (*Feierabendstunden*) organisés par le NSDAP en partenariat avec le Conseil des arts de la ville de Vienne (Kulturamt der Stadt Wien), dans la continuité des soirées musicales pour l'éducation du peuple programmées à Vienne depuis le début de la guerre. Le *Völkischer Beobachter* annonce dix-neuf de ces soirées présentant de la musique de Mozart dans différents quartiers de Vienne entre février 1944 et février 1945⁹⁷ ; à partir de septembre 1944, le programme se compose majoritairement d'extraits d'opéra. Ces concerts-conférences sont présentés comme une occasion de se détendre après une dure journée de travail ; si l'on en croit un bilan des *Feierabendstunden* paru dans le *Völkischer Beobachter* du 23 décembre 1944, ces soirées « apportent non seulement beaucoup au public, mais comptent également parmi les plus beaux souvenirs des artistes⁹⁸ » qui les présentent (VB 1944-12-23).

Par ailleurs, plusieurs soirées de poésie accompagnées de la musique des maîtres allemands (dont Mozart) sont présentées en 1944⁹⁹. Bien que ces événements ne soient pas une nouveauté, les soirées de poésie, relativement simples à mettre en place, sont plus courantes à partir de 1943¹⁰⁰ et continuent d'être présentées vers la fin de la guerre alors que

⁹³ « [D]ie drei Soldaten [...] trugen die schwarze Jacke der St. Pöltner Panzerschützen. Aber, daß sie Künstler sind, das haben sie bewiesen. Obergefreiter Görlitzer erwies sich als Meister auf der Violine, auf der er Werke von Bach, Mozart, Dvorak vortrug. Leutnant Raber sang mit weichem Bariton Lieder von Schubert, Brahms und Richard Strauß. Beide begleitete auf dem Flügel Obergefreiter Wilke [...]. Drei Soldaten ließen die St. Pöltner weihvolle Stunden bester Musik unserer großen Meister erleben. »

⁹⁴ Voir notamment Witeschnik 1944.

⁹⁵ Dans un poème publié dans le *Völkischer Beobachter* du 5 février 1944 (Berner 1944), Hans Berner fait de la musique de Mozart une « élévation sonore du cœur au-dessus de la nuit et de la tombe » (« Wundersames Leben, das uns tönend gab dieses Herzenheben über Nacht und Grab. »).

⁹⁶ À propos de la maison Mozart à Salzbourg, Heinrich Neumayer (Neumayer 1944) écrit : « [De ces salles de Salzbourg] émanait la vie, dont les fruits ont inspiré le meilleur des créateurs qui ont suivi, qui nous rendent heureux, nous et tous ceux à venir, parce qu'ils sont indestructibles. » (« [Von diesen Salzburger Räumen] ging das Leben aus, dessen Früchte die Besten der Nachschöpfenden angeregt haben, die uns und alle Kommenden beglücken, da sie unzerstörbar leben. »)

⁹⁷ Pour les annonces de *Feierabendstunden* présentant de la musique de Mozart dans l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter*, voir notamment VB 1944-02-15, VB 1944-02-26, VB 1944-09-09, VB 1944-09-13, VB 1944-09-28a, VB 1944-09-28b, VB 1944-10-01, Bistron 1944d, VB 1944-10-07, VB 1944-10-12, VB 1944-10-14, VB 1944-10-18, VB 1944-10-20, VB 1944-10-21a, VB 1944-10-24, VB 1944-10-28a, VB 1944-12-13, VB 1945-01-14 et VB 1945-02-25.

⁹⁸ « [W]er einmal einen Blick in den Zuschauerraum getan hat, sei es draußen am Laaerberg oder im Festsaal des Alten Rathauses, der wird begreifen, daß diese Feierabendstunden nicht nur den Zuhörern vieles bringen, sondern auch für die Künstler zu den schönsten Erinnerungen zählen. »

⁹⁹ Voir par exemple Meinel 1944, VB 1944-01-01, VB 1944-02-26 et VB 1944-10-21b.

¹⁰⁰ Nous avons recensé une première soirée de poésie accompagnée par de la musique de Mozart en 1940, trois en 1941, six en 1943 et sept en 1944.

l'offre culturelle est de plus en plus restreinte. En 1944, dans la continuité d'une série d'événements amorcée en 1943 par le Deutsches Volksbildungswerk, certaines d'entre elles associent Mozart à des poèmes épiques anciens¹⁰¹. Ces soirées sont organisées par diverses associations rattachées de près ou de loin aux institutions municipales, à Kraft durch Freude ou au parti: le Regroupement de femmes peintres et d'amis de l'art du Reich (Reichsgemeinschaft bildender Künstlerinnen und Künstlerfreunde), la division viennoise du Regroupement des associations de femmes d'Allemagne (Deutsches Frauenwerk Wien), la mairie d'arrondissement de Nikolsburg (Kreisleitung Nikolsburg¹⁰²) et la direction de l'Association des femmes du Gau de Vienne (Gaufrauenchaftsleitung Wien). Dans le même esprit que les concerts de 1943 mettant en vedette des soldats musiciens, certains de ces événements associent la musique de Mozart à la poésie de membres de la Wehrmacht¹⁰³.

Enfin, entre février et avril 1944, on annonce dans le *Völkischer Beobachter* pas moins de six spectacles de danse accompagnés par de la musique de Mozart, un nombre nettement plus élevé que dans les années précédentes¹⁰⁴. Il s'agit de six productions distinctes mettant en vedette à chaque fois une danseuse et chorégraphe, en solo ou accompagnée d'une petite troupe. Il est remarquable que ces spectacles connaissent un tel essor malgré les ressources très limitées allouées à la vie culturelle, d'autant plus qu'ils ont lieu dans de grandes salles comme celles du Konzerthaus et du théâtre Urania; peut-être leurs organisateurs ont-ils bénéficié d'une aide financière du parti. Souvent couvertes dans le *Völkischer Beobachter* par la critique Charlotte Friedrich, ces productions artistiques sont commentées dans des termes qui mettent l'accent sur la grâce de la danse, associée à la musique des grands compositeurs allemands — dont Mozart — de manière à en faire un divertissement léger, élégant et agréable¹⁰⁵.

Les concerts Mozart dédiés aux travailleurs (*Werkpausenkonzerte* ou *Werkkonzerte*) se poursuivent également sous de nouvelles formes. À partir de 1943 et plus intensément encore en 1944, ce ne sont plus simplement des orchestres régionaux ou des ensembles de musique de chambre qui se rendent dans les usines d'armement et les

manufactures: c'est maintenant l'Orchestre Philharmonique de Vienne lui-même qui se rend sur les lieux de travail¹⁰⁶.

Le concert recensé dans l'édition du 24 septembre 1944 du *Völkischer Beobachter*, présenté dans une usine du quartier populaire d'Ottakring à Vienne, est d'ailleurs considéré suffisamment important pour que l'entrefilet qui lui est consacré au bas de la toute dernière page du journal soit accompagné d'une photo, ajout tout à fait exceptionnel dans ce contexte (Figure 1). On y voit les ouvriers qui ont pris place à même les installations de l'usine, à proximité des musiciens, comme si les deux groupes ne formaient qu'une seule entité dans le partage de leur expérience musicale industrielle (VB 1944-09-24).

Figure 1: Photo accompagnant la recension, dans le *Völkischer Beobachter* du 24 septembre 1944, d'un concert de l'Orchestre Philharmonique de Vienne dans une usine d'armement d'Ottakring, où l'on interprète la musique de Mozart, de Beethoven et de Schubert¹⁰⁷.



L'auteur de la recension de ce concert insiste sur l'importance de la musique pour les Viennois, ainsi que sur le plaisir et l'édification (*Erbauung*) que la musique a apportés aux travailleurs. La rhétorique entourant certains des concerts dédiés aux ouvriers est d'ailleurs frappante: on y décrit le contraste entre le son symphonique et le bruit

¹⁰¹ Voir par exemple VB 1944-11-08.

¹⁰² Aujourd'hui Mikulov, en République Tchèque.

¹⁰³ Lors d'une soirée de poésie présentée par la mairie d'arrondissement de Nikolsburg le 14 juin 1944, des textes de Ernst Frank, poète et Oberleutnant de la Wehrmacht, et de Karl M. Freiherr, Eugen Roth et Christian Morgenstern sont récités. Frau Wastl (piano) et Frau von Feldweibel Wittinger (violon) les accompagnent en jouant l'*Adagio en mi majeur* et la *Marche turque* de Mozart (VB 1944-06-15).

¹⁰⁴ Trois spectacles de danse avec musique de Mozart étaient annoncés en 1940, deux en 1941, quatre en 1942 et quatre en 1943.

¹⁰⁵ Pour un aperçu des recensions de ces spectacles de danse, voir Friedrich 1944a (spectacle de Jacqueline Saint-Anne), Friedrich 1944b (Gisela Branc), Friedrich 1944c (Lucia Bräuer), Friedrich 1944d (Aimée von Kutschera) et Friedrich 1944e (Traudl Samesch); voir également VB 1944-01-23 et VB 1944-02-09 (Gisela Branc et Gertrud Oswald).

¹⁰⁶ Fritz Trümpi recense trois concerts de ce type en 1943 et neuf en 1944, tous répertoires confondus (Trümpi 2016, 213).

¹⁰⁷ Une photo très similaire, conservée dans les archives de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, est reproduite dans Trümpi 2016, 214.

¹⁰⁸ Voir notamment Bistron 1944c et VB 1944-10-28b.

des machines, en soulignant la noblesse et le naturel avec laquelle la musique symphonique des maîtres allemands résonne dans ces espaces industriels¹⁰⁸. Si la nature exacte de l'usine où a lieu le concert — en l'occurrence une usine d'armement — n'est mentionnée brièvement qu'à la toute fin de l'article, il ne s'agit pas moins d'un aspect tout à fait essentiel de ce type d'événement: comme l'a montré Fritz Trümpi, les concerts symphoniques présentés dans les usines au cours des dernières années de la guerre avaient notamment pour objectif de soutenir la production d'armement pour le Reich allemand (Trümpi 2016, 213).

Conformément à l'idée, exprimée notamment par Julius Bistrion, selon laquelle la musique classique est profonde, universelle et fondamentalement proche des soldats allemands (Bistrion 1943), l'œuvre de Mozart sert par ailleurs pendant cette ultime période de la guerre à valoriser l'archétype de l'Allemand parfait qui tient à sa culture et la défend contre vents et marées. Cette culture allemande est présentée non seulement comme un rempart contre l'adversité, mais également comme une force conquérante — envers et contre tous — qu'il convient de faire connaître dans le monde entier, notamment par le biais de la radio. Par exemple, l'émission radiophonique *Unsterbliche Musik deutscher Meister* («Musique immortelle des maîtres allemands»), diffusée par la radio du Grand Reich (Großdeutscher Rundfunk), est créée au début de l'année 1944 à l'instigation de Goebbels. On y brandit la musique comme un symbole de la confiance à toute épreuve que le peuple allemand doit avoir dans la victoire (Bayer 1944); dans ce contexte, un programme Mozart est présenté le 9 avril 1944¹⁰⁹. Le Mozart-Chor des Jeunesses Hitlériennes berlinoises voit également l'un de ses concerts enregistré et diffusé en avril 1944 par la radio allemande (Reichsprogramm) (VB 1944-04-02).

L'académie d'été de l'Institut musical allemand pour les étrangers (Deutsches Musikinstitut für Ausländer), au début du mois d'août 1944, relève du même esprit. Dans une allocution prononcée lors de la cérémonie d'ouverture de l'académie et relayée dans les pages du *Völkischer Beobachter*, le chef de la section musique du ministère de la Propagande, Heinz Drewes, indique que «même en cette cinquième année de guerre et en dépit des mesures associées à la guerre totale, l'Allemagne se présente encore comme la grande professeuse de musique de tous les peuples européens¹¹⁰» (VB 1944-08-08). À peu près au même moment, la cérémonie de clôture du Concours culturel des Jeunesses Hitlériennes, accompagnée par l'Orchestre du Bann 501¹¹¹ interprétant la musique de Mozart, est

l'occasion d'une remise de médailles par Schirach à de jeunes talents artistiques (Bistrion 1944b). La couverture de ces deux événements dans le *Völkischer Beobachter* montre qu'ils découlent d'une volonté de la part des autorités responsables de la propagande culturelle de démontrer la puissance et la supériorité de la culture allemande, malgré la situation militaire précaire du Reich.

Un autre exemple particulièrement frappant de cette stratégie de propagande visant à mettre en valeur le potentiel revigorant et victorieux de la musique allemande se trouve dans l'exposition *Unser Heer* («Notre armée») présentée à Vienne sur la Heldenplatz, et pour laquelle une scène temporaire est érigée afin de «montrer comment le soutien culturel est amené au front¹¹²» (Bistrion 1944a). Lors de l'ouverture de cette scène le 18 avril 1944, l'ensemble musical militaire «Grands maîtres allemands» (Musikkorps der Reichsgrenadierdivision «Hoch- und Deutschmeister») interprète entre autres l'ouverture de *La Clémence de Titus* de Mozart — une œuvre particulièrement appropriée dans ce contexte puisque l'opéra fait l'apologie du despotisme éclairé incarné par le souverain Titus, qui peut ici facilement être perçu comme une personnification du Führer. Cette opération de propagande largement couverte dans le *Völkischer Beobachter* a pour but de normaliser la vie militaire et de donner à la population l'impression qu'en définitive, tout va bien au front.

À partir de 1944, aucun effort n'est ménagé pour rejoindre la population éloignée des grands centres par le biais de concerts régionaux. Ainsi, en février-mars 1944, l'organisation Kraft durch Freude organise une tournée avec une troupe d'opéra qui présente *Les noces de Figaro* à travers le Gau Niederdonau. Des représentations sont annoncées à Saint Pölten (Tauscher 1944), à Bruck an der Leitha (VB 1944-03-04), ainsi qu'à Berndorf et à Stockerau (VB 1944-03-21). L'Orchestre symphonique du Gau Niederdonau n'est pas en reste avec la tournée de son ensemble à vent dans de petites villes de la région comme Zwettl, Allensteig, Altenburg, Eggeburg, Gmünd, Rosenburg, Weitra et Waidhofen an der Thaya, où l'on interprète des sérénades de Mozart (VB 1944-08-04).

Les recensions d'événements régionaux dans le *Völkischer Beobachter* à l'été 1944 tendent à suggérer que le politique s'incruste aussi parfois dans les fêtes de village où l'on joue Mozart et Haydn, comme à Bruck an der Leitha en juin 1944, où sont présents de nombreux représentants du parti, de l'armée, de l'État et des autorités municipales locales (VB 1944-06-22). Le concert «Mozart-Stunde»

¹⁰⁹ Pour plus de détails sur cette émission, voir <https://mozartbd.oicrm.org/1071>.

¹¹⁰ «Trotz aller Totalisierungsmaßnahmen erweist sich auch im fünften Kriegsjahr Deutschland als die große Musiklehrerin aller europäischen Völker.»

¹¹¹ Un Bann est une sous-division régionale des Jeunesses hitlériennes. Le Bann 501 se rapportait à la division du Gau de Vienne.

¹¹² «ein Bild der kulturellen Betreuung an der Front zu vermitteln»

(«Heure Mozart») présenté au Schloßhof Eggenberg de Graz en juillet 1944, dans le cadre des Musiktage de Graz (festival quinquennal des écoles de musique de Styrie), est un autre exemple de ces efforts de propagande particuliers visant les régions. L'événement rassemble des membres du parti, des représentants de Kraft durch Freude et des chefs des Jeunesses Hitlériennes, ainsi que d'associations étudiantes (VB 1944-07-11).

Mozart demeure présent dans les pages du *Völkischer Beobachter* jusqu'à la fin de la guerre; sa musique est notamment au cœur de cérémonies de deuil pour les disparus annoncées à la fin de l'année 1944 et au début de l'année 1945. Une première cérémonie de ce type a lieu fin novembre 1944 dans le quartier viennois de Wienerberg; une fanfare militaire (Musikkorps) de la Wehrmacht interprète l'*Ave verum corpus* de Mozart, alors que Schirach dépose une couronne en l'honneur des victimes d'une attaque aérienne ayant eu lieu dans le quartier peu de temps auparavant (VB 1944-11-29). Par ailleurs, la Fondation Adalbert-Stifter¹¹³ fait entendre le *Requiem* le 24 février 1945, en l'honneur de ses membres disparus au cours de la guerre (VB 1945-02-18). Dans les deux cas, Mozart est présenté comme une sorte de rempart contre la défaite, en tant que symbole ultime de la musique allemande.

Conclusion

Le panorama que nous venons d'esquisser montre comment le discours entourant Mozart en Autriche annexée a pu se moduler en fonction de l'actualité politique et militaire, d'abord dans le contexte de l'Anschluss, puis dans celui de la Seconde Guerre mondiale. Si les principales caractéristiques de ce discours demeurent constantes — Mozart étant toujours présenté comme un grand créateur allemand capable d'inspirer la population du Grand Reich —, les inflexions et la mise en application de cette rhétorique varient considérablement selon le contexte, alors qu'on passe de la conquête représentée par l'annexion de l'Autriche à l'expansionnisme des premières années de la guerre, puis à la résilience rendue nécessaire par les premières défaites de l'Allemagne nazie, et enfin à la consolation du deuil associé à la fin de la guerre désormais proche.

Cette flexibilité dans le discours de propagande culturelle nazie n'est bien sûr pas exclusive à Mozart. Le même phénomène se manifeste dans le cas de Georg Friedrich Händel, pour ne prendre qu'un seul exemple: alors que la carrière anglaise de Händel est mise en valeur aussi bien dans la presse allemande que dans un discours officiel de Goebbels lors des fêtes Bach-Händel-Schütz de 1935, au

moment où le Reich cherche encore à adoucir son image à l'étranger et plus particulièrement en Angleterre (Klingberg et Riepe 2014), ce discours conciliant cède brusquement la place à une «désanglicisation» consciente de Händel et de sa musique¹¹⁴ (Potter 2001, 320) après la déclaration de guerre de 1939, au moment où l'Angleterre devient l'un des principaux ennemis à abattre pour les autorités du Reich. L'exemple de Händel comme celui de Mozart montrent à quel point le discours de propagande culturelle nazi, loin d'être fixe, uniforme et déterminé à l'avance, s'est en réalité construit sur le terrain, dans une adaptation constante aux aléas de l'actualité.

Dans le cas de Mozart — particulièrement frappant en raison de l'utilisation systématique de sa musique comme instrument de propagande, tout au long de la guerre et dans des contextes extrêmement variés —, ce processus d'adaptation se manifeste non seulement dans l'évolution du discours entourant le compositeur, mais aussi dans celle du public cible auquel s'adressent les événements Mozart annoncés dans les pages du *Völkischer Beobachter*. Alors que les concerts de célébration de l'Anschluss visaient à créer une vaste communauté incluant toutes les personnes considérées comme allemandes par les autorités nazies, les divertissements musicaux de la fin de la guerre cherchent à rejoindre des groupes beaucoup plus distincts, de façon plus ciblée (jeunes, militaires, personnes endeuillées, etc.). Cette double évolution du type d'événements associés à Mozart et du discours sous-tendant ces événements montre bien à quel point il est important d'étudier la propagande musicale nazie dans son contexte: loin de résulter d'une intention unique établie *a priori*, les politiques culturelles du NSDAP se sont élaborées au jour le jour, en fonction des besoins communicationnels changeants générés par le quotidien complexe de la guerre.

¹¹³ Fondée à Vienne en 1918, la Adalbert-Stifter-Gesellschaft a pour principale mission de mettre en valeur la collection de dessins et de tableaux du peintre et écrivain autrichien Adalbert Stifter (1805-1868).

¹¹⁴ «conscious "de-Anglicization" of Handel and his music»

RÉFÉRENCES

Articles de presse

Avec noms d'auteur (en ordre alphabétique)

- ANTROPP, Wilhelm (1938). «Zu den Festspielen 1938. Liebes deutsches Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 17 juillet 1938, p. 17.
- ANTROPP, Wilhelm (1939). «Die Salzburger Festspiele», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} août 1939, p. 1-2.
- BAUER, Erwin (1943). «Die Briefe der Familie Mozart», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 12 janvier 1944, p. 3.
- BAYER, Friedrich (1938a). «Und nochmals Anschlussfeier. Festliches Abonnementkonzert im Konzertverein», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} avril 1938, p. 9.
- BAYER, Friedrich (1938b). «Die Ostmark. Heimatland der deutschen Musik», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 avril 1938, Beilage, p. 4.
- BAYER, Friedrich (1940). «Konzerte», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 décembre 1940, p. 13.
- BAYER, Friedrich (1941). «Die neuaufgefundene Mozart-Symphonie», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 19 septembre 1941, p. 2.
- BAYER, Friedrich (1943). «Aus den Konzertsälen», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 novembre 1943, p. 4.
- BAYER, Friedrich (1944). «„Unsterbliche Musik deutscher Meister“. Sonntagsfeierstunde im Rundfunk», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 22 mars 1944, p. 3.
- BERNER, Hans (1944). «Mozart», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 5 février 1944, p. 4.
- BISTRON, Julius (1941). «Kulturveranstaltung im Kreis IX. Keine Angst vor ernster Musik!», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 11 juin 1941, p. 5.
- BISTRON, Julius (1943). «KdF.-Nachmittag für unsere Landser. Die Liebe in der klassischen Musik», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 29 septembre 1943, p. 4.
- BISTRON, Julius (1944a). «Eröffnung des Fronttheaters. Ein Bild kultureller Frontbetreuung», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 20 avril 1944, p. 5.
- BISTRON, Julius (1944b). «Jugend im kulturellen Wettbewerb», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 13 juillet 1944, p. 4.
- BISTRON, Julius (1944c). «„Philharmonisches“ in Floridsdorf», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 29 septembre 1944, p. 4.
- BISTRON, Julius (1944d). «Opernstudio am Feierabend», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 6 octobre 1944, p. 4.
- BREITINGER, Friedrich (1941). «Mozart und sein Augsburgs Bäsle», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 2 mars 1941, p. 11.
- EHM, Emi (1940). «Eine kleine Nachtmusik. Zur Erstaufführung des Mozart-Films in Wien», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 24 avril 1940, p. 4.
- EHM, Emi (1942). «Wen die Götter lieben... Salzburger Uraufführung des Mozart-Films», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 décembre 1942, p. 3.
- EHM, Emi (1943). «Wen die Götter lieben...», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 janvier 1943, p. 4.
- GROTHE, Heinz (1939). «Deutscher Festspielsommer 1939», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 7 juillet 1939, p. 6.
- FELLNER, Anton (1941). «Morgenmusik einer Wiener HJ.-Spielschar», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} juillet 1941, p. 5.
- FRIEDRICH, Charlotte (1944a). «Tanzabend Jacqueline Saint-Anne», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 17 janvier 1944, p. 3.
- FRIEDRICH, Charlotte (1944b). «Tanzabende», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 11 février 1944, p. 4.
- FRIEDRICH, Charlotte (1944c). «Tanzabend Lucia Bräuer», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 mars 1944, p. 3.
- FRIEDRICH, Charlotte (1944d). «Tanzabend Aimée von Kutschera», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 24 mars 1944, p. 4.
- FRIEDRICH, Charlotte (1944e). «Tanzabend Traudl Samesch», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 17 avril 1944, p. 3.
- KERSCHNAWE, Hugo (1938). «Zurück ins Große Deutsche Reich», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 5 avril 1938, p. 2.
- KROTSCH, Franz (1942). «Die Kriegsfestspiele 1942 in Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 30 août 1942, p. 4.
- KÜNSTLER, Kurt (1938). «Salzburg — gestern und heute. Ein Wandel im österreichischen Kunstleben», *Wiener neueste Nachrichten*, 10 avril 1938, p. 15.
- MATZAK, Kurt Hildebrand (1943). «Auf Mozarts Spuren in Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 18 mai 1943, p. 3.

- MEINL, Johanna (1943). «Vorträge», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 mai 1943, p. 3.
- MEINL, Johanna (1944). «Dichterlesung Erna Blaas», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 7 mars 1944, p. 4.
- M. R. (1943). «NGB-Gäste im Opernhaus», *Das kleine Volksblatt*, 12 juin 1943, p. 5.
- NEUMAYER, Heinrich (1944). «Salzburger Räume», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 9 avril 1944, p. 4.
- NOWAK, Leopold (1941). «Mozart in Wien», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 16 mars 1941, p. 12.
- PÖRNER, Hans (1943). «Sarastro mit Gehrock und Stehkragen», *Das kleine Volksblatt*, 16 mai 1943, p. 8.
- POSCH, Franz (1943). «Salzburger Theater- und Musiksommer 1943», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} septembre 1943, p. 4.
- RAUCH, Anton (1943). «Die Wiener Philharmoniker in Berndorf», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 2 juin 1943, p. 4.
- STAW (1943). «Konzert zur Sonnenwende in Neunkirchen», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 juin 1943, p. 4.
- TAUCHER, Lore (1944). «Figaro in St. Pölten», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} mars 1944, p. 6.
- TENSCHERT, Roland (1941). «Die deutsche Oper — eine Sehnsucht», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 9 avril 1941, p. 6.
- TROPPERT, Hans (1941). «Schwere Musik — leicht gemacht», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 19 juin 1941, p. 5.
- WITESCHNIK, Alexander (1944). «Mozart und Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 7 mars 1944, p. 3.
- ZELENY, Walter (1940). «Deutsch-japanisches Konzert», *Wiener neueste Nachrichten*, 16 décembre 1940, p. 5.
- Sans noms d'auteur (en ordre chronologique)**
- RW 1938-04-03-09. «...und morgen ist Volksabstimmung!», *Rundfunkwoche*, 3 au 9 avril 1938, p. 40-41.
- RW 1938-04-10-16. «Heute dein „Ja“ zur Volksabstimmung!», *Rundfunkwoche*, 10 au 16 avril 1938, p. 16-17.
- S 1939-09-27. «Kleinere Mitteilungen», *Signale für die musikalische Welt*, vol. 97, n° 39-40, 27 septembre 1939, p. 491.
- VB 1938-03-26. «Jugendsendung Wien-Budapest», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 26 mars 1939, p. 2.
- VB 1938-05-11. «Die Salzburger Festspiele 1938», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 11 mai 1938, p. 12.
- VB 1938-07-05. «NS.-Schulungsstätten wirtschaftliche Sofortmaßnahmen und Neugestaltung der Festspiele», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 5 juillet 1938, p. 5-6.
- VB 1938-07-17a. «Dr. Goebbels eröffnet die Salzburger Festspiele», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 17 juillet 1938, p. 14.
- VB 1938-07-17b. «15 Jahre Salzburger Marionetten», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 17 juillet 1938, p. 17.
- VB 1938-08-05. «Kunst, Theater, Film. Der Mozartchor der Berliner HJ. aus der Ostmark heimgekehrt», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 5 août 1938, p. 9.
- VB 1938-08-30. «Salzburger Festspiele. kdf.-Abend der Festspielkünstler», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 30 août 1938, p. 10.
- VB 1938-10-11. «„Das Theater gehört dem Volke“. Feierliche Eröffnung des Kärntner Grenzlandtheaters», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 11 octobre 1938, p. 7.
- VB 1938-10-22. «Gau Wien gibt bekannt», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 22 octobre 1938, p. 13.
- VB 1938-11-06. «Gau Wien gibt bekannt», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 6 novembre 1938, p. 17.
- VB 1939-03-12. «Salzburger Marionettentheater», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 12 mars 1939, p. 28.
- VB 1939-03-15. «Kunst, Theater, Film. Geänderter Spielplan im Marionettentheater», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 mars 1939, p. 7.
- VB 1939-04-04. «Kunst und Theater. Deutsches Volksbildungswerk», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 4 avril 1939, p. 7.
- VB 1939-05-04. «Salzburger Marionettentheater spielte auf dem kdf.-Schiff „Robert Ley“», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 4 mai 1939, p. 10.
- VB 1939-06-21. «Kunst, Theater, Film. Schülerkonzert», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 21 juin 1939, p. 7.
- VB 1939-07-08. «Kunst, Theater, Film. Das Salzburger Marionettentheater», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 juillet 1939, p. 7.

- VB 1939-08-10a. «Der Führer in Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 août 1939, p. 1.
- VB 1939-08-10b. «In Anwesenheit des Führers: *Don Giovanni* in Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 août 1939, p. 7.
- VB 1939-08-15. «Der Führer erneut in Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 août 1939, p. 1.
- VB 1939-08-18. «Das Mozart-Fest der Hitler-Jugend», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 18 août 1939, p. 7.
- VB 1939-09-05. «Das Mozart-Fest der HJ.», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 5 septembre 1939, p. 6.
- VB 1939-10-10. «Kunst, Theater, Film. Gastspielreise des Salzburger Marionettentheaters durch das Reich», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 octobre 1939, p. 4.
- VB 1939-12-17. «Kunst, Theater, Film. Festliche Uraufführung des Mozart-Films in Prag», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 17 décembre 1939, p. 6.
- VB 1939-12-19. «*Kleine Nachtmusik*. Prager Uraufführung eines Wien-Films», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 19 décembre 1939, p. 4.
- VB 1940-04-23. «*Eine kleine Nachtmusik*», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 avril 1940, p. 8.
- VB 1940-08-25. «Aus der NSG. „kdf“. Wiener Volksopernorchester spielt in Lazaretten», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 août 1940, p. 11.
- VB 1940-09-05. «Schubert, Mozart, Jodler oder Gftanzeln — nach Wahl», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 5 septembre 1940, p. 7.
- VB 1940-10-14. «Aus der NSG. „kdf“. Frohe Stunden im Reservelazarett», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 14 octobre 1940, p. 5.
- VB 1940-11-09. «Letzte Meldung. Zum Abschluß der 125-Jahr-Feier der T. H. Festaufführung des *Don Juan*», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 9 novembre 1940, p. 6.
- VB 1940-11-23. «Kleine Umschau», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 novembre 1940, p. 13.
- VB 1940-11-25. «Spielschar der HJ. musiziert in Rom», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 novembre 1940, p. 4.
- VB 1940-12-15. «Empfang bei Reichsleiter von Schirach. Das Konsularische Korps in der Hofburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 décembre 1940, p. 15.
- VB 1941-02-14. «Wieder geschlossene Arbeiter-vorstellungen in „Burg“ und Oper», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 14 février 1941, p. 9.
- VB 1941-06-20. «Salzburger Festspiele 1941 für die Wehrmacht», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 20 juin 1941, p. 4.
- VB 1941-08-04. «Beginn der Salzburger Kriegsfestspiele», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 4 août 1941, p. 3.
- VB 1941-08-07. «Soldat und Künstler. Aus der Salzburger Rede des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 7 août 1941, p. 4.
- VB 1941-08-08. «Erstes Konzert des Mozart-Chors», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 août 1941, p. 5.
- VB 1941-08-12a. «Kulturtage der steirischen HJ.», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 29 mai 1941, p. 4.
- VB 1941-08-12b. «Berliner Hitler-Jugend an Schubert-Gedenkstätten», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 12 août 1941, p. 5.
- VB 1941-08-12c. «Wieder Universitätsvorlesungen für jedermann», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 12 août 1941, p. 5.
- VB 1941-08-20. «Reichsminister Seyß-Inquart in Salzburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 20 août 1941, p. 5.
- VB 1941-08-23. «Reichsleiter Dr. Frank im Mozarteum», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 août 1941, p. 5.
- VB 1941-08-24. «Zum Abschluß der Kriegsfestspiele 1941. Soldaten danken den Künstlern», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 24 août 1941, p. 9.
- VB 1941-10-04. «Urania», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 4 octobre 1941, p. 6.
- VB 1941-10-12. «Köflacher Arbeiter hören Beethoven und Mozart», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 12 octobre 1941, p. 7.
- VB 1941-10-18. «Urania», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 18 octobre 1941, p. 6.
- VB 1941-10-25. «Urania», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 octobre 1941, p. 6.
- VB 1941-11-01. «Urania», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} novembre 1941, p. 6.
- VB 1942-04-11. «Volksbildungsstätte Ottakring», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 11 avril 1942, p. 6.
- VB 1942-05-14. «Die Salzburger Kulturtage der HJ.», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 14 mai 1942, p. 3.

- VB 1942-05-15. «Salzburger Tag der Dichtung», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 mai 1942, p. 3.
- VB 1942-07-19. «Die Salzburger Festspiele», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 19 juillet 1942, p. 3.
- VB 1942-08-23. B. E., «Zum erstenmal „Junges Europa“ im Film. Sendbote von Volk zu Volk», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 août 1942, p. 5.
- VB 1942-09-03. «Das große Wiener Kulturprogramm 1942/43», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 3 septembre 1942, p. 3.
- VB 1942-09-06. «Mozart-Spielschar in Ostpreußen», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 6 septembre 1942, p. 5.
- VB 1942-12-06a. «Salzburger Film-Uraufführung», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 6 décembre 1942, p. 4.
- VB 1942-12-06b. «Uraufführung im Salzburger Festspielhaus. *Wen die Götter lieben*», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 6 décembre 1942, p. 5.
- VB 1943-01-08. «*Wen die Götter lieben*», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 janvier 1943, p. 6.
- VB 1943-01-30. «Volksbildungsstätte Alsergrund», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 30 janvier 1943, p. 2.
- VB 1943-03-31. «Mozart-Chor der Berliner HJ. in der Steiermark», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 31 mars 1943, p. 5.
- VB 1943-04-10. «Volksbildungsstätte Alsergrund», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 avril 1943, p. 6.
- VB 1943-05-15. «Volksbildungsstätte Urania», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 mai 1943, p. 6.
- VB 1943-05-28. «Bläservereinigung des Gauorchesters. Werkpausenkonzert im Landhause», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 28 mai 1943, p. 4.
- VB 1943-06-10a. «Parkkonzert zur Sonnenwende in Neunkirchen», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 juin 1943, p. 4.
- VB 1943-06-10b. «Künstler im Waffenrock», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 10 juin 1943, p. 4.
- VB 1943-06-12. «Eröffnung der Frühjahrsausstellung», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 12 juin 1943, p. 4.
- VB 1943-08-30. «Volksmusik im Mautner-Garten. Vom lieben Augustin bis heute», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 30 août 1943, p. 3.
- VB 1943-11-01. «Landarbeitertag des Kreises Neubistritz. Das Dorf als kultureller Mittelpunkt», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} novembre 1943, p. 4.
- VB 1943-11-02. «Kleine Umschau», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 2 novembre 1943, p. 4.
- VB 1943-11-08. «Dem Fröhlichen gehört die Welt», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 novembre 1943, p. 4.
- VB 1943-11-23. «Der Tag der Hausmusik in Brünn», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 novembre 1943, p. 5.
- VB 1943-11-25. «Werkkonzert in der Reichsstatthalterei. Schrammeln spielten auf», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 novembre 1943, p. 5.
- VB 1944-01-01. «Augusta Ripper „Wiener Duft im Wort und Ton“», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} janvier 1944, p. 8.
- VB 1944-01-23. «Gisela Branc tanzt», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 janvier 1944, p. 6.
- VB 1944-02-09. «Heute: Tanzabend Gertrud Oswald», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 9 février 1944, p. 5.
- VB 1944-02-15. «Feierstunde des Kreises IX. „Musik aus Wien“», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 février 1944, p. 5.
- VB 1944-02-25. «Wiener Kammerorchester im Deutschen Frauenwerk», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 février 1944, p. 7.
- VB 1944-02-26. «Volksbildungsstätte Urania», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 26 février 1944, p. 7.
- VB 1944-03-04. «*Figaro in Bruck*», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 4 mars 1944, p. 5.
- VB 1944-03-21. «Aus den Kreisen. Operaufführung in Berndorf», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 21 mars 1944, p. 5.
- VB 1944-04-02. «Was bringt der Rundfunk heute? », *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 2 avril 1944, p. 8.
- VB 1944-06-15. «Dichterlesung in Nikolsburg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 15 juin 1944, p. 5.
- VB 1944-06-22. «Aus den Kreisen. Vorsommerfest im NSV.-Heim», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 22 juin 1944, p. 5.
- VB 1944-07-11. «Beginn der Grazer Musiktage», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 11 juillet 1944, p. 5.
- VB 1944-08-04. «Die Bläservereinigung des Gausymphonieorchesters. Besondere Aufgabe in der Musikpflege», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 4 août 1944, p. 5.

- VB 1944-08-08. «Das deutsche Musikinstitut für Ausländer», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 août 1944, p. 4.
- VB 1944-09-09. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 9 septembre 1944, p. 6.
- VB 1944-09-13. «Feierabendstunde», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 13 septembre 1944, p. 6.
- VB 1944-09-24. «Mozart, Beethoven, Schubert. Die Philharmoniker in Ottakring», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 24 septembre 1944, p. 8.
- VB 1944-09-28a. «Feierabendstunde im Kreis Wienerberg. Kammermusik von Schaffenden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 28 septembre 1944, p. 6.
- VB 1944-09-28b. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 28 septembre 1944, p. 6.
- VB 1944-10-01. «Klingender *Don Juan*», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 1^{er} octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-10-07. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 7 octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-10-12. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 12 octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-10-14. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 14 octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-10-18. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 18 octobre 1944, p. 4;
- VB 1944-10-20. «Wiener Dichtung und Musik», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 20 octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-10-21a. «Zauberflöte-Improvisation», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 21 octobre 1944, p. 2.
- VB 1944-10-21b. «Stunde junger Dichterinnen», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 21 octobre 1944, p. 2.
- VB 1944-10-24. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 24 octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-10-28a. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 28 octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-10-28b. «„Philharmonisches“ in der Werkhalle», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 28 octobre 1944, p. 4.
- VB 1944-11-08. «Kleine Umschau», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 8 novembre 1944, p. 2.
- VB 1944-11-29. «Totenfeier im Kreis Wienerberg», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 29 novembre 1944, p. 4.
- VB 1944-12-13. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 13 décembre 1944, p. 4.
- VB 1944-12-23. «Glückwünsche zum fünften Geburtstag. Wahre Kunst kennt keine Schwierigkeiten», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 23 décembre 1944, p. 4.
- VB 1945-01-14. «Feierabendstunden», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 14 janvier 1945, p. 4.
- VB 1945-02-18. [Annonce sans titre], *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 18 février 1945, p. 3.
- VB 1945-02-25. «Feierabendstunden. „Auf Mozarts Wegen“», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 25 février 1945, p. 4.

Autres références

- BARANOWSKI, Shelley (2004). *Strength Through Joy: Consumerism and Mass Tourism in the Third Reich*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- BECKER, Max (1992). «Mozart-Vereinnahmung in der Nazi-Zeit: Propagandistische Darstellungen der Wiener Feierlichkeiten von 1941», dans Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hofmann et Wolfgang Rehm (dir.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991 (Mozart-Jahrbuch 1991)*, Kassel, Bärenreiter, p. 1000-1004.
- BEDDIES, Thomas (2010). *„Du hast die Pflicht, gesund zu sein!“: Der Gesundheitsdienst der Hitler-Jugend 1933-1945*, Berlin, Bebra Verlag.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène (2016). «Eine Wiener Feier für den „deutschen Mozart“: Nationale Fragen bei der Mozart-Woche des Deutschen Reiches (1941)», dans Yvonne Wasserloos et Sabine Mecking (dir.), *Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848-1945*, Göttingen, V&R unipress, p. 253-270.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2016). «A Nazi Pilgrimage to Vienna? The French Delegation at the 1941 “Mozart Week of the German Reich”», *The Musical Quarterly*, vol. 99, n° 1, p. 6-59.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2019). *Mozart 1941: La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BUCH, Esteban (1999). *La Neuvième de Beethoven, Une histoire politique*, Paris, Gallimard.
- DENNIS, David B. (1996). *Beethoven in German Politics, 1870-1989*, New Haven/London, Yale University Press.
- DENNIS, David B. (2002). «“Honor your German Masters”: The Use and Abuse of “Classical” Composers in Nazi Propaganda», *Journal of Political and Military Sociology*, vol. 30, n° 2, p. 273-295.

- DENNIS, David B. (2012). *Inhumanities: Nazi Interpretations of Western Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FEINSTEIN, Margarete Myers (2000). «Deutschland über alles? The National Anthem Debate in the Federal Republic of Germany», *Central European History*, vol. 33, n° 4, p. 505-531.
- GILLIAM, Bryan (1994). «The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation», *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 3, p. 584-604.
- GILLIAM, Bryan (1996). «Bruckner's Annexation Revisited: A Response to Manfred Wagner», *The Musical Quarterly*, vol. 80, n° 1, p. 124-131.
- HAWES, James (2019). *The Shortest History of Germany*, New York, The Experiment.
- JOWETT, Garth S. et Victoria O'DONNELL (2014). *Propaganda and Persuasion*, 6^e édition, Newbury Park (Californie), Sage Publications.
- KALLIS, Aristotle A. (2008). *Nazi Propaganda and the Second World War*, Basingstoke / New York, Palgrave Macmillan.
- KLINGBERG, Lars et Juliane RIEPE (2014). «Das Händel-Jubiläum von 1935 in Halle», dans Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe et Susanne Spiegler (dir.), *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen: Quellen im Kontext*, Beeskow, Ortus Musikverlag, p. 278-304.
- KONRAD, Ulrich (2009). «Die Mozart-Pflege im „Dritten Reich“», *Acta Mozartiana*, vol. 56, n° 1, p. 48-68.
- LEVI, Erik (2010). *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven, Yale University Press.
- LOESER, Martin (2007). «„...einem unvergleichlichen Meister des großdeutschen Raumes“: Mozartgedenken im Kriegsjahr 1941», dans Annette Kreuziger-Herr, avec la collaboration de Katrin Losleben (dir.), *Mozart im Blick: Inszenierungen, Bilder und Diskurse*, Cologne, Böhlau, p. 67-77.
- PAPE, Matthias (1997). «Mozart — Deutscher? Österreicher? Oder Europäer? Das Mozart-Bild in seinen Wandlungen vor und nach 1945», *Acta Mozartiana*, vol. 44, n°s 3-4, p. 53-84.
- POTTER, Pamela (2001). «The Politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the Early Years of the German Democratic Republic», *The Musical Quarterly*, vol. 85, n° 2, p. 311-341.
- RATHKOLB, Oliver (2020). *Schirach: Eine Generation zwischen Goethe und Hitler*, Vienne, Molden Verlag.
- REITTERER, Hubert (2008). «Die Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien 1941», dans Andreas Wehrmeyer (dir.), *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939-1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*, Munich, Ricordi, p. 204-227.
- SCHNEIDER, Herbert et Rainer SCHMUSCH (dir.) (2009). *Librettoübersetzungen: Interkulturalität im europäischen Musiktheater*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- STACHEL, Peter (2014). «„Indem wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst.“ Die Wiener Mozart-Woche 1941», dans Christian Glanz et Anita Meyer-Hirzberger (dir.), *Musik und Erinnern. Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer Wissenschaftsverlag, p. 93-107.
- SZABÓ-KNOTIK, Cornelia (2014). «Mozarts schöner Heldentod — Die Anwendung musikalischer Klischees im nationalsozialistischen Kulturbetrieb», dans Juri Giannini, Maximilian Haas et Erwin Strouhal (dir.), *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Wien, Mille Tre, p. 193-220.
- TRÜMPI, Fritz (2016). *The Political Orchestra: The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich*, Chicago, University of Chicago Press. Traduit de l'allemand par Kenneth Kronenberg.
- TRÜMPI, Fritz (2017). «Der „Musikstadt Wien“-Topos als Instrument der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung», dans Markus Stumpf, Herbert Posch et Oliver Rathkolb (dir.), *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, Vienne, Vienna University Press, p. 31-44.
- WEINBERG, Gerhard (1994). *A World at Arms: A Global History of World War II*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

Résumé

Cet article propose une analyse diachronique des différentes stratégies par lesquelles les autorités nazies ont instrumentalisé Mozart en Autriche annexée, de l'Anschluss (1938) à la fin de la Seconde Guerre mondiale (1945). Basée sur une recension systématique des articles et annonces d'événements consacrés à Mozart dans les pages de l'édition viennoise du *Völkischer Beobachter*, le journal officiel du parti nazi, cette étude montre comment le discours de propagande entourant Mozart a été constamment adapté au contexte politique et militaire pendant toute la période considérée, qu'il s'agisse d'appuyer l'entreprise militaire nazie, de célébrer l'expansion du Reich ou de divertir une population éprouvée par la guerre. Si, au moment de l'annexion de l'Autriche et dans les premières années de la guerre, Mozart a surtout servi de support à un discours exaltant la grandeur du Reich allemand, les revers de la Wehrmacht sur le front de l'Est en 1942-1943 s'accompagnent d'une rhétorique mozartienne davantage axée sur la valorisation de l'effort de guerre, la résilience et le pouvoir consolateur de la musique. Cette dernière notion devient dominante à l'approche de la défaite nazie en 1944-1945, alors que la propagande culturelle entourant Mozart met de l'avant l'idée consolatrice que l'art et l'esprit allemand sont immortels et plus forts que tout.

Abstract

This article provides a diachronic analysis of the various strategies by which the Nazi authorities instrumentalized Mozart in annexed Austria, from the Anschluss (1938) to the end of the Second World War (1945). Based on a systematic review of articles and event announcements about Mozart in the pages of the Vienna edition of the official newspaper of the Nazi party, the *Völkischer Beobachter*, this study shows how propaganda discourse surrounding Mozart was constantly being adapted to the political and military context throughout the period in question, whether in support of the Nazi military enterprise, in celebration of the expansion of the Reich, or in order to entertain a war-torn population. Though at the time of Austria's annexation and in the early years of the war Mozart was used above all as a support for discourse exalting the greatness of the German Reich, the setbacks of the Wehrmacht on the Eastern Front in 1942-1943 were accompanied by a Mozartian rhetoric more centred on the valorization of the war effort, resilience, and the soothing power of music. The latter idea became dominant in the run-up to the Nazi defeat in 1944-1945, when the cultural propaganda surrounding Mozart put forward the soothing notion that German art and spirit were immortal and stronger than anything.

Marie-Hélène Benoit-Otis

Marie-Hélène Benoit-Otis est professeure de musicologie à l'Université de Montréal et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en musique et politique. Ses projets de recherche actuels explorent la vie musicale pendant et après la Seconde Guerre mondiale, en portant une attention particulière à l'utilisation de la musique en contexte de résistance, de diplomatie et/ou de propagande. Parmi ses publications récentes, on compte l'ouvrage collectif *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers* (coédité avec Philippe Despoix, Cécile Quesney et Djemaa Maazouzi, Seuil, 2018), ainsi que la monographie *Mozart 1941 : La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français* (coécrite avec Cécile Quesney, Presses universitaires de Rennes, 2019), qui a obtenu en 2020 le prix Opus du Conseil québécois de la musique dans la catégorie « livre de l'année ».

Julie Delisle

Julie Delisle est titulaire d'un doctorat (Ph.D.) de l'Université de Montréal en musicologie et a été stagiaire postdoctorale au Music Perception and Cognition Laboratory (Université McGill). D'abord formée comme flûtiste à la Hochschule für Musik Freiburg (Allemagne) et en informatique (Université de Montréal), elle développe des méthodes d'analyse computationnelle des données qui s'appuient sur une expertise acquise dans ses champs de recherche principaux, l'acoustique instrumentale et l'audio interactive. Également chercheuse associée à la Chaire de recherche du Canada en musique et politique, elle s'intéresse depuis plusieurs années à l'analyse des stratégies de propagande en Autriche annexée (1938-1945), notamment dans le projet Mozart dans la propagande musicale nazie, dirigé par Marie-Hélène Benoit-Otis.

Rendre au Reich ce qui appartient à Dieu

La musique religieuse de Mozart en Autriche annexée

Sebastián Rodríguez Mayén
(Université d'Ottawa)

La situation de la musique religieuse pendant le Troisième Reich (1933-1945) est complexe et difficile à évaluer. La direction du parti nazi (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, ou NSDAP) promouvait une idéologie religieuse anticléricale et parfois associée à des éléments néopaiens : par exemple, Hitler a fait la promotion du Walhalla, monument situé près de Ratisbonne (en Bavière) et dont le nom reprend celui du domicile des anciens dieux du panthéon germanique. Dans ce temple construit au 19^e siècle, on célèbre la mémoire des personnages qui ont apporté des contributions importantes à la science ou à la culture allemande. Cependant, l'idéologie politique nazie possédait des bases propres et des structures dogmatiques héritées — en partie — de l'admiration d'Hitler envers le catholicisme¹.

La question devient plus complexe encore lorsqu'on considère la situation en Autriche, pays de tradition catholique annexé au Reich allemand en 1938. La période précédant l'Anschluss est connue sous le nom d'austro-fascisme (1934-1938); ce régime autrichien cherchait l'établissement d'un État «corporatiste²», c'est-à-dire un État fasciste dont la vie sociale et culturelle serait régie par des principes catholiques de soumission de l'État à l'autorité ecclésiastique, tels qu'énoncés dans les encycliques papales *Rerum Novarum* (1891) et plus particulièrement *Quadragesimo Anno*³ (1931), encyclique publiée en réaction à la menace communiste (Pyrah 2008, 162).

Dans ce contexte, la musique religieuse de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) — célèbre compositeur germanophone — occupe une place importante, alors qu'elle est jouée tant à l'église que dans les salles de concert. Comment expliquer la permanence du répertoire religieux mozartien dans la vie culturelle de l'Autriche sous domination nazie, régime en apparence anticlérical? Comment cette musique est-elle abordée dans les médias, et que nous dit-elle sur les rapports entre les autorités culturelles nazies et leur programme idéologique face à l'héritage catholique autrichien?

Dans cet article, je vise dans un premier temps à déterminer si la musique de Mozart a été utilisée comme instrument de séduction politique pour «garantir» le maintien des habitudes catholiques en Autriche par les nazis. Dans un deuxième temps, nous verrons qu'un transfert progressif des œuvres religieuses de Mozart de l'église vers la salle de concert, c'est-à-dire dans un environnement plutôt profane, s'est produit pendant l'installation du régime nazi, ce qui est observable par une diminution graduelle des annonces de programmes religieux. Étant donné qu'une étude de l'ensemble de l'Autriche serait trop étendue et que, souvent, la musique d'église n'était pas annoncée partout dans les journaux ou les salles de concerts hors de Vienne, cette étude concerne plus particulièrement la situation de la musique d'église à Vienne et Salzbourg. À partir de là, je montrerai que la musique de Mozart, qu'elle soit religieuse ou profane, a permis d'encadrer la position des nazis comme unificateurs culturels de la Grande Allemagne⁴.

¹ Il ne faut pas oublier qu'Hitler était un catholique baptisé et que dès sa jeunesse, le Führer se disait admirateur des structures hiérarchiques catholiques, de leur façon de répandre le dogme ainsi que de leur autorité incontestable (Stieg 2013, 161-162).

² Forme d'organisation politique de l'État dérivée du fascisme, où la structure de l'État appartient à un seul groupe ou «corps», avec un intérêt commun. Dans le cas de l'Autriche entre 1934 et 1938, ce corps qui gère l'État est incarné par le parti Vaterländische Front (Front Patriotique), lequel suit essentiellement une idéologie religieuse catholique.

³ *Quadragesimo anno* (latin pour «Quarantième année») est l'encyclique papale de 1931 qui fait suite, quarante ans plus tard, à *Rerum Novarum* («Des choses nouvelles», 1891). Dans ces deux encycliques, les papes Léon XIII et Pie XI discutent des conditions des travailleurs sous le système économique capitaliste issu de la révolution industrielle. Plus précisément, dans l'encyclique de 1931, Pie XI en appelle à la structuration d'un État à partir de logiques économiques et sociales qui combineraient capitalisme et communisme. Cela s'opérerait sous un régime basé sur des principes solidaires et subsidiaires (charité), dans une optique de résoudre les conflits entre bourgeoisie et prolétariat sous des termes de concordance pieuse et catholique, et ce, en opposition au communisme bolchéviste (Pie XI 1931). Dans les faits, ces principes n'étaient pas respectés dans l'organisation réelle de l'austrofascisme, où la superstructure capitaliste a été maintenue (Pyrah 2016, 162).

⁴ Terme traduit depuis l'idée nazie du *Großdeutschland* (ou *Großreich*), qui faisait référence à l'ensemble des territoires germanophones unifiés sous le gouvernement de l'Allemagne nazie.

Pour ce faire, je procéderai en deux temps : tout d'abord, j'aborderai brièvement la question de la religion et de ses incidences sur la musique en Allemagne pendant les premières années de l'époque nazie, puis je décrirai le contexte socioculturel de l'austrofascisme et la situation de la religion et de la culture après l'Anschluss. Dans un second temps, nous verrons comment cette politique s'opère concrètement, en analysant des programmes de concerts qui ont eu lieu pendant la période étudiée (1934-1945). Pour ce faire, j'exposerai les résultats d'une démarche combinant les méthodes traditionnelles de la musicologie historique et les méthodes statistiques, le tout basé sur une recherche dans des archives en ligne réunissant des périodiques de l'époque (*Reichspost*, *Das kleine Volksblatt*) et des banques de données d'organismes et de festivals musicaux (Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, Tonkünstler Orchester, Konzerthaus, Musikverein, Festival de Salzbourg). Ces banques de données numérisées permettent de préciser des dates qui ne sont pas indiquées — ou qui le sont seulement de façon floue — dans les journaux. Par ailleurs, il importe de noter que la plupart des événements religieux étudiés sont documentés dans des journaux viennois, contrairement aux concerts « profanes » qui se tiennent autant à Vienne qu'à Salzbourg, les deux principales villes musicales d'Autriche ; les deux corpus sont donc complémentaires. Ces sources ont été analysées aussi bien pour la période austrofasciste (1934-1938) que pour la période de l'annexion nazie de l'Autriche (1938-1945). Pour traiter ces données, je me suis servi du logiciel Excel pour les analyses quantitatives ; une analyse qualitative des répertoires présentés vient compléter cette démarche. Bien sûr, cette méthodologie ne permet pas de reconstituer l'ensemble du répertoire religieux de Mozart exécuté en Autriche avant, pendant et après l'Anschluss : pour en brosser un portrait véritablement exhaustif, il faudrait pouvoir retracer toutes les représentations qui ont pu avoir lieu (notamment en contexte liturgique) pendant cette période, et qui n'ont pas forcément fait l'objet d'annonces dans les journaux — une entreprise qui exigerait un immense travail d'archives, et qui dépasse largement le cadre du présent article. La démarche proposée ici vise plutôt à mieux cerner la place qu'occupait la musique religieuse de Mozart dans l'espace public des régimes austrofasciste et nazi, tel qu'illustré par les journaux et les programmes de concert de Vienne et Salzbourg.

Mise en contexte générale

Entre 1933 et 1938, le nazisme établit ses dogmes politiques d'une façon qui rivalise avec la religion elle-même. Bien qu'ouvertement anticlérical, le mouvement adopte en effet des postures qui imitent les dogmes religieux, visant à remplacer les religions établies. Contrairement au judaïsme, le christianisme ne doit pas être éliminé, mais plutôt adapté aux besoins de l'idéologie nazie, du moins dans un premier temps (Steigmann-Gall 2003, 4). C'est dans ce cadre qu'une doctrine religieuse d'inspiration protestante luthérienne, le christianisme positif (*Positives Christentum*), surgit des rangs des idéologues du parti.

Ce christianisme positif est le résultat de la combinaison de plusieurs points de vue issus à la fois de noyaux catholiques et protestants, qui s'érigent comme la réaction spirituelle au diktat imposé par les puissances de l'Entente après le traité de Versailles⁵ (Steigmann-Gall 2003, 16). La manifestation de la rage ressentie dans le milieu protestant allemand à la suite de la défaite de l'Allemagne en 1918 est à la base de certaines idées spirituelles du nazisme : les idéologues et ministres politiques Walter Buch (1883-1949) et Hans Schemm (1891-1935) ont ainsi proposé une conception poussée du christianisme dans laquelle le Christ représente la lutte perpétuelle — une lutte qui s'oppose au judaïsme et qui devait être menée jusqu'à la mort (Steigmann-Gall 2003, 23-24). C'est dans cet esprit qu'Alfred Rosenberg (1893-1946), principal idéologue du parti nazi, fait un amalgame de ces théories (y compris plusieurs idées antisémites) dans son livre *Le Mythe du 20^e siècle (Der Mythos des 20. Jahrhunderts)* paru en 1930, soit trois ans avant la prise du pouvoir du NSDAP. Selon la vision exposée par Rosenberg, les patriarches de l'Église chrétienne, Pierre et Paul, qui étaient juifs, auraient perverti les enseignements de base du Christ, qui selon Rosenberg n'était pas juif, mais aryen (Kater 1997, 158-59). Par la suite, Rosenberg reprend les idées de deux théologiens — son contemporain Arthur Dinter et le mystique médiéval Eckhart — qui considèrent la bienveillance chrétienne comme une faiblesse empruntée au judaïsme, puis celles de Buch et Schemm, auxquels se joint Joseph Goebbels, pour légitimer l'image du Christ en tant que guerrier et montrer la désuétude de l'Église face à l'État nazi, justifiant l'anticléricalisme de ce dernier (Steigmann-Gall 2003, 95-96). Rosenberg idéalise par ailleurs un Christ ressuscité, vainqueur de la mort et du monde terrestre, dressant ainsi des parallèles avec Balder, l'ancien Dieu germanique qui allait ressusciter après le Ragnarök⁶ pour gouverner le

⁵ Le Traité de Versailles est le résultat de la victoire des puissances de l'Entente (France, Grande Bretagne, Italie) contre celles de la Triple Alliance (les empires allemand, austro-hongrois et ottoman) à la fin de la Première Guerre mondiale. Parmi les conditions de la défaite, l'Allemagne devait payer la somme des dégâts de guerre, réaliser une démilitarisation et rendre des territoires aux puissances gagnantes, notamment l'Alsace-Lorraine à la France et ses colonies à la Grande Bretagne.

⁶ Le Ragnarök était ce que les mythes germaniques considéraient comme la bataille finale des dieux, à la suite de laquelle le monde actuel s'effondrerait avec les anciens dieux pour faire renaître l'humanité. Balder, mort à l'issue de conflits entre les dieux, ressusciterait d'entre les morts pour régner sur la nouvelle humanité.

nouveau monde (Kater 1997, 162). Ce syncrétisme religieux sert en fait à faire accepter le nouveau culte en transformant l'ancien. Il faut préciser que ce débat se tient pendant que Friederich Gogarten développe une thèse de renouvellement du christianisme protestant, dans laquelle il songe à la création d'une *Gemeinde*, soit une organisation communautaire des fidèles. Dans cette communauté, les fidèles seraient soumis à l'autorité accordée à une figure dirigeante par la parole de Dieu, car Gogarten estimait que l'homme moderne ne pouvait vivre disjoint de l'autorité, faute de quoi son individualisme ne serait qu'une auto-affirmation (Gibellini 2004, 143-144).

Ces débats théologiques opposent deux groupes de chrétiens protestants : les chrétiens allemands (*Deutsche Christen*) et les chrétiens confessionnels (*Bekennende Christen*). Le premier groupe prône les principes de la chrétienté positive tels qu'énoncés notamment par Buch, Schemm et Rosenberg, tandis que le deuxième groupe s'élève contre la volonté nazie de contrôler le dogme ecclésiastique et les fonctions religieuses (Steigmann-Gall 2003, 181-182). Gogarten adhère en 1933 à la conception religieuse des chrétiens allemands parce qu'il y voit la concrétisation d'une église communautaire nationale. Or, lorsque ceux-ci adoptent une posture antisémite et proposent d'éliminer toute trace de judaïsme, dont les épîtres de Paul, dans la doctrine chrétienne, Gogarten se dissocie rapidement de ce mouvement (Gibellini 2004, 144). Quant aux chrétiens confessionnels, ils se centreront sur des habitudes culturelles ; par exemple, ils accorderont de l'importance à la musique au sein de la liturgie. Michael Kater a analysé ce point en profondeur dans son livre *The Twisted Muse* (1997), où il aborde le sort de la musique religieuse sous le Troisième Reich. Selon lui, l'un des principaux points communs entre les chrétiens confessionnels et les nazis était l'appréciation de la musique allemande du passé (Kater 1997, 160). Les chrétiens confessionnels souhaitaient un rétablissement de la tradition baroque du choral luthérien telle qu'incarnée par Schütz ou J. S. Bach, tout en s'opposant à la musique sacrée composée pour les virtuoses ; ils désiraient abandonner les habitudes imposées au 19^e siècle, c'est-à-dire l'écoute passive, et donner plus de place au chant communautaire (Kater 1997, 161 ; Martini 1995, 25). Selon eux, cette forme de chant choral était plus proche des idéaux *völkisch*⁷, car elle produit une cohésion des membres et renforce le sens d'appartenance à la communauté, en plus d'être une valeur culturelle allemande (Kater 1997, 162-163).

Un autre point à souligner est l'appropriation graduelle de la musique religieuse par les autorités culturelles du

NSDAP, établie notamment par le biais du culte religieux. En 1933, les autorités nazies avaient pris la relève des festivités consacrées au 450^e anniversaire de la naissance du réformateur allemand Martin Luther (1483-1546), créant la célébration du *Luthertag* en l'honneur de ce dernier. Pendant les festivités, on souligne le caractère fédérateur de la réforme de Luther en mettant en valeur la langue allemande, les idées libératrices et même la race aryenne, présentant Luther davantage comme un précurseur historique de l'unification allemande que comme un symbole spirituel (Steigmann-Gall 2003, 138). Le parti cherche par ailleurs à encadrer les études religieuses, y compris celle de la musique destinée au culte. Goebbels et le ministre de l'Éducation Bernhard Rust, en particulier, voulaient que l'éducation musicale mette en valeur le talent des jeunes et des enfants, y compris dans le domaine de la musique religieuse (Kater 1997, 167). Une des étoiles montantes de l'époque était l'organiste Günther Ramin (1898-1956), qui a su tirer profit de ce contexte pour donner de l'élan à sa carrière d'interprète et d'éducateur. D'une part, en tant que virtuose désigné et honoré par le parti nazi, il présentait la musique allemande pour orgue à l'étranger. D'autre part, à titre de directeur du Thomanerchor, une chorale consacrée à la musique religieuse avec une dimension de valorisation historique⁸, il a participé à plusieurs événements musicaux, dont certains étaient de nature politique. Par exemple, l'un de ces concerts tenu à Berlin en 1942 — qui était dédié à la musique de Bach — constituait également une bénédiction symbolique de plusieurs troupes de la Schutzstaffel (Escadron de protection, SS) qui partaient vers les camps d'extermination en Europe de l'Est (Kater 1997, 175-176), ce qui laisse entrevoir l'ambivalence du régime vis-à-vis de la religion.

Alors que la musique religieuse dans l'Allemagne nazie fait l'objet d'une attention particulière pendant les premières années du Troisième Reich, la situation de la musique dans l'Autriche de l'austrofascisme demeure peu documentée hors des milieux germanophones. La plupart des études rédigées en anglais ou en français se concentrent sur la question de l'identité culturelle, alors que l'Autriche est plongée dans une bataille pour la définition nationale, entre passéisme et avant-garde, entre cosmopolitisme et régionalisme, et même entre multiculturalisme et uniculturalisme — bataille dont le point névralgique se trouve à Vienne, la capitale et la ville la plus cosmopolite du pays (Milza 1995, 216). Une grande partie de ce débat concerne la place de la religion catholique dans la société avant et après l'instauration du régime.

⁷ Le *völkisch* est un concept difficile à traduire, mais pourrait être décrit comme un populisme germanique, c'est-à-dire une attitude face à la nation qui se traduit dans l'appartenance à l'origine du sang et du territoire (*Blut und Boden*), mais aussi à une communauté, le tout dans une optique de pureté raciale.

⁸ Déjà à cette époque, on remarque une certaine tentative de valorisation de la musique dite « ancienne » dans plusieurs concerts ; par « *Alte Musik* », on entend la musique antérieure au 19^e siècle.

Gerald Stieg a esquissé un portrait très intéressant de la construction de l'identité autrichienne dans l'imaginaire collectif pendant cette période de définition nationale. Il a notamment repris le point de vue de quelques figures autrichiennes de l'époque: Engelbert Dollfuss, homme politique qui allait devenir le premier chancelier autrichien pendant l'austrofascisme, ainsi que Joseph Roth et Franz Werfel, deux écrivains. Dollfuss pensait que le véritable caractère national germanique avait surgi en Autriche parce que le nationalisme s'y mêlait à une profonde dévotion pour le catholicisme, ce qui, selon lui, résultait en une vision plus «pure» de la nation, comparée à celle des dogmes nazis (Stieg 2013, 172). Selon Dollfuss, «l'objectif de [l']État corporatif était la création d'une entité sociale, chrétienne et allemande qui se démarquerait comme un défenseur d'une culture propre à l'Europe centrale évoquant le combat fait aux Turcs comme en 1683», les ennemis à vaincre à son époque étant les bolchéviques et les nazis (Dollfuss, trad. et cité dans Stieg 2013, 174). Joseph Roth, un écrivain conservateur proche des idées monarchistes, reprend ce discours dans un article paru en 1935 dans le journal *Der christliche Standestaat*. Il y qualifie l'Autriche d'«universelle, catholique, supranationale, croyante en et agréable à Dieu» (Roth, trad. et cité dans Stieg 2013, 185). Selon Stieg, Roth ne percevait dans le vocabulaire des austrofascistes aucune trace de la terminologie séparatrice utilisée par les nazis, soit des notions telles que *Landfremd*⁹ ou *Blut und Boden*¹⁰. Roth pense plutôt que l'approche austrofasciste recherche l'unification germanique à travers la religion catholique (Stieg 2013, 184).

Franz Werfel — un écrivain fortement idéaliste — envisage une Autriche utopique, un pays musical opposé aux «puissances mortifères en marche», un «organisme florissant polynational, un bloc erratique catholique d'une société moyenâgeuse des peuples, la seule germanité syncrétique contre la fureur nationaliste» (Werfel, trad. et cité dans Stieg 2013, 178). En revanche, d'autres personnalités en Autriche avaient des idées plus concrètes. Alfred Klahr, un ancien membre du Comité central communiste en Autriche, avance que la spécificité autrichienne va plus loin que des idées aussi nobles. Selon lui, elle se construit aussi à partir de symboles concrets — en l'occurrence des personnages historiques qui ont vécu en Autriche et développé la culture du pays. En fait, lorsqu'il dénonce à son tour le manque de caractère du gouvernement de Kurt Schuschnigg, qui succède à celui de Dollfuss en 1934,

face aux tentatives d'annexion de la part de l'Allemagne en 1937, Klahr propose que la culture devienne la source par excellence de symboles autrichiens; dans ce contexte, Mozart, Grillparzer, et Stefan Zweig sont mis en valeur pour faire concurrence aux symboles culturels allemands promus par les nazis (Pasteur 2011, 235).

L'historien Robert Pyrah offre une vision plus pragmatique du sujet dans son étude de la culture austrofasciste, qui s'étend de 1934 à 1938. Lorsque l'austrofascisme s'installe en tant que régime, c'est la vision de Dollfuss et Roth qui va prévaloir. L'Église catholique obtient de nombreux pouvoirs et la religion devient l'idéologie de l'État; la censure se voit rétablie comme avant 1918; l'éducation se trouve entièrement sous le contrôle de l'Église catholique et dorénavant, toutes les associations culturelles sont assujetties à l'Agence culturelle autrichienne, laquelle est contrôlée par des autorités catholiques (Pyrah 2008, 163-164). Plus précisément, à propos des compositeurs historiquement importants, Anita Mayer-Hitzberger propose que, pendant le temps de l'austrofascisme, Mozart devient l'incarnation des valeurs autrichiennes, sous la plume d'auteurs comme Constantin Schneider ou Alfred Orel: «médiateur entre les peuples, un génie intuitif plus qu'intellectuel, aimable, stoïque et connecté à la nature et aux racines¹¹» (Mayer-Hitzberger 2010, 195). Également, l'autrice suggère que Mozart et d'autres compositeurs autrichiens servent à diffuser l'image de l'Autriche à l'étranger comme «le pays de la musique» (Mayer-Hitzberger 2003, 202-203).

L'annexion de l'Autriche par les nazis en mars 1938 est accompagnée d'une brève période de séduction, qui laisse rapidement place à une attitude plus stricte et à un resserrement du contrôle politique. Dans l'ouvrage *The Austrians: A 1000-Year Odyssey* de Gordon Brook-Shepherd (2002), la période de séduction est appelée «courte lune de miel» («*Brief Honeymoon*», Brook-Shepherd 2002, 323) et le resserrement du contrôle, «mariage amer» («*Bitter Marriage*», Brook-Shepherd 2002, 334). Après le Pacte d'Acier de 1936¹² et la soumission *de facto* de l'Italie à l'Allemagne nazie, l'Autriche perd les dernières protections lui permettant de résister à l'annexion par le Reich, y compris le soutien de la France et de la Grande-Bretagne. D'habiles négociateurs, comme Franz von Papen, un des ministres de l'extérieur du Reich (catholique par ailleurs), se chargent d'atténuer le sentiment de menace, du moins en termes diplomatiques. En février 1938, von Papen réunit le chancelier Schuschnigg et Hitler dans les quartiers

⁹ Étranger, n'appartenant pas à la race aryenne.

¹⁰ Voir note 6.

¹¹ «Mediators between the nations, intuitive instead of intellectual geniuses, cosy, able to suffer, they must have close ties to nature and to natives.» C'est moi qui traduis.

¹² Le Pacte d'Acier était l'alliance militaire entre l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. L'Italie recevrait de l'aide militaire pour accomplir ses projets de colonisation, notamment en Éthiopie, mais en échange, elle devait abandonner toute alliance en Europe Centrale autre que celle avec l'Allemagne.

montagnards de ce dernier à Berchtesgaden pour discuter de la situation (Beller 2000, 249). L'Autriche est annexée en mars ; le référendum pour officialiser cette mesure un mois plus tard donne des résultats contestés : 99,5 pour cent votent pour le rattachement à l'Allemagne. Toutefois, des mesures coercitives empêchant les opposants d'entrer dans les bureaux de vote — voire même de sortir de leurs maisons — avaient été mises en place afin de s'assurer d'un fort taux d'approbation ; en effet, l'Autriche était déjà militairement occupée à ce moment-là (Pasteur 2011, 242).

C'est seulement après ce référendum que commence le resserrement du contrôle sur les institutions autrichiennes. Il suffit d'observer le cas particulier de l'Église catholique pour le constater. Dans un premier temps, l'Église catholique fait l'objet de manœuvres de séduction par les nazis, comme tout l'appareil social et culturel autrichien. Theodor Innitzer, archevêque de Vienne, est même reçu par Hitler (par l'entremise de von Papen), qui lui assure que l'Église catholique pourra continuer à opérer institutionnellement après le référendum. Cette garantie se conclut avec la signature d'une déclaration approuvant l'Anschluss, signée par les autorités religieuses avec le *Sieg Heil* requis (Brook-Shepherd 2002, 330). Cette association hâtive avec les nazis pourrait s'expliquer par la « peur rouge » des années 1930 ; les autorités catholiques autrichiennes auraient vu les nazis comme leur dernier rempart contre les communistes. Le jour du référendum, les évêques de Salzbourg et Graz, qui s'opposaient aux politiques nazies, sont mis en arrêt domiciliaire (Brook-Shepherd 2002, 331) ; ce n'est que le début d'une série d'actions contre l'Église catholique qui allaient prendre de l'ampleur au fil de l'année 1938. Nathaniel Micklem, théologien versé en politique, recense ces attaques contre l'Église catholique et ses institutions dans un véritable cahier de doléances produit en 1938. Parmi les plus importantes de ces doléances, il compte le démantèlement de toutes les associations religieuses, y compris celles dédiées à la musique religieuse, qui ont été supprimées à Linz et dans plusieurs autres villes autrichiennes, ainsi que l'abolition de certaines fêtes religieuses comme la Saint Léopold à Vienne (Micklem 1981 [1938], 213). De même, les organes de la presse catholique sont soit transformés en journaux pronazis ou retirés de la circulation ; c'est notamment le cas du *Reichspost*¹³, qui était l'une des sources de nouvelles nationales et internationales formulées avec un point de vue religieux (Micklem 1981 [1938], 216). Cela ne fait qu'augmenter les tensions entre

les catholiques croyants et les nazis. Le cardinal Innitzer, se rendant compte de la situation, prononce une homélie le 7 octobre 1938 pour exhorter ses fidèles à rester forts dans la foi catholique ; 100 000 personnes assistent à la manifestation et à la liturgie qui la suit au Stephansdom (la cathédrale Saint-Étienne de Vienne). Le lendemain, le domicile d'Innitzer est vandalisé par des membres des jeunesses hitlériennes (Brook-Shepherd 2002, 347). Pourtant, Joseph Rován est d'avis que l'Allemagne et l'Autriche deviennent, sur le long terme, un *Schongebiet*, c'est-à-dire un territoire où la religion catholique cohabite avec le régime, quoiqu'avec des épisodes de persécution. Par exemple, lorsque la guerre éclate, les séminaristes qui portent les armes et qui refusent de renoncer à leur vocation sont chassés de l'armée. Également, on assiste à l'envoi de prêtres opposés au nazisme dans des camps de concentration¹⁴ (Rován 1997).

Cette situation tendue amènera Joseph Roth, l'écrivain cité plus haut, à réfléchir également sur le sort des arts et de la culture après l'Anschluss. Dans un article portant le titre approprié de « Requiem », paru dans le *Reichspost* en mars 1938, il affirme que l'Autriche, dernier rempart de la spiritualité, s'est fait écraser avec l'Anschluss et que la musique de Mozart, Haydn, Schubert et même Beethoven est en danger de perversion. Cela ne pourrait que mener à la chute de l'Europe et de la culture qui lui est propre (Roth, cité dans Stieg 2013, 186).

Si ces dynamiques ont sans le moindre doute altéré les sphères sociale et politique, il n'existe pas d'étude spécifique de la musique religieuse pendant cette période (même si Anita Mayer-Hitzenberg (2003, 2010) dresse aussi un portrait de l'image des compositeurs historiques en Autriche à la veille du nazisme). Bien que l'analyse proposée dans les pages qui suivent ne prétende pas dresser un portrait global de la religion ou de la musique religieuse en Autriche pendant le Troisième Reich, elle vise néanmoins à évaluer de quelle façon les autorités nazies ont pu se servir de ce répertoire — en particulier la musique de Mozart — d'abord pour séduire la population autrichienne en lui permettant de maintenir certaines habitudes, et ensuite pour implanter leur propre programme musical profane.

La musique sacrée de Mozart à l'église

Dans une étude sur la revue de musique religieuse *Musik und Kirche*, parue pour la première fois en 1929 (c'est-à-dire avant l'arrivée au pouvoir du parti nazi), Britta Martini a

¹³ Journal qui se nomme lui-même le journal du peuple chrétien (*Tagblatt für das christliche Volk*) dans tous les exemplaires étudiés jusqu'en 1938, année de sa disparition.

¹⁴ Ces excès, déplorés depuis 1937 par le pape Pie XII, font aussi partie d'une encyclique, *Mit brennenden Sorgen*, où sont dénoncées des violations contre l'Église catholique, les prêtres et les fidèles, garanties de protection signées dans un Concordat en 1933 avec le Vatican. Comme on l'a vu plus haut, cette persécution ne cessera pas de s'accroître, mais aussi donnera naissance à des figures de résistance catholique comme celle de l'évêque de Munster ou de Bernard Lichtenberg (1875-1943).

fait ressortir les fonctions sociales importantes qu'accordait ce périodique à la musique religieuse pendant les années de guerre (Martini 1995). Elle montre ainsi que selon les directives parues dans les numéros de 1939 de *Musik und Kirche*, la musique religieuse devait être porteuse d'un message moral; cette stratégie devait par ailleurs se répandre non seulement dans le Reich, mais aussi dans les territoires occupés ou alliés. C'est ainsi que, par exemple, on donne des concerts de Noël dans la France occupée à partir de 1940¹⁵, qu'on ouvre des bureaux de musique religieuse en Yougoslavie et qu'on offre des conférences de musique religieuse à Bruxelles ou à Barcelone (Martini 1995, 37).

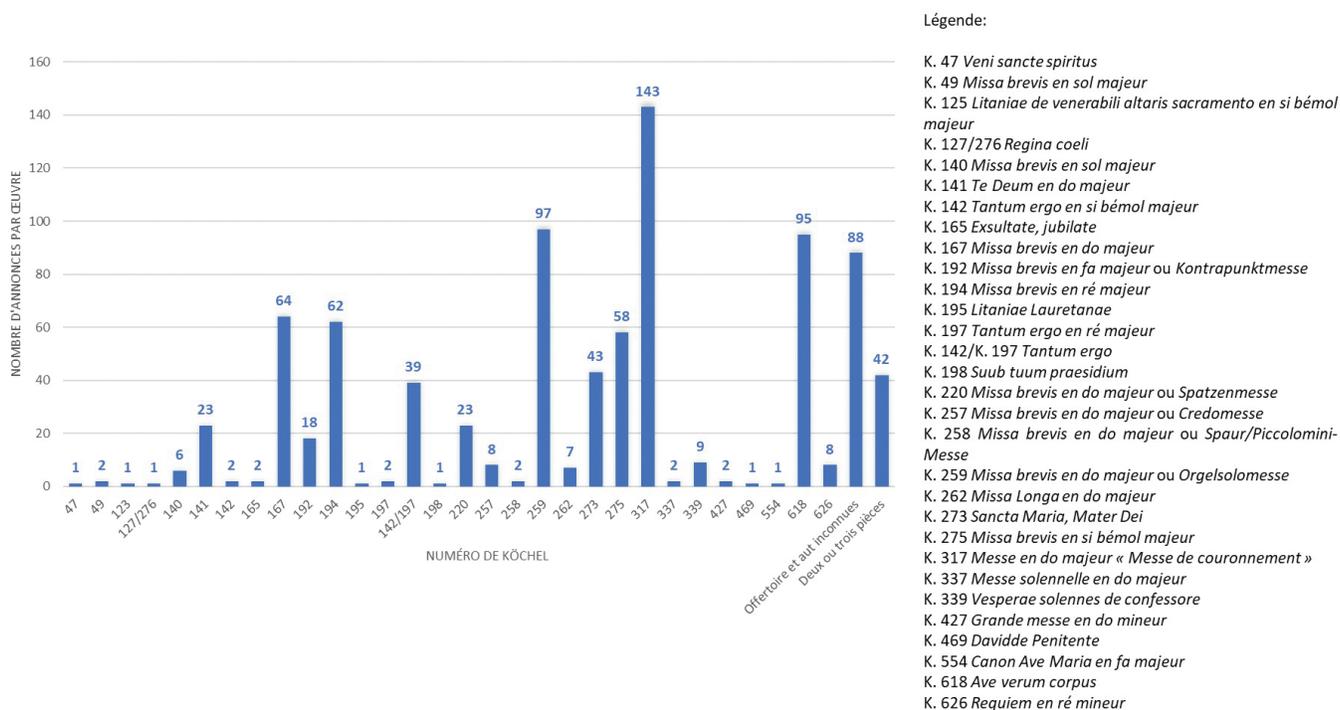
Si la musique religieuse de Mozart demeure très présente en Autriche pendant toute la période considérée (1934-1945), notre analyse de la presse viennoise et des banques de données de plusieurs orchestres et festivals autrichiens montre que pendant la période nazie, ce répertoire disparaît graduellement des églises. Pendant la période austrofasciste (1934-1938), la musique de Mozart était fréquemment présentée dans un cadre religieux: les données récoltées dans le journal *Reichspost* montrent en effet une moyenne annuelle de 206 liturgies annoncées contenant de la musique de Mozart (voir les Figures 1 et 2 ci-dessous).

Figure 1: Œuvres religieuses de Mozart dans les cérémonies services religieux entre 1934 et 1938 (données tirées du *Reichspost*).

Période austrofasciste (1934-37 ¹⁶)					Moyenne
Année	1934	1935	1936	1937	
Messes et musique religieuse de Mozart annoncées dans la presse	201	209	215	199	206

Pendant l'austrofascisme, la musique de Mozart est mentionnée dans les pages du *Reichspost* à l'occasion de toutes les fêtes religieuses; l'accent est mis surtout sur le Temps pascal (qu'il s'agisse de la période de Pâques en tant que telle, en mars ou avril, ou de la fête de la Pentecôte en mai) et sur Noël. Une pièce fréquemment jouée à ces deux occasions est la *Messe du Couronnement en do majeur*, K. 317; s'y ajoutent la *Missa brevis en do mineur (Orgelsolomesse)*, K. 259, et la *Messe en ré majeur*, K. 194, des œuvres également entendues en dehors des fêtes religieuses. Pour le Temps pascal, particulièrement pour les Jeudi et Vendredi saints, on trouve habituellement l'*Ave verum corpus*, K. 618, l'une des œuvres les plus jouées pendant cette période. Des pièces strictement liturgiques telles que le *Te Deum en sol majeur*, K. 141, plusieurs *Litanies* (K. 125, 198 et 339) et les *Tantum Ergo* (K. 142

Figure 2: Graphique des œuvres religieuses de Mozart (par numéro de Köchel) annoncées dans le journal *Reichspost* entre 1934 et 1938.



¹⁵ Il importe de remarquer que *Musik und Kirche* participe à la propagande d'expansion souhaitée par le parti nazi. En 1940 paraît un article de Friederich Baser intitulé « 1000 ans de musique religieuse à Strasbourg » („1000 Jahre deutsche Kirchenmusik in Straßburg”); l’auteur y évoque le retour spirituel des Alsaciens vers l’Église protestante et allemande, produisant selon lui une cohésion sociale plus importante envers le Troisième Reich (Baser, cité dans Martini 1995, 37).

¹⁶ L’année 1938 est ici entièrement considérée comme appartenant à la période nazie, parce que seulement les deux premiers mois de 1938 se passent encore sous l’austrofascisme; c’est la raison pour laquelle le tableau s’arrête en 1937.

et 197) sont aussi très utilisées pendant les fêtes religieuses et dans d'autres contextes ; quant au *Requiem en ré mineur*, K. 626, il est réservé à la commémoration des Fidèles Défunts le 2 novembre dans certaines églises comme la Burgkapelle. Pendant toute la période austrofasciste, on ne trouve annoncée qu'une seule œuvre religieuse utilisée dans un contexte ouvertement politique : le 22 novembre 1934, le Wiener Symphoniker participe à une interprétation du *Requiem* à Meidling en mémoire du Chancelier Dollfuss, mort dans un attentat en juillet. Également, on note une importante présence des offertoires¹⁷ dans les annonces de concert. Toutefois, les sources consultées n'indiquent pas quelle œuvre de Mozart a été entendue ; il est donc impossible d'apporter davantage de précisions ici.

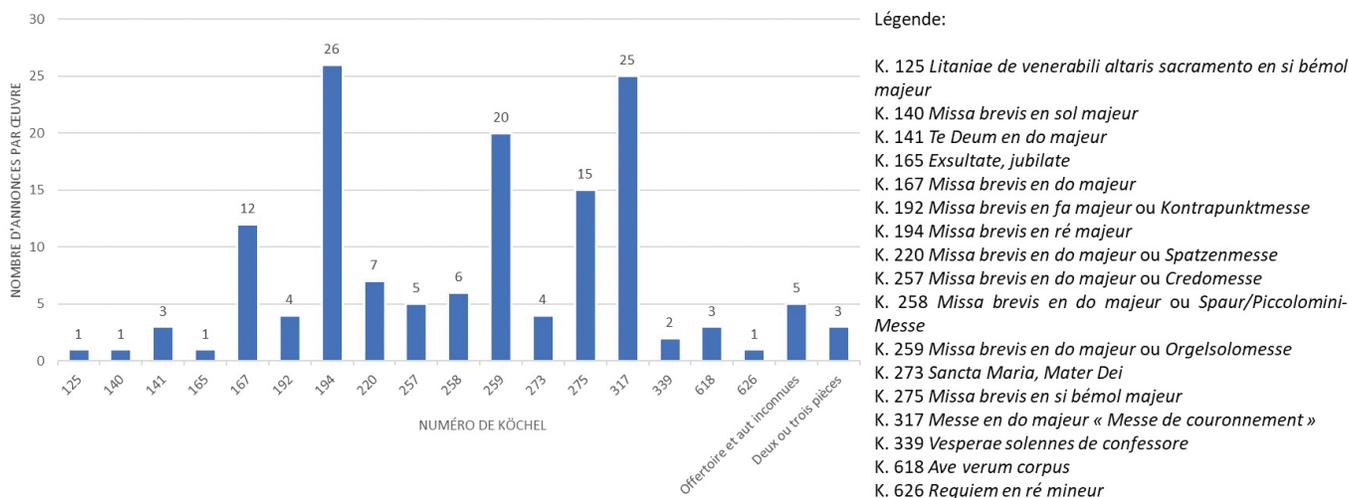
On peut constater un grand changement au cours des années suivant l'annexion de l'Autriche par le Reich (1938 à 1941). Tout d'abord, le *Reichspost* disparaît graduellement de la circulation pour s'éteindre complètement en octobre 1938. Le journal qui semble avoir pris le relais est *Das kleine Volksblatt*, un journal beaucoup moins centré sur la religion, qui cessera de publier des listes de musique religieuse autour du Temps pascal de 1941¹⁸. Comme le montre le tableau suivant (Figure 3), le nombre de messes de Mozart annoncées dans les listes des journaux diminue considérablement, passant de 88 à 5 messes de 1938 à 1941 (voir deux exemples de ce type de liste en Annexes 1 et 2).

Figure 3 : Tableau des œuvres religieuses de Mozart dans les cérémonies et services religieux entre 1938 et 1941 (Données du *Reichspost* et *Das kleine Volksblatt*).

Période du NSDAP (1938-41 ¹⁹)					Moyenne
Année	1938	1939	1940	1941	
Messes et musique religieuse de Mozart annoncées dans la presse	88	57	25	5	44

On observe également une disparition progressive des fêtes religieuses annoncées dans les journaux. Si, dans la période couvrant 1934 à 1937, les grandes fêtes telles que Pâques, la Pentecôte, la Toussaint et Noël étaient annoncées, à partir de 1940, on retrouve seulement des annonces pour la fête de Noël. Pour ce qui est des œuvres elles-mêmes, la *Messe du Couronnement en do majeur*, K. 317, reste une grande favorite aussi bien pour les célébrations religieuses que pour d'autres moments de l'année, tandis que l'*Ave verum corpus*, K. 618, perd sa place prééminente à la fête de Pâques, sans qu'une autre pièce ne la remplace. D'autres messes mineures gagnent de la visibilité, telle que la *Missa brevis en do majeur*, K. 258, (aussi appelée *Spaur* ou *Piccolomini*). La *Messe en ré majeur*, K. 194, et la *Missa brevis en do mineur (Orgelsolomesse)*, K. 259, restent cependant très présentes pendant toute cette période. Les œuvres mineures tels que le *Te Deum*, K. 141, ou le *Graduale*, K. 273, demeurent en marge, le second étant plus joué que le premier. Le *Requiem* n'est annoncé qu'une fois dans un contexte religieux, en novembre 1938. Il n'y a aucun usage ouvertement politique de cette musique, mais

Figure 4 : Graphique des pièces religieuses de Mozart (par numéro de Köchel) annoncées dans les journaux *Reichspost* et *Das kleine Volksblatt* entre 1938 et 1941.



¹⁷ Ici, *offertoires* désigne la pièce musicale jouée lors de l'offertoire dans la liturgie. Il peut s'agir également d'œuvres instrumentales de Mozart, mais il n'y a pas assez de données pour le vérifier.

¹⁸ À partir de 1942, on reverra à nouveau de la musique religieuse dans *Das kleine Volksblatt*, mais ce ne sera que sous la forme d'annonces de concert, ce qui fait plutôt songer qu'il s'agissait de concerts profanes de musique sacrée. Nous nous intéresserons à ce type de manifestations dans la section suivante.

¹⁹ Je prends en compte tout 1938 pour les valeurs statistiques.

certaines de ces messes font l'objet de recensions dans le journal ; c'est le cas du *Requiem* de 1938 à la Burgkapelle, qui reçoit une critique musicale quelques jours après dans laquelle est racontée l'histoire mélodramatique de Mozart écrivant son propre requiem (*Das kleine Volksblatt*, 11-12).

La musique sacrée de Mozart dans les salles de concert

La musique sacrée de Mozart connaît un sort bien différent dans les salles de concert pendant les deux périodes étudiées ici. En effet, il y a lieu de distinguer ces représentations de celles présentées à l'église. En ce qui concerne le nombre global des concerts profanes comportant de la musique religieuse de Mozart, on observe une légère augmentation entre les périodes austrofasciste et nazie ; globalement, la moyenne annuelle passe de 5 à 7 concerts par an entre ces deux périodes, avec deux pics importants en 1941 (année du 150^e anniversaire du décès de Mozart) et 1944.

Figure 5 : Tableau des œuvres religieuses de Mozart au concert entre 1934-1945 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).

Période	Austrofascisme							
Année	1934	1935	1936	1937				
Nombre de concerts	3	4	6	8				
Période	NSDAP							
Année	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945 ²⁰
Nombre de concerts	7	5	3	15	8	8	12	1
Table de moyennes	Moy. 1934-1937		Moy. 1938-1941		Moy. 1942-1945		Moy. cumul. 1938-1945	
	5,3		7,5		7,3		7,4	

Pourtant, lorsqu'on observe ces concerts de plus près, on constate que leur nature est très disparate. En fait, la plupart des grands concerts sacrés pendant la période austrofasciste ont lieu dans le cadre du Festival de Salzbourg ; en 1934, les messes de concert de Mozart sont présentées uniquement dans le cadre de ce festival. Au cours des années subséquentes, on constate que dans ce même festival, en plus des messes, on présente des concerts comportant de courtes œuvres sacrées telles que l'*Exsultate, jubilate*, K. 165, le *Kyrie en ré mineur*, K. 341, et l'*Ave verum corpus*, K. 618, jouées par l'orchestre et le chœur du Mozarteum sous la direction de Bernhard Paumgartner. Les autres œuvres annoncées sont la « Grande » *Messe en do mineur*, K. 427/417a, la

Messe solennelle en do majeur, K. 337, et le *Requiem en ré mineur*, K. 626, qui sont aussi reprises dans les concerts des grands orchestres comme les Wiener Symphoniker et Philharmoniker, sous la direction d'importants chefs de l'époque, tels que Bruno Walter et Felix Weingartner.

Au cours de la période nazie, les concerts de musique sacrée du Festival de Salzbourg se poursuivent jusqu'en 1941, à l'exception de l'année 1940 où aucune œuvre sacrée, même mineure, n'y a été donnée en concert²¹. Des œuvres sacrées, autant majeures que mineures, figurent néanmoins au programme de 15 concerts pendant l'année Mozart, en 1941 ; neuf de ces concerts font partie des événements et radiodiffusions officiels organisés par le Reich (six ont lieu pendant la Semaine Mozart du Reich allemand entre le 28 novembre et le 5 décembre 1941), et la plupart d'entre eux sont présentés dans les salles du Musikverein et du Konzerthaus de Vienne, noyaux importants de la culture viennoise. Pendant les années suivantes, ce nombre tend à

se stabiliser entre concerts avec miniatures sacrées et œuvres sacrées dans un contexte de concert, c'est-à-dire dans des concerts dédiés à des airs ou à des lieder, mais qui incluent également des extraits d'œuvres religieuses chantées sur un texte en latin. Par exemple, le K. 165 en entier, ou seulement l'*Alleluia* qui en est extrait, figurent fréquemment dans ce type de concert.

En ce qui concerne les grandes œuvres religieuses, on observe une importante récurrence du *Requiem*, qui a été présenté cinq fois à Vienne et dans les environs pendant l'année Mozart 1941. L'occasion la plus marquante est la commémoration officielle (*Staatsakt*) du 5 décembre 1941 soulignant la date exacte du 150^e anniversaire de la mort de Mozart dans le cadre de la Semaine Mozart du Reich allemand (à ce sujet, voir Benoit-Otis et Quesney 2019). À cette occasion, le *Requiem* a été interprété par le Wiener Philharmoniker, sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Cet acte politique a été précédé par une cérémonie quasi liturgique, où Mozart a reçu les honneurs qui, selon la presse de l'époque, lui avaient été niés dans le passé ; Mozart devient ainsi un symbole de propagande unificateur des arts²² (Benoit-Otis et Quesney 2019, 160). Le *Requiem* a été repris le lendemain, 6 décembre, toujours sous la direction de Furtwängler et dans le cadre de la Semaine Mozart du Reich allemand ; les autres représentations de cette œuvre en 1941 ont été données par le Frauensymphonie Orchester pendant le festival d'été de Mödling (près de Vienne) et en novembre, à deux reprises, par le Wiener Symphoniker au Stephansdom sous la direction de Ferdinand Habel et l'ensemble de la

²⁰ Ces données ciblent uniquement la période entre janvier et avril 1945.

²¹ Pour plus d'informations sur la musique religieuse au Festival de Salzbourg, lire l'article de Béatrice Cadrin dans le présent numéro.

²² Pour une analyse visuelle de la scénographie et du symbolisme de cet événement, voir l'article d'Elisabeth Otto dans le présent numéro.

Figure 6: Graphique des pièces religieuses de Mozart au concert entre 1934 et 1948 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg).

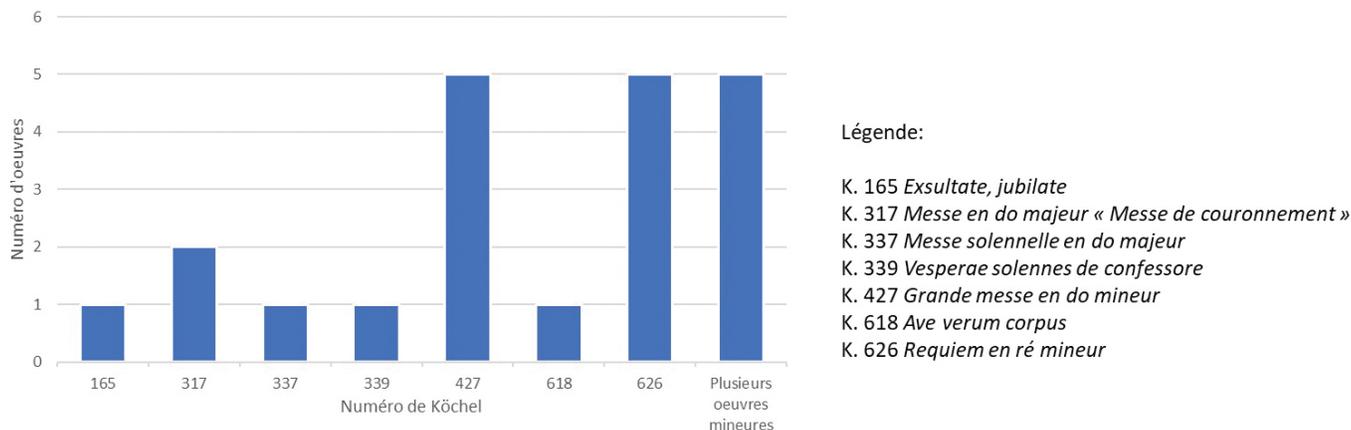
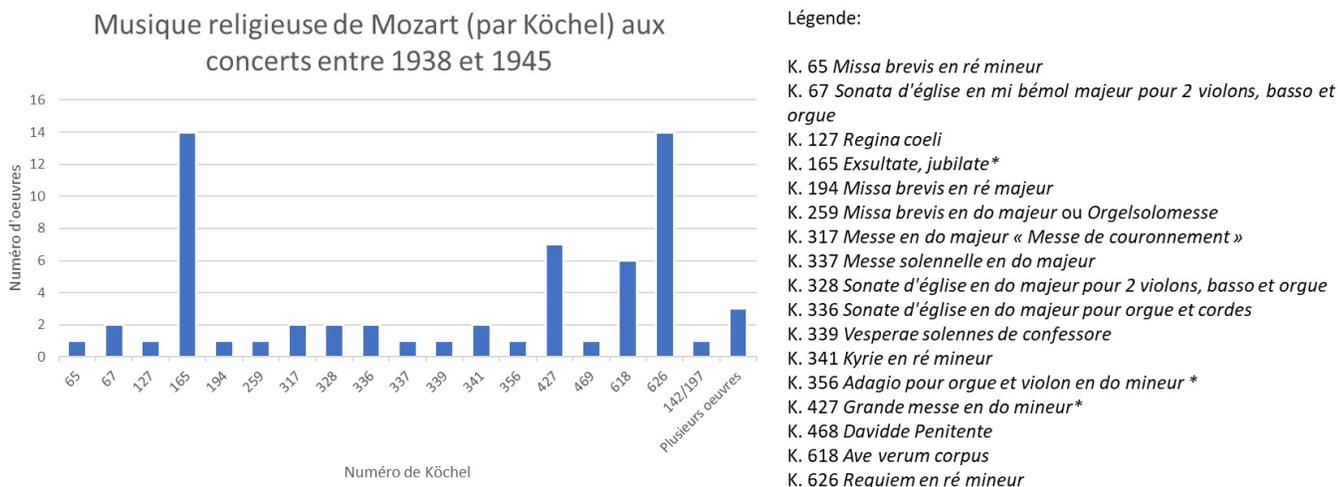


Figure 7: Graphique des œuvres religieuses de Mozart aux concerts entre 1938 et 1945²³ (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).



Reichshochschule²⁴ à la Franziskanerkirche. Par la suite, on retrouve cette œuvre à nouveau en 1943 et en 1944, autant dans des concerts d'église en novembre 1943 lors de concerts présentés dans des églises et, en novembre 1944, lors de deux concerts du Wiener Philharmoniker. Il est fort possible que ces derniers concerts aient été présentés pour commémorer les soldats tombés au front; nous ne disposons cependant pas de suffisamment d'éléments pour confirmer cette idée, en dehors du fait que dans les deux cas, le *Requiem* a été présenté autour des dates de la fête des Fidèles Défunts, le 2 novembre 1944.

Bien qu'ils soient peu nombreux, on trouve néanmoins trois concerts-commémorations avec une orientation politique manifeste entre 1938 et 1945. En 1944, deux concerts visaient à commémorer les victimes de la

guerre: le premier, présenté en l'honneur des victimes du bombardement du 16 juillet 1944 sur Vienne, incluait l'*Ave verum corpus*, K. 618, interprété par le chœur et l'ensemble du Musikkorps Wachbattalion Wien. Le deuxième est un concert à la Stiftskirche Wien où le Wiener Philharmoniker, sous la direction de Wilhelm Jerger, a joué des œuvres non sacrées de Mozart dans le but de soutenir les blessés de guerre. L'occurrence de ces concerts pendant la guerre, notamment ceux où figure le *Requiem*, surprend et contraste avec les propos de Britta Martini alors que dans les milieux protestants, de telles commémorations n'étaient pas souhaitables car on considérait qu'elles nuiraient au moral des soldats au front (Martini 1995, 36). Quant à savoir si ces concerts constituent une réaction catholique et autrichienne ou bien s'ils traduisent simplement le respect

²³ L'astérisque dans la légende indique, dans le cas de l'*Exsultate, jubilate*, K. 165, et de la « Grande » messe en do mineur, K. 427, que nous avons aussi inclus les occurrences où seulement une partie de ces œuvres était exécutée. En ce qui concerne l'*Adagio pour orgue et violon en do mineur*, K. 356, et les sonates d'église, nous avons intégré ces œuvres à ce graphique bien qu'elles aient été jouées lors de concerts profanes présentés dans des églises.

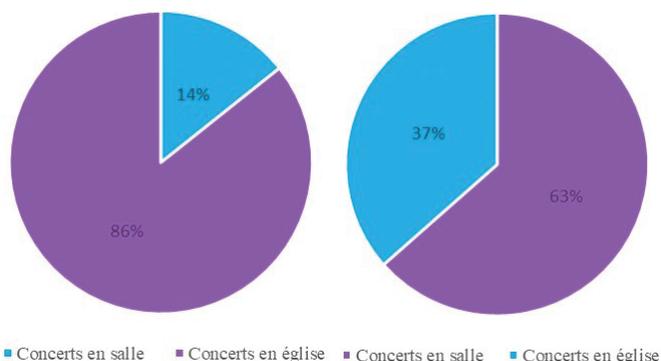
²⁴ La Reichshochschule für Musik était le successeur du conservatoire viennois pendant l'époque nazie; à ce sujet, voir Giannini et collab. 2014.

des conditions du *Schongebiet* proposé par Josep Rován, il n'est malheureusement pas possible de le déterminer à partir des informations dont nous disposons.

Synthèse et conclusion

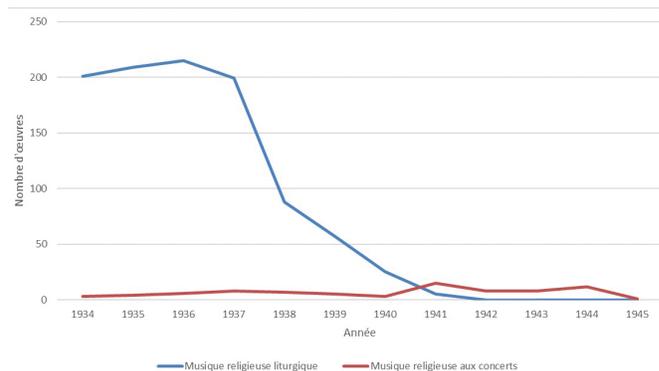
Si l'on prend en considération seulement les données numériques, on observe en effet une augmentation de la musique religieuse de Mozart en concert, donc dans un cadre profane, alors que les événements de musique religieuse se voient peu à peu masqués par la valorisation des concerts effectuée par les autorités nazies. Non seulement les œuvres religieuses à l'église annoncées dans les journaux disparaissent graduellement pendant la période nazie, mais les concerts de musique sacrée tenus dans des églises diminuent en grande proportion (passant de 86 pour cent des concerts pendant l'austrofascisme à 40 pour cent pendant la période nazie — voir Figure 8 et l'Annexe 3), tandis que ceux qui sont offerts dans les salles de concert comptent pour presque deux tiers de la programmation, comparativement à la musique religieuse à l'église. La diminution des annonces nous incite à penser que les concerts dans les églises ont cessé (ou du moins fortement diminué) en faveur de ceux présentés dans les salles de concert.

Figures 8a et 8b (et Annexe 3): Graphique et tableau des lieux des concerts présentant de la musique religieuse de Mozart entre 1934 et 1945 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).



La Figure 9 permet d'observer comment le nombre d'œuvres sacrées entendues dans les salles de concert tend à augmenter légèrement, tandis que les œuvres sacrées présentées à l'église disparaissent progressivement. Si entre 1934 et 1937, les valeurs correspondant aux œuvres de musique religieuse à l'église et en salle de concert demeurent stables, la musique religieuse à l'église tombe en flèche après 1938. Cependant, la musique religieuse dans les salles de concert n'augmente qu'après 1941, et ce, de façon discrète.

Figure 9: Graphique des tendances de la musique religieuse de Mozart aux cérémonies religieuses et aux concerts entre 1934 et 1945 (Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*).



Ces données numériques sont complétées par les résultats obtenus au terme de l'analyse séparée de la musique religieuse à l'église et en salle de concert présentée dans la section précédente (Figures 8a et b). Dans un premier temps, ces œuvres sont associées à des événements politiques visant à célébrer la gloire du nouveau Reich allemand, comme c'est le cas du *Requiem* pendant le *Staatsakt* de 1941. Dans un second temps, ces œuvres mettent en valeur les nouveaux jeunes virtuoses en musique, comme le montre l'utilisation de pièces courtes, donc plus appropriées pour les récitals, comme l'*Exsultate, jubilate*, souvent entendu dans ce type d'événements. Comme on l'a vu plus haut à propos de la référence à la figure de Luther pendant les célébrations du *Luthertag* à partir de 1933, les œuvres religieuses de Mozart se voient arrachées de leur contexte religieux et mises au service des intentions du Reich allemand, qu'elles soient ou non utilisées comme propagande explicite : Mozart unirait désormais Allemands et Autrichiens dans les salles de concert plutôt que dans les églises.

RÉFÉRENCES

Articles de presse

- Das kleine Volksblatt*, annonces des concerts, 1942-1944.
- Das kleine Volksblatt*, « Von Mozart bis Richard Strauss », 15 août 1939, p. 11.
- Das kleine Volksblatt*, « Kirchenmusik », 1938-1941.
- Reichspost, Unabhängiges Tagblatt für das Christliche Volk*, « Kirchenmusik », 1934-1938.
- T. (1938). « Mozarts Requiem in der Burgkappelle », *Das kleine Volksblatt*, 4 novembre 1938, p. 11-12.

Autres références

- BELLER, Steven (2000). *Histoire de l'Autriche*, Paris, Perrin [Cambridge, Cambridge University Press]. Traduit de l'anglais par Sylvie Kleinman Lafon.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile Quesney (2019). *Mozart 1941 : La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BROOK-SHEPHERD, Gordon (2002). *The Austrians: A 1000-Year Odyssey*, New York, Carroll & Graf Publishers.
- GIBELLINI, Rosino (2004). *Panorama de la théologie au XX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf [Brescia, Editrice Queriniana]. Traduit de l'italien par Jacques Mignon.
- JURI, Giannini, Maximilian Haas, Erwin Strouhl (dir.) (2014). *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Vienne, Mille Tre.
- JANTZEN, Kyle (2008). *Faith and Fatherland: Parish Politics in Hitler's Germany*, Minneapolis, Fortress Press.
- KATER, Michael H. (1997). *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press.
- LÉON XIII (1891). *Rerum novarum*, Vatican. Encyclique papale.
- MARTINI, Britta (1995). «Der Weg der Kirchenmusik in der Nationalsozialistischen Zeit im Spiegel der Zeitschrift „Musik und Kirche“», dans Philip Schuberth, *Kirchenmusik im Nationalsozialismus: Zehn Vorträge*, Berlin, p. 23-39.
- MAYER-HITZBERGER, Anita (2010). «Voting for Shifts in Austria: How the Ständestaat (1934-1938) Used Musical Clichés to Improve the Country's Image Abroad», dans Susan Ingram, Markus Reisenleitner et Cornelia Szabo-Knotik (dir.), *Ports of Call. Central European and North American Cultures in Motion*, Frankfurt/Main, p. 199-209.
- (2003). «Anton Bruckner as a hero for the “Austrian myth” in times of “Austro-fascism”», dans Tatjana Marković (dir.), *(Auto)biography as a musicological discourse / the Ninth International Conference, Departments of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Musicological Studies: Collections of Paper 3*, Belgrade, 19-22 April 2008, p. 193-201.
- MICKLEM, Nathaniel. (1981) [1937]. *National Socialism and the Roman Catholic Church: Being an Account of the Conflict Between the National Socialist Government of Germany and the Roman Catholic Church 1933-1938*, Londres, Oxford University Press [New York, Oxford University Press].
- MILZA, Olivier (1995). *Histoire de l'Autriche*, Paris, Hatier.
- PASTEUR, Paul (2011). *Histoire de l'Autriche : De l'Empire multinational à la nation autrichienne*, Paris, Armand Colin.
- PIE XI (1931). *Quadragesimo Anno*, Vatican. Encyclique papale.
- (1937). *Mit brennender Sorge*, Vatican. Encyclique papale.
- PYRAH, Robert (2008). «Enacting Encyclicals: Cultural Policies and ‘Clerical Fascism’ in Austria, 1933-1938» dans Matthew Feldman, Marius Turda et Tudor Georgescu (dir.), *Clerical Fascism in Interwar Europe*, New York/London, Routledge, p. 157-170.
- ROVAN, Joseph (1997). «Le catholicisme allemand au temps de Hitler», dans Gilbert Krebs et Gérard Schnellin, *État et société sous le III^e Reich*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle. Accessible en ligne : <http://books.openedition.org/psn/5816>, consulté le 22 décembre 2020.
- STIEG, Gerald (2013). *L'Autriche : Une nation chimérique?*, Cabris, Éditions Sulliver.
- STEIGMANN-GALL, Richard (2003). *The Holy Reich: Nazi Conceptions of Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Banques de données en ligne

- Banque de données des événements du Festival de Salzbourg, Archive en ligne du Festival de Salzbourg, Salzbourg, Autriche. Site web : <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>.
- Banque de données des concerts du Konzerthaus, Archive en ligne du Konzerthaus de Vienne, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>.
- Banque de données des concerts du Musikverein, Archive en ligne du Musikverein, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.musikverein.at/konzertarchiv>.
- Banque de données des concerts du Wiener Symphoniker, Archive en ligne du Wiener Symphoniker, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.wiener-symphoniker.at/de/archiv/suche>.
- Banque de données des concerts du Wiener Philharmoniker, Archive en ligne du Wiener Philharmoniker, Vienne, Autriche. Site web : <https://www.wienerphilharmoniker.at/konzerte/archive>.

Exemple de liste de musique religieuse (Kirchenmusik) tirée du journal Reichspost, en date du samedi 11 avril 1936 (Samedi Saint dans le calendrier catholique), avec les cérémonies religieuses prévues pour le dimanche de Pâques (12 avril 1936). On peut y lire par exemple l'annonce à la Ruprechtskirche qui offre la Messe en ré majeur, K. 192, à 9 h, ainsi qu'à St. Elisabeth, qui offre la Messe du couronnement en do majeur, K. 317, à 10 h, ou bien la Karlskirche qui donne la Messe en do majeur, K. 167, à 11 h (Source: Austrian Newspapers Online (ANNO), Österreichische Nationalbibliothek).

Kirchliches. Firmungen in der Wiener Erzdiözese.

In der Metropolitanfirche zu St. Stephan wird die Firmung gefeiert: am 17., 21., 24., 27. und 28. Mai von 18 Uhr 30 bis 15 Uhr. ... Am Defanat St. Elisabeth (14 bis 22. Mai): 15. vorm. Weidnerhof, 16. vorm. Danksgrüben, nachm. Hagenberg, 17. vorm. Rab Hagen, nachm. Hagenberg, 18. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg, 19. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg, 20. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg, 21. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg.

Unternehmensfeier in Mitternachts. Die Aufstiebsungsprozession um 18 Uhr nimmt von der Kirche ab folgenden Weg: ... Die Prozession begleitet die Musikanten der Kapellmannschaft 'Mittelösterr. Musikanten' (OÖ. VII.) und des Betriebsbundes 'Mittelösterr. Musikanten'. ... Am Defanat St. Elisabeth (14 bis 22. Mai): 15. vorm. Weidnerhof, 16. vorm. Danksgrüben, nachm. Hagenberg, 17. vorm. Rab Hagen, nachm. Hagenberg, 18. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg, 19. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg, 20. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg, 21. vorm. Hagenberg, nachm. Hagenberg.

Die Kirchentunft

bringt in ihrer letzten, wie stets reichhaltigen Folge u. a. nachfolgende Mittheilungen: ... Die Kirchentunft ... bringt in ihrer letzten, wie stets reichhaltigen Folge u. a. nachfolgende Mittheilungen: ... Die Kirchentunft ... bringt in ihrer letzten, wie stets reichhaltigen Folge u. a. nachfolgende Mittheilungen: ...

Kirchenmusik

Nachtrag für Karfreitag, 11. April. Peterskirche (16 Uhr): Te Deum von Schöpf, Regina coeli von Pambur, Tantum ergo von Winter. ... St. Elisabeth (10 Uhr): Tantum ergo von Rottler, Te Deum von Führer, Regina coeli von Weirich, Communitio pascha nostrum (Choral). ... St. Stephan (9 Uhr): Ecce sacerdos von Bruckner, Messe in F-Dur von Fuchs, Introitus Resurrexit (Choral), Graduale Haec dies und Sequenz Victimae paschali laudibus von Weirich, Offertorium Terra tremuit von Filke, Communitio pascha nostrum (Choral).

Josef Haydn, Graduale von Kristinus, Offertorium von Eybler, Sequenz von Griesbacher. ... Herz-Jesu-Kirche, Arbeitergasse 26 (1/2 Uhr): Krönungsmesse von Mozart, Tantum ergo von Völzky, Terra tremuit von Gruber, Te Deum und Ostersymne von Führer, Regina coeli von Ferd. Schubert. ... St. Ulrich (10 Uhr): Vidi aquam von Schöpf, Tantum ergo von Schubert, Introitus und Communitio (Choral), Graduale von Gruber-Eybler. ... St. Ulrich (10 Uhr): Vidi aquam von Schöpf, Tantum ergo von Schubert, Introitus und Communitio (Choral), Graduale von Gruber-Eybler.

Annexe 3 a et b

Tableaux des événements de musique religieuse et leurs endroits respectifs entre 1934 et 1937, puis entre 1938 et 1945. Données des archives du Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker, des Konzerthaus et Musikverein Wien du Festival de Salzbourg et du journal *Das kleine Volksblatt*.

Année	Titre de l'événement	Date	Salle ou église	Ville
1934	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1934	1934-07-29	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1934	1934-08-26	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Concert d'Église au Festival de Salzbourg 1934	1934-08-28	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
1935	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1935	1935-07-28	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	1er concert d'Église au Festival de Salzbourg 1935	1935-08-17	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	2e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1935	1935-08-24	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
1936	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1935	1935-08-25	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Grande messe en do mineur de Mozart	1936-01-03	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1936	1935-07-26	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
1937	3e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1936	1934-08-09	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	1er concert d'Église au Festival de Salzbourg 1936	1934-08-14	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	2e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1936	1934-08-22	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1936	1934-08-23	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Concert Mozart au Deutsche Ritterordenshaus	1937-06-08	Deutsche Ritterordenshaus	Vienne
	1er concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1937	1937-07-25	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	1er concert d'Église au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-14	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	2e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-21	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	3e concert d'Église au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-24	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	6e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1937	1937-08-29	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
1937	Concert des Wiener Sängerknaben	1937-10-10	Konzerthaus	Vienne
	Mozart et Bruckner	1937-10-27	Grosser Saal, Musikverein	Vienne

Année et total evt.	Titre de l'événement	Date	Salle ou église	Ville
1938	Concert des étudiants en chant de Marianne Müller-Wassmer	1938-05-03	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne
	Rendez-vous culturel du NSDAP à Vienne	1938-05-25	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
	25e anniversaire du Wiener Akademische Mozartgemeinde	1938-06-29	Mozarthof, Deutsche Ritterordenshaus	Vienne
	Messe en do mineur dans le cadre du Festival de Salzbourg 1938	1938-08-13	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	5e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1938	1938-08-21	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	6e concert de la série Concerts à la Cathédrale (Domkonzerte) au Festival de Salzbourg 1938	1938-08-28	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Conclusion du Beethoven Fest à Baden (bei Wien)	1938-09-08	Pfarrkirche St. Stephan	Baden
	Concert du chœur de madrigalistes d'Aix-la-Chapelle (Aachener Madrigalkreis)	1939-01-09	Mozart-Saal, Konzerthaus	Vienne
	Récital d'Annie Vilmar avec duo de pianistes	1939-03-18	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne
	Concert de musique sacrée du Beethoven-Fest à Baden (bei Wien)	1939-07-20	Pfarrkirche St. Stephan	Baden
1939	Messe en do mineur dans le cadre du Festival de Salzbourg 1939	1939-08-12	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	Requiem au Festival de Salzbourg 1939	1939-08-26	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	Concert d'anniversaire (184) de Mozart par le Wiener Akademische Mozartgemeinde	1940-01-27	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne
	Saison 1940/1941 du Wiener Symphoniker : 1er concert du cycle Mozart-Bruckner (Dunkelkonzert)	1940-11-15	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	Cinquième concert de jeunes artistes (Série du Konzerthaus 1940/1941)	1940-12-16	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne
	Concert de lancement de l'année Mozart à Vienne	1941-01-11	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
	Saison 1940/1941 du Wiener Symphoniker : 3e concert du cycle Mozart-Bruckner (Dunkelkonzert)	1941-02-07	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	Concert des Jeunes Artistes	1941-05-05	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne
	Requiem à Mödling dans le cadre de la programmation d'été	1941-09-26	St. Otmar	Mödling
	Messe en do mineur dans le cadre du Festival de Salzbourg 1941	1941-08-16	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
1941	1ère Émission de Mozart-Stationen seines Lebens	1941-09-07	Cathédrale de Salzbourg	Salzbourg
	Commemoration du séjour de Mozart et son père à Salzbourg (8e émission Mozart-Stationen)	1941-10-26	Stiftskirche St. Peter	Salzbourg
	Concert du WS au Stephansdom : Requiem de Mozart (pour le Jour des fidèles défunts)	1941-11-02	Stephansdom	Vienne
	Requiem de Mozart par la Reichshochschule Akademie	1941-11-09	Franziskanerkirche	Vienne
	Concert de la Wiener Konzerthausgesellschaft à la Semaine Mozart 1941 (programme viennois)	1941-11-28	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	13e émission de Mozart-Stationen seines Lebens	1941-11-30	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	Célébration Mozart de la Reichshochschule für Musik à la Semaine Mozart 1941 (programme viennois)	1941-11-30	Église des Augustins	Vienne
	3e concert de gala : Messe en do mineur à la Semaine Mozart 1941 (programme du Reich)	1941-12-02	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
	Staatsakt: Requiem pour le 150 anniversaire de la Mort de Mozart (programme du Reich)	1941-12-05	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
	Requiem pour le 150 anniversaire de la Mort de Mozart (programme viennois)	1941-12-06	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
1942	Récital de chant par Irmgard Elisabeth Overhoff-Turkovic	1942-03-08	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne
	Récital de chant par Irmgard Poldi Bemmann	1942-05-13	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne
	Tanto Ergo Sacramentum (et Messe en Do de Beethoven)	1942-05-14	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne
	Récital de chant par Irmgard Liane Dürport	1942-05-15	Kammersaal, Musikverein	Vienne
	Récital de chant par Hilde Fach	1942-11-12	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne
	Saison 1942/1943 du Wiener Symphoniker : Concert symphonique du dimanche après-midi	1942-12-06	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	Messe de couronnement en do majeur, K. 317	1942-12-18	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne
	Missa brevis en do majeur "Orgelsolomesse", K. 259	1943-01-10	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne
	Récital de chant par Alda Noni	1943-03-24	Mozart-Saal, Konzerthaus	Vienne
	Messe en ré majeur, K. 194/186h	1943-06-27	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne
1943	Concert d'orgue	1943-10-10	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne
	Requiem en ré mineur, K. 626	1943-11-06	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne
	Requiem en ré mineur, K. 626	1943-11-06	Franziskanerkirche	Vienne
	Requiem en ré mineur, K. 626	1943-11-07	Franziskanerkirche	Vienne
	Messe de couronnement en do majeur, K. 317	1944-01-02	Pfarrkirche Neumargareten	Vienne
	Concert pour l'anniversaire de la professeure en chant de chambre Paula von Neusser-Mark	1944-03-05	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne
	Concert des Wiener Sängerknaben	1944-05-08	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
	Concert des solistes (chant, orgue, piano et violon)	1944-05-13	Brahms-Saal, Musikverein	Vienne
	Récital de chant par Annie Vilmar	1944-05-14	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne
	Concert des étudiants en chant de Hilde Fach	1944-05-20	Schubert-Saal, Konzerthaus	Vienne
1944	Concert au Stephansdom du Reichshochschule für Musik	1944-06-21	Stephansdom	Vienne
	Récital de chant par Elisabeth Reichelt	1944-06-21	Grosser Saal, Musikverein	Vienne
	Commemoration des victimes des bombardement du 16 juillet à Vienne	1944-07-22	Inconnu	Vienne
	Concert bénéfice aux soldats blessés	1944-10-12	Stiftskirche	Vienne
	Concert au Konzerthaus	1944-11-01	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	Concert au Konzerthaus	1944-11-02	Grosser Saal, Konzerthaus	Vienne
	Requiem de Mozart organisé par l'Adalbert-Stifter Gesellschaft	1945-02-24	Augustinerkirche	Vienne

Résumé

La musique religieuse pendant le Troisième Reich (1933-1945) reste un sujet fascinant. Michael H. Kater dans *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich* (1997) laisse entrevoir comment les artistes de l'époque, qu'ils soient compositeurs ou interprètes, se sont accommodés dans le régime. Pourtant la situation de la musique religieuse des compositeurs allemands historiques, très prisés par le régime comme des modèles à suivre et à défendre, demeure inconnue. Le présent article, en se servant de l'exemple de la musique religieuse de Mozart, expose comment le régime nazi s'est servi de cette musique et l'a adaptée en vue de sa présentation dans un contexte purement profane, et ce, dans une campagne d'instrumentalisation laïque de la religion. Ceci était particulièrement intéressant en Autriche, pays profondément catholique où, peu avant l'annexion par les Allemands, le régime austrofasciste (1934-1938) tentait de centrer la culture sur le catholicisme (Pyrah 2011). L'étude de la musique religieuse de Mozart affichée dans les journaux ainsi que dans les archives des orchestres, des salles de concerts et des festivals permet de voir ce passage entre un usage purement religieux vers un usage plus profane, donc digne de l'art allemand tel que pensé par les autorités nazies.

Abstract

Religious music during the Third Reich (1933-1945) remains a fascinating topic. In *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich* (1997), Michael H. Kater provides a glimpse into how the artists of the time, whether composers or performers, adjusted to the regime. Yet for the religious music of historical German composers, who were highly valued by the regime as models to be followed and championed, the situation remains unknown. By taking Mozart's religious music as an example, this article shows how the Nazi regime used this music and adapted it for presentation in a purely non-religious context, in a secular campaign that instrumentalized religion. This was especially interesting in Austria, a profoundly Catholic country where just prior to be annexed by the Germans, the Austrofascist regime (1934-1938) attempted to focus culture on Catholicism (Pyrah 2011). The study of Mozart's religious music as displayed in newspapers as well as in the archives of orchestras, concert halls, and festivals allows us to observe the transition from a purely religious use to one that is more secular and thus worthy of German art as thought by Nazi authorities.

Sebastian Rodríguez Mayén

Sebastian Rodríguez Mayén a suivi un parcours académique bilingue dans l'ouest et l'est du Canada. Il a complété en 2019 une maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal, sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis. Il a commencé à l'automne 2020 un doctorat interdisciplinaire en musique à l'Université d'Ottawa en bénéficiant d'une bourse doctorale, ayant comme objet de recherche la musique comme sujet de propagande en URSS pendant la Guerre Froide (1953-1963). Depuis, il fait également partie de l'équipe de recherche dirigée par Christopher Moore (Université d'Ottawa, CRSH), laquelle se consacre à la chanson et au music-hall français pendant les années 1930.

« La métropole de l'Art au nom de Mozart »

Mozart et le Festival de Salzbourg dans la tourmente politique (1921-1944)

Béatrice Cadrin (Université de Montréal)

En 1936, après qu'Arturo Toscanini a manifesté son intention de se retirer du Festival de Salzbourg, Bruno Walter lui adresse une lettre le priant de revenir sur sa décision, dans laquelle il décrit le Festival comme étant « peut-être le dernier lieu apolitique, où l'art a encore un toit au-dessus de la tête » (Sachs 1978, 339). Aussi sincère que soit le chef d'orchestre allemand dans son plaidoyer auprès de son collègue italien, il erre en présentant le Festival de Salzbourg comme un lieu épargné par la politique. Au contraire, celle-ci s'est souvent immiscée dans le sort du Festival : sis à la frontière entre l'Autriche et la Bavière, le Festival de Salzbourg sert en effet de théâtre privilégié pour la résistance autrichienne aux politiques nazies et, après l'Anschluss de mars 1938, pour l'étalage de la supposée supériorité culturelle des nouveaux maîtres.

Établi dans la ville natale de Wolfgang Amadeus Mozart, le Festival de Salzbourg accorde naturellement une place importante à l'œuvre de ce compositeur dans ses activités. Dans cet article, il sera question des incidences des changements politiques sur la façon dont est présenté Mozart dans le cadre du festival : les orientations des différents régimes laissent-elles des traces dans la programmation des œuvres de Mozart ?

Cette question, posée spécifiquement en rapport avec le Festival de Salzbourg, s'inscrit dans le contexte de l'instrumentalisation générale de Mozart et des tentatives d'aryanisation de son œuvre dans l'ensemble du Troisième Reich, telles que décrites par Erik Levi dans son livre *Mozart and the Nazis* (2010). Cela se reflète entre autres dans une entreprise de dissimulation de la contribution du librettiste d'origine juive Lorenzo Da Ponte, dont le nom est fréquemment retiré des programmes imprimés. Toujours concernant les livrets d'opéras, il s'ensuit également une vague de nouvelles traductions (par Siegfried Anheisser, Herman Roth, Willy Meckbach et Georg Schünemann) pour remplacer celles qui étaient couramment utilisées, fruit du travail du

chef d'orchestre juif Hermann Levi. Parallèlement, bien que le singspiel *Die Zauberflöte* échappe à ces considérations puisque son livret est rédigé en allemand, cette œuvre n'en est pas moins problématique en raison de ses connotations franc-maçonniques. De ce côté, la solution a consisté à dépouiller l'œuvre de sa symbolique et de la présenter comme un simple conte fantastique (Levi 2010, 53-87).

Sans se pencher spécifiquement sur le cas de Mozart, les ouvrages historiques de Stephen Gallup (1987), Michael P. Steinberg (2000) et Robert Kriechbaumer (2013) mettent en lumière l'ingérence fréquente de la politique dans les décisions financières, administratives et artistiques rattachées au Festival de Salzbourg. Le réalisateur Andreas Novak adopte un angle similaire dans son documentaire *Festspiele im Mustergau* (2002), dont il tirera l'ouvrage « *Salzburg hört Hitler atmen* » : *Die Salzburger Festspiele 1933-1944* (2005). Hermann Peseckas, de son côté, esquisse dans son documentaire *Die Künstler, die Antisemiten und die Salzburger Festspiele* (2020) un bref historique de l'antisémitisme dans la région salzbourgeoise, et met en lumière le contraste entre la mentalité locale et celle des visiteurs et des artistes attirés par le festival. Produit à l'occasion du centenaire du Festival de Salzbourg, ce dernier film exploite un impressionnant fonds d'images et de films d'archives.

Aux fins de cet article, il s'agit cependant d'observer si cette ingérence laisse des traces dans le choix du répertoire, par exemple en accordant une priorité aux œuvres instrumentales et lyriques de Mozart dans la programmation – et, le cas échéant, lesquelles. Le lien étroit entre le lieu et le compositeur laisse également supposer que les années de commémoration soulignées ailleurs en grande pompe, comme le 150^e anniversaire de son décès qui a notamment donné lieu à une Semaine Mozart (*Mozart-Woche*) étoffée à Vienne en 1941 (Benoit-Otis et Quesney 2019¹), auront été des occasions privilégiées pour le Festival d'organiser

¹ À ce sujet, voir également les articles d'Elisabeth Otto et de Gabrielle Prud'homme dans le présent numéro.

des événements d'envergure centrés sur le compositeur salzbourgeois.

C'est en procédant à un dépouillement systématique du catalogue en ligne du Festival de Salzbourg, où l'on trouve le contenu de la programmation (œuvres, interprètes et lieux) de chaque événement du festival depuis sa création, que les informations nécessaires ont été récoltées². Les données sur la fréquence de présentation des œuvres de Mozart ont été colligées pour trois périodes successives entre 1921 et 1944, soit la période s'étendant de la première édition comportant un volet musical à l'arrivée du gouvernement austrofasciste³ (1921-1932), la période austrofasciste (1933-1937) et la période sous emprise nazie, c'est-à-dire de l'Anschluss jusqu'à l'entrée des troupes américaines dans Salzbourg le 4 mai 1945 (1938-1944).

Le nombre d'œuvres de Mozart programmées au cours de chaque période a été recensé et mis en parallèle avec le nombre total d'œuvres présentées dans le cadre de chaque édition du festival. Cela permet d'évaluer la place relative accordée à Mozart tout en tenant compte des variations dans la programmation globale. Le même principe a été appliqué aux opéras, en retraçant le nombre total de représentations (et non de productions) par année.

L'examen des statistiques ainsi récoltées fait ressortir une étonnante régularité dans la présentation de deux œuvres, la *Requiem* et la *Messe en do mineur*, dirigées par les deux mêmes musiciens locaux, sur une longue période. Le contraste entre ces présentations régulières et le programme principal changeant incite à s'interroger sur la différence d'approche ainsi manifestée.

Les observations découlant de ce travail, réparties en trois sections correspondant au découpage temporel adopté, sont présentées dans les pages qui suivent. Une section supplémentaire permet d'aborder le discours sur Mozart présenté dans la presse, par le biais d'une discussion de deux textes écrits par le critique Otto Kunz dans des contextes politiques différents, soit en 1931 et en 1938.

Les débuts du Festival de Salzbourg (1921-1932)

Le Festival de Salzbourg est le fruit des efforts d'une équipe composite réunissant deux projets embryonnaires : d'un côté, les amateurs de musique Friedrich Gehmacher (1866-1942) et Heinrich Damisch (1872-1961), qui militent déjà depuis 1913 pour la construction d'une nouvelle salle de concert et la création d'un festival centré sur Mozart

à la façon de Bayreuth ; de l'autre, le metteur en scène Max Reinhardt (1873-1943), qui envisage une formule plus éclatée combinant musique, opéra et théâtre, au sein de laquelle il compte raviver la tradition des grandes représentations extérieures dans l'esprit des mystères médiévaux (Gallup 1987, 6-7 ; 9-10).

Dans une Europe encore sous le choc des horreurs de la Première Guerre mondiale, dont les différentes populations peinent à assimiler les changements sociopolitiques profonds provoqués entre autres par la chute de l'Empire austro-hongrois, les fondateurs perçoivent leur festival comme un moteur unificateur européen et souhaitent en ouvrir l'accès au plus grand nombre. C'est la motivation, par exemple, derrière les grandes mises en scène extérieures de Reinhardt et les représentations en salle à prix réduit réservées aux habitants locaux. Il est cependant difficile de concilier cette aspiration avec les coûts élevés des productions d'opéra, de l'engagement d'artistes du plus haut niveau, de la publicité à l'étranger, etc. Malgré le désir manifesté par le comité d'administration du festival de développer des productions spécifiquement salzbourgeoises, les productions d'opéras sont surtout reprises de l'Opéra d'État de Vienne, également pour une question de coûts, ce qui est mal perçu dans le contexte de la rivalité constante entre les deux villes. De plus, le festival attire rapidement des visiteurs étrangers, essentiels pour sa survie financière. Par conséquent, les habitants locaux participent peu au Festival, découragés par le prix élevé des billets pour les représentations régulières, et adoptent vis-à-vis de l'événement une attitude ambivalente : ils apprécient les revenus générés par l'influx de touristes, mais grognent contre les foules, particulièrement le nombre croissant d'étrangers, et contre le clivage qu'ils ressentent entre les attitudes élitistes de ceux-ci et leur propre vie provinciale.

Les conditions économiques misérables de l'après-guerre, provoquant une inflation faramineuse, sont peu favorables au lancement d'une entreprise de grande envergure et forcent l'annulation des saisons 1923 et 1924. La reprise des activités en 1925 correspond à une orientation plus large dans les choix de répertoire, alors que les programmations des années 1921 (introduction du premier volet instrumental) et 1922 (ajout du volet d'opéra) n'avaient présenté que du répertoire mozartien. Cette direction ne se démentira plus, même si les œuvres de Mozart demeurent une partie incontournable de l'offre, qui reste en général conservatrice et se concentre sur le canon du répertoire.

² Avant que l'internet rende ces informations disponibles en ligne, Josef Kaut avait publié un catalogue comportant les mêmes informations dans son livre *Die Salzburger Festspiele 1920-1981* (1982).

³ La première édition du Festival de Salzbourg, en 1920, ne comportait que la pièce de théâtre *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal et aucun volet musical. Puisque cet article ne se penche que sur la programmation musicale du festival, nous considérerons désormais 1921 comme l'année de début du Festival de Salzbourg.

À partir de 1925, le nombre d'œuvres de Mozart suit la progression du nombre total d'œuvres présentées, mais selon une courbe aux proportions variables. Le pourcentage de la part accordée annuellement au répertoire mozartien entre 1925 et 1932 varie en dents de scie entre 18 pour cent (13 œuvres de Mozart sur un total de 72 en 1925) et 45 pour cent (33 œuvres de Mozart sur un total de 74 en 1932), auquel s'ajoute un résultat exceptionnel de 83 pour cent en 1927 (29 œuvres de Mozart sur un total de seulement 35) — un cas extrême (Tableau 1).

Tableau 1 : Comparaison entre le nombre d'œuvres de Mozart et le nombre total d'œuvres par année (1921-1933).

Année	Nombre d'œuvres de Mozart	Nombre total d'œuvres	Pourcentage d'œuvres de Mozart par rapport au total
1921	30	30	100 %
1922	12	12	100 %
1923	-	-	
1924	-	-	
1925	13	72	18 %
1926	16	84	19 %
1927	29	35	83 %
1928	26	91	29 %
1929	23	84	27 %
1930	36	89	40 %
1931	51	130	39 %
1932	33	74	45 %
TOTAL	269	701	38 %
Sans les années 1921-1922	227	659	34 %

L'exception que constitue l'année 1927 s'explique par l'introduction de la série des Soirées Sérénades Mozart (*Serenaden*). La programmation de ces concerts de fin de soirée combine les sérénades annoncées par le titre avec d'autres œuvres mozartiennes généralement légères : divertimentos, marches, danses, nocturnos, cassations, occasionnellement une des symphonies moins importantes ou une œuvre concertante. En 1927, sept de ces Soirées Sérénades ont eu lieu, ce qui explique l'augmentation soudaine du nombre d'œuvres de Mozart. Inversement, le nombre total de concerts et de représentations d'opéra était relativement bas cette année-là : seulement trois (alors qu'il varie entre un et douze au cours de cette période), complétés par deux soirées de danse et une «soirée

musico-dramatique» (*Musik-dramatische Vorführung*), trois concerts d'orchestre et un seul de musique de chambre. De plus, un certain nombre d'œuvres de longue durée se trouvait au programme (*Requiem* et *Messe en do mineur* de Mozart, *Missa solemnis* de Beethoven, deux symphonies de Schubert au cours du même concert symphonique), ayant pour effet de réduire encore plus le nombre total d'œuvres.

Cette première période inclut le 175^e anniversaire de naissance de Mozart en 1931. L'occasion a été soulignée par trois nouvelles productions d'opéras du compositeur, *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail* et *Così fan tutte*, ainsi que deux reprises, *Don Giovanni* et *Le nozze di Figaro*. L'importance des célébrations est cependant noyée par le fait que l'ensemble de cette édition du festival a été faste en ce qui a trait aux productions d'opéra : la programmation en comportait un total de douze, dont une nouvelle production additionnelle (*Orfeo ed Euridice* de Gluck), ainsi que des reprises du *Fidelio* de Beethoven, du *Don Pasquale* de Donizetti, du *Barbier de Sivilgia* de Rossini, d'*Il matrimonio segreto* de Cimarosa et du *Rosenkavalier* de Richard Strauss.

Du côté instrumental, trois concerts comportant exclusivement du répertoire mozartien portent la mention «Fête Mozart de la Fondation internationale Mozarteum» (*Mozart-Fest der Internationalen Stiftung Mozarteum*) : deux concerts de la série symphonique, soit le cinquième, ayant lieu le 13 août sous la direction de Robert Heger, et le septième, le 21 août sous la direction de Bruno Walter, ainsi qu'un concert de musique de chambre offert le 19 août par le Quatuor à cordes Sedlak-Winkler et ses invités (Viktor Polatschek, alto, et Karl Stumvoll, clarinette). La fiche du dixième concert symphonique ne porte aucune indication reliant celui-ci à des célébrations Mozart, mais celui-ci mérite d'être mentionné puisqu'il constitue la seule apparition dans le cadre du festival du chef britannique Thomas Beecham, considéré comme un spécialiste de Mozart et de Haydn. Le programme qu'il dirige comporte effectivement une symphonie de chacun des deux maîtres classiques, ainsi que la *Deuxième symphonie* de Brahms⁴.

L'implication de la Fondation internationale Mozarteum (FIM) auprès du festival ne se limite cependant pas à ces quelques concerts. Dès la saison 1921, il est mentionné sur la fiche d'archives de certains concerts que ceux-ci font partie de la Semaine Mozart (*Mozart-Woche*) du Mozarteum. Des mentions similaires se trouvent rattachées à des concerts présentés lors d'autres éditions, sous des appellations variées : en plus de la Semaine Mozart en 1921 et de Fêtes Mozart en 1928, 1930 et, comme précisé plus haut, en 1931, il y a eu des Concerts Mozart (*Mozart-Konzerte*) en 1929.

⁴ La présence de Thomas Beecham serait due à une invitation de dernière minute pour remplacer Franz Schalk, dont la santé déclinait (Gallup 1987, 61).

Ces événements sont tous décrits comme étant le fruit d'une collaboration entre la fondation et le festival (*Veranstaltung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen*).

La FIM organise également des symposiums et des congrès musicologiques centrés sur Mozart. La tenue de ces congrès, indépendants du festival, coïncide parfois avec les dates de celui-ci. Selon les informations disponibles sur le site des archives du festival, c'est le cas en 1927, où certains concerts font partie des activités du symposium (*Mozart-Tagung*) de la FIM. Le 175^e anniversaire de naissance du compositeur donne lieu à un congrès (*Musikwissenschaftliche Tagung*) du 2 au 5 août 1931, qui « peut être considéré comme possiblement l'événement Mozart le plus important de l'année 1931 dans le monde germanophone⁵ » (Levi 2010, 12) et qui a été soigneusement couvert par la presse⁶. À l'occasion de ce congrès, la FIM annonce la création de l'Institut central de recherche sur Mozart (*Zentralinstitut für Mozart-Forschung*), dont la mission est « de rassembler et d'enregistrer tous les résultats et toutes les retombées de la recherche sur Mozart sur des bases scientifiques⁷ ».

La fondation de l'Institut central avait été proposée par Erich Schenk, un musicologue natif de Salzbourg, alors professeur à l'université de Rostock, aux vues antisémites confirmées et supporteur convaincu du Parti populaire de la Grande Allemagne (*Großdeutsche Volkspartei*), lequel prônait l'unification de l'Autriche avec l'Allemagne (Levi 2010, 14). Étant donné que Schenk s'est entouré de collaborateurs aux vues similaires pour former le comité fondateur de l'institut (Hans Engel, Robert Haas, Robert Lach, Alfred Orel, Bernhard Paumgartner et Ludwig Schiedermaier) (Levi 2010, 14-15), la cohabitation entre le Festival de Salzbourg, cosmopolite, international, dont la direction inclut quelques membres juifs, et cet institut satellite de la FIM ne peut pas avoir été simple.

Nonobstant l'implication de la FIM, une comparaison du nombre d'œuvres de Mozart avec le total de celles qui ont été présentées en concert montre que l'année 1931 n'atteint que le sixième résultat le plus élevé de la période, soit 39 pour cent (51 œuvres sur 130), derrière les deux premières années entièrement consacrées à Mozart (100 pour cent), l'édition de 1927 (83 pour cent) et celles de 1932 (45 pour cent) et de 1930 (40 pour cent).

Il en va de même pour les représentations d'opéra. Bien que les pourcentages les plus élevés correspondent à des années différentes que pour les concerts, l'année 1931 occupe encore le sixième rang, avec 43 pour cent du nombre total de représentations consacrés aux œuvres scéniques de Mozart (12 représentations sur un total de 28) (Tableau 2). Cependant, avec cinq opéras du compositeur salzbourgeois à l'affiche, l'année 1931 remporte la palme de l'édition présentant le plus grand nombre d'opéras différents, soit *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte* (3 soirs chacun), *Don Giovanni*, *Così fan tutte* et *Die Entführung aus dem Serail* (2 soirs chacun) — les cinq opéras de Mozart les plus régulièrement présentés au Festival. Le seul autre titre faisant une rare apparition au cours de cette période initiale est le modeste singspiel *Bastien und Bastienne* pour une unique représentation en 1921 et des représentations en russe — d'ailleurs peu appréciées des critiques — par le Studio d'opéra de Leningrad en 1928 (Tableau 3⁸).

Tableau 2 : Nombre de représentations d'opéra par année (1921-1932).

Année	Nombre de représentations d'œuvres de Mozart	Nombre total de représentations	Pourcentage d'œuvres de Mozart par rapport au total
1921	1	1	100 %
1922	16	16	100 %
1923	-	-	
1924	-	-	
1925	5	10	50 %
1926	8	16	50 %
1927	6	20	30 %
1928	10	17	59 %
1929	5	13	38 %
1930	5	16	31 %
1931	12	28	43 %
1932	8	24	33 %
TOTAL	76	161	47 %
Sans les années 1921-1922			
	59	144	41 %

Il se dégage de ce portrait des célébrations de 1931 l'impression que si, d'une part, la FIM remplit bien son mandat de promotion de la musique de Mozart et de

⁵ « The Congress can be regarded perhaps as the most important Mozart event of 1931 in the German-speaking world. » (Toutes les traductions sont de l'autrice.)

⁶ Voir par exemple *Salzburger Chronik*, 5 et 6 août 1931.

⁷ « alle Ergebnisse und Niederschläge der Mozart-Forschung auf wissenschaftlicher Grundlage aufzuzeichnen und zu sammeln ». *Stiftung Mozarteum Salzburg* [site web], « Geschichte », URL: <https://mozarteum.at/geschichte/>, consulté le 5 juin 2020.

⁸ Les titres d'opéras apparaissant en en-tête du Tableau 3, placés par ordre chronologique de composition, constituent la sélection entière des opéras de Mozart présentée au cours des quatre périodes observées, donc entre 1921 et 1944.

Tableau 3 : Opéras de Mozart présentés par année⁹ (1921-1932).

Année	B&B	Idomeneo	Serail	Figaro	DG	Così	Tito	ZF
1921	X							
1922				X	X all.	X		
1923								
1924								
1925				X all.	X all.			
1926			X		X all.			
1927				X	X			
1928	X rus.					X		X
1929					X all.			
1930				X all.	X all.			
1931			X	X all.	X all.	X		X
1932			X	X all.		X		X
TOTAL	2		3	6	7	4		3

recherche à son sujet, le Festival, d'autre part, ne semble pas avoir investi d'efforts particuliers pour distinguer cette édition de celles des autres années. Il n'est pas possible, à partir des sources à notre disposition, de déterminer si ce partage des tâches entre la FIM et le Festival est volontaire ou le résultat d'une évolution naturelle, en ligne avec la mission que chaque organisme s'est attribuée.

Période austrofasciste (1933-1937)

Les événements politiques importants se précipitent au cours des années 1933 à 1938. En Allemagne, le parti national-socialiste (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, ou NSDAP) accède au pouvoir en mars 1933. Le chancelier autrichien Engelbert Dollfuss et son parti Front Patriotique (Vaterländische Front) prennent clairement position contre l'annexion de l'Autriche au Troisième Reich, ce qui provoque des tensions entre les deux pays. Au sein de la population autrichienne, cependant, la tendance pro-Anschluss gagne du terrain. Dollfuss et son successeur Kurt Schuschnigg cherchent alors à éveiller un sentiment renouvelé d'identité nationale en présentant le pays comme

le gardien des authentiques valeurs germaniques, que le NSDAP s'affaire selon eux à corrompre.

Cette approche joue en faveur du Festival, que le gouvernement met de l'avant comme une vitrine exemplaire de la valeur et l'attrait de la culture germanique. Selon une citation transmise par le chef d'orchestre Bernhard Paumgartner, le chancelier Dollfuss aurait clamé en 1934 que « ne pas tenir le Festival de Salzbourg serait équivalent à baisser le drapeau autrichien. Tenons le drapeau bien haut!¹⁰! » (Kriechbaumer 2013, 28). L'esprit de cet appel est confirmé par une autre citation indirecte, alors que le président du Festival, Heinrich Puthon, « rapporte dans une séance du conseil de direction de l'association pour la construction d'une salle de concert attitrée au Festival de Salzbourg le 30 janvier 1934 que l'ordre a été donné à Vienne qu'en toutes circonstances le Festival doit avoir lieu¹¹ » (Kriechbaumer 2013, 28). De leur côté, « les nazis voient le Festival

comme un défi et tentent de le détruire. Salzbourg devient ainsi, pour ces quelques semaines en juillet et en août, la manifestation du combat entre les nazis et leurs ennemis¹² » (Gallup 1987, 57).

Les incidences concrètes de ce combat sur le destin du Festival ne tardent pas à se faire sentir: en mai 1933, quelques mois à peine après son installation au Reichstag, Hitler instaure une taxe de passage de 1000 Reichsmarks pour les voyageurs allemands souhaitant traverser la frontière en direction de l'Autriche. Cette mesure frappe de plein fouet le Festival de Salzbourg, qui lance de toute urgence une offensive publicitaire d'envergure à l'étranger pour compenser la perte anticipée des nombreux visiteurs allemands. La distribution de feuillets de propagande nazie à partir d'avions allemands survolant les lieux du festival à l'été 1933 n'est certainement pas pour rassurer les touristes étrangers.

La campagne nationale-socialiste visant à briser l'esprit autrichien se poursuit à l'été 1934, alors que la faction autrichienne du parti, déclarée illégale par le gouvernement, pose des bombes et diffuse de la propagande pro-nazie dans de puissants haut-parleurs. L'intimidation nazie culmine

⁹ Légende: B&B: *Bastien et Bastienne*; Serail: *Die Entführung aus dem Serail*; Figaro: *Le nozze di Figaro*; DG: *Don Giovanni*; Così: *Così fan tutte*; Tito: *La Clemenza di Tito*; ZF: *Die Zauberflöte*.

¹⁰ « Ein Nichtabhalten der Salzburger Festspiele wäre gleichbedeutend mit dem Niederholen der österreichischen Fahne. Halten wir diese Fahne hoch! » Extrait d'un discours de Paumgartner devant le gouvernement de la province de Salzbourg le 7 juin 1935 lors d'un débat au sujet de coupures proposées aux subventions au Festival. Aucune source directe ne semble exister pour cette citation et Paumgartner n'a pas précisé le contexte dans lequel Dollfuss aurait prononcé cette phrase, sinon que c'était à la suite des actes terroristes de 1934 (mentionnés plus loin dans le texte) et que Paumgartner a assuré son auditoire que cette citation était textuelle (*wörtlich*).

¹¹ « So berichtete Präsident Puthon in der Aufsichtsratssitzung der Salzburger Festspielhausgemeinde am 30. Jänner 1934 von den Gesprächen in Wien, man habe "überall ... den Bescheid" erhalten "dass, die Festspiele unter allen Umständen abgehalten werden müssen." »

¹² « Equally, the Nazis viewed the Festival as an open challenge, and attempted to destroy it. Salzburg thus became, for those few weeks in July and August, the manifestation of the struggle between the Nazis and their enemies. »

avec l'assassinat accidentel du chancelier Dollfuss dans un putsch raté tenté par des membres du NSDAP autrichien le 25 juillet 1934. La tenue de ses funérailles le 28 juillet provoque le report de l'ouverture du Festival de Salzbourg au lendemain.

Le festival profite indirectement de la tournure des événements politiques en Allemagne en recueillant la figure musicale la plus marquante de l'époque, Arturo Toscanini, après que celui-ci a annulé sa participation au Festival de Bayreuth de 1933 en protestation contre les politiques nazies. De 1934 à 1937, le chef italien règne sur le Festival de Salzbourg, pliant non seulement les chanteurs et instrumentistes à sa volonté de fer, mais obligeant également l'administration à satisfaire tous ses désirs, par la force du pouvoir que lui confèrent les revenus élevés de vente de billets que génère sa présence (Gallup 1987, ch. 5).

La domination de Toscanini, qui a des idées très définies sur ce qu'il souhaite diriger, ne joue pas en faveur des œuvres de Mozart, car celles-ci ne font pas partie de son répertoire de prédilection. Au cours de ses quatre saisons d'activité au festival, Toscanini ne dirige que trois œuvres de Mozart : la *Symphonie Haffner* le 23 août 1934, dans un programme repris d'une tournée effectuée précédemment avec l'Orchestre philharmonique de Vienne, la *Symphonie n° 40* le 15 août 1935, toujours avec le Philharmonique de Vienne, et, en 1937, une nouvelle production de *Die Zauberflöte*. Bien qu'attendue avec impatience, cette production ne rencontre qu'un succès mitigé, les tempos rapides du chef italien formant un contraste trop marqué avec la lecture « contemplative et touchante » de Bruno Walter à laquelle étaient habitués les visiteurs réguliers du festival (Gallup 1987, 97). C'est plutôt à ce dernier qu'incombe le rôle de spécialiste de la musique de Mozart, ainsi qu'à l'incontournable, mais moins célèbre, Bernhard Paumgartner.

Cela contribue sans doute à expliquer la différence entre la courbe du nombre total d'œuvres présentées au Festival au cours de cette période et celle des œuvres de Mozart (Tableau 4). En effet, si l'on se fie au nombre total d'œuvres présentées à chaque édition entre 1933 et 1937, le Festival se trouve dans une période de croissance continue. Ces années sont d'ailleurs passées à l'histoire comme l'âge d'or du festival, et l'édition de 1937 comme une année exceptionnellement réussie par la qualité des présentations et la réputation des artistes invités. La régularité de cette courbe ascendante ne se reflète cependant pas dans la part accordée aux œuvres de Mozart, qui présente un portrait plus variable. Les pourcentages se maintiennent dans une fourchette allant de 28 pour cent en 1934 (28 œuvres sur 101) à 42 pour cent en 1935 (45 sur 106).

Tableau 4 : Comparaison entre le nombre d'œuvres de Mozart et le nombre total d'œuvres par année (1933-1937).

Année	Nombre d'œuvres de Mozart	Nombre total d'œuvres	Pourcentage d'œuvres de Mozart par rapport au total
1933	35	100	35 %
1934	28	101	28 %
1935	45	106	42 %
1936	34	117	29 %
1937	50	135	37 %
TOTAL	192	559	34 %

Une régularité s'installe par ailleurs dans les termes de l'implication de la FIM : au cours de cette période, celle-ci collabore à deux concerts par saison. S'il s'agit en 1933 de deux concerts orchestraux entièrement dédiés à Mozart (celui du 30 juillet, dirigé par Richard Strauss, et celui du 27 août, dirigé par Bruno Walter), le soutien de la FIM se déplace par la suite vers la série des concerts d'église (*Kirchenkonzerte*) ayant lieu à l'Abbaye Saint-Pierre. Ces concerts pour chœur et orchestre sont systématiquement dirigés par Bernhard Paumgartner. Rappelons que ce dernier est membre du comité de l'Institut central de recherche fondé par la FIM, un facteur ayant pu avoir une portée sur la décision d'associer la fondation à cette série de concerts, qui devient dès sa création un élément régulier de la programmation annuelle du festival.

La série des concerts d'église présentée à l'Abbaye Saint-Pierre est en fait la deuxième série régulière de concerts pour chœur et orchestre à venir enrichir la programmation du Festival de Salzbourg, puisque la chorale de la Cathédrale de Salzbourg produit depuis 1928 une série étoffée de concerts de ce répertoire sous la direction de son *Kapellmeister* attitré, Joseph Messner.

La Cathédrale de Salzbourg avait été à l'origine le berceau de l'Association musicale de la Cathédrale et du Mozarteum (*Dom-Musikverein und Mozarteum*), fondée en 1841, jusqu'à ce que le secteur éducatif du Mozarteum crée sa propre fondation, la FIM, et se dissocie de la Cathédrale en 1881. Peut-on soupçonner un reste de rivalité entre les deux institutions, menant à la tenue de deux séries parallèles, chacune dirigée par un musicien local renommé ? Les seules archives du Festival ne permettent pas de répondre à cette question, qui exigerait une plongée dans les archives (non numérisées) des deux institutions concernées.

Ce que la consultation des archives du festival permet de constater est une répartition bien marquée de deux œuvres majeures du répertoire mozartien pour chœur et orchestre : en effet, tout au long de la remarquable longévité

des deux séries, le *Requiem* est resté l'apanage de Messner et du Chœur de la Cathédrale, tandis qu'à l'Abbaye Saint-Pierre, Paumgartner et des ensembles *ad hoc*, avec le soutien de la FIM, se sont approprié la *Messe en do mineur*.

Cette appropriation du répertoire sacré pour chœur et orchestre par des producteurs extérieurs au festival, tel que le laissent entendre les mentions sur les fiches des archives, devait permettre d'étoffer la programmation de représentations de qualité à moindre coût pour le festival lui-même. Encore une fois, cet aspect mériterait une visite dans les archives de la FIM et de la Cathédrale. La participation de la Cathédrale en tant que producteur extérieur a probablement facilité l'inclusion d'un musicien conservateur et pro-Anschluss comme l'était Joseph Messner dans un festival qui, comme nous l'avons vu, servait par ailleurs de vitrine à l'esprit identitaire autrichien anti-annexion.

Du côté des opéras, les Tableaux 5 et 6 montrent qu'aucun grand changement n'est à noter au cours de cette période : la trilogie Da Ponte maintient sa suprématie sur les autres opéras, bien que *Le nozze di Figaro* déloge *Don Giovanni* comme opéra le plus programmé, plaçant celui-là ex aequo avec *Così fan tutte*. Notons qu'à partir de 1934, les productions de *Don Giovanni* puis celle de *Le nozze di Figaro* en 1937 dirigées par Bruno Walter sont présentées dans l'italien original¹³.

Tableau 5 : Nombre de représentations d'opéra par année (1933-1937).

Année	Nombre de représentations d'œuvres de Mozart	Nombre total de représentations	Pourcentage d'œuvres de Mozart par rapport au total
1933	6	21	29 %
1934	7	19	37 %
1935	12	24	50 %
1936	8	25	32 %
1937	10	26	39 %
TOTAL	43	115	37 %

¹³ Il ne faut pas voir dans cette initiative autre chose qu'un souci d'authenticité, car Walter explique dans ses mémoires qu'il avait « toujours souffert de l'incompatibilité de plusieurs détails de la traduction allemande avec la musique de Mozart et goûtait enfin l'harmonie si longtemps recherchée entre parole et musique » (« Ich hatte immer unter der Unvereinbarkeit vieler Einzelheiten der deutschen Übersetzung mit Mozarts Musik gelitten und genöß endlich die lange ersehnte Harmonie zwischen Wort und Ton. » Walter 1967, 401). Cette insatisfaction avec la traduction allemande (il ne spécifie pas laquelle) n'est aucunement reliée aux débats antisémites que nous avons mentionnés en introduction.

Tableau 6 : Opéras de Mozart présentés par année (1933-1937).

Année	B&B	Idomeneo	Serail	Figaro	DG	Così	Tito	ZF
1933				X		X		X
1934				X all.	X ital.	X		
1935			X	X all.	X ital.	X		
1936				X all.	X ital.	X		
1937				X all.	X ital.			X
TOTAL			1	5	4	4		2

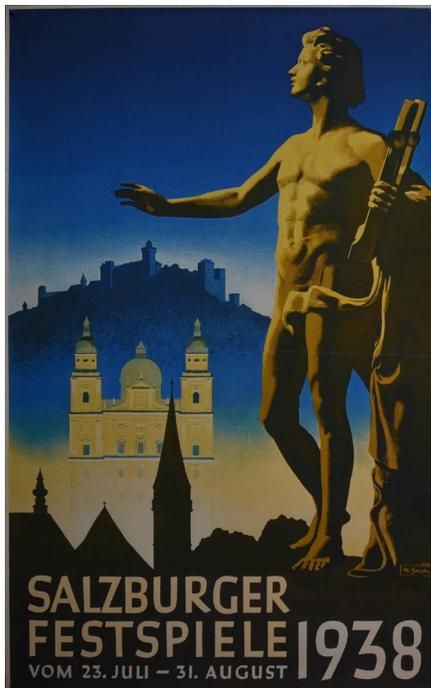
C'est aussi Walter qui dirige en 1933 la première des deux seules productions de *Die Zauberflöte* de la période (la deuxième étant celle déjà mentionnée sous la direction musicale de Toscanini), une reprise de la production présentée en 1931 et 1932, tout comme il dirige l'unique production de *Die Entführung aus dem Serail*, un opéra qu'il avait lui-même introduit à la programmation en 1926.

Ces années d'or laissent présager pour le festival un avenir resplendissant, mais le vent tourne rapidement, comme il allait bientôt tourner pour tout le continent européen et le monde entier : le 12 février 1938, Schuschnigg se voit forcé de signer l'Entente de Berchtesgaden, qui, sous couvert de reconnaître l'identité germanique de l'Autriche, prépare en réalité le terrain pour l'annexion. En apprenant la nouvelle de la rencontre entre Schuschnigg et Hitler, Toscanini s'empresse d'annuler sa présence au festival, mettant ainsi la hache dans les plans élaborés pour l'été 1938. Un mois plus tard, les troupes nazies entrent dans Salzbourg et l'Anschluss devient réalité. La population salzbourgeoise, qui, à l'opposé du gouvernement national, nourrissait des sentiments pro-annexion depuis la fin de la Première guerre mondiale et des sentiments antisémites depuis beaucoup plus longtemps, accueille l'entrée des troupes allemandes avec des saluts nazis et des cris de « *Heil Hitler!* »

Régime nazi (1938-1944)

Avec l'Anschluss, la responsabilité de la planification du Festival de Salzbourg passe aux mains du ministère de la Propagande, qui fait face dès lors à un défi de taille : le premier Festival sous l'égide du régime national-socialiste se doit d'être un événement d'envergure, d'une part pour confirmer la supposée supériorité des Allemands et d'autre part pour rassurer rapidement les visiteurs en provenance de l'étranger, qui, devant la nouvelle situation politique, annulent massivement leurs réservations. Une des premières actions des nouveaux maîtres est d'interdire la participation de personnes d'origine juive, ce qui signifie entre autres

Illustration 1 : Affiche du Festival de Salzbourg 1938, présentant Mozart sous les traits d'Apollon. Source : © IMAGO/Salzburger Festspiele.



que Max Reinhardt, co-fondateur et figure généralement indissociable du Festival de Salzbourg, doit abandonner tout ce qu'il y a construit¹⁴. Bruno Walter pâtit également de cette interdiction.

Le dilemme qui se pose aux nazis est de déterminer comment rendre le festival « plus allemand tout en restant international » (Gallup 1987, 105), puisque, comme leurs prédécesseurs et malgré leurs proclamations qu'ils vont rendre le festival aux Allemands, ils constatent qu'ils ne peuvent se passer de l'influx étranger. Par ailleurs, le temps manque pour repenser en profondeur la programmation déjà élaborée. En termes de contenu, l'édition de 1938 ressemble en fin de compte aux précédentes. Elle est même un peu moins élaborée, puisque le nombre total d'œuvres marque un léger recul à un niveau comparable à 1933 ou 1934, avant la période glorieuse des années d'or.

S'ils ne peuvent marquer un grand coup par une refonte réussie de la programmation, les nazis se saisissent de l'image visuelle de Mozart sur l'affiche annuelle, dans une mise en scène frappante : les silhouettes du château fortifié Festung Hohensalzburg et de la Cathédrale de Salzbourg servent d'arrière-plan à une représentation de Mozart sous les traits du dieu grec Apollon tenant une lyre (Illustration 1). Dans la mythologie grecque, Apollon est non seulement le dieu des arts et de la musique, mais également celui de la beauté masculine et, chez Nietzsche,

le représentant de l'ordre et de la logique, en opposition aux excès de Dionysos. En associant Mozart à Apollon, les nazis en font un représentant de leurs idéaux raciaux aryens et établissent un parallèle entre les proportions classiques de sa musique et l'ordre sociétair qu'ils comptent établir dans le pays nouvellement annexé.

Il ne devait pas y avoir de festival à l'été 1940 : Goebbels était d'avis que la ligne de « guerre totale » qu'il défendait ne permettait pas la tenue d'événements musicaux de cette envergure. L'Orchestre philharmonique de Vienne prend donc l'initiative d'organiser et de financer deux semaines de concerts au mois de juillet 1940, sous l'appellation « Été de la culture de Salzbourg » (*Salzburger Kultursommer*). La programmation est limitée à sept concerts symphoniques donnés par l'orchestre sous la direction de Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler et, pour la seule fois au festival, Franz Lehár dans un programme de sa propre musique, un concert symphonique hors-série présenté par Kraft durch Freude et par le Front allemand des travailleurs (Deutsche Arbeitsfront) et deux Soirées Sérénades (passées sous la direction Willem von Hoogstraten pendant l'exil de Paumgartner). Les deux seules œuvres de Mozart présentées cette année-là sont le *Concerto pour violon n° 5* en la majeur, KV 219, avec Wolfgang Schneiderhan dirigé par Karl Böhm, et la *Gran Partita* lors de la première de deux Soirées Sérénades, avec l'ensemble à vents de l'orchestre. Le directeur par intérim de l'orchestre Wilhelm Jerger note que ces concerts « ont été de francs succès, “bien que le ministère de la Propagande ait fait plus pour les empêcher que pour en faire la promotion¹⁵” » (Trümpi 2016, 136-137).

Tableau 7 : Comparaison entre le nombre d'œuvres de Mozart et le nombre total d'œuvres par année (1938-1944).

Année	Nombre d'œuvres de Mozart	Nombre total d'œuvres	Pourcentage d'œuvres de Mozart par rapport au total
1938	44	101	44 %
1939	26	77	34 %
1940	2	54	4 %
1941	25	47	53 %
1942	29	88	33 %
1943	19	91	21 %
1944	2	4	50 %
TOTAL	192	559	34 %

¹⁴ À la mise en application de l'Anschluss, Reinhardt se trouvait en Californie pour discuter de projets à Hollywood. Il est décédé à New York en 1943 sans jamais être retourné en Europe.

¹⁵ « The Salzburg concerts had been a complete success, “although the Reichpropaganda Ministry had done more to impede than promote them”. »

Cette édition hors de l'ordinaire n'est évidemment pas représentative de l'esprit du festival, mais son contenu démontre que sans direction artistique globale, sans possibilité de présenter des opéras, sans les séries de la Cathédrale et de la FIM, et avec une série de Soirées Sérénades squelettique qui a perdu son identité, Mozart est bien peu représenté.

Les archives du Festival sont laconiques quant au destin des séries des Concerts de la Cathédrale et de celle de Musique sacrée à l'Abbaye Saint-Pierre. En 1938, les deux sont encore offertes. En 1939, les deux séries et leurs chefs sont absents de la programmation, mais les deux œuvres phares, le *Requiem* et la *Messe en do mineur*, sont toutes deux présentées à l'Abbaye Saint-Pierre sous la direction de Meinhard von Zallinger. En 1941, Zallinger revient pour diriger uniquement la Messe, avec la collaboration habituelle de la FIM. Par la suite, les deux œuvres disparaissent de la programmation, ce qui s'explique aisément dans le contexte des contraintes de la guerre. Joseph Messner et la série des Concerts de la Cathédrale réapparaissent dès 1945 (la série conserve son appellation bien que les concerts ne puissent avoir lieu dans la cathédrale, endommagée par une bombe). De son côté, Paumgartner, qui avait été exilé de force à Florence, ne peut reprendre ses représentations de la *Messe en do mineur* qu'en 1950, puis annuellement à partir de 1952, toujours avec la collaboration de la FIM. À noter que dans l'intervalle de leurs absences respectives, hormis l'année 1939 avec Zallinger, ces œuvres n'ont été reprises par aucun autre ensemble.

Tableau 8 : Nombre de représentations d'opéra par année (1938-1944).

Année	Nombre de représentations d'œuvres de Mozart	Nombre total de représentations	Pourcentage d'œuvres de Mozart par rapport au total
1938	7	27	26 %
1939	9	20	45 %
1940	-	-	-
1941	12	16	75 %
1942	6	6	100 %
1943	6	12	50 %
1944	(2 annulés)	1	
TOTAL	40	82	49 %

¹⁶ À partir de la fin de la Première Guerre mondiale, le quotidien *Salzburger Volksblatt* accuse une ligne éditoriale orientée vers la droite, fortement chargée d'antisémitisme et prenant position en faveur de l'Anschluss.

¹⁷ En plus des deux articles analysés dans ce texte, mentionnons «Das Bühnenbild von Mozart bis zur Gegenwart» (article en deux parties paru le 31 mars et le 1^{er} avril 1931, p. 5) et «Der heutige Zustand des Grabes Mozarts» (4 décembre 1937, p. 5).

Tableau 9 : Opéras de Mozart présentés par année (1938-1944).

Année	B&B	Idomeneo	Seraïl	Figaro	DG	Così	Tito	ZF
1938				X	X			
1939			X	X	X			
1940								
1941				X all.	X all.			X
1942				X all.				
1943								X
1944								
TOTAL			1	4	3			2

Regards sur le discours sur Mozart (1931-1938)

Les données présentées dans les sections précédentes montrent que les intentions des différents régimes ne se traduisaient pas nécessairement avec clarté sur le terrain : le répertoire mozartien présenté reste sensiblement le même et la part occupée par celui-ci au sein de l'ensemble du festival ne varie que dans une mesure assez faible.

Les données de programmation ne révèlent cependant qu'une partie de l'histoire, et il importe de jeter également un regard sur la façon dont ces événements et le personnage de Mozart ont été présentés et interprétés dans la presse, afin d'évaluer la portée de la propagande ciblée.

À cet effet, nous comparerons dans cette section le discours employé dans deux textes rédigés à deux moments différents de l'histoire de Salzbourg, soit en 1931 et en 1938 (au moment même de l'Anschluss), et parus dans le quotidien *Salzburger Volksblatt*¹⁶.

Les deux textes sélectionnés sont du même auteur, le journaliste Otto Kunz (1880-1949). Critique d'art, journaliste culturel pour plusieurs journaux dont le *Salzburger Volksblatt* et connaisseur de Mozart, Kunz a participé aux démarches pour la rénovation de la maison natale du compositeur ainsi qu'à la conception de différentes expositions lui étant consacrées. Il a également été actif au sein de l'Institut central de recherche sur Mozart, dont l'orientation conservatrice a déjà été mentionnée. Un survol de ses articles¹⁷ dévoile une attitude critique envers le Festival de Salzbourg, qu'il accuse d'être trop commercial et tape-à-l'œil, de trop miser sur les grandes stars et de négliger par conséquent les artistes locaux, et enfin de n'être qu'une toile de fond pour une procession des bien

nantis du monde entier qui viennent y parader. L'absence d'authentique révérence envers le génie de Mozart de la part de la direction est également une plainte récurrente dans ses écrits au sujet du festival. Il ne manque cependant pas de souligner la qualité artistique et musicale des interprétations lorsque celles-ci atteignent un calibre qu'il juge digne d'un festival de portée internationale.

Le premier article sous considération est intitulé «L'instrument des dieux» («Das Werkzeug der Götter») et a été publié le 26 janvier 1931, en prévision du 175^e anniversaire de naissance du compositeur, le lendemain.

Kunz s'y emploie à décrire Mozart comme issu du peuple et proche de celui-ci. La description de la chambre modeste où est né Wolfgang et du seul portrait connu de sa mère, que l'auteur suppose aigrie par les luttes quotidiennes, servent manifestement cet objectif.

L'appartenance autrichienne du compositeur est fièrement mise de l'avant: les coquinerie relevées dans sa correspondance sont mises sur le compte de «l'humour autrichien, [...] qu'il semble avoir hérité de sa mère¹⁸». La «joie de vivre autrichienne» devient un tremplin grâce auquel «l'humanité s'élève vers l'universalité¹⁹». Cette universalité est exprimée en d'autres mots plus tôt dans le texte, alors que l'auteur affirme que «Mozart est libre d'idéologie et intemporel²⁰», et qu'il dresse la liste des grandes villes européennes visitées par le jeune prodige (Vienne, Munich, Paris, Londres, Mannheim, Berlin, Naples), formant son jeune esprit à «l'élégance de la scène française, les caractéristiques folkloriques du style bavarois, la manière viennoise au pied léger, la grâce italienne²¹».

Le texte de Kunz est suivi d'extraits de quelques lettres écrites entre 1770 et 1791 par Mozart aux membres de sa famille, formant un large portrait de sa personnalité: tour à tour léger et tendre, puis enjoué et décrivant son succès dans des lettres à sa sœur et sa mère, songeur mais serein dans une lettre à son père, et pressé et factuel dans un extrait d'une lettre à sa femme.

Le deuxième texte, intitulé «La mission de Salzbourg pour l'avenir» («Die Sendung Salzburgs in der Zukunft»), est paru le 2 avril 1938, c'est-à-dire à quelques jours du référendum qui devait entériner *a posteriori* l'Anschluss et

le jour même de la visite du Generalfeldmarschall Hermann Göring à Salzbourg. Contrairement au premier article, aucune circonstance musicale ou biographique particulière n'invite la publication de ce texte d'opinion de la part du critique. La seule motivation de Kunz pour ce texte substantiel occupant une pleine page du quotidien semble être de profiter du revirement dans la situation politique du pays et de l'effervescence suscitée par la visite de Göring; le critique peut ainsi mousser sa vision de l'avenir de la ville de Salzbourg et de la place à accorder au personnage de Mozart au cœur du Festival.

Dans des élans presque poétiques, Kunz jongle entre les notions de Mozart comme représentant d'une identité germanique, celui d'un universalisme élevé et celui du peuple qui s'identifie à lui. Ces quelques phrases tirées du premier paragraphe illustrent cette juxtaposition:

L'Autriche est depuis toujours le pays de la musique et de l'artisanat nobles, et Salzbourg, la porte d'accès la plus importante vers le reste de l'Allemagne, devient maintenant porteuse de ce message. Dans ce contexte, l'objectif de Salzbourg est de devenir la métropole de l'Art au nom de Mozart, au nom de la magie de l'architecture de la ville et des paysages environnants. Mozart représente à la fois l'incarnation de la consécration et de la clarté, la synthèse la plus élevée de la musique, l'humanité la plus élevée et le ravissement le plus grand. Dorénavant il doit aussi devenir un archétype populaire, une source à laquelle puise toute la nation²².

Un paragraphe intitulé «Mozart pour tous les Allemands» («Mozart für alle Deutsche») décrit comment Salzbourg accueillera à bras ouverts «le gendarme de circulation, le randonneur avec son sac à dos, le travailleur, en camarade à qui incombe le rôle le plus essentiel dans la reconstruction de l'Allemagne²³». La présence de cette catégorie de gens est vue comme étant plus favorable pour l'économie des commerces locaux que les riches visiteurs étrangers qui ne dépensent pas chez l'aubergiste du coin. Toutes ces bonnes gens, dans la vision de Kunz, cherchent à rencontrer Mozart dans chaque recoin de la ville, «à goûter à [leur] part de la magie de Mozart. Et si [elles] ne portent pas déjà cette attente dans leur cœur, il faut éveiller celle-ci en [elles]. [...] Il ne s'agit pas seulement de combler le connaisseur, mais d'ouvrir la porte du grand royaume de Mozart au nouvel être

¹⁸ «Diese Eigenschaft des österreichischen Humor [...] scheint von seiner Mutter, der Anna Marie Pertl, vulgo Pertlin, eine geborene St-Gilgnerin aus dem Salzkammergut, geerbt zu haben.»

¹⁹ «das Menschentum, [...] das aus der österreichischen Lebenslust zur Universalität emporwächst.»

²⁰ «Mozart war programmlos, zeitlos»

²¹ «die Eleganz der französischen Bühne, die volkstümliche Art des bajuwerischen Stiles, die leichtfüßige Wiener Manier, die italienische Grazie.»

²² «Österreich ist seit jeher das Land edler Musik und edlen Kunstgewerbes gewesen und Salzburg, die wichtigste Pforte zum übrigen Deutschlands, wird nun der Überbringer dieser Sendung sein. Das Programm für Salzburg in diesem Rahmen heißt: Metropole der Kunst zu sein im Namen Mozarts, im Namen des Zaubers der Architektur der Stadt und der Landschaft. Mozart ist Inbegriff der Weihe und Klarheit, ist höchste Synthese der Musik, höchste Menschlichkeit und höchste Entrücktheit zugleich. Nun soll er auch ein wirklicher Volksbegriff werden, ein Born, aus dem die ganze Nation schöpft.»

²³ «Der Infanterist des Verkehrs, der Rucksack-Mensch, der Arbeiter als Volksgenosse, dem im Wiederaufbau Deutschlands die wesentlichste Rolle zufällt»

humain allemand, au camarade, au travailleur, qui jusqu'à présent s'en tenait loin²⁴.»

Sans hésitation, Mozart est dépouillé de son identité autrichienne pour devenir allemand: «Les Fêtes Mozart doivent redevenir d'authentiques célébrations de l'âme allemande²⁵.» Des extraits de sa correspondance servent supposément à démontrer non seulement à quel point Mozart «se sentait allemand», mais que celui-ci «aurait célébré par des tintements de verres et par de la musique festive l'union de l'Allemagne aujourd'hui atteinte²⁶.»

Conclusion

Il ressort de ces deux exercices d'analyse deux résultats en quelque sorte opposés. D'une part, nous voyons que le discours employé pour présenter Mozart a changé de façon marquante avant même le début de la Deuxième Guerre mondiale. Ses liens supposés avec le peuple sont soulignés à grands coups de pinceau à la moindre occasion; son identité nationale est recadrée, aussi sans finesse, pour le mettre au service de la glorification de l'Allemagne, sans qu'on se soucie de définir de quelle Allemagne il s'agit. L'universalité de sa musique devient ainsi étroitement attachée à ses qualités allemandes.

D'autre part, les données statistiques démontrent que la place qu'occupent ses œuvres au sein du Festival de Salzbourg ne varie pas énormément, du moins pas en proportion avec l'enflure rhétorique des discours qui les accompagnent.

Il semblerait que les organisateurs aient été conscients de leurs efforts limités, même s'il s'agit probablement plus d'une justification *a posteriori* que de l'explication d'un choix éclairé. En 1935, lors d'un discours soulignant la quinzième année d'existence du festival, le *Landeshauptmann* de Salzbourg Franz Rehrl avance que c'est justement en évitant de se concentrer trop spécifiquement sur les œuvres de Mozart que le festival rend le mieux hommage à son esprit, et tourne cette position à l'avantage de l'indépendance artistique du festival:

En dépit de la hauteur à laquelle nous plaçons le génie incomparable et impérissable de Mozart, qui représente de plus l'expression musicale exacte du Salzbourg baroque, le festival ne pouvait se limiter à l'entretien de la mémoire

de ce génie. [...] Depuis toujours, le Nord et le Sud se tendent la main en ce lieu où ils ont trouvé l'harmonie. Le visage de la ville exprime la profondeur et le mysticisme nordiques illuminés de la clarté et du classicisme latins. Cette harmonie de la variété constitue justement l'essence universelle de Mozart et doit être conservée pour la durée et l'esprit du Festival de Salzbourg. De là découle la nécessité impérative de l'indépendance artistique du Festival de Salzbourg²⁷. (*Reichspost*, 12 août 1935, cité dans Kriechbaumer 2013, 162).

Tout aussi étonnant est le fait que les œuvres présentées appartiennent toujours au même éventail restreint, avec peu d'exceptions, et que les anniversaires de naissance ou de mort du compositeur sont plus ou moins soulignés. Il convient ici de souligner une dichotomie ressortant des histoires écrites du festival, qui se concentrent sur la «grande histoire», celle des vedettes venues de l'extérieur et dont les noms tapissent les programmes des grands concerts symphoniques et des opéras. Même le comité de direction d'origine, établi à Vienne et non à Salzbourg même, est constitué de noms légendaires, dont les contemporains mesuraient déjà l'influence: Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss. Aussi attachées qu'aient été ces personnes à Salzbourg, elles s'y transplantaient annuellement sans y vivre réellement, et même si elles jouaient à adopter le mode de vie provincial en portant le costume traditionnel autrichien, elles ne mesuraient pas forcément la profondeur des valeurs conservatrices, l'emprise de l'antisémitisme et la force de l'aspiration à une identité nationale apte à remplacer celle de l'empire perdu. Leur propre mode de vie cosmopolite, en décalage avec ces traits, venait heurter les préoccupations de leurs hôtes. Exception faite peut-être de Bruno Walter, leur attachement à promouvoir les œuvres négligées du génie local n'avait manifestement pas la ferveur d'un Bernhard Paumgartner.

À l'inverse, Paumgartner et son pendant à la Cathédrale, Joseph Messner, étaient des musiciens locaux bien établis qui, en tant respectivement que professeur et chef de chœur, maintenaient un contact constant et renouvelé avec la population locale. Leurs concerts risquent d'avoir été plus attirants pour celle-ci, ne serait-ce que par la participation de personnes de leur entourage, en tant qu'élèves du Mozarteum ou membres des chorales impliquées.

²⁴ «So will er auch sein Teil am Mozart-Zauber genießen. Und wenn er diese Erwartung nicht schon in seinem Herzen mitbringt, so muss sie in ihm eben hier geweckt werden. [...] Nicht nur darauf kommt es an, den Wissenden zu gewinnen, sondern darauf dem neuen deutschen Menschen, dem Volksgenossen, dem Mann der Arbeit, der bisher noch teilweise fernstand, das Tor zu öffnen in das große Reich Mozarts.»

²⁵ «Mozart-Feste müssen wieder wahre Feste der deutschen Seele werden.»

²⁶ «Womit wohl erwiesen ist, daß Mozart Deutschlands heutiger Einheit mit frohem Becherklang und Jubelmusik feiern würde.»

²⁷ «So hoch wir aber auch den unvergleichlichen und unvergänglichen Genius Mozart stellen, der gleichsam der adäquate musikalische Ausdruck des barocken Salzburg ist, so konnten sich dennoch die Festspiele nicht allein auf die Pflege dieses hier geborenen Genius beschränken. [...] Hier haben sich von jeher Nord und Süd die Hand gereicht und zur Harmonie gefunden und so ist in dem Antlitz der Stadt die nordische Schwere und Mystik durchleuchtet von lateinischer Klarheit und Klassizität. Das universelle Wesen Mozarts ist ja diese Harmonie der Vielfalt, die für die Zeit und den Geist der Salzburger Festspiele gewahrt werden muss. Daraus ergibt sich aber mit zwingender Notwendigkeit die künstlerische Eigenständigkeit der Salzburger Festspiele.»

L'histoire de la relation entre Mozart et le Festival de Salzbourg ne pourra être complète tant que celle de l'implication de ces deux hommes et des organisations musicales qu'ils menaient ne sera pas mieux connue. La longévité exceptionnelle des séries dont ils étaient les têtes d'affiche justifie en elle-même une étude approfondie. Pourquoi cette répartition stricte assignant le *Requiem* à l'un et la *Messe en do mineur* à l'autre ? Qui étaient les membres de la Chorale de la Cathédrale, du Salzburger Liedertafel et de tous les autres chœurs impliqués dans leurs séries de concerts respectives, et comment ces personnes percevaient-elles leur attachement au Festival de Salzbourg et aux œuvres de Mozart ?

Les réponses à ces questions et à celles qui s'ensuivront s'ajouteront au portrait déjà esquissé des volets plus « *glamour* » du Festival, produisant une histoire nuancée, et ainsi probablement plus juste, d'un des plus grands festivals de musique au monde et de sa relation avec un des compositeurs les plus chéris par les mélomanes.

RÉFÉRENCES

Documents d'archives

Archives du Festival de Salzbourg, URL: <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>.

KUNZ, Otto (1931). « Das Werkzeug der Götter », *Salzburger Volksblatt*, 26 janvier 1931, p. 5.

KUNZ, Otto (1931), « Das Bühnenbild von Mozart bis zur Gegenwart » parties 1 et 2, *Salzburger Volksblatt*, 31 mars et 1^{er} avril 1931, p. 5.

KUNZ, Otto (1937). « Der heutige Zustand des Grabes Mozarts », *Salzburger Volksblatt*, 4 décembre 1937, p. 5.

KUNZ, Otto, (1938). « Die Sendung Salzburgs in der Zukunft », *Salzburger Volksblatt*, 2 avril 1938, p. 18.

KUNZ, Otto, (1939). « Mozart — Kernpunkt der Salzburger Festspiele », *Salzburger Volksblatt*, 5 janvier 1939, p. 6.

Autres références

BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2019). *Mozart 1941. La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

GALLUP, Stephen (1987). *A History of the Salzburg Festival*, Londres, Weidenfeld and Nicolson.

KAUT, Josef (1982). *Die Salzburger Festspiele 1920-1981*, Salzbourg, Residenz Verlag.

KRIECHBAUMER, Robert (2013). *Zwischen Österreich und Großdeutschland. Eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933-1944*, Vienne, Böhlau Verlag.

LEVI, Erik (2010). *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven, Yale University Press.

SACHS, Harvey (1978). *Toscanini*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.

STEINBERG, Michael P. (2000). *Austria as Theater and Ideology. The Meaning of the Salzburg Festival*, Cornell University Press.

TRÜMPI, Fritz (2016). *The Political Orchestra. The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich*, Chicago, University of Chicago Press. Traduit de l'allemand par K. Kronenberg.

WALTER, Bruno (1967). *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*, Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag.

Documents audio-visuels

NOVAK, Andreas (2002). *Festspiele im Mustergau*, Vienne, ORF, URL: <https://tvthek.orf.at/profile/Archiv/7648449/Festspiele-im-Mustergau/10108950/Festspiele-im-Mustergau/10108951>, consulté en novembre 2019.

PESECKAS, Hermann (2020). *Die Künstler, die Antisemiten und die Salzburger Festspiele*, Salzbourg, Studio West Independent Film, URL: <https://tvthek.orf.at/history/Die-Salzburger-Festspiele/9840726/Die-Kuenstler-die-Antisemiten-und-die-Salzburger-Festspiele/14088127>, consulté le 15 septembre 2021.

Résumé

Les débuts du Festival de Salzbourg, établi dans la ville natale de Mozart, s'inscrivent dans le contexte des bouleversements sociopolitiques de la première moitié du xx^e siècle. Conçu par ses fondateurs dans un esprit rassembleur, le festival a ensuite été utilisé par les différents régimes comme vecteur de leur propre propagande. Étant donné les liens étroits qu'entretient le festival avec la musique de Mozart et l'instrumentalisation politique de cette dernière (en particulier sous le Troisième Reich), il convient de s'interroger sur les répercussions des changements de régime sur la programmation des œuvres instrumentales et lyriques du compositeur dans le cadre du festival.

Les statistiques nécessaires à cette analyse ont été récoltées grâce à un dépouillement des archives de la programmation du Festival de Salzbourg disponibles en ligne. Il en résulte un portrait en trois parties correspondant aux trois régimes politiques en Autriche entre la fondation du festival au début des années 1920 et l'entrée des troupes américaines à Salzbourg au printemps 1945. À ce portrait vient s'ajouter une discussion comparative du discours sur Mozart dans la presse par le biais de deux textes de critique culturelle Otto Kunz, le premier paru en 1931, soit avant l'arrivée au pouvoir des partis totalitaires en Autriche et en Allemagne, et le second en 1938, au moment de l'Anschluss. Cette comparaison fait ressortir le glissement qui se produit dans la façon d'aborder le personnage de Mozart et les tentatives de germanisation dont il fait l'objet.

À la lumière de ce travail, il apparaît qu'alors que le discours entourant Mozart a été modulé selon les objectifs politiques du moment, ces changements se reflètent peu dans la programmation de ses œuvres. Cependant, la plongée dans les archives de programmation du festival permet de faire ressortir un décalage entre l'attachement des musiciens salzbourgeois à leur génie local et l'image hétérogène projetée par les grands volets symphonique et lyrique du festival.

Abstract

The beginnings of the Salzburg Festival, established in Mozart's birthplace, took place against the backdrop of the sociopolitical upheavals of the first half of the 20th century. Conceived of by its founders in a spirit of unification, the festival was subsequently used by the various regimes as a vehicle for their own propaganda. Given the festival's close ties to Mozart's music and the latter's political instrumentalization (especially under the Third Reich), it is worth considering how regime changes impacted the festival's programming of the composer's instrumental and operatic works.

The statistics required for this analysis were gathered from the Salzburg Festival's online programming archives. The result is a portrait in three parts, corresponding to the three political regimes in Austria between the founding of the festival in the early 1920s and the entry of American troops into Salzburg in spring 1945. This portrait is complemented by a comparative discussion of the discourse on Mozart in the press, using two texts by the cultural critic Otto Kunz; the first was published in 1931 before the totalitarian parties came to power in Austria and Germany, and the second in 1938, at the time of the Anschluss. This comparison highlights the shift in the approach to the figure of Mozart, as well as the attempts to Germanize him.

In light of this work, it appears that while the discourse surrounding Mozart was modulated according to the political aims of the moment, these changes are scarcely reflected in the programming of his works. Yet, a look at the festival's programming archives reveals a discrepancy between how attached Salzburg's musicians were to their local genius and the heterogeneous image projected by the festival's major symphonic and operatic components.

Béatrice Cadrin

Détentrice d'une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal, Béatrice Madeleine Cadrin est chercheure associée à la Chaire de recherche du Canada en musique et politique. Depuis quelques années, elle se bâtit une réputation en tant que communicatrice appréciée, à l'oral comme à l'écrit. Elle a contribué régulièrement au site d'actualité musicale Ludwig van Montréal.

Elle est également formée en direction d'orchestre et en direction chorale, et possède une longue expérience comme altiste pigiste au Québec, en Californie et en Allemagne. Le groupe de cordes Les Jeux d'archets Suzuki lui commande régulièrement des arrangements.

L'imagerie de la Semaine Mozart du Reich allemand dans la presse illustrée de Berlin et de Vienne

Les reportages photo comme instruments de la propagande nazie

Elisabeth Otto (Université de Montréal)

Organisée par le ministère de la Propagande et le Gau¹ de Vienne, la Semaine Mozart du Reich allemand a eu lieu à Vienne entre le 28 novembre et le 7 décembre 1941, réunissant un total de 65 événements musicaux : opéras, concerts symphoniques et de chambre, ainsi qu'un ballet et le *Requiem* à la fin de la Semaine pour marquer le jour exact du décès de Mozart, 150 ans plus tôt. Comme l'ont montré des recherches récentes (Levi 2010 ; Benoit-Otis et Quesney 2019), la figure de Mozart était abondamment utilisée dans la propagande nazie. Ces études, toutefois, se concentrent sur le discours politique du National-Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP), à travers des documents et correspondances internes des fonctionnaires du parti, des collaborateurs de la Reichskulturkammer² (RKK) et des responsables de la propagande régionale. Les composantes visuelles de ce discours n'y sont pas analysées en profondeur. Cet article vise à combler cette lacune en étudiant la propagande visuelle diffusée à l'occasion de la Semaine Mozart du Reich allemand. Les documents visuels traités ici ont été choisis en complémentarité et en contraste avec les sources textuelles analysées dans la littérature secondaire déjà publiée³, afin d'approfondir la compréhension des événements qui se sont déroulés au cours de la Semaine Mozart de 1941.

Ces documents sont, pour l'essentiel, issus de la presse illustrée, sous la forme de reportages photo parus à l'occasion de la Semaine Mozart. Le choix de ce type de source est justifié par son importance historique — aucun autre médium imprimé n'a rejoint un aussi vaste public dans les années 1940⁴ — et par l'usage important de la photographie dans la propagande nazie. La relation entre le fascisme et la photographie a été commentée par des critiques de l'époque (Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, entre autres), ainsi

que par des historien·ne·s de la photographie de la deuxième moitié du xx^e siècle, comme Susan Sontag. Dès le début du mouvement nazi dans les années 1920, la photographie, surtout par la représentation du Führer Adolf Hitler, entre dans une alliance qu'on pourrait qualifier d'impie avec le III^e Reich. Pour la diffusion des images d'Hitler, différentes stratégies visuelles sont employées, et les motifs sont adaptés à l'organe de presse et au public visé (Dussel 2019a, 448).

En ce qui concerne les reportages photo consacrés à la vie culturelle dans le Reich, les images ne sont pas de simples portraits ou scènes historiques destinés à illustrer des articles sur la production littéraire ou musicale du moment. Les photographies documentent plutôt des événements culturels organisés par le ministère de la Propagande, et sont accompagnées de courts textes qui font revivre ces événements au lectorat — comme c'est le cas dans les reportages photos analysés dans les pages qui suivent.

Dans le cadre de cette étude, je me concentrerai sur la couverture de la Semaine Mozart dans la *Berliner Illustrierte Zeitung*, qui était en 1941 la revue la plus ancienne et populaire d'Allemagne, tirée à presque trois millions d'exemplaires (Dussel 2019a, 49 et 79), et dans son pendant autrichien depuis l'annexion, la *Wiener Illustrierte Zeitung*, qui arrive encore à atteindre, en 1944, un tirage de 300 000 exemplaires (Dussel 2019a, 52). À ce moment-là, la presse illustrée réussit à rejoindre 50 pour cent de la population, davantage que les journaux ou la plupart des films, surpassée seulement par la *Deutsche Wochenschau* (bulletin de nouvelles produit par le NSDAP et présenté dans les salles de cinéma) à partir de 1940 (Dussel 2019b). Dans l'analyse qui suit, les reportages photo sur la Semaine Mozart parus dans la *Berliner Illustrierte Zeitung* et la *Wiener Illustrierte Zeitung* sont comparés avec une

¹ Un Gau est une région administrative à l'intérieur du Reich dans l'Allemagne nazie.

² Institution nazie visant à contrôler la vie culturelle du Reich.

³ Pour une analyse des programmes de la Semaine Mozart de 1941, du programme du congrès Mozart 1941, des manuscrits de conférences ou de discours politiques, de la correspondance et d'autres documents d'archives, voir Benoit-Otis et Quesney 2019.

⁴ Pendant le III^e Reich, les tirages de la presse illustrée augmentent constamment : de 4,1 millions en 1934 à 10,3 millions en mars 1944. À partir de 1941, les tirages sont limités pour économiser le papier. Pour les tirages exacts des 12 revues les plus populaires pendant le régime nazi, voir Dussel 2019, 49.

publication officielle publiée par le parti nazi sous le titre *Erinnerungsgabe an die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien, 1941* (Anonyme, 1942) et illustrée par des photographies prises lors d'événements auxquels participent des fonctionnaires importants de Vienne et de Berlin, ainsi que des alliés du régime. S'y ajoutent des scènes choisies de l'édition de la *Deutsche Wochenschau* du 17 décembre 1941, qui s'ouvre sur une capsule de deux minutes et demie consacrée à la Semaine Mozart.

La comparaison de la presse illustrée avec le bulletin de nouvelles est propice, car il s'agit de deux médias visuels qui rejoignent à l'époque un public de masse. À l'aide des méthodes issues de l'histoire de l'art (iconologie), des études des images (*Bildwissenschaften*) et des *cultural studies*, l'analyse des reportages photo consacrés à la Semaine Mozart parus dans la presse illustrée de Berlin et de Vienne permettra d'interroger leur efficacité en tant qu'outil de propagande visuelle et de souligner leur forme hybride empruntant à la fois à la tradition journalistique des reportages et à la force affective du cinéma.

La Semaine Mozart dans la propagande visuelle nazie

La Semaine Mozart consiste en un programme double : celui du Reich (*Reichsprogramm*) et celui de Vienne (*Wiener Programm*). Comme Benoit-Otis et Quesney le démontrent dans leur ouvrage, la principale différence entre les deux programmes réside dans la nature des événements et le public ciblé : le volet du Reich se veut exclusif, prestigieux, politique, et — en un mot — élitiste (Benoit-Otis et Quesney 2019, 47). Mozart n'est pas la seule icône culturelle musicale instrumentalisée par la propagande nazie (pensons à Wagner, Schütz ou Bach), mais la Semaine Mozart est la plus grande célébration d'un compositeur pendant le III^e Reich (Levi 2010, 153).

L'importance accordée à la Semaine Mozart par les autorités responsables de la propagande culturelle est soulignée par la compétition entre Baldur von Schirach, Reichstatthalter et Gauleiter de Vienne, et Joseph Goebbels, le ministre allemand de l'Éducation du Peuple et de la Propagande, pour contrôler le déroulement de la semaine et sa programmation (à ce sujet, voir Benoit-Otis 2016). Même si la Semaine Mozart est une initiative principalement viennoise, pour le ministère de la Propagande, elle constitue un événement d'envergure internationale, l'attention du public européen lui assurant une importante « valeur de propagande ».

Ainsi, à l'occasion de la Semaine Mozart, Vienne devient l'épicentre de la propagande internationale du Reich⁵. Baldur von Schirach voit cet événement comme une « fête du front » où les participants agissent « comme les soldats qui combattent » (cité dans Benoit-Otis et Quesney 2019, respectivement 33 et 143).

Je me concentrerai ici sur la couverture médiatique du programme du Reich, afin de montrer comment les tensions entre les autorités du III^e Reich et la tradition culturelle propre à l'Autriche se manifestent autour de la figure de Mozart. L'année Mozart (1941 correspond au 150^e anniversaire de son décès) et les célébrations de Salzbourg et de Vienne qui s'y inscrivent sont couvertes par tous les médias accessibles à la propagande : la presse nationale et internationale, les nouvelles au cinéma, les publications-souvenir du congrès Mozart à Vienne (1942) et, bien sûr, des concerts dont plusieurs sont diffusés à la radio⁶. Comme nous le verrons, les photographies des événements de la Semaine Mozart publiées dans la presse illustrée construisent une continuité à la fois historique et géographique de la culture « allemande⁷ » entre la période du Saint Empire romain germanique, qu'a connu Mozart à son époque, et celle du III^e Reich. La presse illustrée crée une imagerie politique spécifique pour évoquer Mozart, génie musical et icône du *Bildungsbürgertum* allemand (la classe moyenne instruite) — et de l'ancien Empire austro-hongrois —, en tant que force culturelle censée justifier l'oppression de l'Europe dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. Partageant une esthétique commune avec l'architecture monumentale d'Albert Speer et les films mythiques de Leni Riefenstahl, les reportages photo développent cependant une imagerie beaucoup moins monumentale.

Photographie et manipulation

La fascination des intellectuel·le·s pour la photographie et l'influence de cette dernière sur la perception de la réalité est apparue dès la naissance de ce médium au début du XIX^e siècle. Avec l'évolution des possibilités de reproduction, des questions sur l'authenticité de l'image à l'ère de la culture de masse surgissent. Avec les nouvelles possibilités de manipulation de l'image arrive la manipulation du spectateur. Dans un essai inédit de 1925, Walter Benjamin vante l'« aura [d']actualité » que la photographie est capable de créer (Dussel 2019b, 20). Deux ans plus tard, dans son essai sur la photographie, Kracauer admet que la presse illustrée peut se pencher sur n'importe quel sujet, mais qu'elle est aussi toujours en danger de créer une masse d'images — arrangée d'une manière « pittoresque » — qui risque de servir

⁵ Des événements satellites à travers l'Allemagne et les territoires occupés ont également permis de célébrer l'anniversaire de la mort de Mozart en 1941, notamment à Paris, Prague, Cracovie et Amsterdam. À ce sujet, voir Levi 2010, 190-235.

⁶ Sur la couverture médiatique de la Semaine Mozart, voir Benoit-Otis et Quesney 2019, 23-74.

⁷ Il importe de noter ici qu'à l'époque de W. A. Mozart, il n'existe pas de nation allemande unifiée, mais bien une multitude des royaumes réunis sous l'égide de l'empereur d'Autriche ; parler d'« Allemagne » dans ce contexte, comme le font les nazis, est donc anachronique.

à la manipulation de la société plutôt qu'à son éducation. Kracauer remarque en 1927 que la «photographie [est] comme une représentation du temps» qui la rend complice de l'historicisme contemporain: «Pour l'historicisme, il s'agit de faire une photographie du temps. Sa photographie du temps correspondrait à un film gigantesque qui représenterait sous tous leurs aspects les événements qui s'y trouvent liés». Kracauer ne fait pas de distinction entre la photographie et le film, car il conçoit les actualités cinématographiques comme une «somme de photographies», ce qui rejoint l'idée des reportages photo comme une imitation filmique avec des moyens photographiques (Kracauer 2013, respectivement 26, 29 et 39).

L'instrumentalisation de la photographie par les régimes politiques du début du xx^e siècle, en particulier en Allemagne et en Russie, brise les frontières entre les sphères publique et privée (Vowinkel et Wildt 2015, 197-209). Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Benjamin constate que «la conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique» (Benjamin 2008 [1939], 51), avec la guerre comme point de culmination ultime. Le motif de la guerre comme apothéose de l'esthétisation du politique est également présent dans les événements publics eux-mêmes de la Semaine Mozart de 1941. Là où, dans la théorie de Benjamin, l'œuvre perd son aura dans sa reproduction, chez Kracauer, l'original d'une œuvre photographique «continue sa vie en tant que photographie d'art» (Kracauer 2013, 40).

Comme nous allons le voir, les reportages photo publiés à l'issue de la Semaine Mozart ont pour objectif de surmonter la distance de 150 ans qui sépare les lecteurs du décès de Mozart en documentant les célébrations de l'anniversaire de sa mort, dont le but est de rendre justice au caractère éternel de sa musique. Au service de la propagande culturelle, ces reportages doivent accomplir encore beaucoup plus : révéler la gloire du Grand Reich, nimbée du génie de Mozart ; démontrer la suprématie culturelle de l'Allemagne ; et créer un sentiment d'appartenance à un seul peuple allemand qui réunit aussi bien les fonctionnaires du Reich que le public présent sur place à Vienne pour célébrer Mozart en tant que père fondateur de l'opéra allemand.

La Semaine Mozart dans la presse illustrée de Berlin et de Vienne

Les événements du programme du Reich (lequel, comme on l'a vu, est le plus prestigieux des deux volets de la Semaine Mozart) ont lieu aux endroits névralgiques de la ville de Vienne : dans des institutions culturelles de réputation internationale comme le Staatsoper (qui, en 1941, était placé sous le contrôle du ministère de la Propagande ; Dahm 1995, 248) et la Nationalbibliothek ; dans des lieux

de pouvoir de l'ancien régime des Habsbourg, comme la Hofburg et le château de Schönbrunn, ainsi qu'au cœur de la ville historique, où se trouvent des sites historiques comme le Mozarthaus et d'autres monuments datant de l'époque de Mozart.

La production par les autorités nazies d'images photographiques destinées à documenter les événements de propagande est dominée par la volonté de «laisser parler» les images d'elles-mêmes (Benoit-Otis et Quesney 2019, 67). Cette volonté se reflète également dans les reportages photo parus dans la presse illustrée. Depuis les années 1920, et de manière encore plus raffinée dans les années 1930 et 1940, le reportage photo est «un médium de choix» de la propagande nazie, et la presse illustrée constitue un espace narratif où se raconte une histoire en seulement trois à cinq images réunies sur une à deux pages. Dans les cas étudiés ici, quatre ou cinq images sont accompagnées par de courts textes qui décrivent les lieux, les différentes atmosphères et la nature des événements de la semaine Mozart du Reich allemand. L'effet «cinématographique» désiré est créé par la sélection et l'édition des motifs, accompagnés de textes descriptifs qui, dans leur langage familier, rappellent une voix *off*.

Figure 1 : Le reportage photo sur la Semaine Mozart du Reich allemand à Vienne dans la *Wiener Illustrierte*, 17 décembre 1941, p. 3. Source : Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv.



Figure 2: Le reportage photo sur la Semaine Mozart du Reich allemand à Vienne dans la *Berliner Illustrirte*, 18 décembre 1941, p. 1207.



Au centre de la présente analyse se trouvent deux reportages photo couvrant la Semaine Mozart du Reich allemand à Vienne, publiés l'un dans la *Wiener Illustrierte Zeitung* du 17 décembre 1941 (voir Figure 1) et l'autre dans la *Berliner Illustrirte Zeitung* du 18 décembre 1941 (voir Figure 2). Les deux périodiques réservent une page entière (et même davantage encore dans le cas de la *Wiener Illustrierte Zeitung*) à la couverture de la Semaine Mozart du Reich allemand à Vienne. C'est d'autant plus remarquable qu'en décembre 1941 — l'Allemagne étant en guerre depuis plus de deux ans et le papier étant rationné —, le volume des revues illustrées est limité à 16 pages au total (Dussel 2019b, 80). Une telle visibilité médiatique témoigne de l'importance accordée à la culture par le régime nazi (même, ou peut-être surtout, en temps de guerre), et de son potentiel rassembleur et de transmission idéologique. Ces deux reportages photo montrent bien comment la politique, l'éducation et le divertissement se partagent

la même imagerie et le même espace visuel. Depuis sa fondation en 1891, la *Berliner Illustrirte Zeitung* vise un public de bourgeois cultivés qui se tient loin des polémiques politiques. Du Kaiserreich et de la République de Weimar jusqu'à la fin de la publication en 1945, le contenu de la *Berliner Illustrirte Zeitung* se résumait à un roman publié en feuilleton, des annonces, des jeux et des reportages photo consacrés à des événements culturels⁸. Même au moment où les revues sont contrôlées par le ministère de la Propagande qui dépossède les éditeurs juifs et aryanise les rédactions, les auteurs de la *Berliner Illustrirte Zeitung* évitent les textes au contenu trop fortement idéologique ; cependant — comme on va le voir — ils laissent « parler les images » (Dussel 2019b, 65 et 397), et l'idée de l'élite, de l'exclusivité et de l'excellence connecte le milieu culturel de la bourgeoisie à l'idéologie nazie.

Le reportage photo sur la Semaine Mozart paru dans la *Berliner Illustrirte Zeitung* du 18 décembre 1941 occupe la page 7 du numéro, à la suite d'autres reportages sur les nouvelles du front et de récentes actions diplomatiques, ainsi que sur le remarquable progrès technique réalisé dans le domaine de l'agriculture en Russie sous l'occupation allemande, présentée comme une action pour le « bien de l'Europe⁹ » (*Berliner Illustrirte Zeitung* 1941, 1203). Pendant la guerre, la presse illustrée participe à la propagande « active » contre l'ennemi, visant à gagner une influence sur les ennemis du Reich et leurs armées¹⁰ (Dussel 2019a, 67) et à soutenir les soldats allemands, ce qui implique aussi une censure politique avant la publication — surtout pour les photos en provenance du front. Les reportages photos sur la Semaine Mozart s'inscrivent dans le cadre de cette propagande active. Dans ce contexte, une page entière est consacrée aux événements du programme du Reich de la Semaine Mozart, avec quatre photographies réalisées par la photographe berlinoise Ruth Wilhelmi. Le reportage de la *Berliner Illustrirte Zeitung* se concentre sur les spectacles musicaux (deux opéras et un concert), ainsi que sur la cérémonie officielle du 5 décembre 1941, lors de laquelle des invités officiels (parmi lesquels des dignitaires de 19 nations étrangères) avaient déposé des couronnes de lauriers sur un catafalque symbolisant Mozart devant le Stephansdom, la cathédrale Saint-Étienne. Le reportage ne comprend cependant pas de photographie de Joseph Goebbels durant son discours officiel du 4 décembre au Staatsoper, ce qui est étonnant car ce discours est largement couvert par la presse et le bulletin de nouvelles au cinéma (voir Figure 3 à la page suivante).

⁸ Sur l'histoire de la *Berliner Illustrirte Zeitung*, voir Dussel 2019a, 80-102.

⁹ L'article précédant le reportage sur la Semaine Mozart s'ouvre sur une citation d'Adolf Hitler qui justifie l'occupation des terres russes par son potentiel de fournir de la nourriture pour l'Europe entière : « Die Fruchtbarkeit dieser Erde wird ganz Europa zugute kommen ».

¹⁰ Selon Konrad Dussel, la *Berliner Illustrirte Zeitung* était diffusée à l'extérieur du Reich, notamment dans des pays alliés ou neutres comme la Finlande, l'Italie, la Suisse, la Suède, la Hongrie et la Roumanie (Dussel 2019a, 90).

Figure 3 : Joseph Goebbels et Baldur von Schirach dans la Staatsoper, détail du reportage photo dans la *Wiener Illustrierte*, 17 décembre 1941, p. 3.



Les photographies sont accompagnées par des textes qui commentent les spectacles de la Semaine Mozart sur le mode superlatif, les qualifiant par exemple de «représentations les plus brillantes d'une œuvre immortelle¹¹». À propos du populaire opéra *Die Zauberflöte*, le texte inclut les noms des interprètes, du metteur en scène, Gustav Gründgens (une star du théâtre berlinois de l'époque), ainsi que du chef d'orchestre allemand Hans Knappertsbusch. Le deuxième opéra du reportage, *Don Giovanni*, est décrit comme «sinistre» (*unheimlich*), démoniaque et cependant gracieux. Les images prises lors des représentations d'opéras de la Semaine Mozart soulignent la volonté de la propagande nazie de présenter Mozart comme le créateur de l'opéra allemand (Benoit-Otis et Quesney 2019, 63).

La photo des petits chanteurs de Vienne (Wiener Sängerknaben, en bas à gauche dans la Figure 2) les montre en communion avec la musique et avec leur chef

de chœur. La légende souligne le talent exceptionnel du *Wunderkind* Mozart, présenté comme un modèle pour la jeunesse, laquelle constitue l'avenir du Reich : «Les Wiener Sängerknaben rendent hommage au grand maître, dont ils interprètent souvent les œuvres de jeunesse, composées alors qu'il était enfant¹²». En ce qui concerne l'illustration photographique de l'évènement politique qu'a été le dépôt des couronnes (*Kranzniederlegung*), le 5 décembre 1941, par des politiciens du Reich et des représentants étrangers (en bas à droite dans la Figure 2), le texte qui l'accompagne révèle une autre stratégie médiatique. Le texte et l'image font référence à d'autres médias non représentés dans le reportage photo : l'audio et la vidéo. La légende accompagnant la scène du dépôt des couronnes recrée en effet la voix désincarnée (émergeant d'un haut-parleur) entendue pendant la cérémonie, et immerge le lecteur dans l'atmosphère de l'espace extérieur attenant à la chapelle. Cette légende relate encore une fois le mythe associé au décès de Mozart : à sa mort, Mozart était seul, entouré par quelques amis au moment de son enterrement. Aujourd'hui, 19 nations témoignent de «sa vie éternelle» et déposent leurs couronnes devant un catafalque symbolique, décoré avec l'emblème «M» pour Mozart et surmonté d'une flamme symbolisant sa présence.

L'évocation de la voix de l'annonceur fait vivre, ou revivre, au lecteur de la revue l'expérience de la cérémonie. Cet effet est calculé et emprunte consciemment au médium du film. Dans la *Berliner Illustrierte Zeitung*, la légende de la photo «montre la voie vers l'image elle-même» (Benjamin 2008 [1939], 445-446), de façon similaire à la voix du narrateur dans le bulletin de nouvelles au cinéma qui montre le même évènement (en accordant une importance particulière aux drapeaux des nations présentes devant le Stephansdom). Dans la *Deutsche Wochenschau*, la voix du commentateur décrit en effet la scène en ces termes (probablement inspirés du texte lu par le narrateur de la cérémonie) :

Ici à Vienne, principal lieu de travail du grand maître, des représentants de 19 nations se sont réunis pour rendre hommage au créateur de tant d'œuvres musicales immortelles et pour exprimer la volonté culturelle ininterrompue de la nouvelle Europe. Une commémoration solennelle a eu lieu à l'endroit même où la dépouille mortelle de Mozart a été déposée il y a 150 ans. Le Reichsleiter Baldur von Schirach a déposé la couronne du Führer¹³.

¹¹ «Großdeutschland dankt mit glanzvollsten Aufführungen Mozart für sein unsterbliches Werk.» (Sauf indication contraire, c'est moi qui traduis.)

¹² «In der Burgkapelle: Die Wiener Sängerknaben ehren den großen Meister, dessen Jugendwerke, im Knabenalter komponiert, oft von den Wiener Sängerknaben aufgeführt werden.»

¹³ «Hier in Wien, der Hauptwirkungsstätte des großen Meisters versammelten sich Vertreter von 19 Nationen um dem Schöpfer so vieler unsterblicher Musikwerke zu huldigen und damit dem ungebrochenen Kulturwillen des neuen Europa Ausdruck zu geben. An der gleichen Stelle an der vor 150 Jahren die sterbliche Hülle Mozarts aufgebahrt war, fand eine weihevollte Gedenkfeier statt. Reichsleiter Baldur von Schirach legte den Kranz des Führers nieder.» *Deutsche Wochenschau*, n° 589, 52, 17 décembre 1941, Bundesarchiv-Filmarchiv, DW 589/1941, cité dans Benoit-Otis et Quesney 2019, 73.

En somme, la *Berliner Illustrirte Zeitung* rejoint avec ce reportage photo le public bourgeois qu'elle cultive depuis 50 ans. La revue s'adresse à l'amateur d'opéra en lui présentant des opéras et des interprètes bien connus, afin de montrer l'importance de Mozart comme ambassadeur culturel du peuple allemand à l'échelle internationale. Le choix d'images fait en sorte que l'accent n'est placé ni sur des politiciens, ni sur des soldats, mais sur des acteurs culturels qui se rassemblent pour célébrer unanimement un héros culturel commun.

Dans le pendant viennois de la *Berliner Illustrirte Zeitung*, la *Wiener Illustrierte Zeitung*, la stratégie visuelle est adaptée au public autrichien et viennois. La page couverture du numéro du 17 décembre 1941 ouvre le bal avec une photographie prise lors d'une représentation de l'opéra *Le Nozze di Figaro* dans la Redoutensaal de la Hofburg, l'ancienne résidence de l'empereur autrichien (en comparaison, la *Berliner Illustrirte Zeitung* montrait, sur sa page couverture du 18 décembre 1941, un pilote de combat). Des 16 pages de la revue, trois pages sont consacrées à la Semaine Mozart du Reich allemand à Vienne, aux spectacles qui y ont été présentés et aux interprètes qui y participent. Il est intéressant de noter la différence entre la couverture de la Semaine Mozart du Reich à Vienne dans la *Wiener Illustrierte Zeitung* («Die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien») et le texte accompagnant le reportage photo des spectacles présentés dans la *Berliner Illustrirte Zeitung* («Im Zeichen Mozarts. Die Aufführungen der Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien»). En effet, tous les textes de la *Wiener Illustrierte Zeitung* mettent l'accent sur le fait que la Semaine Mozart du Reich allemand s'est tenue à Vienne et dans des endroits phares de la ville autrichienne, un élément qui n'est pas du tout souligné dans la *Berliner Illustrirte Zeitung*.

La comparaison de la mise en page et de la sélection des photographies des reportages photo de la *Wiener Illustrierte Zeitung* et de la *Berliner Illustrirte Zeitung* (voir les Figures 1 et 2) fait ressortir une similarité formelle dans la disposition, la taille et le nombre d'images, mais également d'importantes différences dans le choix des photographies. D'abord, tandis que la *Berliner Illustrirte Zeitung* confie le reportage à la photographe berlinoise Ruth Wilhelmi, qui est surtout active dans le domaine du théâtre¹⁴, la *Wiener Illustrierte Zeitung* utilise des clichés de photographes différents, ce qui explique les styles d'image différents. Sur un total de cinq images, deux sont consacrées aux événements politiques du Reich (le discours de Goebbels au Staatsoper et le dépôt de couronnes devant le Stephansdom), deux autres pages documentent des concerts symphoniques

et de musique de chambre dans des endroits impériaux (*Serenade* à Schönbrunn; concert de musique de chambre sur instruments anciens au Palais Pallavicini) et, finalement, la dernière immortalise la représentation du *Requiem* au Musikverein, sous la direction de Wilhelm Furtwängler.

Les spectacles couverts par le reportage s'échelonnent du début à la fin de la Semaine Mozart, et les textes accompagnant les images sont plutôt descriptifs. Le caractère officiel des deux premières images en haut de la page (voir Figure 1) est souligné par les drapeaux à croix gammée, par la présence de deux des plus importants fonctionnaires de Berlin (Goebbels remplaçant Hitler) et de Vienne (Balduv von Schirach) et par la présence de soldats allemands et de représentants internationaux. Le choix des photographies souligne l'importance de la présence du Reich à Vienne pour rendre hommage au génie de Mozart. La perspective à vol d'oiseau de l'image consacrée à la cérémonie des couronnes est étonnante (voir Figure 4), car d'autres images montrent de près le dépôt d'une couronne par Schirach avec d'autres officiels devant le catafalque, et, en témoins, les représentants des nations étrangères (voir Figure 5 à la page suivante).

Figure 4 : Le dépôt de couronnes dans le reportage photo de la *Wiener Illustrierte*, 17 décembre 1941, p. 3.



¹⁴ Elle avait notamment collaboré avec Bertolt Brecht pour documenter *Mère Courage* sur des scènes berlinoises. Pendant le III^e Reich, elle devient la photographe des Staatliche Bühnen. Voir Knopf 2003, 342.

Figure 5: Baldur von Schirach déposant une couronne lors de la cérémonie officielle du 5 décembre 1941 devant le Stephansdom. Source: Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, ÖIZG/H 7238-2.



Les photographies dans le numéro de la *Wiener Illustrierte Zeitung* consacré à la Semaine Mozart du Reich mettent par ailleurs en scène les hauts lieux viennois, en particulier le Staatsoper et l'espace urbain au cœur de Vienne. C'est Vienne qui reçoit le Reich, et c'est Baldur von Schirach qui dépose — comme mentionné dans la légende de l'image — la couronne du Führer :

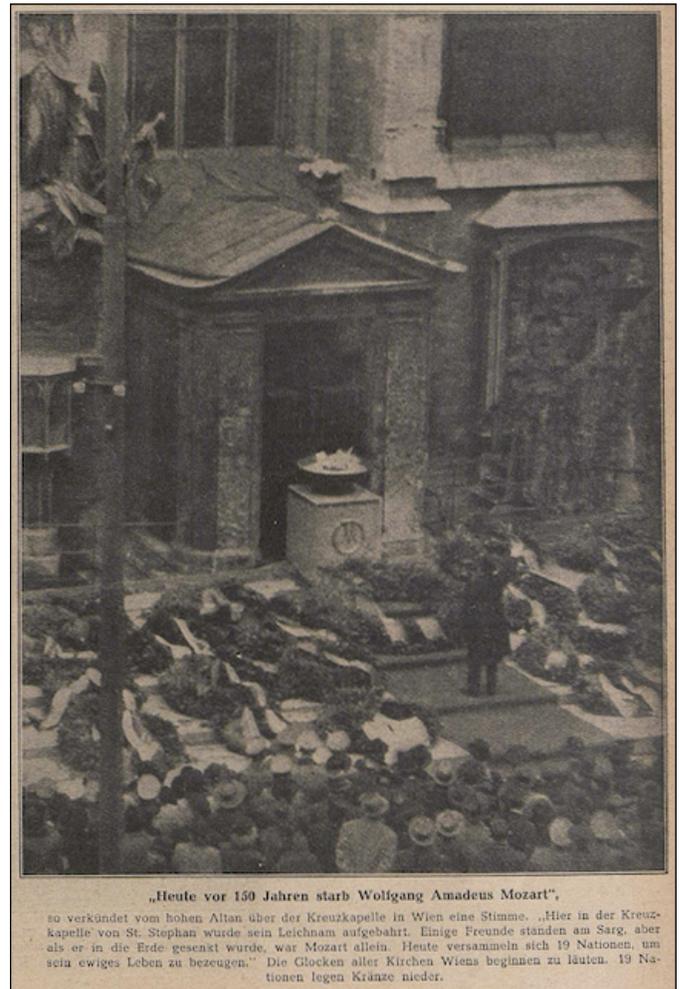
À l'occasion de l'hommage à Mozart sur le Stephansplatz, avec la participation de 18 nations, Baldur von Schirach, Reichsstatthalter et Gauleiter de Vienne, a déposé pour le compte du Führer une couronne imposante au lieu commémoratif orné des flammes devant la Kreuzkappelle¹⁵.

Les tensions mentionnées plus haut entre Schirach et Goebbels, entre la propagande de Berlin et l'agenda viennois, se reflètent dans cette image. D'abord, le rituel du dépôt de couronnes devant la chapelle sur la Stephansplatz n'est pas une invention de la propagande nazie. Déjà en 1931, des officiels de la ville s'étaient rassemblés à cet endroit pour souligner le 140^e anniversaire du décès de Mozart. Comme le mentionnent Benoit-Otis et Quesney, la mise en place des événements est similaire, à l'exception du personnel et des symboles fascistes (Benoit-Otis et Quesney 2019, 23-34) : les représentants de l'Église catholique, de la république autrichienne, les musiciens ainsi que les civils viennois qui se rassemblent autour du mausolée en décembre 1931 sont remplacés en décembre 1941 par des militaires et par des diplomates qui occupent le premier rang des célébrations (voir Figure 4).

L'image sélectionnée pour le reportage photo de la *Wiener Illustrierte Zeitung* (voir Figure 5) ajoute davantage de

contexte et illustre la difficulté d'appliquer l'esthétique fasciste à la cérémonie. D'abord, la cérémonie du dépôt de couronnes se passe « à huis clos », les représentants militaires et diplomatiques étant séparés des spectateurs viennois par des colonnes monumentales décorées à la fois de drapeaux à croix gammée et d'une lyre symbolisant Mozart, ce qui n'est pas visible sur la photographie de la *Berliner Illustrierte Zeitung* (voir Figure 6). Les musiciens et la presse sont relégués aux marges de la zone que clôture un barrage blanc vers la Schulerstraße. De la perspective aérienne, on voit clairement à quel point il est difficile d'incorporer l'architecture monumentale nazie à la place médiévale viennoise. Ici, contrairement à ce que propose Walter Benjamin, l'esthétisation fasciste ne sert pas à l'unification et à la cohésion de la masse : elle est édictée à la gloire d'un petit groupe de fonctionnaires et de militaires internationaux qui vénère l'aura du protagoniste absent, Mozart. La

Figure 6: Le dépôt de couronnes dans le reportage photo de la *Berliner Illustrierte*, 18 décembre 1941, p. 1207.



¹⁵ «Bei der Mozart-Huldigung auf dem Stephansplatz, an der sich achtzehn Nationen beteiligten, legte Reichsstatthalter Reichsleiter Baldur von Schirach im Auftrage des Führers einen mächtigen Lorbeerkranz an der flammengekrönten Gedenkstätte vor der Kreuzkapelle nieder.» *Wiener Illustrierte Zeitung*, 17 décembre 1941, 3.

deuxième personne absente est le Führer lui-même, qui, normalement, comblerait le vide autour duquel est construite la scénographie nazie.

La différence entre cette photo et l'imagerie développée par le régime depuis les années 1930 est remarquable : on constate que dans les événements publics du programme du Reich, et plus particulièrement le discours au Staatsoper et le dépôt des couronnes sur la Stephansplatz, la propagande nazie emploie une esthétique et un code visuel performatifs pour s'approprier l'œuvre de Mozart. La présence militaire ainsi que l'intégration des bannières à la croix gammée dans le cadre d'une cérémonie commémorative viennoise traditionnelle montre la volonté du régime d'imprimer son imagerie à la Semaine Mozart — et la photographie en fait la preuve. Dès le début du mouvement national-socialiste dans les années 1920 à Munich, Hitler utilisait la photographie (et son photographe officiel Heinrich Hoffmann) pour construire sa propre image. Depuis les années 1930, l'image d'Hitler et du mouvement sont dominés par les films de Leni Riefenstahl, comme celui tourné lors du rassemblement du NSDAP à Nuremberg en 1935, qui influencent durablement l'esthétique fasciste allemand. Dans une perspective centrale à vol d'oiseau, la caméra de Riefenstahl montre la foule de 100 000 personnes en gros plan. Ici, on montre un autre dépôt de couronnes — cette fois pour le soldat inconnu — surdimensionnées, monumentales et symétriques, comme l'architecture classicisante de l'architecte du Führer, Albert Speer.

Rencontres intimes avec le génie Mozart

Les trois autres images du reportage photo de la *Wiener Illustrierte Zeitung* (Figure 1, trois images du bas) sont d'un autre registre. Au premier coup d'œil, ce sont les musiciens, le public et l'œuvre de Mozart qui attirent l'attention. Cependant, la légende indique que les lieux historiques de Vienne établissent le « cadre précieux » (*kostbaren Rahmen*) de la Semaine Mozart du Reich allemand ; surtout, ces lieux confèrent une tradition et de l'importance historique à un régime relativement nouveau. Par ailleurs, les lieux historiques viennois deviennent des scènes servant à présenter des artistes du Reich, avec des productions venues de Berlin et Munich. À la page 15, un petit texte souligne l'importance du programme de Vienne dans l'ensemble de la Semaine Mozart du Reich, ainsi que le rôle de la ville, qui manifeste ainsi la richesse de sa vie culturelle :

¹⁶ « Ein umfassendes Reichsprogramm und ein ebenso großzügig gestaltetes Wiener Programm formten das Antlitz der Stadt, die inmitten des Krieges eine Festwoche der Kultur Europas beging und damit auch den unaufhaltsamen eigenen künstlerischen Aufstieg dokumentierte. » *Wiener Illustrierte*, 17 décembre 1941, 5.

¹⁷ « Wie immer auch der Zusammenhang zwischen Werk, Darbietung und Zuhörer war — am vollendetsten wohl in dem nicht zu überbietenden Dreiklang im Redoutensaal der Hofburg —, es war eine großartige Huldigung für Mozart, zu dessen Gedächtnis sich alle Teilnehmer tief ergriffen von seinem über Zeit und Raum hin wirkenden Genius versammelt hatten. » *Wiener Illustrierte*, 17 décembre 1941, 15.

Figure 7 : Le photographe du Führer, Heinrich Hoffman, prenant des photos lors d'un événement du parti. Source : Stadtarchiv München, NS-00324.

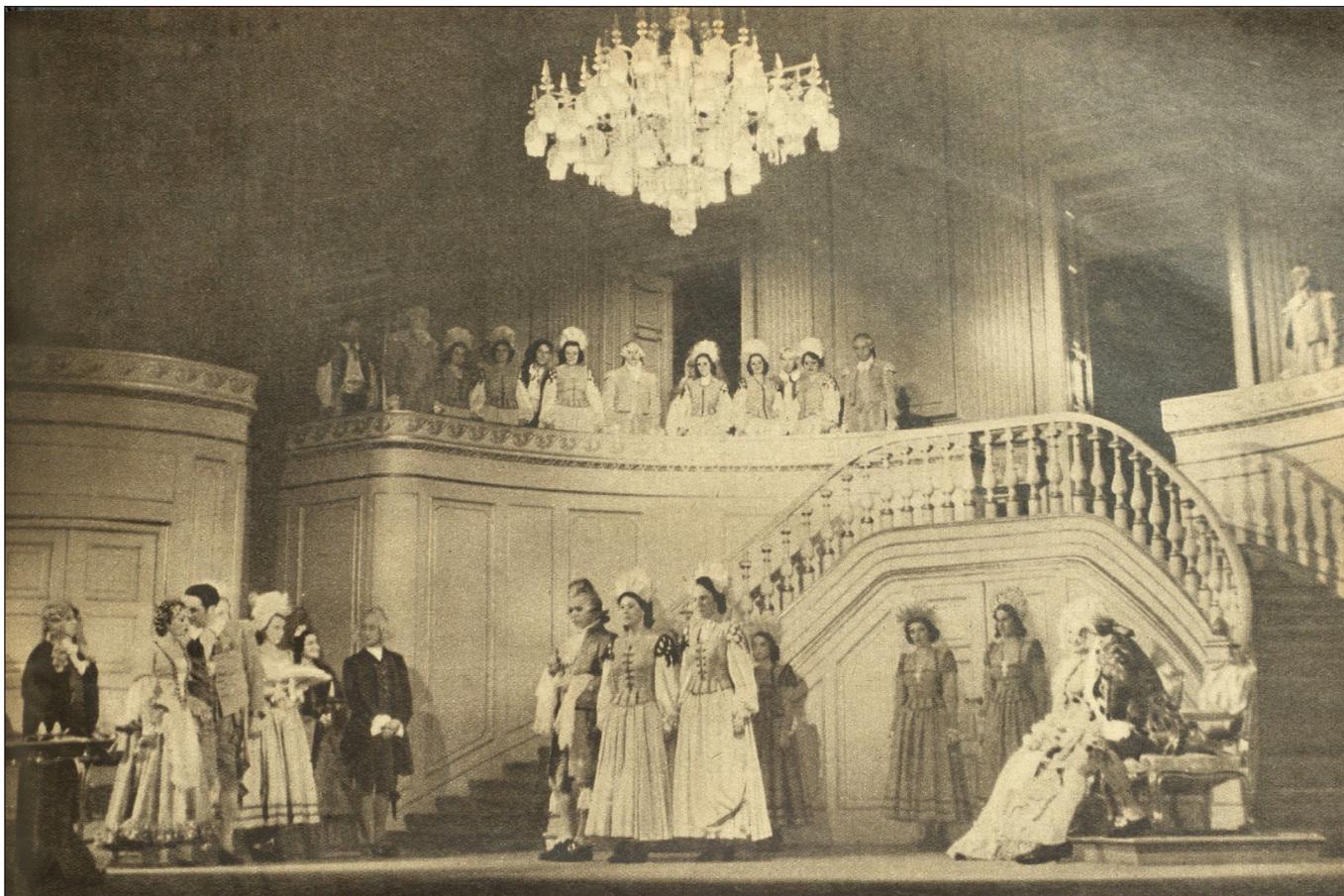


Le programme exhaustif du Reich ainsi que le généreux programme conçu par les autorités de Vienne ont façonné le visage de la ville qui, au milieu de la guerre, a entamé une semaine de célébrations de la culture d'Europe en documentant sa montée artistique inexorable¹⁶.

Le même passage présente les productions lyriques comme des collaborations entre Vienne, Berlin et Munich, qui doivent leur succès aux lieux des représentations, ici le Redoutensaal de la Hofburg, qui magnifient les performances artistiques :

Quelle qu'ait pu être la relation entre l'œuvre, la représentation et l'auditeur — qui a atteint un point de perfection incomparable dans la triade de la Redoutensaal de la Hofburg —, c'était un hommage grandiose à Mozart, pour qui tous les participants s'étaient rassemblés pour célébrer sa mémoire, profondément touchés par ce génie qui transcende le temps et l'espace¹⁷.

Figure 8 : *Figaros Hochzeit* est mis en scène au Redoutensaal de la Wiener Hofburg par l'allemand Oscar Fritz Schuster. Source: *Wiener Illustrierte*, 17 décembre 1941, p. 15.



Le texte fait allusion à la représentation des *Noces de Figaro* à la Redoutensaal (voir Figure 8). Le texte et surtout la photographie suscitent chez le lectorat de la revue un sentiment d'immersion, comme s'il assistait au festival en personne. Les reportages photo, aussi bien dans la *Berliner Illustrierte Zeitung* que dans la *Wiener Illustrierte Zeitung*, arrivent ici à donner au festival un caractère public, mais accessible à tou-te-s les Allemand-e-s du Grand Reich et d'ailleurs.

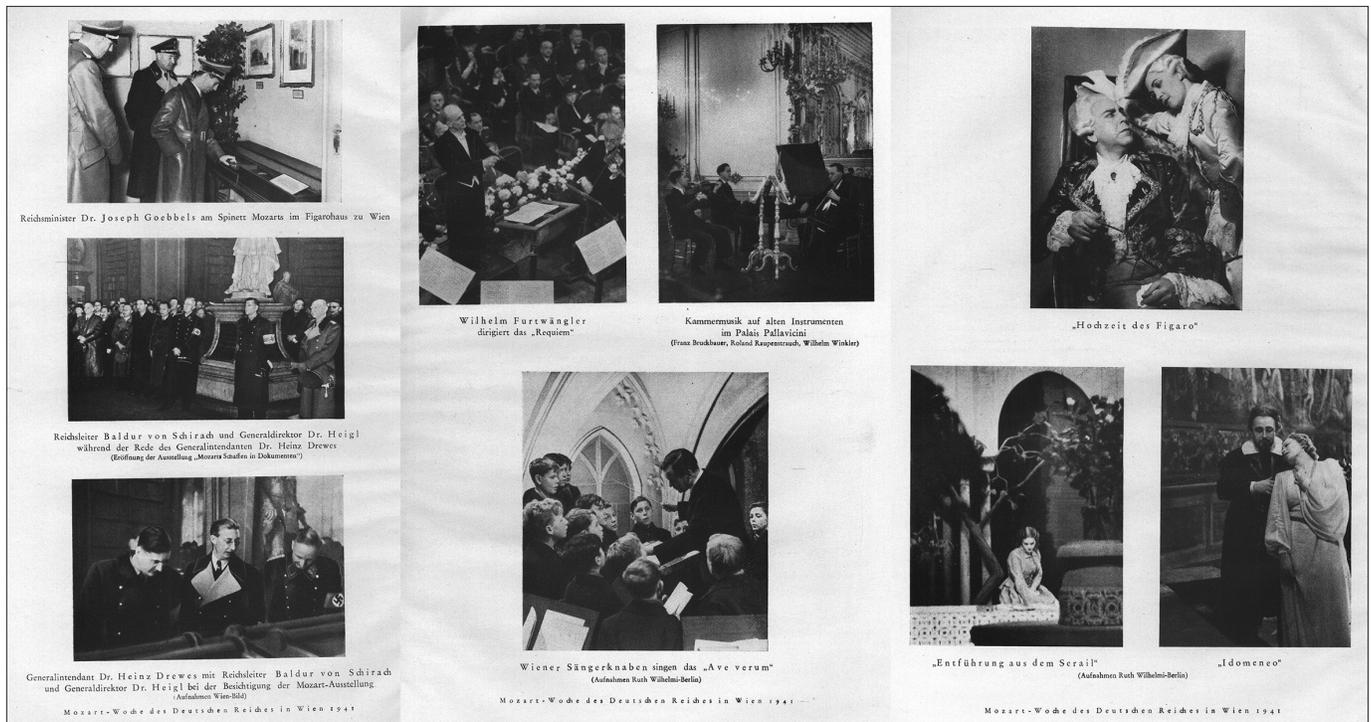
Un triomphe de la propagande culturelle

La représentation de la Semaine Mozart dans les revues illustrées *Berliner Illustrierte Zeitung* et *Wiener Illustrierte Zeitung* contraste fortement avec l'approche adoptée dans une publication officielle du NSDAP parue quelques mois après la Semaine Mozart. L'ouvrage, intitulé *Erinnerungsgabe* (littéralement «cadeau-souvenir»), adopte une perspective intimiste : sur trois planches, neuf photographies, dues à Ruth Wilhelmi et à l'agence Wien-Bild montrent des moments de la Semaine Mozart (voir Figure 9). En comparaison avec les reportages photo discutés plus haut, le choix des motifs peut surprendre. Aucun événement politique n'est représenté, pas même le dépôt de couronnes. La première planche

montre les fonctionnaires nazis les plus haut placés, Joseph Goebbels d'abord, Baldur von Schirach ensuite. Tous deux sont mis en relation avec le génie de Mozart par le truchement de reliques appartenant au compositeur, d'abord son clavicorde exposé au *Figaro Haus* (musée Mozart inauguré pendant la Semaine Mozart), puis les manuscrits originaux en vitrine de l'exposition Mozart présentée à la Nationalbibliothek pendant les festivités. La musique est le centre d'intérêt de la deuxième planche : on y voit des musiciens de réputation internationale comme Furtwängler et la chorale des Wiener Sängerknaben. Finalement, une troisième planche est consacrée aux productions d'opéra : la sélection reflète à nouveau l'excellence du Grand Reich, avec des productions de Berlin, de Munich et de Vienne, présentées par des vedettes de l'opéra allemand (*Idomeneo* était dirigé par Richard Strauss) dans des lieux de grand prestige.

Cette publication semble émaner d'une volonté du parti de créer une atmosphère intimiste et exclusive, qui vise un public avant tout politique. Montrer les fonctionnaires nazis en contact avec les reliques du défunt crée une affiliation — souhaitée et calculée par la propagande nazie — avec le génie allemand et les protecteurs de son héritage. Le

Figure 9 : Planches de l'ouvrage *Erinnerungsgabe an die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien, 1941*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1942.



fait que Goebbels touche le clavier de Mozart semble particulièrement évocateur, car Goebbels — qui n'était ni musicien, ni mélomane — se pose ainsi en digne héritier du patrimoine culturel de Mozart, le génie du compositeur se subsumant alors aux idéaux nazis.

L'exposition de manuscrits fournit l'occasion d'une nouvelle rencontre intimiste de Goebbels avec les reliques de Mozart. La troisième photo de la première planche montre des dignitaires nazis à la Nationalbibliothek, mais les objets exposés sont hors cadre. C'est là une vue exclusive qui est réservée au film : dans l'extrait de la *Deutsche Wochenschau* consacré au festival, la caméra montre en effet ce que la

Figure 10 : Goebbels se met en scène avec l'épinière de Mozart exposée à la Figarohaus, Vienne, 1941. Source: *Erinnerungsgabe an die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien, 1941*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1942.



photographie ne dévoile pas. On y voit des manuscrits, un portrait peint par le beau-frère de Mozart, ainsi que la signature de Mozart — une trace de sa présence physique au cœur de l'exposition. Là où la photographie peut créer un sens de l'intimité visuelle, le film est capable de rendre le génie vivant.

Conclusion

Sur le plan visuel, la Semaine Mozart du Reich allemand est un triomphe de la propagande culturelle nazie. Au début du régime en 1933, Goebbels rêvait d'une presse qui serait comme un piano dont le gouvernement pourrait jouer (Peter Longerich, cité dans Dussel 2019b, 46). À partir de 1933, le régime prend successivement possession de tous les organes médiatiques, pour renforcer son pouvoir d'influence sur la population. L'autorité du ministère de la Propagande sur la presse (autant les journaux que la presse) est à la fois directe et indirecte. Comme le montre la couverture de la Semaine Mozart du Reich allemand dans la presse illustrée en 1941, la musique devient elle aussi un médium de la propagande culturelle qui unit le *Wunderkind* Mozart à la jeune nation national-socialiste. La photographie de Goebbels devant l'épinière de Mozart imprimée dans l'*Erinnerungsgabe* du NSDAP symbolise ce rite de passage (voir Figure 10).

Comme cet essai a tenté de le montrer, le médium du reportage photo possède un langage visuel propre, qui permet de faire renaître des événements éphémères dans l'imaginaire du lecteur selon des modalités narratives

spécifiques. Le régime nazi emploie ainsi comme outil de propagande un médium qui s'adresse à un large public, et dont l'efficacité est attestée depuis longtemps. La presse illustrée, au moment de la prise de contrôle nazie, cultive depuis 50 ans un public fidèle, et offre un potentiel de propagande inespéré pour le régime. L'exemple de la Semaine Mozart de 1941 montre que c'est précisément à cette fin qu'elle est employée, créant pour ses lecteur-trice-s des ponts vers des événements politiques et culturels habituellement réservés à une élite. C'est ainsi que les reportages photo, médiums hybrides entre le visuel et textuel, réussissent à s'approcher de l'expérience musicale aussi bien que seul le film, peut-être, pourrait le faire.

RÉFÉRENCES

Sources premières

[ANONYME] (1942). *Erinnerungsgabe an die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien 1941*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag.

Berliner Illustrierte Zeitung, n° 51, 18 décembre 1941, p. 1203-1207. Reportage photo sur la Semaine Mozart de 1941.

Deutsche Wochenschau, n° 589, 52, 17 décembre 1941, Bundesarchiv-Filmarchiv, DW 589/1941.

Fonds d'archives numériques *L'Argonnaute*, Bibliothèque La Contemporaine, URL: <https://argonnaute.parisnanterre.fr/ark:/14707/a011446725726o1DAFz/355c11e8c2>, consulté le 15 mai 2021.

Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, ÖIZG/H 7238-2.

Stadtarchiv München, NS-00324.

Wiener Illustrierte Zeitung, 17 décembre 1941, p. 3-15. Reportage photo sur la Semaine Mozart de 1941.

Autres références

BENJAMIN, Walter (2008) [1939]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard.

BENOIT-OTIS, Marie-Hélène (2016). «Eine Wiener Feier für den 'deutschen Mozart': Nationale Fragen bei der Mozart-Woche des Deutschen Reiches (1941)», dans Yvonne Wasserloos et Sabine Mecking (dir.), *Inklusion & Exklusion: 'Deutsche' Musik in Europa und Nordamerika 1848-1945 [Inclusion et exclusion: La musique «allemande» en Europe et en Amérique du Nord 1848-1945]*, Göttingen, V&R Unipress, p. 253-270.

BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile Quesney (2019). *Mozart 1941. La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

DAHM, Volker (1995). «Nationale Einheit und partikulare Vielfalt. Zur Frage der kulturpolitischen Gleichschaltung im Dritten Reich», *Vierteljahresheft für Zeitgeschichte*, vol. 42, n° 2, p. 221-265.

DUSSEL, Konrad (2019a). *Bilder als Botschaft, Bildstrukturen deutscher Illustrierter 1905-1945 im Spannungsfeld von Politik, Wirtschaft und Publikum*, Cologne, Halem.

DUSSEL, Konrad (2019b). «'Fotografische Allgegenwart'? Hitler-Bilder in der Presse des NS-Staats», *Publizistik*, vol. 64, p. 447-477, URL: <https://doi.org/10.1007/s11616-019-00532-z>, consulté le 15 mai 2021.

KNOPF, JAN (2003). *Brecht Handbuch: band 4: Schriften, Journale, Briefe*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler.

KRACAUER, Siegfried (2013). *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. Textes choisis et présentés par Philippe Despoix.

LEVI, Erik (2010). *Mozart and the Nazis. How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven, Yale University Press.

VOWINCKEL, Annette and Michael Wildt (2015). «Fotografie in Diktaturen. Politik und Alltag der Bilder», *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, vol. 12, p. 197-209.

Résumé

Si des recherches récentes ont permis de documenter l'utilisation de la figure de Mozart dans la propagande nazie (Levi 2010, Benoit-Otis et Quesney 2019), ces études sont demeurées centrées sur le discours politique du parti sans s'attarder en profondeur à la représentation visuelle des événements mettant en vedette le compositeur. Le présent article vise à combler cette lacune en examinant la propagande visuelle autour de la Semaine Mozart du Reich allemand de 1941, célébrant le 150^e anniversaire de la mort du compositeur. L'analyse des reportages photo sur la Semaine Mozart parus dans la presse illustrée de Berlin et de Vienne avec des méthodes issues de l'histoire de l'art, des études des images (*Bildwissenschaften*) et des *cultural studies*, permet d'interroger l'efficacité comme outil de propagande visuelle ainsi que leur forme hybride, empruntant à la fois à la tradition journalistique des reportages et à la nouvelle force affective du cinéma.

Abstract

While recent research has documented the use of Mozart in Nazi propaganda (Levi 2010, Benoit-Otis and Quesney 2019), these studies have remained focussed on the party's political discourse without an in-depth look at the visual representation of the events featuring the composer. This article aims to bridge this gap by examining the visual propaganda surrounding the German Reich's 1941 Mozart Week that celebrated the 150th anniversary of the composer's death. Using methods drawn from art history, image study (*Bildwissenschaften*), and cultural studies, the analysis of the Mozart Week photoreports that appeared in the illustrated press of Berlin and Vienna makes it possible to question their effectiveness as a visual propaganda tool as well as their hybrid form, borrowing from both the journalistic reporting tradition and the new affective power of cinema.

Elisabeth Otto

Elisabeth Otto est une historienne de l'art et commissaire indépendante basée à Montréal. Elle est candidate au doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal, où elle a été chargée de cours en histoire de l'art et en muséologie (2018-2021). Parallèlement à ses recherches doctorales sur les artistes femmes et le primitivisme au début du xx^e siècle, elle s'intéresse aux relations entre l'art et la société dans une perspective transnationale. Depuis 2015, elle collabore à des projets de recherche sur l'effet du III^e Reich sur l'histoire intellectuelle avec le groupe de recherche «Mozart en Autriche annexée (1938-1945)».

L'Anno verdiano et la Mozart-Jahr (1941)

Célébrations musicales, mises en scène politiques et négociations identitaires¹

Gabrielle Prud'homme (Université de Montréal/Universität für Musik und darstellende Kunst Wien)

L'année 1941 marque le calendrier musical européen d'une double commémoration : celle du quarantième anniversaire du décès de Verdi (27 janvier 1901) et celle de la mort de Mozart, survenue 150 ans auparavant (5 décembre 1791). En Italie, Mussolini décrète une série de *celebrazioni verdiane* (célébrations Verdi) à travers la péninsule, qui se déploient de la mi-1940 à la fin 1941. Dans le Reich, Goebbels promulgue une *Mozart-Jahr* (année Mozart) destinée à commémorer le compositeur par des festivités échelonnées sur l'ensemble de 1941. De part et d'autre des Alpes se succèdent discours, cérémonies officielles, productions lyriques et séries de concerts auxquels participent des personnalités artistiques, intellectuelles et politiques parmi les plus influentes de l'époque, réunies pour célébrer des figures soigneusement moulées et alignées au projet politique et idéologique des nations instigatrices de l'Axe.

Le choix de Verdi pour célébrer l'Italie musicale fasciste s'explique par la figure idéale qu'il incarne. En tant qu'« aède du Risorgimento² » (*Gazzetta di Venezia* 1940a), il symbolise l'expression du patriotisme et de la grandeur culturelle italienne, en plus d'être extrêmement populaire sous le *ventennio* fasciste (Nicolodi 1984, 25). Le Duce a ainsi tiré profit de l'engouement pour le compositeur et a fait de l'*Anno verdiano* (année Verdi) un outil politique pour préserver le consensus et appuyer ses ambitions géopolitiques, alors qu'il engageait la nation italienne dans un conflit décisif aux côtés de l'Allemagne nazie. La rupture de l'entente de non-belligérance officialisée par Mussolini le 10 juin 1940 — quelques jours après le premier événement Verdi d'envergure à Rome³ — est en effet accueillie sans

enthousiasme par la population italienne et mobilise une nation dont la force militaire n'est pas en adéquation avec les visées expansionnistes fascistes (Foro 2006, 175).

Au-delà de la péninsule italienne, la célébration du 150^e anniversaire du décès de Mozart marque la vie musicale du Reich par son envergure et ses résonances politiques. La *Mozart-Jahr* répond effectivement (et habilement) à l'agenda politique du régime ; les autorités célèbrent un compositeur — dont la musique jouit également d'une immense popularité (Konrad 2009, 52-53) — transformé en emblème musical de la grande Allemagne (dont le projet s'esquisse dès 1938 avec l'annexion de l'Autriche et des Sudètes) et symbole des liens unissant les membres de la *Volksgemeinschaft*, une communauté « définie racialement » et dépourvue de sujets étrangers (Ross 2008, 306). Honorer l'héritage culturel allemand appuie également les prétentions suprémacistes des Allemands, dans un contexte où le Reich s'affirme comme puissance continentale et comme instigateur d'une « nouvelle Europe ».

De part et d'autre des Alpes, l'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr* font partie des stratégies de chaque régime pour asseoir leur autorité à travers la mise en scène de leur propre pouvoir (*Selbstinszenierung*) (Rolf 2006, 45). En tant que « véhicules d'intégration » (Rolf 2013, 5), les célébrations permettent de nourrir un sens d'identification à la collectivité, de créer un sentiment d'appartenance à la vie politique, et de façonner une identité culturelle essentielle à la cohésion nationale (Behrenbeck et Nützenadel 2000b, 13-14 ; Berezin 1997, 7 ; Berezin 2006, 60 ; Kühberger 2006, 31-35 ; Rolf 2013, 1-9). Comme le souligne l'historien Malte Rolf, ce type

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Marie-Hélène Benoit-Otis pour l'invitation à participer à cette publication, ainsi que pour son soutien et sa générosité tout au long de l'élaboration de cet article. Je tiens également exprimer ma reconnaissance au comité d'évaluation externe, ainsi qu'à Catherine Harrison-Boisvert et à Jean Boivin, pour leur relecture attentive et leurs judicieux conseils. Enfin, je tiens à souligner le travail du personnel des bibliothèques et des fonds d'archives (Université de Montréal, Archivio dell'Accademia nazionale dei Lincei, Istituto nazionale di studi verdiani, entre autres), dont l'assistance a été essentielle pour la poursuite de mes recherches en cette période incertaine.

² « Il popolo italiano doveva quel plebiscito di riconoscenza e di affetto all'aedo del Risorgimento. »

³ Pour une analyse des implications politiques de l'événement, voir Cagiano et Panetta 2015 et Prud'homme 2021.

d'événements sert le pouvoir par sa dimension symbolique (*symbolic politics*); en rendant l'autorité visible et audible (*communicable*), les festivités servent de vitrines du pouvoir, favorisant la reconnaissance, la légitimité et la loyauté — le tout répondant ultimement à la nécessité de maintenir un consensus et d'exercer un contrôle social, éléments fondamentaux à la gouverne totalitaire (Rolf 2013).

Les *celebrazioni verdiane* et les *Mozart-Feste* (festivités Mozart) deviennent ainsi d'importantes manifestations d'autocélébration, motivées par une intention fondamentalement similaire: consolider les projets politiques totalitaires de chaque dirigeant. Cette convergence constitue le nœud de la présente contribution, dans laquelle j'explore sous un angle comparatif les stratégies qui visent à mettre ces festivités au service du pouvoir. Cette démarche est d'abord motivée par le calendrier, en raison du déploiement d'importantes commémorations en 1941 (l'apogée des festivités Verdi précède toutefois celle de la *Mozart-Jahr*, en raison de l'anniversaire plus hâtif — 27 janvier pour Verdi, 5 décembre pour Mozart). L'intérêt de comparer ces célébrations s'appuie également sur de nombreux parallèles historiques entre l'Italie et l'Allemagne: unification tardive de chacun des États, participation à la Grande Guerre soldée d'amertume, difficultés économiques, politiques et sociales auxquelles entend répondre l'expérience totalitaire fasciste (sous sa forme générique), et alliance militaire dans la Deuxième Guerre mondiale. En 1941, les deux nations sont effectivement engagées dans un conflit d'envergure qui évolue sur plusieurs fronts, et partagent un projet politique marqué par l'ultranationalisme, l'expansionnisme, l'hégémonie et l'oppression. Enfin, l'amplitude avec laquelle se déploient les festivités constitue un élément clé pour dresser un rapprochement entre l'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr*; dans chaque nation, d'importantes ressources sont mises en œuvre pour célébrer ces compositeurs désormais transformés en héros nationaux et en symboles d'autopromotion⁴ de chaque régime.

Alors que les implications politiques de l'anniversaire Mozart de 1941 ont été abondamment documentées (Becker 1992; Benoit-Otis 2016; Benoit-Otis et Quesney 2015, 2016, 2019; Gribenski 2013; Konrad 2009; Levi 2006, 2010; Loeser 2007; Reitterer 2008; Stachel 2014; Vermeil 1991), la littérature sur les festivités Verdi est sensiblement moins étoffée (Boyd-Bennett 2018, 64, 74-75; Cagiano et Panetta 2015, 436-456; Capra 2011;

Capra 2014, 363-367; Kreuzer 2010, 229-236; Nicolodi 2013, 58-75; Polo 2004, 90-92; Prud'homme 2021). Je propose ainsi d'étudier les célébrations Verdi déployées en 1941 à travers un prisme comparatif, de manière à exposer les points de convergence, mais également de divergence, qui émergent du rapprochement entre l'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr*. Nous verrons que les mécanismes de commémoration de part et d'autre des Alpes sont profondément similaires, et que les spécificités découlent (pas uniquement, mais fortement) d'intersections propres entre musique et pouvoir.

L'analyse présentée dans cet article repose sur un dépouillement de quotidiens italiens de l'époque, de périodiques musicaux et d'ouvrages spécialement consacrés à Verdi publiés à l'occasion des festivités de 1941. Des sources archivistiques ont par ailleurs été consultées à Rome et Parme⁵, points de convergence des festivités Verdi. Bien que la documentation des célébrations Mozart soit davantage ancrée dans la littérature secondaire, la consultation d'écrits de l'époque a été essentielle pour alimenter les comparaisons entre l'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr*. L'analyse croisée de ces festivités vise ultimement à nourrir la réflexion sur la culture de commémoration musicale dans deux régimes dictatoriaux qui ont marqué le xx^e siècle, ainsi que sur l'utilisation du patrimoine musical en tant qu'instrument de pouvoir.

Dispositions commémoratives

L'intention de Mussolini de célébrer Verdi est partagée dès le 20 août 1940 par le biais d'un communiqué de la Direction générale pour le théâtre (sous l'égide du Ministère de la culture populaire) adressé aux théâtres lyriques de la péninsule et leur donnant l'ordre de programmer un opéra de Verdi le 27 janvier 1941, date de décès du compositeur:

Le Duce a exprimé le souhait que la figure et les œuvres de Giuseppe Verdi soient emblématiquement mises en lumière dans la vie musicale italienne. Puisque le 27 janvier de cette année marquera le quarantième anniversaire du décès du grand Maestro, tous les théâtres ayant débuté la saison à cette date devront commémorer solennellement l'anniversaire avec la présentation d'un opéra de Verdi⁶.

L'annonce est ensuite diffusée le 23 août 1940 dans les principaux quotidiens et périodiques musicaux à travers la péninsule; y sont ajoutées des informations visant à publiciser les festivités, dont le cycle commémoratif organisé par le

⁴ Ce terme est dérivé de l'allemand «*Selbstdarstellung*»; voir Behrenbeck et Nützenadel 2000b.

⁵ En particulier, le fonds *Ufficio tecnico* des Archives de la Reale Accademia d'Italia à Rome (Archivio Accademia d'Italia, *Ufficio tecnico*, b. 11, fasc. 58), ainsi que le fonds *Carteggio 1939-1941* (Archivio storico comunale-Parma, Sezione Teatro Regio).

⁶ «Il Duce ha espresso il desiderio che la figura e le opere di Giuseppe Verdi siano messe maggiormente in luce nella vita musicale italiana. Poiché il 27 gennaio p.v. si compiono 40 anni dalla morte del grande Maestro, si dispone che tutti gli enti che a quella data hanno in corso la normale stagione commemorino solennemente l'anniversario con l'esecuzione in tal giorno di un'opera verdiana.» Circolare della Direzione generale per il teatro MinCulPop, Div. II, Sez. I, prot. 16519, 20 agosto 1940 agli enti autonomi dei teatri lirici [ATC B. 215 (1940-41)]. Cité dans Nicolodi 1984.

Ministère de la culture populaire au Teatro Reale dell'Opera de Rome à l'automne 1940 au cours duquel doivent être présentés des opéras de Verdi «à caractère populaire».

Une multitude de manifestations commémoratives font suite à cet appel: dès l'automne 1940, les forces productives de nombreux théâtres subventionnés par l'État (*enti lirici*) s'engagent à célébrer Verdi en grande pompe. Le Teatro Reale dell'Opera de Rome tient deux séries d'opéras (*cicli verdiani*) à l'automne 1940 et 1941, en plus de deux concerts commémoratifs les 29 et 31 janvier 1941; le Teatro comunale de Florence présente une «célébration verdienne, sous les auspices du Ministère de la culture populaire⁷» (Bardi et Conti 1998, 80), durant laquelle un quatuor d'éminents solistes (Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli et Tancredi Pasero), l'orchestre et le chœur du Maggio musicale fiorentino livrent la *Messa da Requiem* le 24 janvier 1941; une «commémoration officielle, voulue par le parti⁸» (*La Stampa* 1941a) réunit des représentants fascistes le 26 janvier 1941 au Teatro Verdi de Busseto, centre décisif pour le jeune Verdi; le Teatro Regio de Parme organise une «saison verdienne» (*stagione verdiana*) et accueille une exposition commémorative du 27 janvier au 25 février 1941; *Falstaff* et *La Traviata* sont produits respectivement au Teatro Carlo Felice de Gênes et au Teatro San Carlo de Naples le 27 janvier 1941; le Teatro alla Scala de Milan présente un concert symphonico-vocal les 30 janvier et 2 février 1941; le Teatro La Fenice de Venise organise en collaboration avec le Syndicat fasciste des musiciens de Venise (Sindacato fascista musicisti Venezia) un concert commémoratif le 2 février 1941.

Le *Requiem* est également au cœur d'une commémoration officielle de grande envergure le 14 décembre 1940 à la Basilique Santa Maria degli Angeli de Rome, un événement réunissant la crème du monde musical italien, dont 150 instrumentistes, 250 choristes et un public de plus de 4 000 personnes, composé de nombreux soldats (dont plusieurs blessés de guerre), ainsi que des personnalités influentes du monde politique et culturel de l'époque. En tant qu'événement phare des célébrations, le *Requiem* à Santa Maria degli Angeli est diffusé sur les ondes de la radio italienne (Ente italiano per le audizioni radiofoniche, EIAR), précédé par un discours commémoratif prononcé au micro de l'EIAR par l'officiel fasciste Roberto Farinacci⁹.

Sous la direction du chef Antonino Votto, *Un ballo in maschera* clôt l'Anno verdiano au Teatro Regio de Parme

les 27 et 29 novembre 1941 avec la soprano Maria Caniglia et le ténor Beniamino Gigli comme têtes d'affiche. Au même moment débute à Vienne la célébration musicale la plus somptueuse du régime nazi, la *Mozart-Woche des deutschen Reiches* (Semaine Mozart du Reich allemand), tenue du 28 novembre au 5 décembre 1941 et organisée conjointement par le Ministre de la propagande Joseph Goebbels et le Gauleiter de Vienne Baldur von Schirach. Comportant plus d'une soixantaine d'événements, dont une cérémonie officielle devant la cathédrale Saint-Étienne en présence d'officiels nazis et de représentants étrangers, la Semaine Mozart venait couronner une année entière de festivités consacrées au 150^e anniversaire du décès du compositeur.

L'Année Mozart s'était amorcée officiellement le 26 janvier 1941, veille de la naissance du compositeur (et coïncidemment, veille du décès de Verdi), lors d'une «émission solennelle» (*feierliche Sendung*) diffusée sur les ondes de la radio allemande (Großdeutscher Rundfunk) dans laquelle Heinz Drewes, responsable de la section musicale du Ministère de la propagande, fait part de l'intention de Goebbels de commémorer le compositeur:

Après avoir passé en revue la vie et l'œuvre de Mozart, le Generalintendant Drewes a indiqué que l'Allemagne musicale saisira l'occasion pour organiser de dignes commémorations, conformément aux volontés du Ministre de la propagande du Reich, docteur Goebbels. Tout au long de l'année, divers événements témoigneront de la grandeur de ce génie véritablement divin et de la beauté de son œuvre¹⁰. (*Wiener Figaro* 1941, 12)

À travers le Reich, l'écho est saisissant; de multiples villes s'engagent dans la célébration de Mozart et organisent de vastes représentations d'opéra, séries de concerts et festivals. Parmi les manifestations les plus emblématiques, Munich tient une Semaine Mozart (*Mozart-Festwoche*) parrainée par les autorités nazies du 3 au 13 mai 1941; Francfort accueille un festival Mozart (*Mozart-Festspiele*) du 3 au 22 juin 1941; Salzbourg organise sous le patronat de Goebbels un «festival de guerre» (*Kriegsfestspiele*) presque entièrement consacré à Mozart du 2 au 24 août 1941; *Don Giovanni* est au cœur d'un festival Mozart (*Mozartfest*) à Prague qui s'étend du 26 septembre au 4 octobre 1941; Hambourg est le théâtre de «journées commémoratives» (*Mozart-Gedenktage*) du 16 novembre au 10 décembre 1941; en Bavière, Ratisbonne accueille des festivités Mozart (*Mozart-Feier*) du 22 novembre

⁷ «Celebrazione verdiana, sotto gli auspici del Ministero della Cultura popolare.»

⁸ «Tale commemorazione ufficiale, voluta dal Partito per celebrare a un tempo il genio musicale della stirpe e il grande patriota.»

⁹ Le discours a fait l'objet d'une publication dans le collectif *Verdi: Studi e memorie* paru dans la foulée des festivités et édité par Giuseppe Mulè en partenariat avec le Sindacato nazionale fascista musicisti. Voir Farinacci 1941.

¹⁰ «Nach einem Rückblick auf das Leben und Schaffen Mozarts wies Generalintendant Drewes darauf hin, daß das musikalische Deutschland nach dem Willen des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Doktor Goebbels dieses Jahr zum Anlaß würdiger Gedenkfeiern nehmen werde. Ueber das ganze Jahr verteilt werden Veranstaltungen von der Größe dieses wahrhaft göttlichen Genies und der Schönheit seiner Werke künden.»

au 1^{er} décembre 1941 ; les autorités culturelles du Reich organisent un grand festival Mozart à Paris du 30 novembre au 7 décembre 1941 et une commémoration Mozart (*Mozart Herdenking*) en Flandre du 3 au 10 mai 1942 ; et à Leipzig se déploie un festival de quatre mois qui culmine avec une grande production de l'opéra *Die Zauberflöte* le 11 janvier 1942 (*Zeitschrift für Musik* 1942 ; Levi 2010, 157-164 ; Benoit-Otis et Quesney 2019, 36-40).

Stratégies commémoratives

L'observation croisée des festivités permet d'affirmer que les pratiques commémoratives de chaque pays, en plus d'être vastes et abondantes, sont fondamentalement similaires : les événements sont majoritairement conçus sous la forme de représentations d'opéra ou de séries de concerts précédées de discours commémoratifs. Prononcées par d'influents personnalités culturelles et politiques de l'époque, ces allocutions sont ensuite diffusées à la fois à la radio que dans la presse, permettant de rejoindre un public beaucoup plus vaste que celui de la salle de concert. Non seulement les théâtres et les orchestres (majoritairement subventionnés par l'État) intègrent des événements commémoratifs à leurs programmes, mais c'est également le cas des conservatoires, lycées, ensembles amateurs, institutions culturelles, cercles intellectuels et associations chargées d'encadrer la jeunesse et les travailleurs. Cette diversité permet de générer un important retentissement qui témoigne des objectifs éminemment populistes des célébrations. Dans les deux cas, la programmation des festivités est soigneusement établie afin d'offrir un panorama de l'œuvre de chacun des compositeurs. Certains opéras — déjà très populaires, tels *La Traviata* et *Die Zauberflöte* — sont privilégiés pour illustrer la qualité de l'écriture musicale des deux compositeurs, et pour s'y référer en tant qu'aboutissement de la culture nationale. Les programmes de l'*Anno verdiano* et de la *Mozart-Jahr* convergent également par la place centrale qu'y occupent les *Requiems*, omniprésents dans le paysage médiatique et sonore des festivités¹¹. La *Messa da Requiem* est exécutée de façon « grandiose » (*La Stampa* 1940) lors d'une cérémonie officielle à Rome le 14 décembre 1940

— événement considéré comme « la manifestation la plus solennelle des commémorations voulues par le Duce¹² » (*Radiocorriere* 1940a) — et l'ultime messe de Mozart est au cœur d'une cérémonie spéciale célébrée le jour exact de son décès, le 5 décembre 1941, à Vienne — représentation qualifiée de « point culminant » de la « brillante¹³ » Semaine Mozart (Bayer 1941).

Pour l'occasion, de solides interprètes « nationaux » sont réunis de part et d'autre des Alpes : à la cérémonie Mozart, « les tout à fait excellents solistes¹⁴ » (Bayer 1941) Maria Reining et Herbert Alsen de l'Opéra de Vienne, Margarete Klose de l'Opéra de Berlin et Jakob Sabel de l'Opéra de Francfort se joignent au Philharmonique de Vienne sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Le *Requiem* de Verdi est quant à lui interprété par « quatre artistes du firmament lyrique italien¹⁵ » (*Radiocorriere* 1940a), Maria Caniglia, Ebe Stignani, Beniamino Gigli, et Tancredi Pasero, sous la baguette de Victor De Sabata, tous actifs au Teatro alla Scala de Milan (Kutsch et Riemens 2003). Il est à souligner que ces interprètes, sans déclarer ouvertement leurs allégeances politiques, ont dû faire preuve d'adaptation et d'accommodation¹⁶ au pouvoir politique pour poursuivre leurs éminentes carrières lyriques, en adhérant notamment au syndicat fasciste des musiciens (*Sindacato fascista musicisti*) en Italie et à la Chambre de musique du Reich (*Reichsmusikkammer*) en Allemagne. Par un système d'adhésion obligatoire, le *Sindacato* et la *Reichsmusikkammer* servaient à réguler et contrôler la pratique artistique professionnelle, tout en s'assurant de la loyauté de ses membres, qui, sans incorporation, n'avaient pas accès à l'emploi (Kater 1997, 16-22 ; Levi 1994, 22-34 ; Ginot-Slacik et Niccolai 2019, 128-132 ; Ross 2008, 268-270 ; Sachs 1988, 27-32).

Au-delà de la structure similaire de ces cérémonies (œuvres analogues, caractère monumental de l'exécution, présence marquée d'autorités politiques et de délégations étrangères, ampleur de l'auditoire), les deux événements se distinguent par leur dramaturgie propre. Alors que le *Requiem* de Mozart est présenté au Musikverein de Vienne sous une forme entièrement profane, la *Messa* de Verdi

¹¹ En plus des nombreux articles consacrés à la *Messa da Requiem* qui paraissent en Italie en 1941, l'éditeur Ricordi publie en quantité limitée la partition originale de l'œuvre en facsimilé, avec une introduction rédigée par Ildebrando Pizzetti. Au-delà des Alpes, le *Requiem* de Mozart est présenté dans plusieurs grandes villes du Reich pour commémorer le décès du compositeur. Voir Verdi 1941 et Wiener Figaro 1941.

¹² «Avvenimento artistico di eccezionale importanza, tale da essere considerato la più solenne manifestazione del ciclo celebrativo verdiano voluto dal Duce.»

¹³ «Und darin scheint uns der höchste Wert der so glänzend verlaufenen Mozart-Woche des Deutschen Reiches gelegen zu sein.»

¹⁴ «Wohl lag es an der wahrhaft schöpferischen Tat werkgetreuer Wiedergabe durch den meisterlichen Dirigenten Wilhelm Furtwängler, [...] wohl lag es zweifellos auch daran, daß die ganz ausgezeichneten Gesangssolisten Maria Reining, Margarete Klose, Jakob Sabel und Herbert Alsen mit Franz Schütz an der Orgel ihr Letztes und Höchstes gaben.»

¹⁵ «Le parte vocali soliste sono sostenute dal soprano Maria Caniglia, dal mezzosoprano Ebe Stignani, dal tenore Beniamino Gigli e dal basso Tancredi Pasero, quattro artisti del firmamento lirico italiano di tale notorietà e popolarità da rendere superflua ogni illustrazione dei valori personali.»

¹⁶ L'accommodation est un concept théorisé par l'historien Philippe Burrin, qui souligne l'importance des «réseaux d'accommodements» pour le maintien de la domination d'un pouvoir autoritaire. Selon Burrin, puisqu'une dictature ne peut fonctionner que par pure contrainte, une acceptation minimale de la population est nécessaire pour permettre «à la machine de tourner»; cette acceptation se décline selon lui en accommodation, dont le degré et la portée varie selon chaque individu. Voir Burrin 1995.

est interprétée en «lieu sacré¹⁷» (*Popolo d'Italia* 1940), la Basilica Santa Maria degli Angeli de Rome. Église officielle de l'État italien depuis l'unification — et symboliquement riche par sa construction au cœur des vestiges des thermes de Dioclétien —, la basilique sert efficacement la cérémonie par sa monumentalité et son héritage architectural alliant Antiquité et chrétienté. Le décor permet effectivement aux autorités fascistes d'occuper un espace qui illustre leur projet de «troisième Rome», une capitale «régénérée» qui rivaliserait en grandeur et en puissance avec la Rome impériale et papale, tout en s'inscrivant en continuité avec son glorieux passé (Chiapparò 2002, 407 ; Kallis 2014, 9, 25).

Cette dernière cérémonie se déroule toutefois dans un climat relativement profane — la compréhension de l'œuvre de Verdi est même extraite de sa dimension liturgique, tel que publicisé dans l'hebdomadaire de la radio italienne : «La *Messa da Requiem* de Verdi n'a pas un caractère exclusivement ou rigoureusement liturgique, mais elle est l'expression du tempérament dramatique et théâtral du Maestro¹⁸» (*Radiocorriere* 1940a). Bien que cette posture puisse laisser entrevoir l'ambiguïté des rapports entre le régime fasciste et le Saint-Siège (malgré l'accalmie proposée par Mussolini avec la signature des Accords du Latran en 1929), l'attention réservée au pathos verdien — emblématique du paysage discursif des célébrations de 1941 — peut également résulter d'une revalorisation du poids dramatique de la tradition lyrique de l'Ottocento dans les réflexions esquissées sous le *ventennio* autour du renouveau musical italien¹⁹.

Bien que la symbolique religieuse soit reléguée à l'arrière-plan, une telle cérémonie officielle en lieu saint aurait été difficilement concevable dans le Reich. Comme le démontre Sebastián Rodríguez Mayén dans le présent numéro, le *Requiem* présenté au Musikverein de Vienne s'inscrit au cœur du processus de transfert des œuvres liturgiques de Mozart vers les salles de concert en Autriche annexée — un phénomène répondant notamment à l'objectif de faire du compositeur un symbole national unificateur, sans affiliation religieuse. Cette divergence illustre la vigueur avec laquelle l'idéologie religieuse anticléricale nazie est mise en œuvre pour asseoir l'autorité du Führer, qui tolérait

difficilement une puissance concurrente et qui entendait homogénéiser la nation, entre autres, par la suppression des confessions catholique et protestante — une stratégie que le Duce ne pouvait employer en raison de l'important héritage catholique de la péninsule italienne et de la présence papale en son centre.

Le rapprochement des deux cérémonies illustre également l'intérêt politique qui émerge du choix de Rome et Vienne comme points de convergence de l'*Anno verdiano* et de la *Mozart-Jahr*. Les deux villes accueillent en effet de multiples et vastes célébrations, à la fois populaires et officielles, et deviennent ainsi le théâtre de maintes mises en scène politiques : Mussolini en mélomane lors d'une *celebrazione verdiana* à l'Académie d'Italie (Luzio 1940, 22-23 ; Istituto nazionale Luce 1940), l'Italie fasciste en nation musicienne par des plans de la «foule» réunie à Santa Maria degli Angeli (Gatti 1941a, 154 ; *Radiocorriere* 1940b), Goebbels en protecteur des arts dans la loge impériale du Wiener Staatsoper décorée de croix gammées (*Das interessante Blatt* 1941), et Vienne en cité nazie par une commémoration officielle dans une vieille ville parsemée de drapeaux du Reich (*Das interessante Blatt* 1941 ; *Deutsche Wochenschau GmbH* 1941). Comme le soutient Elisabeth Otto dans le présent numéro, cette imagerie politique permet au pouvoir de créer un espace narratif pour se mettre en scène et renforcer l'esthétisation de la vie politique, faisant de la presse illustrée un outil efficace de propagande culturelle.

Dans la péninsule, le choix de Rome comme lieu phare des festivités Verdi n'est pas sans motivation politique ; cette réalité fait écho à la volonté du Duce d'illustrer la «régénérescence» et le dynamisme de la ville éternelle, tout en entretenant le culte de la *romanità*, la célébration du passé romain et sa déclinaison en symboles et gestes fascistes (Giardina 2008). Mussolini souhaitait effectivement que Rome retrouve son titre de capitale impériale et devienne une vitrine de l'État fasciste, expression par excellence de son régime (Chiapparò 2002, 405-408). Vienne, en tant que «capitale de la musique allemande²⁰» selon Schirach (*Völkischer Beobachter* 1941) et lieu de prédilection pour les festivités Mozart, sert tout autant l'agenda politique nazi par l'exploitation du topos *Musikstadt Wien* (Vienne,

¹⁷ «La celebrazione ha avuto luogo nel tempio michelangiolesco a Santa Maria degli Angeli alle Terme, sicchè la solenne austerità del sacro luogo ha aggiunto una nota di profonda bellezza alle suggestive armonie verdiane.»

¹⁸ «La *Messa da Requiem* di Verdi non ha un carattere esclusivamente e rigorosamente liturgico, ma è l'espressione del temperamento drammatico e teatrale del Maestro: il dolore, il timore, la speranza, l'amore, tutti gli slanci dell'anima sono vissuti ed espressi nella loro drammaticità umana e contingente.»

¹⁹ Esquissé en 1932 par le critique musical (et fervent fasciste) Alceo Toni et signé notamment par Pizzetti, Respighi et Zandonai, le Manifeste de musiciens italiens pour la tradition de l'art romantique de l'Ottocento (*Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento*) constitue un jalon déterminant dans la discussion entre partisans d'une avant-garde européenne (Casella et Malipiero en tête) et défenseurs de la tradition musicale italienne. Opposés à la «musique objective», les signataires du *Manifesto* (pour la plupart sympathisants fascistes) affirment se poser en défenseurs de la tradition musicale de l'Ottocento et cherchent à conférer à Verdi un rôle de premier plan parmi les pères de la modernité nationale. Voir à ce sujet Nicolodi 1984, Sachs 1988, et Ginot-Slacik et Niccolai 2019.

²⁰ «Das Deutsche Reich hat Sie [die Gäste aus dem Ausland] zum Gedächtnis von Wolfgang Amadeus Mozart nach Wien geladen, um hier in der Hauptstadt der deutschen Musik an der zu Mozarts Ehren veranstalteten Festwoche teilzunehmen.»

ville de la musique) entamée dès l'Anschluss pour légitimer l'annexion de l'Autriche au Reich et sécuriser le pouvoir nazi dans sa capitale (Trümpi 2017). Tout au long de la *Mozart-Jahr*, la mise en valeur de la grandeur culturelle de Vienne sert d'outil politique pour s'assurer les sympathies de la population autrichienne malgré la perte de son autonomie au profit du pouvoir centralisateur de Berlin.

Bien que Rome et Vienne constituent des lieux déterminants pour le déploiement des festivités (et concomitamment, des centres névralgiques pour la consolidation du pouvoir politique), Parme et Salzbourg, en tant que régions natales respectives de Verdi et Mozart, accueillent de nombreux événements commémoratifs; parmi les manifestations d'envergure figurent une série de conférences au Zentralinstitut für Mozartforschung, à Salzbourg, qui réunit des experts Mozart du Reich, une édition des Salzburger Festspiele dédiée aux membres de la Wehrmacht (considérée par Erik Levi comme apogée des festivités salzbourgeoises [Levi 2010, 157-159]), et à Parme, une *stagione verdiana* au Teatro Regio (dont plusieurs représentations réservées aux travailleurs²¹) ainsi qu'une exposition inaugurée par un discours éminemment patriotique du compositeur et fervent fasciste Ildebrando Pizzetti²². De part et d'autre des Alpes, plusieurs expositions similaires voient le jour en 1941; comme l'indique Elisabeth Otto dans ce numéro, ces expositions permettent de mettre en scène la disparition des figures commémorées par le biais de leurs reliques, symboles de l'héritage avec lequel les autorités politiques et culturelles comptent s'inscrire en continuité.

Médiations commémoratives

Un autre point de convergence concerne l'intensité avec laquelle l'appareil médiatique de chaque nation, en tant qu'organe essentiel à la diffusion des festivités, est sollicité. Tout au long du *ventennio* et du III^e Reich, les médias reçoivent une grande attention; dès leur arrivée au pouvoir, Mussolini et Hitler implantent un système médiatique centralisé visant à consolider leur autorité, «fabriquer le consensus» et mobiliser le peuple pour l'intégrer à une «communauté nationale» organique et unie (Cannistraro 1975; Ross 2008). La structure centralisatrice de l'appareil médiatique, lequel relève du Ministère de la culture populaire en Italie et du Ministère de l'éducation populaire et de la propagande en Allemagne, illustre la similitude non seulement du cadre dans lequel se déploient l'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr*,

mais également de l'intention qui les sous-tend, et qui vise dans chacun des cas à garantir la supervision de l'État sur le message véhiculé lors des festivités.

De part et d'autre des Alpes, une riche réception est réservée aux commémorations; la presse générale et spécialisée publicise les festivités, recense (toujours très favorablement) les événements et publie des textes commémoratifs. Une multitude d'ouvrages paraissent ainsi tout au long de l'année 1941, dont le volumineux *Verdi: Studi e memorie* édité par le compositeur et fonctionnaire Giuseppe Mulè sous le patronat du Ministère de la culture populaire en partenariat avec le Syndicat fasciste des musiciens (Mulè 1941a), ainsi que le volume illustré *Verdi nelle immagini* du musicologue Carlo Gatti, paru en italien et en allemand sous les auspices du Ministère de la culture populaire (Gatti 1941b). Dans le Reich, le collectif illustré *W. A. Mozart* est publié à l'occasion de la Semaine Mozart de Vienne sous la direction de Walter Thomas, le Kulturreferent de Schirach à Vienne, en partenariat avec le Ministère de la propagande et le Reichsstatthalter de Vienne (Thomas 1941), et diverses revues spécialisées consacrent des numéros entiers à Mozart (*Mozart-Hefte*), dont les mensuels *Zeitschrift für Musik* et *Die Musik*²³ (ce dernier contrôlé par le parti).

Il ne s'agit toutefois là que d'une fraction des publications parues en 1941, dont la multiplicité et la diversité témoignent de l'importance accordée à la presse, qui demeure le moyen de communication le plus sollicité dans chaque régime (Cannistraro 1975, 105; Ross 2008, 292, 321). En Italie, la presse écrite constitue le véhicule d'information privilégié du Duce, qui y voit un outil idéal pour modeler la conscience politique et nationale de ses citoyens en raison de sa portée et de son accessibilité (Cannistraro 1975, 105, 173-174, 224). Cet intérêt marqué pour les journaux contraste avec la faible retransmission des festivités sur les ondes de la radio italienne, peu employée pour diffuser les commémorations Verdi²⁴. Quelques événements d'envergure font toutefois l'objet de retransmissions hautement publicisées: l'imposante exécution du *Requiem* à Rome le 14 décembre 1940, précédée d'une allocution de l'officiel fasciste Roberto Farinacci, et le discours de l'intellectuel et membre de l'Académie d'Italie Arturo Farinelli, invité par le Ministre de l'éducation nationale Giuseppe Bottai à s'adresser à la jeunesse italienne le 27 janvier 1941 (Farinelli 1941). La modeste diffusion des *celebrazioni verdiane* sur les ondes

²¹ Voir les affiches des représentations «*a prezzi dopolavoristici*» du Teatro Regio de Parme. Source: Casa della Musica di Parma, Archivio Storico del Teatro Regio, Serie Avvisi Teatrali, 1941, Stagione lirica di Carnevale.

²² Les dernières pages du discours de Pizzetti ont été publiées dans le numéro de février 1941 de *Musica d'oggi*, tandis qu'une recension de l'exposition a fait l'objet d'un chapitre dans le collectif *Verdi: Studi e memorie*. Voir Ildebrando Pizzetti 1941b et Angiorgi 1941.

²³ Voir en particulier les numéros *Zeitschrift für Musik* (1941), vol. 108, n° 12 et *Die Musik* (1941), vol. 34, n° 2, novembre.

²⁴ Seuls trois opéras de Verdi sont retransmis sur les ondes de l'EIAR en 1941: *Un Ballo in maschera* (15 mai 1941), *Il Trovatore* (21 juin 1941), et *Aida* (19 juillet 1941). À titre comparatif, six opéras ont été diffusés en 1931 et 24 le seront en 1951, à l'occasion des trentième et cinquantième anniversaires du décès du compositeur. Voir Polo 2004.

italiennes peut découler de la reconnaissance assez tardive du potentiel de la radio par Mussolini, qui compte davantage sur la presse et le cinéma pour façonner sa propagande culturelle, mais peut également s'expliquer par l'effort de guerre, qui entraîne une diminution du contenu culturel au profit de l'actualité militaire (Cannistraro 1972, 148, 153; Cannistraro 1975, 260, 270).

En Allemagne, l'infrastructure radiophonique est bien établie dès la montée au pouvoir du régime nazi, qui hérite d'un réseau abouti et étendu (Ross 2008, 286). Goebbels perçoit très rapidement la valeur de la radio, qu'il qualifie en 1933 d'« instrument le plus moderne et le plus important qui existe pour influencer les masses²⁵ » (Goebbels 1933, cité dans Welch 2002, 183-184). Déterminé à prendre le contrôle du système radiophonique allemand dès l'accession d'Hitler au pouvoir (et ce, avant même la mise sous tutelle de la presse écrite), le Ministre de la propagande réserve un rôle de premier plan à la radiodiffusion dans la propagande nazie (Levi 1994, 124-125; Ross 2008, 281-282). La musique occupe par ailleurs une place de choix dans la programmation, dont le contenu laisse paraître dès le début de la guerre un transfert vers la musique légère (*Unterhaltungsmusik*), essentielle selon Goebbels pour stabiliser et divertir le front intérieur (Levi 1994, 125-139; Ross 2008, 359-361).

Les conditions au sein du Reich allemand étaient donc beaucoup plus favorables qu'en Italie pour la diffusion de la musique de Mozart; la radio allemande (Großdeutscher Rundfunk) transmet en effet plusieurs célébrations emblématiques de la *Mozart-Jahr*, dont une série réunissant 14 épisodes hebdomadaires qui fait habilement écho à l'intention de Goebbels de faire de la radio un instrument de divertissement (Benoit-Otis et Quesney 2019, 70-71; Levi 2010, 164-168). Dans l'introduction du programme imprimé de cette série, l'intendant du Großdeutscher Rundfunk, Heinrich Glasmeier, souligne que la série réunit « les meilleurs interprètes de l'art lumineux » de Mozart, lesquels se sont « joyeusement » mis à disposition pour partager « la gaieté victorieuse de ses créations éternellement jeunes²⁶ » (Großdeutscher Rundfunk 1941). Le programme vise à présenter le compositeur sous un angle optimiste, par la reproduction de ses écrits qui illustrent cette humeur (dont « composer, c'est amusant²⁷ ! »), et par un répertoire sélectionné pour témoigner des qualités de Mozart l'*Unterhalter* (littéralement « divertisseur »).

Ultime moyen de communication de masse, le cinéma (toujours sous l'autorité des Ministères de la culture populaire et de la propagande) est également employé pour diffuser les festivités Verdi et Mozart par des recensions audiovisuelles parues dans *Cinegiornale Luce* et dans *Die deutsche Wochenschau*, bulletins de nouvelles créés spécifiquement répandre l'interprétation officielle de l'actualité politique et militaire (Bartels 2004, 153; Cannistraro 1975, 312). Les couvertures italienne et allemande des festivités ont en commun une imagerie standardisée, par laquelle le pouvoir se met en scène à travers une gestuelle ritualisée et une symbolique officielle²⁸ (uniformes, saluts romains, fasci et croix gammées). Ces séquences sont par ailleurs intégrées à des épisodes essentiellement consacrés à l'exaltation de la puissance militaire de chaque nation, faisant écho à l'esthétisation du conflit qui prévaut dans chaque régime.

Rhétorique commémorative

Verdi et Mozart au service de l'idéologie dominante

Malgré la multiplicité des recensions parues et la diversité des médias sollicités, la rhétorique qui se développe de part et d'autre des Alpes se révèle très homogène et tout à fait cohérente avec les fondements idéologiques (et éminemment nationalistes) de chaque parti. Le discours déployé lors des festivités vise essentiellement à célébrer Verdi et Mozart comme représentants de la quintessence de l'esprit national et comme figures modèles pour la définition identitaire fasciste et nazie, respectivement. En Italie, les topoï inhérents à la conception nationale de Verdi font l'objet d'une attention accrue : son essence italienne (*italianità*), qui se manifeste par une musique profondément nationale s'inscrivant dans la « grande » tradition lyrique de la péninsule, est un leitmotiv fondamental du discours de célébration. On observe un phénomène identique en Allemagne : les autorités du Reich honorent Mozart en tant qu'incarnation suprême d'une germanité « pure » et « aryenne ». Il personnifie l'artiste voué à la libre expression de cette germanité en musique, par sa « lutte » contre l'hégémonie de l'opéra italien et pour l'instauration d'une tradition lyrique allemande.

Par ce discours, les autorités célèbrent un produit culturel national (à travers lequel elles se célèbrent elles-mêmes) et revendiquent la supériorité anthropologique de leur « communauté imaginée » (Anderson 2006). En s'appuyant

²⁵ « I hold radio to be the most modern and the most important instrument of mass influence that exists anywhere. I am also of the opinion — and one shouldn't say this out loud — I am of the opinion that in the long term radio will replace newspapers. » Cet extrait, traduit de l'allemand, provient d'un discours que Goebbels prononce aux représentants de la radio le 25 mars 1933; voir Welch 2002.

²⁶ « Die hunderfünfzigte Wiederkehr des Todestages von Wolfgang Amadeus Mozart ist dem Großdeutschen Rundfunk der Anlaß, in einer Folge von 14 Sendungen Millionen von Hörern die beschwingte Kraft und sieghafte Heiterkeit seiner ewigjungen Tonschöpfungen zu vermitteln. [...] Die besten Interpreten Mozarts lichter Kunst — Orchester, Dirigenten und Solisten — haben sich freudig zur Verfügung gestellt. »

²⁷ « Das ist lustig zum Komponieren! »

²⁸ Voir Deutsche Wochenschau GmbH 1941; Istituto nazionale Luce 1940, 1941a et 1941b.

sur la « grandeur » de cet héritage culturel, les autorités cherchent aussi bien à renforcer la cohésion nationale qu'à affirmer le bien-fondé des ambitions expansionnistes et dominatrices de chaque dirigeant. Par souci de brièveté, je me concentrerai dans ce qui suit sur les stratégies qui visaient à mettre Verdi et Mozart au service d'un discours appuyant adéquatement le nationalisme (et, de façon concomitante, l'expansionnisme) fasciste et nazi.

Il importe cependant de souligner que plusieurs thématiques mises en lumière durant l'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr* étaient présentes bien avant les festivités et faisaient déjà partie intégrante de la réception de ces deux compositeurs avant la montée au pouvoir de Mussolini et Hitler. Un exemple pertinent pour notre cas d'étude concerne la perception de Mozart en tant qu'Allemand, esquissée avant la Grande Guerre et répandue dans les années 1920 chez les populations germanophones s'identifiant à l'aire linguistique et culturelle allemande (Pape 1997, 54-59). L'affiliation nationale de Mozart peut certes être difficilement définie selon la compréhension moderne de l'État-nation (Salzbourg était au XVIII^e siècle une principauté indépendante affiliée au Saint-Empire romain germanique, alors que ni l'Allemagne ni l'Autriche n'existaient), mais l'association du compositeur à une *Großdeutschland* fondée sur l'expansion et l'hégémonie allemande en 1941 illustre l'importance des processus de sélection et de mise en récit pour aligner le discours de célébration à un projet politique et idéologique.

Par ailleurs, bien que les régimes dictatoriaux italien et allemand soient reconnus pour leur assise ultranationaliste, l'important déploiement nationaliste des festivités ne constitue pas a priori une particularité de 1941; Verdi et Mozart ont depuis le XIX^e siècle servi de figures phares pour appuyer la définition des consciences nationales italienne, allemande ou autrichienne, ainsi que leurs mutations au fil du temps (Nicolodi 2013; Pape 1997). D'autre part, plusieurs recherches ont démontré que les événements commémoratifs contribuaient à façonner l'identité collective et à renforcer l'attachement à une communauté, des conditions essentielles à l'exercice du pouvoir (notamment Behrenbeck et Nützenadel 2000a; Berezin 2006; Boerner 1986; Gillis 1994; Kühberger 2006; Rolf 2013; Unsel 2021). Les intentions qui sous-tendent les pratiques

commémoratives peuvent ainsi avoir contribué à teinter le discours de 1941 d'un fort nationalisme; cette orientation discursive ne serait donc pas entièrement à attribuer à la doctrine fondamentalement nationaliste fasciste et nazie, mais également au contexte de célébration.

Enfin, le climat dans lequel sont commémorés Verdi et Mozart est également à retenir: chaque régime honore sa propre culture dans un contexte de tensions politiques exacerbées. Cette compétition transnationale, qui se déploie à une échelle mondiale et par le moyen le plus violent qui soit — la guerre —, constitue un facteur supplémentaire pour alimenter les effusions nationalistes rattachées aux festivités. Cette mise au point vise à éviter d'isoler les discours de l'*Anno verdiano* et de la *Mozart-Jahr* comme résultats directs d'événements singuliers, pour plutôt voir comme des phénomènes évoluant dans un système complexe de l'utilisation politique du patrimoine culturel.

Verdi, « italianissimo »

Présenté emblématiquement comme « symbole d'une italianité pure²⁹ » (Sangiorgi 1941, 377) et comme « expression de la conscience nationale³⁰ » (Pizzetti 1941a, 27), doté selon certains d'« une prodigieuse foi d'italianité³¹ » (Gaianus [Paglia] 1941, 145) et de véritables « sentiments d'italianité³² » (*La Stampa* 1941b), Verdi sert, tout au long des festivités, de catalyseur de l'esprit national — un potentiel entièrement saisi par le Duce dans sa volonté de célébrer le compositeur (Damerini 1941, 337). À travers de nombreuses références (toujours très nébuleuses) à l'*italianità*, les commémorateurs ancrent Verdi dans une essence italienne commune et rassembleuse, bien que très rarement définie. L'italianité demeure effectivement un concept abstrait et profondément subjectif, offrant dès lors une grande flexibilité quant à l'imaginaire auquel elle renvoie.

La matérialité de l'italianité se manifeste essentiellement par le biais d'associations entre Verdi (l'Italien) et sa musique (expression tangible de son caractère italien). Par sa contribution à la riche tradition lyrique de la péninsule, Verdi s'affirme comme créateur d'un art éminemment italien, d'une musique « profondément enracinée dans l'âme de tous les Italiens³³ » (*Musica d'oggi* 1941, 54). C'est ce qu'avancent plusieurs commémorateurs, dont le compositeur

²⁹ « Chi, uomo ed artista, potè assurgere a simbolo di pura italianità. »

³⁰ « La grandezza di Verdi [...] è stata degna di essere assunta ad espressione e simbolo della coscienza nazionale, della fierezza nazionale, delle più alte e più pure aspirazioni nazionali. »

³¹ « Nell'imponente e olimpico sguardo di Verdi, era dipinta l'ammirazione per quella grandezza, ma era espressa anche una forza di coscienza invincibile, una prodigiosa fede d'italianità. »

³² « Il collega Giovanni Cenoz ha rievocato la figura di Giuseppe Verdi, [...] l'aspro cammino che percorse per giungere alla gloria, la sua esemplare modestia, i sentimenti di italianità, di patriottismo che sempre infiammarono il suo cuore. »

³³ « Più che una commemorazione è stata una vera apoteosi, di carattere eminentemente popolare quasi a dimostrare ancor meglio come la musica di Verdi sia profondamente radicata nell'animo di tutti gli italiani, anche i più umili, e come la sua figura sia una delle più poderose che il genio italiano abbia saputo esprimere. »

et fonctionnaire Giuseppe Mulè, qui louange Verdi pour son «italianité artistique jamais trahie³⁴» (Mulè 1941b, 1), ainsi que l'homme politique Alcide Aimi, pour qui «la production verdienne» constitue l'«expression sincère des valeurs morales et sentimentales de notre race³⁵» (Aimi 1941, 371). À travers la fusion entre l'homme et son œuvre, le mythe verdien devient une émanation absolue d'italianité, tel que le conçoit le musicologue Federico Mompellio, pour qui la vie et l'œuvre de Verdi constituent «une exaltation des vertus de notre race³⁶» (Mompellio 1941, 304), et représentent pour Renato Liguori un modèle phare pour la jeunesse fasciste, «un exemple d'italianité typique pour les nouvelles générations du Littorio³⁷» (Liguori 1941, 348).

Verdi personnifie ainsi une «âme italienne³⁸» idéale (Cugini 1941, 51), une *italianità* collective et rassembleuse qui répond aux efforts d'homogénéisation de l'identité nationale entrepris dès le début du *ventennio*. En effet, la promotion d'une *italianità* transcendante sert à nourrir l'imaginaire d'une unité nationale aboutie, élément central du projet politique du Duce, qui s'est hissé au sommet d'un «État sans nation» (Berezin 1997, 45), toujours profondément morcelé et divisé. Essentielle à la consolidation de la «communauté fasciste» envisagée par Mussolini, l'uniformisation (et même plus, la redéfinition) de l'identité collective italienne sert, comme l'affirme l'historien Emilio Gentile, l'«ambition d'accomplir une *révolution anthropologique* pour forger une nouvelle race italienne de dominateurs, de conquérants et de civilisateurs» (Gentile 2008, 354). Cette régénérescence du caractère national vise à créer un «“homme nouveau”, dynamique, viril, décidé, efficace, héroïque, prêt à tous les sacrifices» (Milza 1999, 724), afin de construire une civilisation impériale italienne étendue sur l'ensemble du bassin méditerranéen.

Ce projet politique nourri par la conquête et la domination est également appuyé par l'encensement de l'héritage culturel italien, qui offre un levier aux autorités pour revendiquer la grandeur de la nation italienne, et implicitement, justifier les campagnes en Afrique et dans les Balkans, tout en compensant un rapide déclin militaire (Ben-

Ghiat 2001, 11-12). Cette aspiration à l'hégémonie italienne est efficacement insérée dans le discours de l'*Anno verdiano* par des références à la posture emblématique de Verdi dans l'histoire musicale, et plus globalement, au rôle essentiel tenu par les compositeurs italiens dans la tradition musicale occidentale. Par exemple, le journaliste et avocat Cesare Paglia affirme qu'en plus d'avoir «dépassé» (*superato*) Shakespeare, Verdi, par la création d'*Otello*, a «conquis» le droit d'être proclamé «le plus grand musicien de théâtre qui soit apparu sur la terre³⁹» (Gaianus [Paglia] 1941, 150). De façon similaire, en retraçant la riche tradition musicale de la péninsule, l'essayiste et militaire Angelo Gatti souligne que les *operisti* italiens doivent être considérés comme «maîtres» (*dominatori*) de l'art lyrique, tout en rappelant que même en musique instrumentale, les compositeurs italiens «demeurent insurpassés⁴⁰» (Gatti 1941, 6). Enfin, le compositeur et musicologue Giovanni Tebaldini associe lui aussi Verdi à la grandeur de la nation italienne, mais de façon plus explicite, en l'intégrant à une «race» supérieure et dominatrice :

Depuis des décennies, le nom de Verdi semblait évoquer dans le cœur de chacun la fierté de la race : de cette race qui à travers toutes les époques — dans la fatalité et la pauvreté, dans la puissance et l'asservissement — avait su crier au monde plus que toujours, sa propre suprématie morale⁴¹. (Tebaldini 1940, 122)

«Mozart, der Deutsche»

Bien que les références à la «race» (*razza, stirpe*) soient fréquentes dans le discours de l'*Anno verdiano*, elles ne sont pas exploitées avec autant d'aplomb que dans le Reich, où l'expression «Mozart, der Deutsche» (Mozart, l'Allemand) fait partie d'un discours racial beaucoup plus marqué que ne le sont les éloges à l'italianité de Verdi. Démontrer la «pureté raciale» de Mozart est essentiel à la rhétorique de 1941 et découle de l'obsession nazie à confirmer l'appartenance d'importantes figures culturelles du passé à la «race aryenne», considérée biologiquement supérieure (Dennis 2012, 16). Valider l'*Ahnenerbe* (héritage ancestral) de Mozart est ainsi fondamental pour assurer la cohérence idéologique des commémorations et appuyer

³⁴ «Tutti oggi professiamo per l'altezza morale e politica del Verdi, e per la sua intransigente, non mai tradita italianità artistica, dimostrata in una serie di opere solari.»

³⁵ «La produzione verdiana, sicura e potente, permeata di umanità, espressione sincera dei valori morali e sentimentali di nostra stirpe, incontra dovunque presso tutti i popoli.»

³⁶ «Gli Italiani conosceranno intimamente un Italiano [Verdi], la vita e l'opera del quale furono tutte una esaltazione delle virtù di nostra stirpe.»

³⁷ «Da queste note balza evidente la caratteristica figura di agricoltore di Giuseppe Verdi che nella sua opera musicale trasfusa tutto il pathos che è nella vita della nostra gente dei campi, tipico esempio d'italianità alle nuove generazioni del Littorio.»

³⁸ «27 gennaio 1901: muore Giuseppe Verdi. [...] Colui che impersonava l'anima italiana, e la sua morte parve l'addio supremo a tutta un'era di gloria.»

³⁹ «Con questo libretto [dell'*Otello*], Verdi ha superato Shakespeare. Così da conquistarsi il diritto di essere proclamato il più grande musicista di teatro che sia apparso sulla terra.»

⁴⁰ «Dal Monteverdi al Rossini, al Bellini, al Donizetti, la musica italiana è prevalentemente canora; non che le manchi la così detta pura, la sinfonica, da concerto, da camera; anche in essa gli Italiani non sono secondi a nessuno; ma dell'altra, incontestabilmente, sono i dominatori.»

⁴¹ «Il nome di Verdi, da decenni, al cuore di ognuno, sembrava richiamare all'orgoglio della razza: di quella razza che attraverso tutti i tempi — nei fato e nella povertà, nella possanza e nei servaggio — aveva saputo gridare al mondo mai sempre, la propria supremazia morale.»

une *Weltanschauung* axée sur la supériorité de la «race» allemande.

Sur la base de travaux généalogiques, les commémorateurs confirment l'appartenance de Mozart à la communauté raciale allemande⁴² : né d'un père bavarois (Augsbourg) et d'une mère originaire de Salzbourg (ou selon la terminologie nazie, qui invisibilise même la dénomination «Autriche», de l'Ostmark-Bavière), Mozart est doté d'un héritage racial *nordisch-dinarisch*⁴³. Constituant un parfait hybride entre le Nord et le Sud selon le musicologue Erich Schenk, «la synthèse du meilleur du talent et de la nature de souche allemande⁴⁴» (Schenk 1941, 22), Mozart a hérité du caractère populaire (*Volkscharakter*), du sérieux, de la sincérité et de la sobriété souabes, combinés à la fantaisie, la gaieté et l'optimisme salzbourgeois (Schenk 1941, 16). Pour le journaliste Uwe Lars Nobbe, cette combinaison raciale (*Blutmischung*) est à la source des meilleurs attributs du compositeur : la rigueur, le caractère songeur, l'assiduité, la ténacité, le sens de l'observation et la détermination⁴⁵ (Nobbe 1941). Selon lui, la créativité et l'œuvre (*Schaffen*) de Mozart sont déterminées par son sang (*Bluterbe*) ; puisque le compositeur partage le sang du *Volk* allemand, il est «un musicien allemand dans le meilleur sens du terme⁴⁶» (Nobbe 1941).

Les commémorateurs procèdent ainsi par métonymie, en identifiant ces traits raciaux comme preuves de la germanité quintessentielle de Mozart. Puisque ces traits sont attribuables à son origine raciale — mais également géographique, conformément à l'idéologie *Blut und Boden* (du sang et du sol), selon laquelle l'identité raciale d'un individu est attribuable à ses gènes et à sa provenance territoriale —, le discours de célébration allemand est empreint d'une teneur régionale beaucoup plus marquée que son équivalent en Italie. Les quelques mentions de l'origine géographique de Verdi — né à Le Roncole, un petit village dans la province de Parme et dans la région agraire de l'Émilie — visent plutôt à témoigner de son identité paysanne et de sa proximité avec le peuple. Cet écho rural sert avantageusement la pensée fasciste, qui gravite autour d'une posture fondamentalement antimoderniste et dans laquelle les populations rurales sont considérées comme un noyau plus «pur» de la communauté

nationale (Bellassai 2005, 318⁴⁷). L'origine (nordique) de Verdi est également soulignée pour mettre en lumière la sensibilité du compositeur envers la cause risorgimentale, le *Risorgimento* symbolisant les luttes émancipatoires du peuple italien que le régime fasciste entendait mener à terme. Cependant, Verdi n'est jamais défini par les caractéristiques raciales ou régionales de l'*Emilia* ; dans une nation en guerre et marquée par d'importantes disparités, insister sur la provenance *parmense* de Verdi aurait plutôt nui aux initiatives du régime pour unifier la population italienne.

Cette distinction peut également provenir de la conception de la germanité dans le Reich, fondée sur le principe de l'exclusion. La théorie raciale allemande supportée par les nazis repose en effet sur la conviction d'une «intrusion» de sujets indésirables au sein de leur communauté ; les intellectuels du Reich devaient ainsi inventorier les traits justifiant l'inclusion ou l'exclusion de certains individus à leur *Volksgemeinschaft*, composée de plusieurs «souches» germanophones (*Stämme*). Comme le souligne David B. Dennis, la tâche «complexe» visant à «définir les traits régionaux d'un artiste allemand» consistait en un «effort continu [...] pour classifier les traits individuels, qui dans leur ensemble, composaient l'identité allemande⁴⁸» (Dennis 2012, 27). Conséquemment, les intellectuels nazis devaient «préciser en quoi consistait un “Allemand”, compte tenu de la diversité historique et culturelle des groupes qu'ils voulaient inclure dans cette catégorie⁴⁹» (Dennis 2002, 286 ; 2012, 27). De souche haut-allemande (*oberdeutsch*) (Rauschenberger 1942, 101), Mozart faisait donc partie de cette mosaïque ethnique (mais unie racialement) que constituait la *Großdeutschland* ; la *Mozart-Jahr* devenait donc une manifestation sans précédent d'une *großdeutsche Kultur* désormais unifiée géographiquement et spirituellement sous la bannière nazie. Même si le projet d'unification était tout aussi essentiel dans la péninsule, cette nuance démontre une profondeur, voire même un fanatisme idéologique qui n'a pas d'équivalent dans la pensée fasciste. L'idéologie nazie est en effet beaucoup plus détaillée, claire et «cohérente» que ne l'est la doctrine fasciste. Elle est également ancrée dans une tradition intellectuelle beaucoup

⁴² Voir par exemple Nobbe 1941 ; Rauschenberger 1942 ; Schenk 1941.

⁴³ Les intellectuels nazis ont également attribué la combinaison *nordisch-dinarisch* à Verdi, invitant ainsi à réfléchir sur la validité des fondements théoriques qui guidaient les autorités pour faire valoir une identité nationale et raciale. Voir Kreuzer 2010.

⁴⁴ «Die Synthese bester deutscher Stammesbegabung und Stammesart aber war vornehmste Grundlage ihres menschenbeglückenden Seins!»

⁴⁵ «Ihr salzburgischer Frohsinn vermählte sich den besten schwäbischen Eigenschaften: Gründlichkeit, Nachdenklichkeit, Fleiß, Zähigkeit, Beobachtungsgabe, Zielstrebigkeit.»

⁴⁶ «Der junge Mozart die Grenzen genau übersah, die seinem “italischen Streben” gesetzt waren, und ein deutscher Musiker im besten Sinne des Wortes wurde.»

⁴⁷ L'auteur se réfère à Zunino 1985, 309.

⁴⁸ «These convoluted efforts to define the regional characteristics of a German artist mark a continued effort among the Nazis to classify individual traits that together made up German identity.»

⁴⁹ «[Nazis] had to work at clarifying what did constitute a “German”, given the historical and cultural diversity of the groups they wished to subsume under that category.»

⁵⁰ L'auteur se réfère à Cornelius Schnauber (1971). «Introduction», dans Sanger L. Gilman (dir.), *NS-Literaturtheorie: Eine Dokumentation*, Francfort-sur-le-Main, Athenäum, VII-XXII.

plus ample : certains fondements idéologiques émanent d'écrits des XVIII^e et XIX^e siècles (Potter 1998, XIII⁵⁰), des liens téléologiques dont le Duce n'a pas hérité (Knox 1996, 124), et qui expliquent en partie l'absence d'une même obsession pour la généalogie et la pureté de la race dans le discours de l'*Anno verdiano*.

Néanmoins, tout comme dans les festivités italiennes, la germanité de Mozart est exaltée sous le spectre de l'unité nationale et se manifeste par de multiples associations entre le compositeur et son œuvre. Véritable émanation de *Deutschtum* selon le journaliste Viktor Junk, la musique de Mozart « appartient au peuple allemand », puisqu'elle « ne peut avoir été composée que par un Allemand⁵¹ » (Junk 1941). Par des métaphores dépeignant la musique de Mozart comme claire et simple⁵², Goebbels confirme également la germanité fondamentale de l'esprit musical de Mozart : « L'expression qui dit qu'être allemand, c'est être clair, convient mieux à son œuvre qu'à toute autre. Mozart réunit en lui tous les plus beaux aspects de l'âme allemande⁵³ » (Goebbels 1942, 4, cité dans Benoit-Otis et Quesney 2019, 147). Paradoxalement, dans la péninsule, le musicologue Guglielmo Barblan désigne la clarté comme l'un des « points de référence de l'esprit latin⁵⁴ » (Barblan 1941, 106), tandis que l'essayiste Angelo Gatti, se référant à « l'Italien véritable », affirme sans équivoque que « l'Italien n'est pas succinct, il est simple⁵⁵ » (Gatti 1941, 13). L'association de mêmes traits à des identités culturelles distinctes témoigne de la similarité des intentions et de la malléabilité des stratégies discursives qui servent à définir l'esprit national en musique.

Par ailleurs, mettre en lumière la germanité musicale de Mozart s'effectue par la négation de toute proximité du compositeur avec les traditions musicales étrangères, ce qui implique avant tout de réfuter toute trace d'influence italienne dans son œuvre. La stratégie consiste à suggérer

une incompréhension réciproque entre Mozart et les Italiens, et à démontrer que le compositeur a rapidement « surpassé » la tradition lyrique italienne. L'argumentaire développé par le musicologue Karl Gustav Fellerer illustre bien cette rhétorique :

La conception de l'opéra [qu'avait Mozart] s'est approfondie au contact de l'opéra allemand, majoritairement à Mannheim, ce qui lui a conféré une maturité qui l'a mené à surpasser l'opéra italien. Si ses opéras italiens étaient perçus comme étrangers (*fremd*) en Italie, c'est parce que sa propre sensibilité allemande (*deutsches Empfinden*) prévalait et leur donnait leur caractère unique⁵⁶ (Fellerer 1941, 60).

Cette « victoire » (*Überwindung*) de Mozart sur l'opéra italien permet aux nazis d'entretenir une narration fondamentalement héroïque ; selon plusieurs musicologues de l'époque, la « mission patriotique » de Mozart se résume à « servir l'art allemand⁵⁷ » (Komorzynski 1941, 269) et est symbolisée par une longue bataille au nom de la germanité musicale⁵⁸ (Orel 1941, 24). Egon von Komorzynski interprète d'ailleurs la création de son ultime opéra *Die Zauberflöte* comme une « victoire de l'art allemand contre l'intrusion étrangère⁵⁹ », comme aboutissement d'une vie entière à lutter contre la « domination » de l'opéra italien pour jeter les fondements d'une tradition lyrique allemande (Komorzynski 1941, 269). Selon Friedrich Bayer, la lutte menée par Mozart en faveur d'un art national, « couronnée d'un succès et d'une victoire éternelle », démontre qu'il « a vécu la vie d'un héros⁶⁰ » (Bayer 1941). L'article que signe Bayer dans le *Völkischer Beobachter* (quotidien officiel du régime) fait par ailleurs écho à l'hégémonie culturelle visée par les autorités nazies, alors qu'il qualifie le compositeur de « plus grand génie musical de tous les temps⁶¹ » (Bayer 1941).

La stratégie est très similaire au-delà des Alpes, où l'ouverture de Verdi aux expressions musicales françaises est entièrement démentie : doté selon certains commentateurs

⁵¹ « Mozarts Musik hat sich die ganze Welt erobert. Aber im eigentlichen Sinne gehört sie doch uns Deutschen an und konnte nur von einem Deutschen geschaffen werden. »

⁵² « Wenn man seinen Namen nur hört, dann klingt gleich Musik auf, dann spannen unvergängliche Melodien ihre goldenen Bögen, dann lebt man wie von Zauberhand aus der Welt der irdischen Gebundenheiten versetzt, in der hellen, klaren und so wohlthuenden Luft seiner Einfachheit, der Primitivität seines künstlerischen Empfindens, der Subtilität seiner musikalischen Ausdrucksform. » (Goebbels 1942)

⁵³ « Wenn auf irgendwen, dann paßt auf sein [Mozarts] Werk das Wort, daß deutsch sein klar sein heiße. Mozart vereinigt in sich die schönsten Seiten deutschen Wesens. »

⁵⁴ « Esaminiamoli un po' questi segni distintivi che Verdi afferma in pieno fremito romantico: umanità, sintesi, chiarezza, equilibrio. [...] Non sono essi i punti fermi dello spirito latino? »

⁵⁵ « Veramente, l'Italiano non è sintetico, è semplice; dove può con una parola o un gesto rivelare un stato d'animo, o sostituire un'azione, non s'indugia; l'ingegno e la passione lo incitano a dire rapidamente le cose importanti, che persuadano l'ascoltatore: parlo dell'Italiano genuino. »

⁵⁶ « Die deutsche Oper, die ihm vor allem in Mannheim entgegenrat, förderte diese Vertiefung seiner Opernanschauung und ließ ihn zum Überwinder der italienischen Oper reifen. Wenn seine italienischen Oper in Italien als fremd empfunden wurden, so zeigt sich daran am deutlichsten, wie eigenes deutsches Empfinden seine Oper beherrschte und ihr die Eigenart ihrer Entwicklung gab. »

⁵⁷ « Als Künstler diente er [Mozart] der deutschen Kunst. »

⁵⁸ « Und doch hat sich auch Mozart sein Deutschtum in seiner Musik erst erkämpfen müssen. »

⁵⁹ « Er [Mozart] seinem Märchen von der wunderbaren Flöte den Grundgedanken gab, der seinem Herzen so nahe lag: den Sieg der deutschen Kunst über die Fremdländerei. »

⁶⁰ « Was frühere Generationen ahnten, ist der Gegenwart klar ins Bewußtsein getreten: daß Wolfgang Amadeus Mozart, dessen irdischen Kampf der überzeitliche Erfolg und Sieg krönten, in Wahrheit das Leben eines Helden gelebt hat. »

⁶¹ « Da vor hundertfünfzig Jahren das deutsche Volk an dem größten Musikgenius aller Zeiten sterblich war. »

⁶² « Nelle lettere è messa in evidenza sintetica la bontà, l'italianità, il patriottismo verdiano, così marcatamente francofobo. »

d'un caractère «nettement francophobe⁶²» (Toni 1940), Verdi aurait conservé une «aversion immuable aux modes et gloires étrangères⁶³» (Gatti 1941, 7). La vie du compositeur est également interprétée en termes patriotiques : selon le journaliste Cesare Paglia, Verdi a mené une lutte sans merci «pour la vie de la musique de son Pays⁶⁴»; faisant face à l'hégémonie wagnérienne, cet «antagoniste formidable⁶⁵» — qu'il vaincra, bien évidemment —, le compositeur s'est entièrement «dévoué» pour assurer le «grand destin» de l'Italie musicale (Gaianus [Paglia] 1941, 145-146).

Ces discours fondés sur l'adversité, la lutte et le triomphe permettent d'ancrer Verdi et Mozart dans un imaginaire héroïque fondamentalement masculin. Adoptant une narration marquée par la lutte, le surpassement (*overcoming*) et le triomphe — éléments essentiels du récit héroïque (Hourihan 1997, Pederson 2015) —, les commémorateurs font de Verdi et Mozart des héros alignés sur les valeurs du régime qui les célèbre⁶⁶. Honorer Verdi et Mozart par l'exaltation de la conquête et de la domination offre une caisse de résonance aux doctrines fasciste et nazie, fondées sur le culte de la violence comme outil pour créer un «homme nouveau», transformer la collectivité et s'assurer une position de leadership dans l'élaboration d'un nouvel ordre mondial (Ben-Ghiat 2005, 341-342; Bessel 1996, 9). Incarnant les vertus héroïques traditionnellement associées à la masculinité moderne (importantes aptitudes mentales, dévotion, détermination et domination), Verdi et Mozart deviennent porteurs d'une masculinité idéale, des personnifications du nouvel ordre tel qu'envisagé par chaque régime et des reflets d'une civilisation gouvernée par une masculinité hégémonique (Connell et Messerschmidt 2005).

Conclusion

La comparaison établie ici entre l'*Anno verdiano* et la *Mozart-Jahr* montre que la célébration de Verdi et Mozart a habilement été mise au service des buts politiques des régimes fasciste et nazi. Par le recours à des stratégies très similaires, les autorités ont réussi à mettre sur pied des festivités dans lesquelles le pouvoir politique est toujours resté en filigrane, à travers la supervision des institutions musicales, le contrôle des médias ou l'organisation d'apparitions ponctuelles. Le choix des thématiques témoigne également des nuances fascistes et nazies qui ont teinté le discours de célébration; par des déclarations emphatiques visant à hisser les compositeurs au sommet de la tradition musicale

occidentale, les commémorateurs ont fait de Verdi et Mozart des figures modèles pour la définition nationale italienne et allemande, des héros incarnant les vertus véhiculées tout au long du *ventennio* et du III^e Reich.

L'analyse des festivités permet en outre de fournir un cas emblématique d'hégémonie culturelle; dans les deux nations, les représentations culturelles de la classe dirigeante (qui construisent l'idéologie dominante) sont propagées à grande échelle pour façonner les mentalités. Ce souci de persuasion répondait à l'objectif d'inciter les membres de la société à adhérer à la vision du monde de leur dirigeant, et par conséquent, à accepter le bien-fondé de leur domination. Par ce fait même, en servant de canaux de transmission et de diffusion de cette idéologie, Verdi et Mozart devenaient des vecteurs pour la déclinaison du pouvoir politique en musique.

⁶³ «Il Verdi fu consapevole e altero dei benefizi della sua italianità. Quell'atteggiamento d'animosità immutabile avversione alle mode e alle glorie straniere.»

⁶⁴ «E per mostrare al mondo sbalordito come la battaglia combattuta per la vita della musica del proprio Paese non l'aveva affatto stancato ma, anzi, l'aveva riempito di orgogliosa soddisfazione.»

⁶⁵ «Verdi, con la prontezza del genio, intuì che non si poteva combattere e tanto meno vincere il formidabile antagonista [Wagner] se non innalzandosi di statura fino alla sua altezza.»

⁶⁶ Comme l'affirme Barbara Korte, les «héros sont admirés, car ils incarnent et (sur)exécutent les valeurs d'une communauté» («heroes are admired because they exemplify and (over-)perform the values of a community») (2014, 69).

RÉFÉRENCES

Sources publiées

- AIMI, Alcide (1941). «Centro nazionale studi verdiani», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 371-375.
- BARBLAN, Guglielmo (1941). «Memorie: L'opera di Giuseppe Verdi e il dramma romantico», *Rivista musicale italiana*, fascicules II-III-IV, p. 93-107.
- BAYER, Friedrich (1941). «Ausklang der Mozart-Woche: Requiem unter Furtwängler», *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)*, 7 décembre, p. 4.
- Corriere della sera* (1940). «Il 40° della morte di Verdi: Un ciclo di manifestazioni celebrative», *Corriere della sera*, 23 août, p. 4.
- CUGINI, Giuseppe (1941). «Melodie eterne: La musica di Giuseppe Verdi», *Cremona*, n° 1-2, janvier-février, p. 51-57.
- DAMERINI, Adelmo (1941). «Verdi e il nostro tempo», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 333-337.
- Das interessante Blatt* (1941). «Die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien», vol. 60, n° 51, 17 décembre, p. 3.
- Die Musik* (1941). vol. 34, n° 2, novembre.
- FARINACCI, Roberto (1941). «Celebrazione di Verdi», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 9-14.
- FARINELLI, Arturo (1941). «La celebrazione verdiana nelle scuole», *Radiocorriere*, 2-8 février, p. 5-6.
- FELLERER, Karl Gustav (1941). «Der junge Mozart und die italienische Oper», *Die Musik: Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*, vol. 34, n° 2, «Mozart-Heft», novembre, p. 57-61.
- GAIANUS [PAGLIA, Cesare] (1941). «Verdi uomo di teatro», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 145-152.
- GATTI, Angelo (1941). *L'italianità di Giuseppe Verdi: Discorso tenuto il 26 gennaio 1941-IX nel salone d'onore della Casa di Riposo per Musicisti in occasione del XL anniversario della morte del Maestro*, Milan, Alfieri e Lacroix.
- GATTI, Carlo (1941a). «Verdi nel XL anniversario della morte: Ritorno a Sant'Agata», *L'Illustrazione italiana*, p. 105-154.
- GATTI, Carlo (1941b). *Verdi nelle immagini*, Milan, Garzanti.
- Gazzetta di Venezia* (1940a). «Il Duce inaugura all'Accademia d'Italia la mostra di autografi e cimeli verdiani», 5 juin, p. 5.
- GHISI, Federico (1941). «Verdi popolaresco», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 315-323.
- GOEBBELS, Joseph (1942). «Ansprache zum 150. Todestage Wolfgang Amadeus Mozarts in der Wiener Staatsoper am 4. Dezember 1941», dans *Erinnerungsgabe an die Mozart-Woche des Deutschen Reiches in Wien, 1941*, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, p. 3-5.
- Großdeutscher Rundfunk (1941). *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und Schaffen dargestellt anlässlich der 150. Wiederkehr seines Todestages in 14 Sendungen des Großdeutschen Rundfunks vom 7. September bis 7. Dezember 1941*, Berlin, Deutscher Verlag.
- Il Musicista* (1940). «Celebrazioni verdiane», vol. 7, n° 11, août, p. 168.
- Il Popolo d'Italia* (1940). «La solenne celebrazione verdiana a Roma», 15 décembre, p. 3.
- JUNK, Viktor (1941). «Zur Mozart-Woche: Genie des Schaffens», *Völkischer Beobachter*, 29 novembre.
- KOMORZYNSKI, Egon von (1941). «Die allegorische Bedeutung der Zauberflöte», *Die Musik: Organ des Amtes Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*, vol. 33, n° 8-9, mai-juin, p. 265-269.
- La Rassegna musicale* (1940). «Notizie e informazioni», vol. 13, n° 7-8, juillet-août, p. 325.
- La Stampa* (1940). «La Messa di Verdi in una grandiosa esecuzione», 15 décembre, p. 3.
- La Stampa* (1941a). «Giuseppe Verdi commemorato nel 40° anniversario della morte; Nella natia Busseto: La rievocazione di Lualdi», 27 janvier, p. 6.
- La Stampa* (1941b). «Istituto di Cultura Fascista: Celebrazione verdiana», 19 mars, p. 5.
- LIGUORI, Renato (1941). «Giuseppe Verdi rurale», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 345-348.
- LUNGHI, Fernando L. (1941). «La Messa da Requiem di Verdi», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 81-84.
- LUZIO, Alessandro (1940). *Per Giuseppe Verdi: Discorso inaugurale della mostra verdiana alla presenza del Duce nella sede della Reale Accademia d'Italia, 4 giugno 1940-XVIII*, Rome, Reale Accademia d'Italia.
- MOMPELLIO, Federico (1941). «Verdi e gli editori italiani e francesi», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 289-304.

- MULÈ, Giuseppe (dir.) (1941a). *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino.
- MULÈ, Giuseppe (1941b). «A Giuseppe Verdi gloria», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 1-2.
- Musica d'oggi* (1940). «Notizie», vol. 22, n^{os} 8-9, août-septembre, p. 254-255.
- Musica d'oggi* (1941). «Commemorazioni verdiane», vol. 23, n^o 2, février, p. 54-55.
- NOBBE, Uwe Lars (1941). «Mozarts Bluterbe», *Völkischer Beobachter*, 19 octobre.
- OREL, Alfred (1941). «Mozarts deutscher Weg», dans Thomas, Walter (dir.), *W. A. Mozart*, Vienne, Verlag Die Pause, p. 23-27.
- PIZZETTI, Ildebrando (1941a). «La grandezza di Verdi», *La Lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera*, fascicule 1, janvier, p. 26-34.
- PIZZETTI, Ildebrando (1941b). «Giuseppe Verdi», *Musica d'oggi*, vol. 23, n^o 2, février, p. 35-38.
- Radiocorriere* (1940a). «La Messa da Requiem di Giuseppe Verdi», 8 décembre, p. 5.
- Radiocorriere* (1940b). «La celebrazione verdiana dell'EIAR», 22-28 décembre, p. 3-7.
- RAUSCHENBERGER, Walther (1942). «Mozarts Abstammung und Ahnenerbe», dans Erich Valentin (dir.), *Neues Mozart-Jahrbuch*, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, p. 101-127.
- SANGIORGI, Alfredo (1941). «Visita alla mostra verdiana», dans Giuseppe Mulè (dir.), *Verdi: Studi e memorie*, Rome, Istituto Grafico Tiberino, p. 377-382.
- SCHENK, Erich (1941). «Das Ahnenerbe», dans Walter Thomas (dir.), *W. A. Mozart*, Vienne, Verlag Die Pause, p. 16-22.
- TEBALDINI, Giovanni (1940). «Ricordi verdiani», *Rassegna dorica*, vol. 11, n^o 6, 25 juin, p. 118-123.
- THOMAS, Walter (dir.) (1941). *W. A. Mozart*, Vienne, Verlag Die Pause.
- TONI, Alceo (1940). «Mussolini inaugura all'Accademia d'Italia la Mostra dei cimeli verdiani», *Il Popolo d'Italia*, 5 juin, p. 4.
- VERDI, Giuseppe (1941). *Messa da Requiem in memoria di Alessandro Manzoni (1874): Riproduzione in fac-simile*, Milan, Ricordi.
- Völkischer Beobachter* (1941). «Baldur von Schirach, Zum Ruhm des Reiches», 29 novembre, p. 1-2.
- Wiener Figaro* (1941). «Figaro erzählt», *Wiener Figaro*, février, p. 12-15.
- Zeitschrift für Musik* (1941). vol. 108, n^o 12.
- Zeitschrift für Musik* (1942). «Musikberichte: Musikfeste und Tagungen», vol. 109, n^o 1, janvier, p. 32-37.

Sources audiovisuelles

- Deutsche Wochenschau GmbH (1941). *Die deutsche Wochenschau*, n^o 589, 17 décembre.
- Istituto nazionale Luce (1940). «Il Duce nella sed dell'Accademia d'Italia inaugura la Mostra dei cimeli verdiani», *Giornale Luce C0046*, 11 juin.
- Istituto nazionale Luce (1941a). «La gloria di Giuseppe Verdi celebrata a Busseto, città natale del Maestro», *Giornale Luce C0014*, 13 janvier.
- Istituto nazionale Luce (1941b). «Milano: Una visita alla Casa di Riposo per musicisti e cantanti», *Giornale Luce C0111*, 21 janvier.

Autres références

- ANDERSON, Benedict (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (2^e édition), Londres, Verso.
- BARDI, Aloma et Mauro CONTI (dir.) (1998). *Teatro comunale di Firenze: Catalogo delle manifestazioni 1928-1997*, Florence, Le Lettere.
- BARTELS, Ulrike (2004). *Die Wochenschau im Dritten Reich: Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang.
- BECKER, Max (1992). «Mozart-Vereinnahmung in der Nazi-Zeit: Propagandistische Darstellungen der Wiener Feierlichkeiten von 1941», dans Rudolph Angermüller, Dietrich Berke, Ulrike Hofmann et Wolfgang Rehm (dir.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991 (Mozart-Jahrbuch 1991)*, Cassel, Bärenreiter, p. 1000-1004.
- BEHRENBECCK, Sabine et Alexander NÜTZENADEL (dir.) (2000a). *Inszenierungen des Nationalstaats: Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/71*, Cologne, SH-Verlag.
- BEHRENBECCK, Sabine et Alexander NÜTZENADEL (2000b). «Politische Feiern im Nationalstaat: Perspektiven eines Vergleichs zwischen Italien und Deutschland», dans Sabine Behrenbeck et Alexander Nützenadel (dir.), *Inszenierungen des Nationalstaats: Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/71*, Cologne, SH-Verlag, p. 9-26.
- BELLASSAI, Sandro (2005). «The Masculine Mystique: Antimodernism and Virility in Fascist Italy», *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n^o 3, p. 314-335.
- BEN-GHIAT, Ruth (2001). *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press.

- BEN-GHIAT, Ruth (2005). «Unmaking the Fascist Man: Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship», *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n° 3, p. 336-365.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène (2016). «Eine Wiener Feier für den “deutschen Mozart”. Nationale Fragen bei der “Mozart-Woche des Deutschen Reiches” 1941», dans Sabine Mecking et Yvonne Wasserloos (dir.), *Inklusion und Exklusion: «Deutsche» Musik in Europa und Nordamerika 1848-1945*, Göttingen, V&R unipress, p. 253-270.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2015). «Mozart vecteur de la propagande nazie en Belgique occupée, 1941-1942», dans Christopher Brent Murray (dir.), *Revue belge de musicologie: Musical Life in Belgium during the Second World War*, vol. 69, p. 61-76.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2016). «A Nazi Pilgrimage to Vienna? The French Delegation at the 1941 “Mozart Week of the German Reich”», *The Musical Quarterly*, vol. 99, n° 1, p. 6-59.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2019). *Mozart 1941: La Semaine Mozart du Reich allemand et ses invités français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BENOIT-OTIS, Marie-Hélène et Cécile QUESNEY (2020). «Celebrating a Mozart Anniversary in Occupied Belgium: The Mozart Herdenking in Vlaanderen (1942)», dans David Fanning et Erik Levi (dir.), *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938-1945: Propaganda, Myth and Reality*, Londres, Routledge, p. 193-210.
- BEREZIN, Mabel (1997). *Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- BEREZIN, Mabel (2006). «The Festival State: Celebration and Commemoration in Fascist Italy», *Journal of Modern European History*, vol. 4, n° 1, «Dictatorship and Festivals», p. 60-74.
- BESSEL, Richard (1996). «Introduction: Italy, Germany and Fascism», dans Richard Bessel (dir.), *Fascist Italy and Nazi Germany: Comparisons and Contrasts*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-11.
- BOERNER, Peter (dir.) (1986). *Concepts of National Identity: An Interdisciplinary Dialogue*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft.
- BOYD-BENNETT, Harriet (2018). *Opera in Postwar Venice: Cultural Politics and the Avantgarde*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BURRIN, Philippe (1995). *La France à l'heure allemande: 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil.
- CAGIANO, Paola et Susanna PANETTA (2015). «Giuseppe Verdi e l'Accademia dei Lincei: Percorsi e vicende», dans Olga Jesurum (dir.), *Verdi e Roma*, Rome, Accademia nazionale dei Lincei, p. 429-456.
- CANNISTRARO, Philip V. (1975). *La fabbrica del consenso: Fascismo e mass media*, Rome/Bari, Laterza.
- CAPRA, Marco (2011). «Tra modernismo e restaurazione: La vita musicale a Parma nel ventennio fascista», *Storia di ieri: Parma dal regime fascista alla liberazione (1927-1945)*, Parme, Istituzione biblioteche del comune di Parma, URL: <https://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/ita/La%20vita%20musicale.aspx?idMostra=49&idNode=380>, consulté le 16 novembre 2021.
- CAPRA, Marco (2014). *Verdi in prima pagina: Nascita, sviluppo e affermazione della figura di Verdi nella stampa italiana dal XIX al XXI secolo*, Lucques, Libreria musicale italiana.
- CHIAPPARO, Maria Rosa (2002). «Le mythe de la Terza Roma ou l'immense théâtre de la Rome fasciste», dans Rémy Poignault (dir.), *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XX^e siècle. Actes du colloque tenu à Tours (30 novembre-2 décembre 2000)*, Tours, Centre de Recherche A. Piganiol, p. 399-420.
- CONNELL, R. W. et James W. MESSERSCHMIDT (2005). «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», *Gender and Society*, vol. 19, n° 6, décembre, p. 829-859.
- DENNIS, David B. (2002). «“Honor Your German Masters”: The Use and Abuse of “Classical” Composers in Nazi Propaganda», *Journal of Political and Military Sociology*, vol. 30, n° 2, hiver, p. 273-295.
- DENNIS, David B. (2012). *Inhumanities: Nazi Interpretations of Western Culture*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- FORO, Philippe (2006). *L'Italie fasciste*, Paris, Armand Colin.
- GENTILE, Emilio (2008). *Qu'est-ce que le fascisme? Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard.
- GIARDINA, Andrea (2008). «The Fascist Myth of Romanity», *Estudos Avançados*, vol. 22, n° 62, p. 55-76.
- GILLIS, John R. (dir.) (1994). *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- GINOT-SLACIK, Charlotte et Michela NICCOLAI (2019). *Musiques dans l'Italie fasciste: 1922-1943*, Paris, Fayard.
- GRIENSKI, Jean (2013). «Mozart, “musicien européen” ou créateur d'une musique “d'essence germanique”? Les célébrations à Paris en 1941», dans Myriam Chimènes et Yannick Simon (dir.), *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard, p. 97-105.

- GRIFFIN, Roger (2018). *Fascism: An Introduction to Comparative Fascist Studies*, Cambridge, Polity.
- HOURIHAN, Margery (1997). *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*, Londres, Routledge.
- KALLIS, Aristotle A. (2014). *The Third Rome, 1922-43: The Making of the Fascist Capital*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- KATER, Michael H. (1997). *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press.
- KNOX, MacGregor (1996). «Expansionist Zeal, Fighting Power, and Staying Power in the Italian and German Dictatorships», dans Richard Bessel (dir.), *Fascist Italy and Nazi Germany: Comparisons and Contrasts*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 113-133.
- KONRAD, Ulrich (2009). «Die Mozart-Pflege im "Dritten Reich"», *Acta Mozartiana*, vol. 56, n° 1, p. 48-68.
- KORTE, Barbara (2014). «(Re-)Bonded to Britain: The Meta-Heroic Discourse of *Skyfall* (2012)», *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*, vol. 1, «Languages and Functions of the Heroic», p. 68-77.
- KREUZER, Gundula (2010). *Verdi and the Germans: From Unification to the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KÜHBERGER, Christoph (2006). *Metaphern der Macht: Ein kultureller Vergleich der politischen Feste im faschistischen Italien und im nationalsozialistischen Deutschland*, Berlin, Lit Verlag.
- KUTSCH, Karl Josef et Leo RIEMENS (2003). *Grosses Sängerlexikon* (4^e édition), Munich, K. G. Saur.
- LEVI, Erik (1994). *Music in the Third Reich*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- LEVI, Erik (2006). «Mozart wird deutsch und Da Ponte "arisiert"», dans Werner Hanak (dir.), *Lorenzo Da Ponte. Aufbruch in die Neue Welt*, Ostfildern, Hatje Cantz, p. 161-176. Traduit de l'anglais par Frauke Binder.
- LEVI, Erik (2010). *Mozart and the Nazis: How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven, Yale University Press.
- LOESER, Martin (2007). «"...einem unvergleichlichen Meister des großdeutschen Raumes": Mozartgedenken im Kriegsjahr 1941», dans Annette Kreutziger-Herr (dir.), *Mozart im Blick: Inszenierungen, Bilder und Diskurse*, Cologne, Böhlau, p. 67-77.
- MILZA, Pierre (1999). *Mussolini*, Paris, Fayard.
- NICOLODI, Fiamma (1984). *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Florence, Discanto.
- NICOLODI, Fiamma (2004). «Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista», dans Roberto Illiano (dir.), *Italian Music During the Fascist Period*, Turnhout, Brepols, p. 97-122.
- NICOLODI, Fiamma (2013). «Mitografia verdiana nel primo Novecento», dans Lorenzo Frassà et Michela Niccolai (dir.), *Verdi Reception*, Turnhout, Brepols, p. 33-77.
- PAPE, Matthias (1997). «Mozart — Deutscher? Österreicher? oder Europäer? Das Mozart-Bild in seinen Wandlungen vor und nach 1945», *Acta Mozartiana*, vol. 44, n° 3/4, p. 53-84.
- PAULS, Birgit (1996). *Giuseppe Verdi und das Risorgimento: Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag.
- PEDERSON, Sanna (2015). «Beethoven and Masculinity», dans Michael Spitzer (dir.), *Beethoven*, Londres, Routledge, p. 473-491.
- POLO, Claudia (2004). *Immaginari verdiani: Opera, media e industria culturale nell'Italia del xx secolo*, Milan, Ricordi.
- POTTER, Pamela M. (1998). *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, Yale University Press.
- PRUD'HOMME, Gabrielle (2021). «Verdi at the Heart of the Dictatorship: A celebrazione verdiana Among Fascists», dans Marko Köbl et Fritz Trümpi (dir.), *Music and Democracy: Participatory Approaches*, Bielefeld, mdwPress/Transcript, p. 103-134.
- REITTERER, Hubert (2008). «Die Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien 1941», dans Andreas Wehrmeyer (dir.), *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939-1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*, Munich, Ricordi, p. 204-227.
- ROLF, Malte (2006). «Die Feste der Macht und die Macht der Feste. Fest und Diktatur: Zur Einleitung», *Journal of Modern European History*, vol. 4, n° 1, «Dictatorship and Festivals», p. 39-59.
- ROLF, Malte (2013). *Soviet Mass Festivals: 1917-1991*, Pittsburg, University of Pittsburg Press. Traduit de l'allemand par Cynthia Klohr.
- ROSS, Corey (2008). *Media and the Making of Modern Germany: Mass Communications, Society, and Politics from the Empire to the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press.
- SACHS, Harvey (1988). *Music in Fascist Italy*, New York, Norton.
- STACHEL, Peter (2014). «"Indem wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst": Die Wiener Mozart-Woche 1941», dans Christian Glanz et Anita Meyer-Hirzberger (dir.), *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer Wissenschaftsverlag, p. 93-107.

- TRÜMPI, Fritz (2017). «Der “Musikstadt Wien”-Topos als Instrument der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung», dans Markus Stumpf, Herbert Posch et Oliver Rathkolb (dir.), *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, Vienne, Vienna University Press/V&R, p. 31-44.
- UNSELD, Melanie (2021). «Musik- und Erinnerungskultur: Grundsätzliche Überlegungen (nicht nur) aus Anlass des Beethoven-Gedenkjahres 2020», *New Frontiers in Memory Studies*, Francfort-sur-le-Main, 18 mai 2021.
- VERMEIL, Jean (1991). *La Flûte désenchantée : Trois curieuses manières de fêter Mozart dans l'Allemagne de 1891, celle de 1941 (y compris Paris) et en RDA en 1986*, Toulouse, Ombres.
- WELCH, David (2002). *The Third Reich: Politics and Propaganda*, 2^e édition, New York, Routledge.

Résumé

Cet article porte sur les célébrations parallèles qui se sont déployées en 1941 pour commémorer le quarantième anniversaire du décès de Verdi en Italie fasciste et le 150^e anniversaire du décès de Mozart en Allemagne nazie. Plus précisément, il propose d'explorer de manière comparative les implications politiques de chaque anniversaire, afin de mettre en lumière les nombreuses similitudes, mais également les divergences, qui émergent du rapprochement entre les festivités. À travers une reconstruction de la structure des célébrations et une analyse du discours qui en émane, cette étude entend poser un regard nouveau sur la manière dont les festivités ont été alignées sur les projets politiques et idéologiques fasciste et nazi. Elle vise par ailleurs à évaluer la manière dont les commémorations ont servi à faire de Verdi et de Mozart des représentations culturelles de la classe dirigeante, des véhicules pour assurer la cohésion nationale et conserver l'appui politique de la population en pleine guerre.

Abstract

This article focuses on the celebrations that unfolded in 1941 to commemorate the fortieth anniversary of Verdi's death in Fascist Italy and the 150th anniversary of Mozart's death in Nazi Germany. More specifically, it seeks to explore the political implications of each anniversary in order to highlight the many similarities, but also the discrepancies, that emerged between the parallel festivities. By reconstructing the celebrations and analyzing the discourse that arose from these events, this study takes a closer look at the way in which the festivities responded to the political and ideological agendas of both dictators. It also aims to examine how the commemorations served to make Verdi and Mozart cultural representations of the ruling class, vehicles to ensure national cohesion and maintain political consent in the midst of war.

Gabrielle Prud'homme

Gabrielle Prud'homme est candidate au doctorat en musicologie à l'Université de Montréal, en codirection avec l'Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Soutenue entre autres par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Chaire de recherche du Canada en musique et politique et le Deutscher Akademischer Austauschdienst, sa thèse explore la culture de commémoration musicale dans l'Allemagne et l'Autriche d'après-guerre (1945-1949). Ses travaux à la maîtrise, qui portaient sur l'appropriation politique de Verdi en Italie fasciste, ont donné lieu à diverses publications et communications dans des colloques internationaux.

Récupérer l'opéra sous le fascisme italien

Le cas de *Turandot*

Matilde Legault (Université de Montréal)

Le fascisme veut la rédemption et l'élévation du peuple italien, sans distinction de classes, considérant ici avec le même amour fraternel tous les citoyens, des premiers de la hiérarchie au plus humble ouvrier. La nation entière entre dans son cadre, et le jour où tous les Italiens seront sincèrement fascistes, le fascisme aura essentiellement exercé son devoir et n'existera plus en tant que fascisme, mais bien en tant que nation italienne, comme État de pleine maturité politique, dans laquelle tous les citoyens, tous égaux, participeront à la vie de l'État, comme une famille bien ordonnée¹ (Mussolini cité dans Romagnoli 1933, 11).

Ces mots sont prononcés par Benito Mussolini (1883-1945) en 1933, lors des célébrations du 10^e anniversaire de la prise de pouvoir fasciste² à l'Institut de la culture fasciste de Malte³. Dès son arrivée au pouvoir, Mussolini accorde une grande importance à la culture et, plus particulièrement, aux arts considérés comme typiquement italiens. Cela lui permet d'appuyer l'idée selon laquelle le fascisme n'est pas une doctrine de violence et de domination, mais bien un régime de culture et de sensibilité. C'est en mettant cette idée au service de son entreprise d'« éducation du peuple » que le Duce instaure la propagande culturelle qui promeut l'italianité⁴ sur laquelle s'appuie l'idéologie nationaliste (Gentile 2008, 16). Mussolini, qui est systématiquement présenté dans les médias comme une figure alliée de la nation artistique italienne, est d'ailleurs qualifié par le musicologue Raffaello De Rensis (1879-1970) de mélomane aguerri et même de véritable musicien « d'instinct » dans l'ouvrage de propagande *Mussolini Musicista* (De Rensis 1927, 17-21). Conscient

de la longue tradition musicale du pays, le chef d'État est particulièrement sensible au rôle que peut jouer la musique dans sa propagande. Il assure ainsi une généreuse tribune à la musique savante dans des quotidiens tels *Il Corriere della sera* et *La Stampa*, dans des revues hebdomadaires de variétés telles la *Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »* et *La Lettura*, ainsi que dans des périodiques culturels et musicaux comme *Rivista musicale italiana*, *Bolletino di vita e cultura musicale* et *Scenario: Rivista mensile delle arti della scena*, en plus d'exiger la création de nouvelles revues culturelles comme *Vedetta fascista*, *Primato* et *Quadrivio*. Il assiste également régulièrement à des représentations musicales (Illiano et Sala 2012, 11-15).

Avec l'objectif de légitimer leur doctrine, Mussolini et le gouvernement fasciste italien tentent d'obtenir un consensus populaire en instrumentalisant les arts et la culture au service d'un discours purement nationaliste déployé dans le cadre d'un vaste programme de propagande culturelle (Illiano et Sala 2012, 11-15). À l'instar d'autres régimes qui utilisent des œuvres musicales à des fins politiques dans un contexte totalitaire, Mussolini et le Parti national fasciste (PNF) détournent à leurs propres fins l'image de compositeurs italiens du passé. En outre, dans les années 1920 et 1930, alors que les membres du gouvernement fasciste affirment rechercher des traits nationaux dans l'art (et notamment dans l'opéra), ils profitent du fait qu'il n'existe aucune définition claire de ce qui est « typiquement italien » pour accroître l'hégémonie du Duce en créant leurs propres associations et définitions du terme « italianité » (Sachs 1988, 11). L'utilisation de différentes conceptions du

¹ « Il fascismo astrae essenzialmente dalla forma di governo. Esso vuole la redenzione e l'elevazione del popolo d'Italia, senza veruna distinzione di classe, considerando col medesimo amore fraterno tutti i cittadini, dai primi della gerarchia fino al più umile operaio. Nel suo quadro entra tutta la nazione; e il giorno che tutti gli Italiani saranno sinceramente fascisti, il fascismo avrà essenzialmente esaurito il suo compito e non esisterà più come fascismo, ma come Italia, come stato di piena maturità politica, nel quale tutti i cittadini, con una equilibrata distribuzione gerarchica, partecipino, come in una ben ordinata famiglia, alla vita dello stato »; ma traduction – comme pour toutes les traductions de citations de cet article.

² La prise de pouvoir débute en fait à la fin de l'année 1922. La Marche sur Rome, qui a lieu le 28 octobre 1922 et qui a pour but de faire pression sur le gouvernement libéral alors en place, est l'évènement qui marquera la montée du fascisme en Italie. Illégale, cette manifestation assure néanmoins l'accès au pouvoir à Mussolini.

³ Istituto di Cultura Fascista di Malta.

⁴ Le concept de l'italianité est créé à l'époque du Risorgimento, au milieu du XIX^e siècle, dans le but de favoriser l'unification du peuple italien autour d'une identité commune. L'italianité existe par l'exaltation de la supériorité de l'esprit italien.

nationalisme⁵ ainsi que de traits musicaux à la fois modernes et traditionnels expose toutefois une certaine dichotomie dans le discours culturel mussolinien. Le dernier opéra de Giacomo Puccini (1858-1924), *Turandot* (1926), dont il sera question ici, en est bon exemple. L'œuvre occupe d'ailleurs une place particulière dans la propagande culturelle fasciste, puisque c'est le seul opéra que Puccini a composé pendant le régime mussolinien (du moins en partie, le processus de composition s'étendant de 1920 — donc deux ans avant la Marche sur Rome — à la mort de Puccini en 1924).

Plusieurs auteur-trice-s ont déjà dressé un portrait de la culture musicale italienne sous l'égide de Mussolini, tel-le-s que Fiamma Nicolodi dans son ouvrage *Musica e musicisti nel ventennio fascista* (1984), Harvey Sachs dans *Music in Fascist Italy* (1988), Roberto Illiano dans *Italian Music During the Fascist Period* (2004) et, plus récemment, Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai dans leur volume *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943* (2019). Par ailleurs, quelques études ont plus spécifiquement été consacrées à *Turandot*, notamment *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition* (1991) de William Ashbrook et Harold Powers, ainsi que «Modernism and the Machine in Puccini's 'Turandot'» (2005) et *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity* (2007) d'Alexandra Wilson. Une étude plus approfondie des quotidiens, des revues et des publications du régime de l'époque permet cependant de concrétiser davantage les correspondances entre l'opéra et l'idéologie fasciste.

Dans cet article, je traiterai de l'instrumentalisation de l'opéra *Turandot* dans le cadre de la propagande culturelle mussolinienne. Je vise tout d'abord à déchiffrer la réception du dernier opéra de Puccini ainsi qu'à cerner son éventuelle connotation fasciste, qui deviennent des prémisses essentielles à la compréhension de son instrumentalisation par le régime de Mussolini et du rôle politique qu'on lui fait jouer. Si les caractéristiques esthétiques recherchées par le PNF dans les œuvres musicales demeurent implicites, puisqu'elles s'inscrivent dans un discours profondément ambigu⁶, une étude centrée sur *Turandot* permet d'illustrer la relation complexe entre les opéras créés ou utilisés sous le régime mussolinien et l'idéologie fasciste.

Turandot, œuvre inachevée

Turandot, un opéra en trois actes dont la trame narrative se déroule à Pékin, raconte l'histoire d'une princesse

chinoise d'une grande beauté, Turandot, qui se trouve dans l'obligation de choisir un époux. Elle impose alors une condition à son mariage : ses prétendants devront se soumettre à trois énigmes, et faire face à l'exécution dans le cas d'un échec. Arrivé au moment de la décapitation du prince de Perse, qui n'a pas réussi à résoudre les énigmes, le prince Calaf tombe éperdument amoureux de la princesse et décide de solliciter sa main. Son habileté à résoudre les trois énigmes plonge Turandot, déconfite, dans un désespoir agité. Calaf lui propose alors à son tour une énigme : si elle découvre son nom avant l'aube, il acceptera de mourir ; autrement, elle sera à lui. Déterminée à obtenir son nom, la princesse ordonne à sa garde et à ses ministres Ping, Pang et Pong de trouver Timur, le père de Calaf, ainsi que l'esclave de ce dernier, Liù, afin de les torturer pour obtenir l'identité du prince. Liù, qui affirme être la seule à connaître le nom du prince, se donne la mort de peur de parler et de trahir Calaf. Au moment où la dépouille de Liù est emportée, Calaf arrache un baiser à Turandot. Soudainement séduite par le prince, Turandot se montre alors au peuple à ses côtés et proclame son nom : Amour.

Alors que l'état de santé de Puccini se détériore au cours de l'année 1924, le compositeur raconte dans des lettres à sa femme Elvira Puccini (1860-1930) qu'il est déterminé à terminer *Turandot* avant de mourir. Toutefois, il est de plus en plus conscient que son souhait de compléter l'opéra ne pourra pas se réaliser⁷.

Lorsque Puccini s'éteint, les deux dernières scènes de *Turandot*, «Che è mai di me?» et «Del primo pianto, si... la mia gloria», sont inachevées. Le compositeur laisse cependant plus de trente pages d'esquisses de contenu musical en lien avec ces passages. La maison d'édition musicale Ricordi, qui avait grandement publicisé la création de l'œuvre, décide donc de trouver un compositeur pour retravailler ces matériaux et terminer l'opéra. Plusieurs compositeurs italiens, tels que Franco Vittadini (1884-1948), Vincenzo Tommasini (1878-1950) et Riccardo Zandonai (1883-1935), se proposent pour succéder à Puccini (Sciannameo 2002, 28). Toutefois, en 1924, Puccini avait déjà écrit dans une lettre adressée au metteur en scène Giovacchino Forzano (1883-1970) qu'advenant l'éventualité où il ne pourrait pas terminer son œuvre, il serait heureux que le jeune Franco Alfano (1875-1954) puisse le faire⁸. C'est toutefois Arturo Toscanini (1867-1957), désigné à titre de chef d'orchestre par Puccini lui-même quelques mois

⁵ La promotion de la culture nationale par le parti fasciste s'inscrit dans un processus de manipulation du peuple, qui se réalise dans l'exploitation du nationalisme, de l'italianité, de la valorisation du mythe et d'un passé fortement idéalisé, ainsi que dans l'exaltation du génie artistique de la patrie (Golino 1994).

⁶ Voir les ouvrages *Musica e musicisti nel ventennio fascista* (1984) de Fiamma Nicolodi et *Music in Fascist Italy* (1988) de Harvey Sachs à ce sujet.

⁷ Lettres de Giacomo Puccini à Elvira Puccini, 11 mai 1924 et 13 mai 1924, Fascicules 163-164 : Dossiers des lettres des correspondances et des hommages à Puccini, Museo Villa Puccini.

⁸ Lettre de Giacomo Puccini à Giovacchino Forzano, septembre 1924, Dossier 204, Museo Villa Puccini.

avant sa mort⁹, qui propose en définitive le nom d'Alfano à la Casa Ricordi pour terminer *Turandot* (Toscanini, cité dans Maehder 1983, 150), et ce, même s'il éprouve de l'aversion pour les idées politiques du compositeur (Alfano étant un sympathisant fasciste). Alfano est par la suite associé au groupe des compositeurs prolifiques de l'époque du fascisme, surnommé la *Generazione dell'Ottanta* (Ginot-Slacik et Niccolai 2019, 279). Il est pourtant loin de se douter que bien des décennies plus tard, il serait presque uniquement connu pour son travail d'achèvement de *Turandot* (Sciannameo 2002, 27-28).

Comme le rapporte le musicologue Franco Sciannameo dans «*Turandot*, Mussolini, and the Second String Quartet: Aspects of Alfano» (2002), Alfano produit deux finales pour l'opéra: une version longue chargée d'accords et de répétitions, mais comprenant très peu d'ornementations, ce qui crée une certaine discordance par rapport au reste de l'opéra, ainsi qu'une autre très écourtée, respectant davantage les premières esquisses de Puccini. Toscanini détient cependant un droit de regard sur le produit final de l'œuvre. Peu convaincu par le travail effectué par Alfano, le chef d'orchestre somme le compositeur de réduire le plus possible sa version courte avant d'accepter la présentation de l'opéra, puis effectue lui-même des coupures dans la partition¹⁰. Ironiquement, les dernières suppressions réalisées par Toscanini ont pour effet de retrancher de l'œuvre l'*aria* «*Del primo pianto*», un air important qui avait pourtant été prévu par Puccini lui-même afin d'introduire les premiers signes de *Turandot* se laissant conquérir par l'amour de Calaf (Sciannameo 2002, 28). Sans cet air, l'amour de la princesse arrive un peu par surprise dans l'œuvre.

Une création très attendue

Afin de préparer la première représentation de *Turandot*, Giuseppe Adami (1878-1946), l'un des librettistes de l'opéra, publie le 1^{er} avril 1926 un texte dans lequel il présente un synopsis de l'œuvre. Il saisit cette occasion pour glorifier le compositeur en le décrivant comme un «génie d'émotions éternel» (Adami 1926, 241-250), et va jusqu'à établir un parallèle entre Puccini et ses personnages. Ainsi, l'image mythique et le statut de héros artistique national du compositeur, créés et utilisés dès le début de sa carrière, sont préservés, voire même moussés.

Dans une veine similaire, le jour de la première de *Turandot*, le quotidien milanais *Corriere della sera* publie un texte indiquant la présence de Mussolini à l'évènement. Le texte insiste par ailleurs, dans un élan de propagande, sur l'admiration que le Duce porte à Puccini :

Le président du conseil [Mussolini], qui s'est lié d'une grande amitié avec Giacomo Puccini, a exprimé son désir de participer à cette soirée, qui prend une signification commémorative particulière à la mémoire du grand disparu. L'honorable Mussolini avait déjà eu l'occasion d'exprimer son sentiment d'admiration et de tristesse pour Giacomo Puccini, en organisant personnellement les célébrations entourant l'enterrement du compositeur à sa villa de Torre del Lago et en réalisant ainsi rapidement les souhaits de sa famille et de ses amis. La présence du chef du gouvernement, ce soir, dans une atmosphère de fortes émotions, donne à l'évènement une valeur plus élevée encore d'austérité solennelle¹¹ (*Corriere della sera* 1926).

Bien que le quotidien évoque une supposée grande amitié entre Puccini et Mussolini, les deux hommes ne se sont en fait rencontrés qu'une seule fois, en novembre ou décembre 1923, alors que le compositeur tentait de proposer des projets culturels et de discuter de l'état des théâtres nationaux. La rencontre s'est d'ailleurs soldée par un échec pour Puccini qui a ensuite affirmé, dans une lettre à son ami Guido Marotti, s'être retrouvé devant un homme droit et inflexible. Puccini sous-entend alors que sa dernière œuvre sera, pour lui, un hommage au Duce (Marotti et Pagni 1926, 169-173).

Le 25 avril 1926, soit quelque dix-sept mois après la mort de Puccini, la création de *Turandot* a lieu à la Scala de Milan, dans une mise en scène de Forzano. C'est à l'invitation du directeur de la Scala que Mussolini devait assister à la première de *Turandot*. Le Duce réclame cependant que Toscanini ouvre la soirée avec l'hymne du PNF, *Giovinetza* (1924). Le chef d'orchestre s'y oppose farouchement, déclarant même que si Mussolini est présent, il ne dirigera pas. Le Duce décide alors de ne pas assister à la première, déclarant qu'il préfère que l'attention du public soit entièrement dirigée vers Puccini et son dernier opéra. Entre le premier et le deuxième acte, Mussolini envoie toutefois un énorme hommage floral à la Scala, avec une carte sur laquelle on peut lire «Mussolini à Puccini». Il assiste ensuite incognito à une représentation dans les jours qui suivent la première (Nicolodi 1984, 40).

⁹ Lettre de Giacomo Puccini à Arturo Toscanini, 4 août 1924, Dossier 204, Museo Villa Puccini.

¹⁰ Il faut plus de 55 ans après la création de l'œuvre avant d'entendre la complétion originale — en version longue — d'Alfano. Celle-ci sera présentée par le directeur musical Owain Hugues, les imprésarios Alan Sievewright et Denny Davies et le chef d'orchestre Christopher Keene au New York City Opera, le 22 septembre 1983 (Sciannameo 2002, 29). C'est toutefois la version écourtée d'Alfano qui est la plus souvent jouée et enregistrée, aujourd'hui.

¹¹ «Il Presidente del Consiglio, che a Giacomo Puccini era legato da affettuosa amicizia, ha espresso il desiderio di presenziare a questa serata, che ha un particolare significato di reverente omaggio alla memoria del Grande Scomparso. Già l'onorabile Mussolini aveva avuto occasione di esprimere il suo sentimento di ammirazione e di compianto per Giacomo Puccini, disponendo personalmente che fossero sollecitate le pratiche per l'inumazione nella casa di Torre del Lago, prontamente accedendo al desiderio dei familiari e degli amici. La presenza del Capo del Governo, questa sera, in un'atmosfera di raccolta commozione, conferisce all'avvenimento un più alto valore di solenne austerità.»

Lors de cette création déjà très médiatisée, Toscanini décide d'interrompre l'œuvre à la dernière mesure complétée par Puccini, et énonce : « Ici, à ce moment précis, Giacomo Puccini a interrompu son travail. La mort, à cette occasion, a été plus forte que l'art¹² », avant de reprendre la direction (Toscanini cité dans Sciannameo 2002, 28). Ce passage de l'évènement est d'ailleurs mentionné par plusieurs critiques au lendemain de la prestation.

À la suite de la représentation de *Turandot*, les journaux, entièrement contrôlés par l'État durant le *ventennio*¹³, encensent unanimement le génie absolu de Puccini — et ce, non seulement en Italie¹⁴, mais aussi partout dans le monde, faisant ainsi du compositeur un outil de propagande efficace pour la popularisation de l'œuvre auprès des masses. Dans l'*Illustrazione italiana*, le critique et musicologue Carlo Gatti vante ainsi les qualités italiennes de l'œuvre :

Giacomo Puccini a écrit un opéra noble avec *Turandot* : italien dans ses modes, italien dans ses formes. Parmi tant d'incursions effectuées dans les champs d'autrui pour apprendre à cultiver le sien, il n'a retenu que les avantages de l'art de l'Italie. [...] L'intuition de sa pensée mélodique est singulière. Quel compositeur aujourd'hui sait tracer et construire un acte d'une respiration ample et profonde comme c'est le cas dans le premier acte de *Turandot*? Très peu d'autres compositeurs savent se faire valoir comme Puccini dans leur utilisation des masses chorales et instrumentales. Nous nous taisons donc sur sa capacité de créer des personnages vivants et dynamiques puisqu'ils figurent dans toutes ses œuvres, également dans *Turandot*. [...] La représentation de *Turandot* a été l'un des succès les plus sensationnels du Teatro alla Scala¹⁵ (Gatti 1926, 470).

Gatti ajoute à cela qu'en ce qui concerne le livret et les paroles, Puccini aurait même su dépasser Verdi quant à la place laissée à l'émotion et à la musique dans ses textes (Gatti 1926, 466), passant commodément sous silence que

ce travail a en fait été effectué par les librettistes Renato Simoni (1875-1952) et Adami.

Quelques commentateurs oscillent cependant un peu dans leurs opinions sur l'œuvre. C'est notamment le cas de l'avocat et homme politique Innocenzo Cappa (1875-1954), qui écrit une recension pour la *Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »*. Discutant tout d'abord du génie incommensurable de Puccini, il laisse néanmoins paraître une certaine critique de l'œuvre, qu'il camoufle tant bien que mal. Cela a pour effet de donner un texte où seuls l'imprécision et le manque de clarté sont réellement visibles :

Qu'est-ce que *Turandot*? L'opéra a triomphé. Tant à la Scala, qu'au Costanzi de Rome. Mais il a triomphé — artistiquement — pour ses mérites, ou alors, un peu mince dans son inspiration mélodique, un peu artificiel dans ses couleurs, un peu trop tonitruant parfois dans les sonorités aux intentions décoratives, le test aurait été plus difficile, s'il ne nous avait pas forcés à ne pas discuter de cette atmosphère sombre, pour laquelle nous nous sentions tous prisonniers des sentiments d'un culte sans réserve¹⁶ (Cappa 1926, 59).

Le flou et l'ambivalence de cette critique peuvent notamment s'expliquer par le fait que la revue est publiée sous l'égide fasciste ; la *Rivista illustrata del « Popolo d'Italia »* a en effet été créée par Mussolini lui-même en 1914. Quand la revue devient un organe du PNF en 1922, sa direction est confiée à Arnaldo Mussolini (1885-1931), le frère du Duce, qui la conserve jusqu'à sa mort en 1931 ; Vito Mussolini (1912-1963) — le neveu du Duce — lui succède alors et garde le poste jusqu'à l'arrêt des publications, en 1943. Dans ce contexte, il est important de se plier à la ligne directrice du journal : il est possible que le manque de clarté du texte de Cappa soit attribuable à son souhait de divulguer sa déception de *Turandot* tout en tentant de répondre à l'obligation de suivre l'opinion globale du journal qui vise à encenser Puccini. Cela pourrait expliquer

¹² « Here, at this point, Giacomo Puccini broke off his work. Death on this occasion was stronger than art. » L'auteur ne présente pas la citation dans sa langue originale.

¹³ Le *ventennio* est le nom donné à la double décennie de la période fasciste italienne qui s'étend de 1922 à 1943, ou plus largement, à 1945. Le Parti national fasciste de Mussolini est dissous en 1943 à la suite du débarquement des troupes alliées en Sicile, ce qui offre un second front de bataille aux armées britannique, américaine, française et canadienne. L'opération, mieux connue sous le nom d'*Opération Husky*, a pour conséquence de mener l'Italie fasciste à sa défaite dans la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, la période fasciste perdure jusqu'en 1945 alors que l'Italie est en partie occupée par l'Allemagne ; Mussolini demeure ainsi à la tête de l'Italie du Nord, alors appelée la République sociale italienne.

¹⁴ Au cours du régime et plus particulièrement pendant les années 1930, le *Corriere della sera* vante *Turandot* à coup de grands titres tels « La strapopolare [sic] di "Turandot" », paru le 18 juillet 1937, « "Turandot" in veste nuova » paru le 29 janvier 1939, et « NUOVO successo di "Turandot" con Giuseppe Luogo », paru le 30 août 1939.

¹⁵ « Giacomo Puccini ha scritto con *Turandot* una nobile opera: italiana nei modi, italiana nelle forme. Di tante e tante incursioni fatte nel campo altrui, per imparare a coltivare il proprio, egli non serbò che vantaggi all'arte d'Italia [...] La perspicuità del suo pensiero melodico è singolare. Quale compositore oggi, sa delineare e costruire un atto di ampio e profondo respiro come il primo di *Turandot*? E pochi altri sanno valersi come Giacomo Puccini delle masse corali e i strumentali. Tacciamo, poi, della capacità di creare figure vive e vibranti, ch'è in tutte le opere del Puccini, e si ritrova sicura anche in *Turandot*. [...] L'esecuzione di *Turandot* fu uno dei più clamorosi successi del Teatro alla Scala. »

¹⁶ « Che cos'è *Turandot*? L'opera ha trionfato. Tanto alla Scala, quanto poi al Costanzi di Roma. Ma ha trionfato — artisticamente — per i suoi pregi, o così, un poco scarna di ispirazione melodica, un po' artificiosa nei colori, un po' troppo fragorosa talvolta nelle sonorità dei suoi intenti decorativi, avrebbe avuta più dura la prova, se non ci avesse costretti a non discutere quell'atmosfera di morte, per cui ci sentimmo tutti sentimentalmente prigionieri di un culto senza riserva? »

pourquoi l'auteur termine ainsi son texte en qualifiant Puccini de génie triomphant :

Oui, les Italiens... nous avons vécu ensemble des heures où beauté et douleur, vérité et rêve, vie et mort se sont amalgamés. Giacomo Puccini a remporté sa dernière bataille pour tous nous faire souffrir, spectateurs et interprètes, comme pour nous toucher le visage et faire battre nos cœurs avec cette divine annonce : « Le génie est immortel dans les œuvres qui créent et conquièrent la mort des générations, mais n'est vaincu que par les individus ». Tragique vérité qui fait pleurer ! Gloire à Giacomo Puccini¹⁷ (Cappa 1926, 61).

Certains critiques abordent plus largement l'évolution musicale du compositeur pour mettre en valeur le cheminement constant de sa démarche. C'est notamment le cas du compositeur et bureaucrate musical fasciste par excellence Adriano Lualdi (1885-1971) qui, dans sa critique pour *Il Secolo*, souligne le contraste entre *Turandot* et les travaux précédents de Puccini. Le texte est d'ailleurs repris par les musicologues William Ashbrook et Harold Power dans leur ouvrage *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition* (1991), dans le cadre d'une discussion sur l'évolution du langage musical de Puccini :

Aucun autre opéra de Puccini ne présente l'inspiration et la motivation pour la nouveauté de manière aussi émouvante et constamment évidente que cette œuvre posthume [...]. Le compositeur, qui a gagné la fortune et la célébrité mondiale avec son verisme, a abandonné ici sa vieille plateforme et a abordé le théâtre de l'imagination. À l'âge où les autres pensent à la retraite, le sensible peintre des scènes intimes et des petits effets a confronté les scènes grandioses et s'est imprégné de vastes horizons¹⁸ (Lualdi dans Ashbrook et Powers 1991, 156).

Les deux musicologues citent par ailleurs cet autre passage d'une critique publiée dans *La Stampa* par Andrea Della Corte (1883-1969), qui juge que l'œuvre n'est pas exempte d'une certaine laideur et utilise cette idée afin de souligner le talent de Puccini à évoquer une réalité poignante :

Pour la première fois, Puccini a réussi à présenter une situation cruelle et violente sans artifice, mais uniquement avec un art vrai, dans la scène des énigmes. [...] Le bref thème de « La Volontà di Turandot », avec ses intervalles

durs, ses modulations étranges, avec lesquelles débute l'opéra de manière stridente, dont les échos résonnent dans les accords tragiques, ne laisse aucun doute sur l'essence dramatique que le compositeur reconnaît comme fondamentale dans le personnage de Turandot¹⁹ (Della Corte cité dans Ashbrook et Powers 1991, 154).

D'autres critiques reprochent à l'œuvre son côté trop innovant et pas assez « puccinien ». C'est notamment le cas du musicologue Gaetano Cesari (1870-1934), qui, dans sa critique pour *Il Corriere della sera*, affirme que la musique de *Turandot* présente trop de dissonances et ne communique que très peu le drame, ce qui, selon lui, témoigne de la trop faible inspiration du compositeur (Cesari cité dans Ashbrook et Powers 1991, 155). Pour Raffaello De Rensis, *Turandot* ne représente pas le vrai calibre de Puccini, et ne convient pas à son tempérament ni à ses qualités (De Rensis cité dans Wilson 2005, 436). Ainsi, plusieurs critiques profitent de la création de *Turandot* pour célébrer la vie et le génie de Puccini plutôt que de discuter explicitement de l'opéra, ce qui témoigne peut-être de leur perplexité face à l'œuvre.

Turandot est pourtant rapidement présenté dans les grands théâtres occidentaux. En effet, l'œuvre est produite à Dresde en juillet 1926, puis à Vienne trois mois plus tard. Le 16 novembre de la même année, l'opéra est présenté en première nord-américaine au Metropolitan Opera de New York. Il est ensuite produit le 7 juin 1927 à Covent Garden à Londres. Si les critiques sont tout d'abord mitigées, notamment à cause du caractère « extra-occidental » de l'œuvre, tous les auteurs acclament le génie de Puccini. Son succès en Angleterre est tel que des extraits de l'œuvre sont même présentés dans le cadre du couronnement du roi George VI (1895-1952) en 1937 (Ashbrook 1968, 210-211).

***Turandot*, opéra fasciste ?**

Malgré les nombreux traits qui semblent distinguer *Turandot* du modèle musical traditionnel favorisé par Mussolini et le PNF, qui se traduit surtout par la musique lyrique romantique représentée par les œuvres de Verdi, l'opéra a tout de même été utilisé à plusieurs reprises par le régime. Comment *Turandot* s'insère-t-il donc dans la propagande

¹⁷ « Sì, o italiani... abbiamo vissuto insieme ore che furono commiste di bellezza e di dolore, di verità e di sogno, di vita e di morte. Giacomo Puccini ha vinto la sua ultima battaglia fino ad ottenere di farci soffrire tutti, spettatori ed interpreti, come se ci sentissimo sfiorare il volto e percuotere il cuore da quel divino annuncio: "Il genio è immortale nelle opere che crea e vince la morte nelle generazioni, ma ne è sconfitto negli individui". Tragica verità, che farebbe piangere ! Sia Gloria a Giacomo Puccini. »

¹⁸ « [...] in no other of the recent operas of Puccini more than in this posthumous *Turandot* is the inspiration and the drive toward the new so moving and constantly evident... The composer who had won worldwide fame and fortune with his verismo abandons his old platform and approaches in his sixties the theater of the imagination. At the age when others think of retirement, the sensitive painter of intimate scenes and little effect has confronted grandiose scenes and intoxicated himself with vast horizons. » Les auteurs ne présentent pas la citation dans sa langue originale.

¹⁹ « For the first time Puccini has succeeded in presenting a cruel, violent situation, without artifice but with true art, in the scene of the enigmas. [...] The brief theme of "la volontà di Turandot", with its harsh intervals and strange modulations, that stridently begins the opera, and whose dark echo seems to go on resonating in tragic chords, leaves no doubt about the dramatic essence that the composer recognized as fundamental to *Turandot* herself. » Les auteurs ne présentent pas la citation dans sa langue originale.

mussolinienne? Quels éléments de l'opéra peuvent se rattacher au fascisme et à ses idéologies?

Calaf: une représentation de Mussolini?

Un premier rapprochement est effectué entre l'œuvre et le régime par Cappa et Lualdi, dans des critiques de *Turandot* rédigées peu après la création de l'opéra. Selon ces auteurs, le protagoniste Calaf représente la virilité recherchée chez les hommes par le régime fasciste (Cappa 1926, 58-61 et Lualdi 1928, 240-250). Ce type d'idée est aussi présenté de manière implicite dans différents textes de la *Rivista illustrata del «Popolo d'Italia»* et *L'Illustrazione italiana*. Il est fréquent d'y lire des critiques de *Turandot* qui portent sur la grandeur, la résistance et la force de Calaf, puis de trouver dans la même édition de la revue un texte louangeant ces mêmes qualités chez Mussolini. Ces caractéristiques font d'ailleurs référence au concept de l'«homme nouveau», qui est souvent élaboré et idéalisé par les régimes totalitaires du xx^e siècle dans la modélisation des individus et des masses (Gentile 2006, 121, 135). La virilité de Calaf comme élément de similarité avec Mussolini est soulignée bien des années plus tard par certains auteurs comme Anselm Gerhard et Zoey M. Cochran, qui exposent l'importance de cette qualité chez les hommes dans les représentations lyriques et cinématographiques à l'époque du régime (Gerhard 1998, 100-105 cité dans Cochran 2018, 72). Cochran note par ailleurs la résistance et le caractère séducteur de Calaf comme un important exemple du protagoniste mâle viril (Cochran 2018, 72).

Les nombreuses acclamations du prince par le peuple chinois semblent par ailleurs traduire, pour Lualdi et Cappa, un élément de confiance envers le souverain. Elles permettent de laisser croire au peuple que l'homme à la tête du gouvernement est un être bon et plein de convictions altruistes (Cappa 1926, 58-61 et Lualdi 1928, 240-250). Ainsi, le propos présenté par cet élément de la trame narrative de l'œuvre de Puccini peut facilement être utilisé par le gouvernement fasciste dans le but de manipuler la nation.

Les critiques de l'époque soulignent également les expressions figées des personnages de *Turandot* et de ses trois ministres Ping, Pang et Pong. Saverio Procida et Guido Gatti, respectivement dans la *Nuova Antologia* et la *Rassegna musicale*, affirment que l'état psychologique pétrifié, en quelque sorte, de ces personnages reflète le caractère grotesque que Puccini a voulu leur insuffler (Procida 1926, 183 et Gatti 1927, 268, cités dans Wilson 2007, 211-212). De tels arguments comportent toutefois certaines limites, puisque *Turandot* est inspiré de la pièce de théâtre éponyme de Carlo Gozzi (1720-1806), créée en 1762, qui s'inscrit elle-même dans la filiation de la *commedia dell'arte* (Ashbrook et Powers 1991, 43), un genre de comédie théâtrale italienne

basé sur de l'improvisation et des personnages stéréotypés dans lequel les comédien-ne-s utilisent des masques, figeant ainsi les émotions des personnages qu'ils incarnent.

La princesse perd toutefois son image de glace lorsqu'elle développe un amour profond — bien que soudain — pour Calaf. Cet élément est souligné par certains critiques, tel Ferdinando Neri, qui y voit une réelle assimilation de *Turandot* à la culture «supérieure» de Calaf (Neri 1933, 162). Cette caractéristique appuie par ailleurs l'idée selon laquelle Calaf pourrait être un substitut de Mussolini.

Bien des années plus tard, certains analystes observent encore dans l'opéra plusieurs éléments susceptibles d'avoir été instrumentalisés par le régime fasciste. C'est le cas de Jeremy Tambling, qui, dans son essai *Opera and the Culture of Fascism* paru en 1996, compare le sacrifice de Liù pour sauver le prince Calaf à l'idée que le peuple doit se battre pour défendre l'image et le pouvoir de Mussolini. L'image du Duce s'en trouverait tellement valorisée que le peuple pourrait ressentir le besoin de le protéger et, par le fait même, de combattre pour la patrie.

Tambling ajoute que la violence dépeinte dans l'œuvre renvoie à celle du régime fasciste (Tambling 1996, 146-148). Toutefois, il faut rappeler que bien des opéras du xix^e siècle ont présenté de la violence sans que cela soit nécessairement associé à un régime politique autoritaire. Par ailleurs, il est évident que cet argument n'a pu être créé qu'*a posteriori*, puisque le PNF n'aurait pu l'utiliser comme élément de propagande. Enfin, la violence du régime n'a été réellement déployée qu'après la mort de Puccini, qui n'aurait donc pu avoir cet élément en tête au moment de composer *Turandot*. En somme, l'argument avancé par Tambling est difficilement conciliable avec la chronologie des événements tels qu'ils se sont déroulés jusqu'à la création de *Turandot*.

Turandot et le mythe italien

Le fait que Puccini soit décédé avant la fin de la composition de son opéra a nettement contribué à la mythification du personnage, voulue par Mussolini (Ginot-Slacik et Niccolai 2019, 37). En effet, plusieurs critiques de l'époque ont tenté d'expliquer le décès du compositeur en évoquant l'idée qu'il aurait succombé parce qu'il était atterré par la mort du personnage de Liù, ou parce qu'il n'arrivait pas à écrire la scène d'amour finale entre Calaf et *Turandot* (Adami 1926, 250). La sensibilité et la sincérité attribuées à Puccini, aussi rattachées à la définition de l'italianité, ont largement nourri le mythe de grandeur entourant le compositeur et son statut en tant que héros national. L'opéra *Turandot*, utilisé à plusieurs moments clés de la période fasciste, devient ainsi un objet symboliquement unique au sein de la propagande mussolinienne.

Récupérer l'opéra sous le fascisme italien: le cas de *Turandot*

De ce fait, pour plusieurs critiques de l'époque, tel Franco Salerno, *Turandot* confirme la grande sincérité italienne de Puccini (Salerno 1928, 8 cité dans Wilson 2007, 216). En outre, l'idée selon laquelle Puccini aurait voulu écrire cette dernière œuvre pour le peuple et contre les classes bourgeoises a également été véhiculée dans la propagande mussolinienne ; pourtant, Puccini faisait lui-même partie de la bourgeoisie. À l'inverse, selon le journaliste Ugo Ojetti (1871-1946), c'est l'absence d'émotion relevée chez les personnages qui aurait réellement permis de remplacer le drame exacerbé par un discours plus sincère (et proche du peuple), en laissant place à une musique moderne, moins lyrique et axée sur des figures relativement vraisemblables, permettant ainsi de s'y identifier (Wilson 2005, 440). Rappelons qu'après la Première Guerre mondiale, les artistes aspiraient au développement d'un nouveau regard sur l'esthétique artistique, notamment avec le courant futuriste. Dans son article «Modernism and the Machine in Puccini's 'Turandot'», Wilson affirme que l'absence d'émotion a pu servir de prétexte à une réévaluation des perceptions traditionnelles du sentimentalisme instauré par les classes bourgeoises (Wilson 2005, 439-440). *Turandot* devient donc l'image symbolique de la relation ambivalente de l'Italie envers cette nouvelle ère découlant des courants associés à la modernité et au futurisme. Cet argument ne prend cependant pas en compte l'influence de la *commedia dell'arte* dans l'opéra.

Turandot et l'image des femmes sous le fascisme

La « femme de pouvoir » qu'incarne Turandot contraste avec les représentations féminines soumises qu'on rencontre si souvent dans le répertoire de l'*Ottocento*²⁰. Femme froide, voire frigide, Turandot va à l'encontre des valeurs du gouvernement fasciste, qui insiste sur l'importance de la fécondité et de la maternité dans le rôle des femmes pour la nation²¹.

La présentation de la princesse dans l'opéra exemplifie pourtant très bien le discours prescriptif tenu sur le rôle des femmes pendant la période fasciste, notamment dans le cinéma italien. Tel que le rapporte Marga Cottino-Jones dans son ouvrage *Women, Desire and Power in Italian Cinema* (2010), une dichotomie s'établit entre la femme de la ville, sophistiquée, et celle de la campagne ou de village, naïve. Les femmes sont ainsi polarisées par l'expérience — entre autres sexuelle —, la richesse, le désir de contrôle ainsi

que la cruauté d'un côté, et par la naïveté, la pauvreté, la bonté et la soumission, de l'autre. La citadine représente un danger pour l'homme tandis que la femme rurale est un exemple de bonne conduite (Cottino-Jones 2010, 23-25). Dans le cas de l'opéra *Turandot*, la sexualité n'est pourtant pas explicitement abordée. En revanche, la richesse, le contrôle et la cruauté de la princesse sont expressément présentés afin de rendre compte de la menace que le personnage incarne pour l'homme. L'image que projette Turandot a donc pu profiter aux journaux musicaux fascistes, et par le fait même au gouvernement, qui peuvent alors la dépeindre comme un être dégénéré et insinuer que la femme de pouvoir représente un danger pour la société (Mariani 1936, 134 et Gui 1944, 149, cités dans Wilson 2005, 444).

Le désir de vengeance envers les hommes qu'éprouve Turandot représente donc, du point de vue fasciste, un matriarcat archaïque redoutable, qui, par opposition, permet d'en appeler à un contrôle absolu par les têtes dirigeantes de la société, alors toutes masculines (Clément 1981, 14-17, citée dans Stoianova 1983, 210). Dans sa critique intitulée «L'ennemie de l'homme», Ferdinando Neri discute d'ailleurs du caractère dangereux de Turandot en tant que femme face aux hommes (Neri 1933, 162). Cette idée paraît aujourd'hui toute désignée pour donner lieu à une analogie entre le contrôle que tente d'obtenir Calaf sur Turandot en l'embrassant de force et celui qu'impose le dictateur à la nation italienne. Dans ses écrits, le sympathisant fasciste Adriano Lualdi dénigre le personnage de Turandot en évoquant même l'idée que les femmes qui ont son caractère n'ont aucune raison d'être. Il ajoute que pour bien agir, Calaf aurait dû la gifler et la battre (Lualdi 1928, 248, cité dans Wilson 2007, 215). Ces propos d'une extrême violence apparaissent dans son ouvrage *Serate musicali*, paru en 1928. Par comparaison, certains critiques valorisent le personnage de Liù, qui, en femme raisonnable, accepte le sacrifice à la fois amoureux et politique (Cappa 1926, 58-61 et Mariani 1936, 134). Le fait que Turandot se plie finalement aux désirs de Calaf pourrait ainsi démontrer la défaite de l'émancipation de la femme (Clément 1979, 185-196, citée dans Stoianova 1983, 210).

Il faut toutefois noter qu'avant même la mort de Puccini, le critique Gino Roncaglia (1883-1968) écrivait dans le périodique *Il Pianoforte* que «le sentimentalisme est la dégénérescence des sentiments²²» (Roncaglia 1923, 171). Il mentionnait d'ailleurs que Puccini aurait eu raison de ne

²⁰ L'*Ottocento* représente les années 1800. Toutefois, les œuvres qui sont rattachées à cette période ne se rapportent pas nécessairement aux dates de composition de ces dernières, mais plutôt au style musical auquel elles correspondent, c'est-à-dire à la tradition lyrique romantique italienne. C'est pourquoi l'opéra *Turandot*, qui est créé en 1926, est rattaché à l'*Ottocento* plutôt qu'au *Novecento* (les années 1900).

²¹ Presque chaque numéro de *L'Illustrazione italiana*, de 1922 à 1943, contenait une section réservée aux femmes, indiquant comment être une bonne épouse, une bonne mère, comment avoir les bonnes manières, et précisant même la musique qu'elles devaient écouter. Ces différents articles expliquaient comment les femmes pouvaient ainsi jouer un rôle important pour le peuple italien.

²² «Il sentimentalismo è la degenerazione del sentimento.»

pas trop exposer de sentiments lyriques dans ses mélodies, comme il avait l'habitude de le faire. Cette suspicion vis-à-vis des débordements émotifs s'insère alors très bien dans le développement de la modernité non seulement en Italie, mais aussi partout en Europe.

Turandot a ainsi joué un rôle emblématique pour le gouvernement fasciste, puisque les différentes facettes de l'œuvre ont permis au parti de se situer à la frontière de la tradition et de la modernité. Cependant, aucun critère objectif ne permet de définir hors de tout doute ce qui est considéré comme traditionaliste ou moderne — ce dernier terme demeurant, encore aujourd'hui, difficile à cerner.

Turandot au croisement entre tradition et modernité

Turandot est généralement considéré comme marquant la fin d'une ère importante dans l'histoire de l'opéra italien, puisqu'il s'agit de la dernière œuvre à correspondre au courant musical de l'*Ottocento*, qui se traduit plus largement par une musique lyrique et tonale. Pourtant, comme le mentionne Wilson dans *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity* (2007), l'opéra présente déjà des éléments qui se distancient des cadres traditionnels de ce genre musical ; en fait, il est constitué d'éléments issus aussi bien des paradigmes traditionnels que de ceux de la modernité.

Dans ses grandes lignes, le livret de *Turandot* se distingue de l'ordinaire triangle amoureux, omniprésent dans les opéras de l'*Ottocento*²³. Il est facile d'identifier le prince Calaf comme l'un des protagonistes habituels. Quant à Turandot, *prima donna* de l'opéra, elle détient plutôt un rôle d'antagoniste. À la suite de la création de l'opéra, le critique Raffaello De Rensis observe même chez le personnage un certain antagonisme vis-à-vis sa propre vie, puisque tout au long de l'œuvre, Turandot n'exprime généralement pas les mêmes désirs et souhaits que les autres femmes (De Rensis 1926).

Liù, amoureuse du prince, n'empêche cependant pas ce dernier de vivre son amour pour la princesse ; elle ne cherche qu'à le protéger d'une mort quasi certaine. La garde royale rapprochée de la princesse joue un rôle sensiblement similaire dans l'histoire²⁴. Ces hommes sont toutefois obligés d'obéir aux ordres de Turandot, sous peine d'exécution. Ce n'est qu'à la mort de Liù que Turandot prend véritablement un rôle de protagoniste. Les personnages de l'œuvre ne se limitent donc pas aux rôles figés qui permettraient de les

categoriser clairement ; de ce fait, ils ne correspondent pas à la constellation des personnages stéréotypés de l'*Ottocento*. Cet aspect a d'ailleurs été largement souligné dans les critiques de l'époque. Par ailleurs, certains, tel Raffaello De Rensis, voient Liù comme la « seule vraie femme » de l'œuvre, idée que reprend Wilson dans « Modernism and the Machine in Puccini's 'Turandot' » (De Rensis 1926, cité dans Wilson 2005, 433).

Cette dualité présentée par les deux personnages féminins illustre le malaise vécu par les Italien·ne·s face au modernisme des années 1920 ; du moins, c'est ainsi que le critique Guido Pannain (1891-1977) ainsi que Luoldi le présentent au lendemain de la première, en abordant la qualité du sentimentalisme italien par opposition au scepticisme vécu face à la musique moderne, souvent décrite comme trop intellectuelle (Pannain 1927, 166, cité dans Wilson 2007, 196-197). Cette idée est d'ailleurs corroborée par Wilson, qui souligne l'image et le malaise que provoque *Turandot* chez plusieurs critiques de l'époque (Wilson 2007, 197).

Si Puccini est souvent considéré comme un compositeur traditionaliste, le pôle opposé est représenté par Gian Francesco Malipiero (1882-1973), un musicologue et compositeur perçu comme le représentant avant-gardiste de la musique italienne du xx^e siècle. Le compositeur Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) tend pourtant à percevoir une similarité entre ces deux compositeurs. Dans ses écrits décrivant son amitié et sa correspondance avec Puccini, Castelnuovo-Tedesco écrit qu'il a été surpris de réaliser que « Puccini, qui avait toujours essentiellement été un représentant de l'opéra traditionnel, est arrivé, à la fin de sa glorieuse carrière, à un concept de théâtre très similaire à ce que Malipiero a toujours tenté d'atteindre²⁵ » (Castelnuovo-Tedesco 1989, 153).

Dans un article intitulé « L'Ultimo Puccini », paru en 1936, Renato Mariani affirme pour sa part que la modernité de Puccini est irréfutable :

Nier ce Puccini, nier dans *Turandot* les valeurs positives de sa vie saine et de sa modernité, de la contemporanéité absolue incontestable, signifie ne pas connaître le meilleur de son art, méconnaître sa signification authentique. Cela signifie en même temps, nier le problème esthétique du théâtre et de l'opéra moderne déjà pleinement en place et résolu dans le dernier Puccini, réaffirmé avec joie et plus d'une fois par les autres compositeurs lyriques italiens

²³ Dans le mélodrame italien de l'*Ottocento*, la distribution de base est souvent stéréotypée : elle s'organise autour d'un ténor qui aime une soprano, elle-même aimée d'un baryton qui en est jaloux. Cette constellation des personnages s'harmonise dans la répartition des numéros musicaux et dans la construction de l'œuvre dramatique (Bianconi et Pagannone 2010, 217).

²⁴ Les ministres de Turandot préviennent Calaf de ne pas tenter de résoudre les énigmes de la princesse au début de l'Acte 2.

²⁵ « I was profoundly struck and surprised to realize that Puccini, who always been essentially an exponent of "traditional" opera, has, at the end of his glorious career, arrived at a concept of the theater that was very similar to the one Malipiero attempted to achieve. » L'auteur ne présente pas la citation dans sa langue originale.

importants qui vivent et travaillent encore aujourd'hui²⁶ (Mariani 1936, 140).

Turandot permet donc de perpétuer une certaine sanctification du compositeur. Mariani écrit même :

Dans *Turandot*, le meilleur de Puccini se révèle enfin d'une manière ingénieuse. [...] L'esthétique de Puccini — la nouvelle esthétique que nous avons essayé de valoriser depuis ses premières œuvres — atteint sa phase définitive et définie dans *Turandot*, son expression sans équivoque. [...] De cette élaboration minutieuse et continue, de cette participation vivante aux besoins d'une évolution artistique continue, ses œuvres sont nées et, comme nous voulions le démontrer, représentent dans le dernier Puccini, le vrai et le meilleur Puccini²⁷ (Mariani 1936, 137-140).

Comme le rappelle Wilson, les critiques ont en effet presque toujours situé Puccini à la frontière entre le développement de la musique savante moderne et l'important maintien de la supériorité historique de la tradition lyrique italienne (Wilson 2007, 37). D'autre part, favoriser un art à la fois révolutionnaire et conservateur est sans aucun doute le principal fondement original et artistique de la doctrine fasciste, que le régime a maintenu tout au long du *ventennio* (Ginot-Slacik et Niccolai 2019, 192). Par sa position ambiguë entre tradition et modernité, *Turandot* représente à son paroxysme le statut qu'a toujours eu Puccini en tant que compositeur national face à la nation musicale italienne.

Réappropriation de l'opéra

Lorsque vient le temps de promouvoir la supériorité de l'esprit italien à l'étranger, le gouvernement fasciste assure la diffusion de *Turandot* — parmi quelques autres opéras tel *La bohème* (1896) — dans les différentes campagnes politiques internationales. Des productions de l'œuvre sont donc présentées dans des pays ayant d'importantes communautés italiennes, par exemple en Argentine, en 1926 et en 1928 (Ashbrook 1968, 210).

À la fin des années 1920 et pendant les années 1930, *Turandot* est produit à plusieurs reprises dans de nombreux festivals de musique, tels les Vagabondaggi d'estate présentés à l'Arène de Vérone en 1928 (Gara 1928, 138)

et l'Estade milanese en 1937 (Gatti 1937, 777). Par ailleurs, l'édition de 1937 du Festival Puccini de Torre del Lago, qui se veut un hommage fastueux au célèbre compositeur, présente aussi cette œuvre²⁸.

En octobre 1943, la dernière tournée des Carri lirici — des théâtres ambulants dont la fonction était de disséminer la propagande culturelle fasciste — présente *Turandot*. Le concert, qui a lieu dans la ville de Spalato dans l'actuelle Croatie — alors annexée à l'Italie —, est précédé par une projection du mini-documentaire *Armonie pucciniane* (1938), réalisé par l'Istituto LUCE²⁹, et qui insiste sur les qualités musicales de Puccini (Ginot-Slacik et Niccolai 2019, 161). Les représentations sont d'ailleurs très appréciées par le public, si l'on en croit le secrétaire général de l'organisation gouvernementale Opera nazionale dopolavoro³⁰ (*Corriere della sera* 1941).

Conclusion

Bien que plusieurs œuvres de Puccini aient été utilisées à des fins politiques, son dernier opéra offre une meilleure compréhension du statut national de Puccini que lui confère le régime. Exacerbant la dichotomie entre tradition et modernité déjà présente dans la propagande culturelle fasciste, le cas de l'opéra *Turandot* illustre le manque de critères artistiques et musicaux établis par le régime mussolinien. Le PNF a plus précisément tenté d'encourager l'art en affirmant la supériorité de la musique italienne un peu partout dans la péninsule. En diffusant et en promouvant des œuvres de différents compositeurs — soit partisans du fascisme ou ayant une grande réputation internationale —, le gouvernement de Mussolini a ainsi donné une vision homogénéisante de la musique nationale, pourtant si diverse. En d'autres termes, « l'art fasciste » n'aura jamais réellement été créé et n'aura été présenté que par la récupération ou l'instrumentalisation d'œuvres déjà existantes. En outre, les particularités musicales que soulignent les critiques et les discours entourant les représentations de *Turandot* durant le régime mussolinien démontrent d'autant plus clairement la problématique d'un gouvernement totalitaire aux politiques diffuses, cherchant paradoxalement le contrôle absolu des

²⁶ « Negare questo Puccini, negare di *Turandot* i valori positivi di sana viva modernità, di assoluta indiscutibile contemporaneità vuol dire misconoscere il meglio dell'arte sua, fraintenderne l'autentico significato; vuol dire, al tempo stesso, negare il problema estetico del teatro moderno e dell'operistica dei nostri tempi già pienamente in atto e risolto nell'ultimo Puccini, riaffermato, felicemente e più di una volta, dagli altri significativi operisti nostrani tuttora viventi e operanti. »

²⁷ « In *Turandot*, finalmente, le doti del miglior Puccini si rivelano in modo geniale. [...] L'estetica pucciniana — la nuova estetica, dunque, che abbiamo cercato di valorizzare fin dalla sua prima comparsa — ha in *Turandot* la sua fase definita, la sua espressione inequivocabile. Il passaggio dal dramma intimo ma ristretto e privo di risonanza alla grande rappresentazione umana collettiva e corale si attua vittoriosamente; è transazione e conseguimento al tempo stesso. [...] Da questa attenta e continua elaborazione, da questa viva partecipazione alle necessità di una continua evoluzione artistica, sono provenute quelle opere che, come si voleva dimostrare, rappresentano, nell'ultimo Puccini, il vero ed il migliore Puccini. »

²⁸ « Teatro all'aperto a Torre del Lago per il Festival pucciniano » [affiche de concert], 24 août 1937, Museo Villa Puccini.

²⁹ L'Istituto LUCE est la plus vieille institution publique d'Italie consacrée à la diffusion de films à des fins éducatives.

³⁰ L'Opera nazionale dopolavoro (OND) est l'organisme culturel de masse le plus important du régime fasciste italien. Sa fonction est d'organiser des activités pour les travailleurs afin de réguler leurs loisirs. Encourageant entre autres le plus grand art national, c'est-à-dire l'opéra, soit par sa pratique amatrice ou par son écoute, l'OND organise aussi de nombreuses activités, des sorties et des séjours pour les travailleurs un peu partout au pays.

activités culturelles et sociales de sa population. C'est toutefois en observant attentivement ces différents discours entourant Puccini et son œuvre que l'on constate la force politique du régime fasciste, et qu'il devient possible de saisir la multiplicité des instrumentalisation artistiques et idéologiques dont a fait l'objet Puccini.

RÉFÉRENCES

Documents d'archives

Lettres de Giacomo Puccini à Elvira Puccini, 11 mai 1924 et 13 mai 1924, Fascicules 163-164 : Dossiers des lettres des correspondances et des hommages à Puccini, Museo Villa Puccini, Torre del Lago, Italie.

Lettre de Giacomo Puccini à Arturo Toscanini, 4 août 1924, Dossier 204, Museo Villa Puccini, Torre del Lago, Italie.

Lettre de Giacomo Puccini à Giovacchino Forzano, Septembre 1924, Dossier 204, Museo Villa Puccini, Torre del Lago, Italie.

«Teatro all'aperto a Torre del Lago per il Festival pucciniano» [affiche de concert], 24 août 1937, Museo Villa Puccini, Torre del Lago, Italie.

Autres références

ADAMI, Giuseppe (1926). «Puccini e Turandot», dans Mario Ferrigni (dir.), *La Lettura: Rivista Mensile del Corriere della Sera*, n° 4, 1^{er} avril, p. 241-250.

ASHBROOK, William (1968). *The Operas of Puccini*, New York, Oxford University Press.

ASHBROOK, William et Harold Powers (1991). *Puccini's Turandot: The End of the Great Tradition*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, coll. «Princeton Studies in Opera».

BIANCONI, Lorenzo et Giorgio Pagannone (2010). «Piccolo glossario di drammaturgia musicale», dans *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia.

CAPPA, Innocenzo (1926). «“Turandot” alla Scala», *La Rivista illustrata del «Popolo d'Italia»*, n° 5, mai, p. 58-61.

Carner, Mosco (1983). «Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini», dans Jürgen Maehder (dir.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*, Pise, Giardini editori, p. 13-36.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario (1989). «From a Lifetime of Music: Puccini, Schoenberg, Stravinsky & Others», *Grand Street*, vol. 9, n° 1, automne, p. 150-165. Traduit de l'italien vers l'anglais par Harvey Sachs.

CIOLI, Monica (2011). *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Florence, Leo S. Olschki Editore.

COCHRAN, Zoey M. (2018). «Virile *Condottieri* On-screen and Emasculated Heroes on the Operatic Stage. Portraying Male Protagonists in Fascist Italy (1931-1937)», *Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 1, février, p. 63-91. Accessible en ligne : <http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n1/vol5-n1-virile-condottieri/>, consulté le 11 février 2020.

Corriere della sera (1926). «La prima di “Turandot” alla Scala», 25 avril, p. 5.

Corriere della sera (1941). «Il successo del Carro di Tespi in Dalmazia e Croazia», 4 octobre, p. 2.

COTTINO-JONES, Marga (2010). *Women, Desire, and Power in Italian Cinema*, New York, Palgrave Macmillan.

GARA, Eugenio (1928). «Verdi e Puccini all'arena di Verona», *L'Illustrazione italiana*, Anno LV, 26 août, p. 138.

GATTI, Carlo (1937). «“Turandot” di Puccini nel Castello Sforzesco», *L'Illustrazione italiana*, Anno LXIV, 11 juillet, p. 777.

GENTILE, Emilio (2006). «Fascisme, totalitarisme et religion politique: Définitions et réflexions critiques sur les critiques d'une interprétation», *Raisons politiques*, vol. 2, n° 22, mai, p. 119-173.

GENTILE, Emilio (2008). *Qu'est-ce que le fascisme? Histoire et interprétation*, Paris, Gallimard, Folio, coll. «Histoire».

GINOT-SLACIK, Charlotte et Michela Niccolai (2019). *Musiques dans l'Italie fasciste 1922-1943*, Paris, Fayard.

GOLINO, Enzo (1994). *Parole di Duce, Il linguaggio totalitario del fascismo*, Milan, Rizzoli.

ILLIANO, Roberto et Massimiliano Sala (2002). «The Politics of Spectacle: Italian Music and Fascist Propaganda», *Musikologija/Musicology*, vol. 12, p. 9-26.

ILLIANO, Roberto (2004). *Italian Music During the Fascist Period*, Amsterdam, Crémone, Brepols.

MAEHDER, Jürgen (1983). «La trasformazione interrotta della principessa studi sul contributo di Franco Alfano alla Partitura di “Turandot”», *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*, Pise, Giardini editori, p. 143-170.

MARIANI, Renato (1936). «L'Ultimo Puccini», *La Rassegna musicale*, n° 4, avril, p. 133-140.

MAROTTI, Guido et Ferruccio Pagni (1926). *Giacomo Puccini: intimo*, Florence, Vallecchi.

- NERI, Ferdinando (1933). «La nemica dell'uomo», *L'illustrazione italiana*, année XI, 29 janvier, p. 162.
- NICOLODI, Fiamma (1984). *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Florence, Éditions Discanto.
- SACHS, Harvey (1988). *Music in Fascist Italy*, New York, W.W. Norton & Company.
- SCIANNAMEO, Franco (2002). «Turandot, Mussolini, and the Second String Quartet: Aspects of Alfano», *The Musical Times*, vol. 143, n° 1881, p. 27-41.
- STOIANOVA, Ivanka (1983). «Remarques sur l'actualité de "Turandot"», dans Jürgen Maehder (dir.), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*, Pise, Giardini editori, p. 199-210.
- TAMBLING, Jeremy (1996). *Opera and the culture of fascism*, Oxford, Oxford University Press.
- WATERHOUSE, John C.G., Virgilio Bernardoni et Johannes Streicher (2001). «Franco Alfano», *Grove Music Online: Oxford Music Online*. Accessible en ligne: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000000_547?rskey=pVpK_gD, consulté le 29 octobre 2019.
- WILSON, Alexandra (2005). «Modernism and the Machine in Puccini's 'Turandot'», *Music & Letters*, vol. 86, n° 3, août, p. 432-451.
- WILSON, Alexandra (2007). *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. «Cambridge Studies in Opera».

Résumé

Cet article porte sur la récupération politique de l'opéra *Turandot* (1926) du compositeur Giacomo Puccini (1858-1924) dans la propagande du régime fasciste de Benito Mussolini (1883-1945). Il porte sur la réappropriation du génie et du mythe entourant Puccini à la suite de son décès en 1924. Cette récupération politique et idéologique atteint son paroxysme plus particulièrement autour de la création de *Turandot* en avril 1926. Ce texte expose par ailleurs une observation des différentes caractéristiques de l'œuvre qui ont pu signifier une certaine comparaison avec le régime mussolinien.

Il s'agit d'un premier article scientifique qui repose sur l'étude de la presse italienne et des revues culturelles de l'époque afin d'analyser la manipulation du discours entourant la figure de Puccini et l'exploitation de son statut de compositeur national dans le but de l'héroïser selon les idéaux fascistes.

Ultimement, le cas de l'opéra *Turandot* de Puccini expose et exacerbe la dichotomie entre tradition et modernité présente dans la propagande culturelle fasciste. Il démontre en outre comment la récupération idéologique de Puccini a ainsi favorisé un consensus populaire et une consolidation identitaire permettant de légitimer le pouvoir mussolinien. Dans un dernier ordre d'idées, la réception entourant la création de *Turandot* est une exemplification des effets de la rhétorique et des mécanismes culturels d'une hégémonie totalitaire dans la vie musicale d'une nation.

Abstract

This article explores the political appropriation of Giacomo Puccini's (1858–1924) final opera, *Turandot* (1926), in the Italian fascist propaganda of Benito Mussolini (1883-1945). It highlights the reinterpretation of the myth surrounding Puccini after his death in 1924 — particularly in the political and ideological use of *Turandot* after its premiere. This text sets out the aspects of the opera that may have represented a certain comparison with the values encouraged by Mussolini's regime.

Based on a detailed study of the Italian press of the time and of cultural magazines controlled by the regime, this article analyzes the manipulation of the discourse surrounding Puccini's image in fascist Italy. Party members exploited Puccini's myth by insisting on his status as a national composer, his image as a man of the people, and his musical genius, considered as both universal and quintessentially Italian. Through this rhetoric, Puccini became a standard-bearer of fascist ideology, praised both as a composer of the great Italian opera tradition and as a highly modern creator.

Ultimately, the aim of this article is to understand how Puccini and his final opera were subjected to an ideological appropriation that legitimized fascist authority by fostering social consensus and establishing a strong Italian collective identity. *Turandot's* reception exemplifies the effects of a totalitarian regime's rhetoric and cultural mechanisms on the musical life of a nation.

* * *

Matilde Legault

Matilde Legault est étudiante au doctorat en musicologie à l'Université de Montréal, sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis. Sa thèse porte sur l'engagement politique des compositeurs sous l'égide d'António de Oliveira Salazar (1889-1970) au cours du régime de l'*Estado Novo* (1933-1974) au Portugal. Ses études doctorales sont soutenues par une Bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et par une bourse de doctorat offerte par l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) en collaboration avec le bureau des Études supérieures et postdoctorales (ESP) de l'Université de Montréal. Son mémoire de maîtrise, soutenu par le CRSH, l'OICRM ainsi que la Faculté de musique de l'Université de Montréal, traitait de la manipulation de la figure de Puccini et de l'instrumentalisation de ses opéras, plus particulièrement *Turandot*, dans la propagande fasciste de Mussolini.

Réflexion autour de la propagande musicale

Le cas du régime franquiste vu à travers des publications récentes

Judy-Ann Desrosiers
(Université de Montréal)

Au terme de la Guerre civile espagnole (1936-1939), Francisco Franco (1892-1975) prend le pouvoir en Espagne, instaurant une dictature de droite qui ne prend fin qu'à son décès en 1975. Son régime est marqué par la mise en place d'institutions qui organisent rapidement le contrôle des masses par la propagande. Si le but est d'abord de consolider le pouvoir de Franco à travers la promotion d'une image unifiée de l'Espagne, plusieurs auteur-trice-s s'étant penché-e-s sur le sujet (Pérez Zalduondo 2013; Martínez del Fresno 2014, notamment) remarquent qu'un glissement s'opère dans les objectifs poursuivis par le régime vers le milieu des années 1940. À partir de 1945, le régime s'attache à promouvoir une image de paix et de normalité en Espagne, ce qui a des répercussions sur la propagande culturelle. Ce changement dans la politique franquiste s'explique par le contexte politique à l'issue de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), qui marque évidemment un point tournant pour les régimes totalitaires en Europe. L'Organisation des Nations Unies (ONU) exclut d'ailleurs l'Espagne à partir de 1945 en raison de sa proximité avec les régimes fasciste et nazi durant la Seconde Guerre mondiale. Le régime espagnol doit donc composer avec la nécessité de paraître moins rigide devant la communauté internationale afin d'assurer sa pérennité.

Dans cet article, je propose d'effectuer d'abord une première synthèse en français de plusieurs travaux récents sur la propagande musicale franquiste, publiés majoritairement en espagnol et en anglais. Dans la seconde partie de ce texte, je développerai une réflexion autour des mécanismes de propagande récurrents que sont la récupération, le détournement et la censure. Présents dans plusieurs des études de cas sélectionnées, ces mécanismes ne sont pas toujours thématiques clairement par les auteur-trice-s. Le survol que je propose de faire, s'il n'est pas exhaustif, permet néanmoins de prendre une distance par rapport aux manifestations concrètes de la propagande et de mettre en

évidence les phénomènes de contrôle de la culture qui sont sous-jacents à l'entreprise de propagande. Je me pencherai sur la période s'étendant de 1940 à 1960 puisque la littérature secondaire portant sur la musique sous le franquisme montre que le contrôle exercé par le régime est alors à son apogée et que la propagande culturelle franquiste est modulée entre le début des années 1940 et la fin des années 1950, alors que les objectifs politiques du régime franquiste évoluent. Ainsi, les années 1940 et 1950 sont marquées par la mise en place d'une bureaucratie importante visant à encadrer toute activité à caractère musical dans le but d'imposer l'idéologie du parti, en restreignant notamment la diffusion de certains répertoires musicaux jugés contraires aux intérêts du régime. Durant les années 1960, les autorités cherchent à créer une image de normalité en Espagne, ce qui conduit à une ouverture progressive de la scène musicale et à un contrôle moindre.

Je m'appuierai sur les travaux portant sur la musique savante et la musique folklorique dans la propagande franquiste, en laissant de côté la musique populaire. Ce choix repose sur le fait que les répertoires savant et folklorique ont reçu une plus grande attention de la part des musicologues, ce qui permet de rendre compte avec davantage de subtilité des mécanismes de propagande qui feront l'objet de la réflexion présentée en deuxième partie de cet article. Parmi les travaux mobilisés pour cette étude, on compte ceux menés par le groupe de recherche «Musiques dans l'Espagne contemporaine¹», dirigé par Gemma Pérez Zalduondo (Université de Grenade) et ses collaborateur-trice-s, qui ont conduit entre autres à la publication de plusieurs articles et du collectif *Music and Francoism*, coédité en 2013 par Pérez Zalduondo et German Gan Quesada. Les travaux de cette équipe couvrent un large éventail de pratiques musicales sous la période franquiste, et les études de cas qu'ils présentent permettent de réfléchir à l'impact du régime sur la vie culturelle et sociale en Espagne.

¹ Grupo de investigación «Músicas en la España contemporánea».

À cela s'ajoutent les travaux réalisés par Pilar Ramos López, qui ont donné lieu au collectif *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, publié en 2012. Les auteur·trice·s de ce collectif, qui adopte une perspective historiographique, s'interrogent sur la façon dont s'incarne le politique dans les discours sur la musique, dans un contexte marqué par le nationalisme. Bien que les articles proposés dans ce collectif ne concernent pas seulement le contexte espagnol, ils permettent de considérer les liens entre musique et politique dans des contextes différents, pas exclusivement marqués par un régime autoritaire, ce qui met en lumière les mécanismes par lesquels s'exerce le pouvoir dans le domaine de la culture.

D'autres travaux concernant l'Espagne franquiste sont également inclus dans des collectifs ayant pour thème la musique dans des contextes dictatoriaux, et dont le cadre temporel et géographique est plus large. C'est le cas notamment de *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, édité par Massimiliano Sala en 2014 à la suite du colloque tenu à Pistoia du 18 au 20 mai 2012. Organisé par région géographique, ce collectif permet de situer le cas espagnol par rapport à d'autres cas et de réfléchir aux problématiques récurrentes posées par la relation musique et politique en contexte de dictature. Le collectif *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorship*, édité en 2016 par Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga et Manuel Deniz Silva, poursuit un objectif similaire et présente des études de cas en distinguant la nature du lien existant entre le phénomène musical étudié et l'entité politique, qu'il soit explicite, comme lorsqu'il s'agit de suivre des directives pour la composition, ou implicite, comme dans les cas où le compositeur doit se censurer lui-même pour ne pas s'attirer les foudres du régime.

Dans ce survol, je m'intéresserai d'abord à la portée éducative visée par la propagande franquiste. Nous verrons que toute une bureaucratie se met en place pour encadrer efficacement la diffusion de l'idéologie auprès du peuple, et en particulier des jeunes femmes. Ensuite, je m'intéresserai à la façon dont la musique a servi de vecteur d'idéologie politique sous le franquisme en regardant plus particulièrement à quelles fins sont utilisées respectivement la musique folklorique et la musique savante. De là, je porterai mon attention sur les processus de récupération de la culture à des fins politiques, qui impliquent la plupart du temps un travail de transformation, d'orientation, allant même jusqu'au détournement de la culture de la part de l'autorité. Enfin, je m'attarderai à la question de la censure, qui occupe inévitablement une place prépondérante dans

toute entreprise de contrôle des masses et qui a pris plusieurs formes sous le franquisme. Cette question servira à ouvrir la réflexion autour des mécanismes de la propagande qui se dégagent des études de cas discutées et à esquisser les conditions qui font qu'une manifestation culturelle devient une manifestation de la propagande de l'État.

L'éducation comme prétexte

Le parti unique qui se forme au lendemain de la Guerre civile en 1939 rassemble en fait plusieurs factions conservatrices espagnoles constituées dans les années 1930, dont la Phalange espagnole traditionaliste² (*Falange española tradicionalista*, FET), un groupe de monarchistes défendant le catholicisme, et la Junte d'offensive national-sindicaliste (*Junta de ofensiva nacional sindicalista*, JONS), un groupe inspiré du fascisme de Mussolini prônant l'antilibéralisme, l'antimarxisme et l'antisémitisme. Le régime de Franco entend ainsi mettre un terme aux idées républicaines en Espagne, qui avaient miné le pouvoir monarchique et causé un déchirement profond entre les différentes régions du pays selon que la population était favorable ou non à la mise en place d'un système démocratique. Se présentant ainsi comme le gardien des valeurs traditionnelles espagnoles que sont le monarchisme et le catholicisme, Franco resserre son emprise sur le peuple et cherche à consolider l'unité nationale par la promotion d'une identité hispanique profonde qui dépasserait les différences culturelles propres à chaque région.

En se positionnant contre les idées de gauche soutenues par le camp républicain, le régime franquiste a rapidement voulu s'assurer que la jeunesse espagnole serait éduquée de manière « saine », c'est-à-dire selon les principes du régime. L'éducation a donc servi de vecteur d'idéologie politique auprès des masses et le régime met en place un système dans le but d'encadrer les pratiques visant la jeunesse. Gemma Pérez Zalduondo est l'une des spécialistes qui se sont penché·e·s sur la question des institutions politiques ayant joué un rôle dans l'orientation des activités culturelles en Espagne. À partir de ses travaux, je m'attarderai à deux de ces institutions qui ont eu une influence marquante en renforçant la centralisation des pouvoirs à Madrid, le Vice-secrétariat d'éducation populaire³ (VEP) et le Ministère de l'information et du tourisme⁴ (MIT).

Du Vice-secrétariat d'éducation populaire au Ministère de l'information et du tourisme

Comme son nom l'indique, le VEP se caractérise par une évidente ambition éducative qui sert de prétexte pour

² La Phalange espagnole est le parti politique de Franco et ne doit pas être confondue avec les groupes paramilitaires qui portent le même nom. Il y a toutefois lieu de signaler que ce parti tire son nom des formations militaires de la Grèce antique.

³ *Vicesecretaria de Educación Popular*.

⁴ *Ministerio de Información y Turismo*.

diffuser l'idéologie franquiste auprès du peuple. Intégré au Secrétariat général du mouvement phalangiste (Pérez Zalduondo 2011, 876), le VEP se positionne dès 1941 comme le centre de contrôle de la propagande et de la censure du régime franquiste. En effet, le VEP a sous son autorité les délégations de presse et de propagande⁵. Cette dernière délégation comporte une section de propagande orale et d'éducation musicale qui est en charge de réguler les productions musicales, les reproductions, les interprétations publiques et la vente de disques (Pérez Zalduondo 2011, 876). Toutefois, la propagande dans le domaine musical s'étend rapidement à tout ce qui concerne de près ou de loin la musique, incluant ainsi les conférences sur des sujets musicaux, la publicité en rapport avec la musique et l'édition de partitions (Pérez Zalduondo 2011, 877). Pérez Zalduondo montre bien que pour les deux premières années d'existence du VEP, toute une machine bureaucratique est mise en place, ce qui est vérifiable grâce aux nombreux documents conservés dans les Archives générales d'administration⁶ qui ont pour but d'organiser le processus de censure (Pérez Zalduondo 2011, 877).

Au début des années 1950, le régime crée un nouvel organe politique qui a lui aussi pour objectif d'encadrer la production culturelle, mais dans un but différent. Si le Vice-secrétariat vise la diffusion de l'idéologie franquiste auprès des masses — notamment par l'embrigadement de la jeunesse —, le Ministère de l'information et du tourisme (MIT) poursuit quant à lui un but commercial. Formé à l'été 1951, le MIT vise à améliorer l'image de l'Espagne pour assurer le développement de l'industrie touristique (Pérez Zalduondo 2013, 174). Rapidement, le MIT devient un organe de gestion culturelle du gouvernement franquiste; la censure exercée par cet organe s'inscrit donc dans le prolongement de celle du VEP dans les années 1940. Selon Pérez Zalduondo, l'apparition du MIT au début des années 1950 coïncide avec la stabilisation et la bureaucratisation du contrôle de la culture en Espagne franquiste (Pérez Zalduondo 2013, 175). En ce qui concerne la musique, le MIT agit comme coordonnateur pour la plupart des événements musicaux, soit en les planifiant, soit en octroyant un financement aux organisateurs qui doivent soumettre leurs projets à l'approbation des autorités du MIT. Cet organe de contrôle se divise en plusieurs paliers, du niveau local au niveau national, et la nature de l'évènement détermine quel palier devait être sollicité pour obtenir un appui financier (Pérez Zalduondo 2013, 182). Il faut aussi souligner que si Pérez Zalduondo met en évidence le fait que le contrôle de la culture ne s'effectue pas explicitement sur la base de considérations esthétiques, mais plutôt par un contrôle des moyens financiers, elle ne discute pas des

conséquences de ce contrôle. En fait, au fil des cas qu'elle présente, on comprend que les organisateurs se retrouvent souvent dans une zone floue et que, dans le but de garantir la tenue de leurs activités, ils cherchent à inscrire leurs événements dans les orientations du régime. Ainsi, des manifestations qui n'étaient pas à proprement parler une entreprise de propagande émanant des hautes sphères du parti en prennent néanmoins l'allure, simplement en raison du contrôle exercé par le MIT.

Si le VEP et le MIT ont coexisté, on remarque toutefois que les buts de ces deux organes de contrôle de la culture se télescopent, notamment parce que les manifestations culturelles initiées par le VEP sont réutilisées afin de projeter une image de l'Espagne qui soit attirante à l'étranger, mais aussi parce que le MIT devient le siège de la coordination des événements organisés dans les provinces espagnoles (Pérez Zalduondo 2013, 176). En somme, le MIT n'a pas cherché à établir une politique musicale qui réponde à des critères spécifiques: il devait surtout contrôler et augmenter l'activité culturelle, améliorer la cohésion idéologique aux plans national et religieux, développer l'industrie touristique et améliorer l'image de l'Espagne à l'international (Pérez Zalduondo 2013, 199).

La musique comme vecteur d'idéologie politique

La bureaucratie franquiste n'a pas tardé à exploiter la musique afin de diffuser l'idéologie du parti. La mise en place d'une musique nationale espagnole n'a donc pas tant à voir avec une esthétique spécifique, mais bien plus avec la nationalisation de la musique en Espagne (Pérez Zalduondo 2011, 876). Des genres musicaux sont toutefois exclus, notamment la zarzuela et les musiques de danses sociales, mais ce n'est pas tant pour des raisons esthétiques que pour ce que ces genres sont censés représenter, en l'occurrence la culture bourgeoise républicaine (Martínez del Fresno 2012, 236). Ainsi, le régime vise surtout à intégrer les manifestations à caractère musical dans les structures de l'État, dans une optique de régulation et pour s'assurer qu'elles participent à l'entreprise de propagande du parti (Pérez Zalduondo 2011, 876). Dans les travaux portant sur ce sujet, on voit apparaître deux grandes tendances dans la propagande musicale en Espagne. Dans un premier temps, la musique est utilisée afin de consolider l'unité nationale du pays; dans un second temps, cette apparence d'unité nationale est récupérée afin de projeter sur la scène internationale une image de normalité en Espagne (Pérez Zalduondo 2013; Martínez del Fresno 2012).

⁵ *Delegación de Prensa et Delegación de Propaganda.*

⁶ *Archivo General de la Administración.*

Promouvoir l'unité nationale

Un des objectifs principaux de la propagande culturelle franquiste consiste à imposer un nouveau modèle national, celui de la *Nueva España*⁷ (Nouvelle Espagne). Cette nouvelle Espagne est dépeinte comme une nation où plusieurs cultures minoritaires cohabitent harmonieusement sur le territoire, sans toutefois que cette diversité ne mine l'unité nationale. En fait, la conception de la nation espagnole que promeut le régime franquiste s'articule davantage autour d'une définition historique de l'Espagne qui s'est consolidée au xv^e siècle avec l'union des Rois Catholiques, d'Isabelle 1^{re} de Castille et de Ferdinand II d'Aragon. Leur règne est marqué par l'unification du territoire qui découle d'une part de leur mariage, qui réunit deux des plus importants royaumes de la péninsule ibérique, et d'autre part, de la fin de la Reconquête qui aboutit à la prise des territoires sous domination musulmane au sud de la péninsule en 1492. Cette année charnière marque aussi la réalisation de l'unité religieuse du territoire alors que les sujets espagnols de confession juive qui refusent de se convertir sont expulsés. Les Rois Catholiques se présentent ainsi comme un symbole fort de l'unité espagnole, une idée qui sera au cœur de l'idéologie du régime franquiste.

Cette conception de l'Espagne comme nation unitaire est toutefois source de tension entre les différentes factions au sein du gouvernement franquiste, telles que l'ultranationalisme fasciste, le national-catholicisme et les identités régionales (Martínez del Fresno 2012, 230). Promouvoir l'unité nationale et une hispanité commune à tous les Espagnols entre en effet en contradiction avec les identités régionales qui, à partir du xix^e siècle et jusqu'à la Guerre civile, revendiquent à des degrés divers leur spécificité culturelle au sein de l'Espagne. La Catalogne, le Pays basque et la Galice sont les régions où ces revendications sont les plus marquées, notamment parce qu'elles possèdent une langue propre, respectivement le catalan, le basque et le gallego. Par ailleurs, la Catalogne a été le bastion du camp républicain durant la Guerre civile, et c'est la prise de sa capitale, Barcelone, qui marque la fin du conflit. Il y a donc un paradoxe dans ce concept de Nouvelle Espagne qui cherche à intégrer les particularismes régionaux dans une représentation unitaire de la nation. Les interrogations soulevées par ce paradoxe ont d'ailleurs servi de base à plusieurs études sur la propagande franquiste, notamment en ce qui concerne l'instrumentalisation du folklore.

Dans le but de rétablir la cohésion au sein de la nation, le régime franquiste s'attache à représenter l'unité espagnole en faisant table rase de la culture républicaine qui avait été en vogue dans les années 1920 et 1930; les genres alors

à la mode, tels que la zarzuela, la musique orphéonique et les musiques de danse bourgeoises, sont jugés frivoles et cosmopolitains (Martínez del Fresno 2012, 236). C'est pourquoi le régime a valorisé le répertoire folklorique, dans le but de mettre l'accent sur l'austérité et la sobriété du monde rural espagnol.

Dès le mois de mai 1939, le parti organise une journée de célébration pour souligner le triomphe de Franco; les danses et les chants folkloriques de différentes régions y sont représentés par des femmes. Cet événement est fondateur pour comprendre comment le régime franquiste a utilisé la figure féminine et le folklore pour promouvoir l'image d'une Espagne unie (Martínez del Fresno 2012, 235). Ce volet de la propagande culturelle franquiste a été abondamment étudié par Beatriz Martínez del Fresno, dont les travaux portent sur la Section féminine de la Phalange espagnole, la faction du parti franquiste la plus attachée aux valeurs conservatrices et catholiques, et qui soutenait que le seul rôle souhaitable pour la femme était de tenir le foyer et d'être mère. À partir d'une structure se voulant éducative, la Section féminine embrigadait les jeunes filles dès un très jeune âge. Ces dernières assistaient entre autres à des séances d'enseignement religieux; elles devaient aussi intégrer le chœur, le groupe de danse ou la troupe de théâtre de la Section. Loin d'être conçue comme un divertissement, cette dernière composante de leur éducation servait plutôt à leur enseigner l'obéissance et la discipline régie par les idéaux qui régulent la vie de l'individu, de la religion et de la patrie (Martínez del Fresno 2012, 241). Les vertus de la pratique des chants et des danses servent alors de motif pour diffuser l'idéologie du parti auprès de la population dans le cadre d'activités culturelles.

Dans les premières années du régime, la Section féminine avait pour mission de déterritorialiser les traditions. Les femmes allaient assister à des formations où elles apprenaient les danses de plusieurs régions, et retournaient ensuite dans leur village où elles les enseignaient aux autres femmes (Martínez del Fresno 2012, 244). Ce procédé favorisait évidemment l'émergence d'un imaginaire national commun et soutenait le projet d'une Espagne unie. Un changement survient toutefois vers le milieu des années 1940 alors que des directives émises par le parti stipulent que les femmes ne doivent présenter que les danses de la région dont elles sont originaires, sans quoi l'authenticité des spectacles serait compromise. Martínez del Fresno associe ce revirement dans le discours des autorités au fait que le régime passe d'une ligne ultranationaliste fasciste à un nationalisme catholique qui se préoccupe davantage de la pureté des traditions (Martínez del Fresno 2012, 245-246).

⁷ Il faut distinguer ici la *Nueva España* franquiste et la *Nueva España* qui était le nom donné à la colonie espagnole qui correspond aujourd'hui à l'actuel Mexique.

Il faut souligner que ce changement s'accompagne d'une régionalisation des pratiques, qui ne mine cependant pas le pouvoir central puisqu'un imaginaire national partagé avait d'abord été consolidé.

Par la suite, les spectacles présentés par la Section féminine sont exploités à une autre fin : montrer que l'Espagne est unie malgré la diversité culturelle. Des tournées de la Section féminine sont ainsi organisées ; Martínez del Fresno s'est intéressée plus spécifiquement à un voyage organisé en Argentine en 1948. Il ressort de son analyse que cette tournée poursuivait deux objectifs, soit réhabiliter l'Espagne sur la scène internationale à un moment où l'Organisation des Nations Unies (ONU) se montrait défavorable au régime franquiste, mais aussi raviver les liens existants entre l'Espagne et ses anciennes colonies. Le choix de l'Argentine n'est certainement pas anodin puisqu'à cette époque, en pleine Guerre froide, ce pays ne s'était aligné ni avec les États-Unis, ni avec l'Union soviétique. La dictature de Juan Domingo Perón, aux tendances populistes et fascistes, facilitait en outre les rapprochements avec l'Espagne franquiste. Il s'agissait donc de rappeler aux Argentins leurs racines espagnoles en leur présentant les danses folkloriques de leur ancienne métropole. Toutefois, ce deuxième objectif apparaît moins important que celui de redorer l'image de l'Espagne sur la scène internationale, et Martínez del Fresno insiste sur la campagne médiatique qui entoure la tournée de la Section féminine dans les provinces argentines, dans le but de contrôler ce qui sera montré à l'étranger (Martínez del Fresno 2014, 259). Les 150 jeunes femmes qui forment la Section féminine rencontrent également des ambassadeurs de plusieurs pays, entre autres les États-Unis, la Belgique, la Suède, la Suisse, l'Égypte, la Grèce, l'Iran, la Finlande et la Turquie (Martínez del Fresno 2014, 258). La Section féminine joue ainsi un rôle fondamental dans la diplomatie culturelle franquiste et permet au régime de présenter à l'international une image harmonieuse de l'Espagne (Martínez del Fresno 2014, 263).

Le modèle de nation unie que le régime franquiste souhaite imposer est tout de même source de tension avec les différentes identités régionales. L'usage des langues régionales comme le basque, le gallego ou le catalan s'inscrit d'ailleurs dans cette tendance du régime à reconnaître les particularismes régionaux seulement dans une certaine mesure, et toujours dans le but de montrer que l'Espagne est plurielle, mais profondément unie par une hispanité partagée. Les langues régionales sont donc représentées comme étant des langues mortes, ce qui permet du même coup de minimiser les mouvements séparatistes (Martínez

del Fresno 2012, 237). Cela est particulièrement nécessaire dans la relation entre le régime et la Catalogne, puisque cette région ayant réclamé son indépendance avait été la dernière à résister aux phalangistes.

Les apparitions de Franco au théâtre du Liceu à Barcelone, étudiées par Gemma Pérez Zalduondo (2012, 339-361), s'inscrivent dans cette optique de consolider l'unité nationale en montrant que le dictateur est acclamé par les Catalans. La musique joue ici davantage un rôle de soutien dans la mesure où ce n'est pas ce qui est joué qui importe, mais bien plus le contexte entourant l'évènement qui lui donne une valeur politique significative. Le Liceu est en effet un lieu important pour la bourgeoisie catalane, et ce théâtre était également devenu un symbole identitaire fort en Catalogne. Il faut rappeler que le camp républicain qui s'opposait à la Phalange menée par Franco avait été particulièrement actif dans cette région, et que l'une des raisons ayant mené à la Guerre civile était la tension générée par un déséquilibre entre le manque d'industrialisation en Espagne et le développement industriel considérable qu'avait connu la Catalogne dans le premier quart du xx^e siècle. La bourgeoisie catalane incarnait justement cette classe de républicains favorables à l'indépendance de la Catalogne en raison de sa prospérité, laquelle se trouvait minée par le retard industriel du reste du pays. Le régime devait donc, pour asseoir son pouvoir, rallier les Catalans à sa cause, du moins en apparence. C'est l'objectif visé par la première apparition de Franco au Liceu, qui a lieu en janvier 1942 dans le cadre d'un voyage organisé dans cette région pour marquer le troisième anniversaire de la « libération » de Barcelone par les troupes franquistes en 1939. Selon ce que rapporte Pérez Zalduondo (2012, 353), Franco serait apparu au milieu d'une représentation de l'opéra *Madame Butterfly* de Puccini et aurait été acclamé par la foule avant que celle-ci n'entonne l'hymne national⁸. Le récit de ces voyages a évidemment eu un écho important dans la presse, ce qui renforçait le concept d'unité nationale en montrant que le dirigeant avait obtenu l'appui des Catalans. La musique n'est certes pas une composante de premier ordre dans ce contexte, mais il n'en demeure pas moins qu'elle fournit un cadre idéal pour la diffusion de l'idéologie politique qui s'effectue alors dans un contexte en apparence neutre.

Pour une image de normalité

Mise à part la musique folklorique, une autre stratégie de la propagande franquiste concerne la représentation d'une image « normale » de l'Espagne ; cette stratégie transparaît clairement dans le domaine de la musique savante.

⁸ Pérez Zalduondo ne commente pas le choix de Franco d'apparaître durant une représentation d'un opéra de Puccini. Toutefois, sachant que le régime franquiste entretenait des liens étroits avec l'Italie fasciste et que l'œuvre de ce compositeur a fait l'objet d'une récupération politique sous Mussolini, il y aurait lieu d'interroger ce choix. Sur la récupération politique de l'opéra *Turandot* de Puccini par le régime fasciste, voir l'article de Matilde Legault dans le présent numéro.

Comme on l'a vu, l'utilisation de la musique par le régime franquiste ne concerne pas tant la détermination d'une esthétique franquiste que la nationalisation de toutes les manifestations musicales (Pérez Zalduondo 2011, 876). Il faut toutefois souligner que dans un premier temps, le régime a bel et bien cherché à encadrer les orientations esthétiques adoptées par les compositeurs, sans pour autant qu'une ligne esthétique ne soit clairement déterminée. Un des moyens privilégiés pour atteindre ce but est la mise en place de concours qui, sous le couvert de récompenses, permettaient en fait de définir les attentes du parti en matière de musique savante. Par exemple, le Prix de musique de la ville de Barcelone⁹ institué dans les années 1950 permet d'orienter le travail de composition des Catalans. Germán Gan Quesada s'est justement intéressé aux changements esthétiques dans l'œuvre de trois compositeurs catalans, Eduard Toldrà (1895-1962), Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) et Manuel Blancafort (1897-1987) (Gan Quesada 2012, 277-299). Il remarque que chacun de ces compositeurs, qui intégraient des chants folkloriques catalans dans leurs œuvres ou qui utilisaient des textes catalans pour leurs œuvres vocales, adoptent des stratégies différentes pour s'adapter à la nouvelle réalité politique en Espagne.

Si Toldrà a presque complètement arrêté de composer après la Guerre civile espagnole, Lamote de Grignon et Blancafort ont plutôt renoncé à exploiter le folklore catalan et ont opté pour l'adoption d'une esthétique qui ne traduisait pas aussi explicitement leur appartenance régionale, soit l'atonalité pour Lamote de Grignon et le retour aux formes classiques chez Blancafort. C'est ce qui leur a permis de continuer à faire connaître leurs œuvres, et dans le cas de Blancafort, c'est sans doute ce qui lui a permis de remporter l'édition 1950 du Prix de musique de la ville de Barcelone avec sa *Symphonie en mi majeur* (Gan Quesada 2012, 287). La reconnaissance ainsi attribuée par l'octroi du Prix servait au final à montrer ce que les autorités attendaient des compositeurs. Bien que Gan Quesada n'aborde pas explicitement cette question, il semble en fait que le régime, en encourageant des esthétiques ne portant pas le sceau de la culture régionale, comme c'était le cas pour de nombreux compositeurs catalans, favorise implicitement l'idée d'unité nationale au moyen de la musique. Gan Quesada ne s'avance pas non plus sur les raisons qui ont pu favoriser l'esthétique néoclassique de Blancafort par opposition au recours à l'atonalité de Lamote de Grignon, qui n'est pas pour autant mal reçue. Il y a toutefois lieu de souligner qu'au moins sur le fond, le retour à des formes passées était plus en phase avec la ligne conservatrice prônée par le régime. Si le néoclassicisme

obtient la faveur des autorités franquistes, il n'empêche que les musiques d'avant-garde prennent progressivement le devant de la scène à partir des années 1950.

Le régime ne s'est jamais véritablement opposé aux avant-gardes parce que leurs langages, considérés comme non représentatifs, suggéraient qu'ils ne pouvaient pas être des vecteurs d'idéologie politique ou de messages subversifs (Pérez Zalduondo 2014, 218), ce qui a favorisé la tenue de concerts présentant ce type de répertoire dans les années 1960¹⁰. Les autorités franquistes s'aperçoivent en fait que soutenir les avant-gardes permet de projeter une image de normalité et de modernité à l'international (Pérez Zalduondo 2014, 219). Le Prix de composition Samuel Ros¹¹, sur lequel s'est penché Francisco José Fernández Vicedo (2014), est un excellent exemple de cette stratégie. Samuel Ros (1904-1945) avait milité au sein du mouvement phalangiste, et le choix des lauréats permettait d'une part de définir une certaine orientation esthétique, et d'autre part de mettre en valeur les compositeurs choisis. La gagnante de l'édition de 1958 illustre bien l'objectif visé par le régime. Il s'agit de María Teresa Prieto (1896-1982), une compositrice espagnole exilée avec d'autres républicains au Mexique. Fernández Vicedo suggère qu'elle a sans doute été choisie pour montrer que le régime cherchait à se rallier les exilés républicains et à donner une image de normalité politique sur la scène internationale (Fernández Vicedo 2014, 283). Il ne discute cependant pas du fait qu'il s'agit d'une compositrice, un point qui mériterait certainement d'être approfondi, considérant le rôle traditionnel dévolu aux femmes sous le régime franquiste.

Dans une perspective similaire, le Ministère de l'information et du tourisme (MIT) a créé dans les années 1950 plusieurs festivals de musique comme ceux de Grenade et de Santander, qui visaient à attirer des touristes étrangers issus de l'élite intellectuelle (Pérez Zalduondo 2014, 220). On retrouve le même objectif du côté de l'Exposition biennale des arts hispano-américains de 1951, dont les visées sont plus directement liées à la diplomatie franquiste qu'aux arts, à en juger par les documents d'archives cités par Pérez Zalduondo (2014, 220). Si la musique occupe une place importante dans la propagande franquiste, son rôle demeure secondaire ; la façon dont elle est intégrée dans la propagande relève surtout de la nationalisation des pratiques musicales. Comme on l'a vu, il importe apparemment peu que ce soit un opéra de Puccini qui ait été représenté lorsque Franco apparaît au Liceu ; quant à la programmation des spectacles de danse de la Section féminine, elle doit permettre de témoigner de la diversité culturelle espagnole, et le parti ne

⁹ Premios de música «Ciudad de Barcelona».

¹⁰ Les concerts de musique d'avant-garde étaient très prisés des jeunes, comme l'a montré Belén Pérez Castillo (2014, 290-316) dans son étude de la réception de la musique d'avant-garde en Espagne dans les années 1960.

¹¹ Premio de composición Samuel Ros.

semble pas s'embarrasser outre mesure du détail des œuvres qui sont interprétées. C'est particulièrement évident avec le « Concert de la paix », un évènement présenté en 1964, qui, s'il excède la période ciblée par cette étude, mérite toutefois une remarque. Ce concert visait à célébrer les 25 ans du régime en Espagne et à montrer que le régime avait permis de ramener la stabilité au sein du pays. Des œuvres avaient été commandées par le MIT pour l'occasion, mais aucune directive quant à l'esthétique désirée n'avait été émise parce que les autorités voulaient éviter que l'évènement prenne des airs de campagne de propagande (Contreras Zubillaga 2016, 170). Il importe davantage que toutes les manifestations musicales semblent émaner du gouvernement et puissent servir à diffuser l'idéologie du régime, à savoir l'unité et la cohésion de la nation de même que la projection d'une image de normalité, c'est-à-dire d'absence d'autoritarisme, sur le plan politique. L'impressionnante bureaucratie franquiste a donc réussi à affermir son emprise sur toutes les manifestations culturelles, mais nous avons vu que des traces de ce contrôle transparaissent, ne serait-ce que dans les modalités de présentation de la musique.

Récupération, détournement, censure : des conditions essentielles de la propagande ?

Dans tous les travaux consultés, les auteur·trice·s considèrent d'emblée que les manifestations qu'ils et elles décrivent s'inscrivent dans la propagande culturelle du régime franquiste. Toutefois, peu d'entre eux et elles s'attardent à définir explicitement le concept de propagande. Ce terme semble renvoyer de façon assez large aux moyens mis en place par le pouvoir dans le but d'établir un contrôle sur — dans le cas qui nous occupe — la vie musicale. Les cas de figure que les chercheur·e·s ont étudiés (et que j'ai présentés dans le cadre de cet article) montrent que ce contrôle de la part du régime franquiste s'opère selon trois mécanismes : la récupération de pratiques antérieures, le détournement de ces pratiques de manière à les aligner sur l'idéologie du parti, et enfin la censure de toutes les pratiques jugées contraires aux intérêts du régime. Ces trois mécanismes sont-ils des conditions nécessaires pour que l'on associe un phénomène à de la propagande ? Y a-t-il propagande si, et seulement si, tous les mécanismes sont utilisés, ou l'un de ces mécanismes est-il plus important que les deux autres ? Ce sont les questions auxquelles nous réfléchissons à présent en nous intéressant plus en détail à la façon dont s'incarne le pouvoir dans les manifestations musicales étudiées ici.

De la récupération au détournement

La récupération et le détournement sont les mécanismes de propagande qui permettent de comprendre comment les chants et les danses folkloriques ont pu acquérir une fonction aussi importante sous le régime franquiste. Si le folklore en vient à représenter la terre et l'essence de l'hispanité, laquelle transcende les spécificités culturelles de chaque région de l'Espagne, ce n'est pas simplement le fruit de politiques culturelles bien orientées de la part du parti phalangiste dans les années 1940 : il s'agit en fait d'une combinaison de facteurs qui allie la récupération d'une pratique préexistante et son détournement à des fins politiques.

Comme le fait remarquer Carles A. Pitarch Alfonso (2012, 195-228), des spectacles de danses folkloriques représentaient déjà, au début du xx^e siècle, les cultures de diverses régions du pays. Ces spectacles étaient apparus dans la foulée de l'essor des nationalismes au milieu du xix^e siècle qui, en Espagne, incluait les cultures régionales. Le contexte politique du tournant du siècle s'était par la suite révélé propice à l'attribution d'une valeur politique au patrimoine culturel. En effet, la fin du xix^e siècle marque un point tournant dans la politique espagnole alors que Cuba, Porto Rico et les Philippines, les dernières colonies attachées à l'Espagne, obtiennent toutes les trois leur indépendance en 1898, causant une onde de choc dans l'imaginaire national. Pour apaiser la crise identitaire qui en résulte, les intellectuels et les littéraires espagnols de la Génération de 1898 tels Miguel de Unamuno et José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, plus connu sous le pseudonyme d'Azorín, se questionnent sur la décadence de la nation et en appellent à la régénération de celle-ci sur des bases autres que l'impérialisme¹².

L'air du temps, au début du xx^e siècle, est donc empreint de l'envie de retrouver une identité espagnole profonde qui aurait été perdue, et dans ce contexte, le folklore apparaît comme une source tout indiquée. Des fêtes mettant en scène la diversité culturelle de toute l'Espagne sont organisées dès le début du xx^e siècle, comme par exemple la fête de la Glorification du drapeau qui vise à commémorer le centenaire de la Guerre d'indépendance¹³ en 1908. Célébrée à Séville, cette fête cherche à présenter la nation espagnole à travers ses chants, sa musique et ses danses régionales. Le concept ne tarde pas à être repris par l'entreprise privée, qui y voit la possibilité de faire des profits. Pitarch Alfonso (2012) s'est penché sur la récupération commerciale de ce genre de spectacle par un artiste espagnol, Miguel Asso Vitallé

¹² Ce mouvement est appelé *regeneracionismo* en Espagne. L'essai *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) de Miguel de Unamuno est emblématique des idées du régénérationnisme espagnol, qui prône un retour aux valeurs traditionnelles et qui voit dans la figure de l'*hidalgo*, noble espagnol de confession catholique, le modèle de l'hispanité.

¹³ Le conflit connu sous le nom de Guerre d'indépendance en Espagne renvoie à la guerre opposant l'Espagne à la France napoléonienne entre 1808 et 1814, au cours de laquelle les Espagnols visaient à chasser du pouvoir Joseph Bonaparte, que son frère Napoléon avait placé sur le trône d'Espagne.

(1886-1936). Si ce chanteur a su intégrer, dans ses spectacles produits entre 1916 et 1936, différentes traditions musicales espagnoles pour son propre bénéfice, Pitarch Alfonso fait aussi remarquer qu'il a participé à la construction d'une conscience nationale générale à un moment où l'identité espagnole était en crise (Pitarch Alfonso 2012, 199). Les spectacles de danses folkloriques en Espagne au début du xx^e siècle ont certainement joué un rôle crucial dans la formation d'un sentiment national espagnol dans la foulée de l'éveil des nationalismes, d'autant que ce moment a coïncidé avec une crise politique importante, soit la perte des colonies.

La façon dont sont constitués puis exploités ces spectacles de danses folkloriques au début du xx^e siècle n'est pas sans rappeler la pratique de l'« invention de tradition » telle que l'a conceptualisée l'historien britannique Eric Hobsbawm dans le collectif *The Invention of Tradition* (1983), qu'il a dirigé avec Terrence Ranger. Selon Hobsbawm, le tournant du xx^e siècle marque un changement important dans la sphère sociale et politique. Se crée alors une nouvelle et importante classe sociale ouvrière qu'il faut désormais rallier à la nouvelle entité géopolitique qu'est l'État-nation. Dans ce contexte, les nouveaux gouvernements nationaux participent de manière plus consciente à l'invention de traditions, dans le but de susciter un sentiment d'appartenance des masses pour la nation. Hobsbawm puise l'essentiel de ses exemples du côté de la France et de l'Allemagne, mais son raisonnement peut également s'appliquer à l'Espagne et en particulier aux spectacles de danses folkloriques, un excellent exemple de « tradition inventée » qui favorise un attachement des foules envers la nation. Si cette pratique est exploitée à des fins commerciales par des artistes comme Asso Vitallé, il faut souligner qu'elle émane d'abord de la sphère politique puisque le premier spectacle mentionné par Pitarch Alfonso est présenté en 1908 pour commémorer le centenaire de la Guerre d'indépendance.

Il est permis de croire que les danses de chaque région revêtaient déjà un caractère symbolique pour la région dont elles sont issues, et qu'en rassemblant le folklore de plusieurs régions dans des spectacles, des artistes comme Asso Vitallé ont contribué à forger un sentiment d'appartenance à une communauté plus grande, qui dépasse le cadre d'une région spécifique. S'il n'y avait peut-être pas d'intentions politiques dans l'entreprise d'Asso Vitallé, il n'en demeure pas moins qu'au fil des répétitions, les danses folkloriques ont acquis une valeur symbolique nationale forte. Loin de faire table rase du passé, le parti phalangiste, et plus particulièrement la Section féminine du parti, récupère cette représentation culturelle de l'Espagne à travers ses chants et ses danses pour servir ses intérêts, non sans opérer certaines modifications au programme des spectacles. En effet, il ne suffit pas

de récupérer un phénomène culturel dont la symbolique est efficace pour en faire un moyen de propagande tout aussi efficace. Les autorités du régime doivent s'assurer que le message véhiculé est en phase avec l'idéologie du régime. C'est pourquoi, si l'on reprend l'exemple des danses folkloriques, il était nécessaire d'opérer quelques transformations sur le matériau de base.

Comme l'a montré Martínez del Fresno (2012, 338), les danses folkloriques, telles que récupérées par la Section féminine de la Phalange, font l'objet d'un détournement qui vise à les inscrire plus clairement dans l'idéologie conservatrice phalangiste. La pratique de ces danses subit d'abord un déplacement : des petites places de village aux théâtres des grandes villes, les danses sont urbanisées et théâtralisées. Elles sont également féminisées : si, à l'origine, la plupart de ces danses sont destinées à être dansées en couples mixtes, les autorités les adaptent de plusieurs façons, soit en faisant danser les parties d'hommes par des femmes portant le costume traditionnel masculin ou en les modifiant pour mettre en présence deux parties de femmes. La limite d'âge imposée aux femmes pouvant faire partie de la Section féminine, fixée entre 17 et 28 ans, implique également un rajeunissement de la pratique des danses. Martínez del Fresno souligne que tous ces changements concourent à ce que soit créée une chaîne d'associations et de réduction en phase avec les idées conservatrices prônées par le régime, en l'occurrence que l'esprit de la nation est lié au peuple, que cet esprit est essentiellement rural et lié à la terre, que la femme représente la terre et qu'ainsi, elle est à même de transmettre des valeurs traditionnelles (Martínez del Fresno 2012, 239).

Revenons un instant à l'invention de traditions selon Hobsbawm. L'historien souligne que les traditions qui se caractérisent par une théâtralisation et une ritualisation passent mieux l'épreuve du temps (Hobsbawm 2012, 324). Hobsbawm ne s'est pas intéressé aux régimes totalitaires parce que son étude se penche sur le tournant de siècle, mais comme il le remarque lui-même en conclusion de son article, les régimes autoritaires ont exploité pleinement ces caractéristiques (Hobsbawm 2012, 324). C'est exactement ce qu'on a pu observer avec le détournement des danses folkloriques qu'a opéré la Section féminine de la Phalange, entre autres en déplaçant les danses de leur cadre original vers les théâtres urbains.

On peut voir un phénomène similaire à l'œuvre derrière l'entreprise d'Asso Vitallé, qui récupère aussi une tradition pour servir ses propres intérêts — ici de nature commerciale. Certes, le degré de détournement n'est pas poussé aussi loin que dans le cas des spectacles de la Section féminine, mais il faut reconnaître que ce mécanisme est tout de même effectif. Dès lors, on peut se demander ce qui distingue

les spectacles d'Asso Vitallé des spectacles de la Section féminine. Qu'est-ce qui explique que cette dernière pratique soit considérée comme de la propagande au contraire de la première puisque dans les deux cas, une tradition est récupérée et son sens premier détourné? Est-ce seulement une question de contexte politique marqué par un régime autoritaire? Une telle assertion ne tient pas compte du fait qu'Asso Vitallé organise ses spectacles alors que l'Espagne est sous la dictature de Miguel Primo de Rivera (1870-1930) entre 1923 et 1930¹⁴. Est-ce plutôt le fait qu'Asso Vitallé ne soit lié à aucun parti et ne cherche pas consciemment à faire la promotion d'idées politiques au contraire de la Section féminine de la Phalange? Sans doute, mais pas seulement. Ce que cet exemple indique, c'est qu'il faut chercher la condition de la propagande dans le rapport au pouvoir, ce qui nous amène au troisième mécanisme de la propagande : la censure.

La censure pour affermir le pouvoir

L'exercice d'un rapport de pouvoir semble être une condition essentielle pour déterminer si un phénomène peut être associé à de la propagande. Comme je l'ai mentionné plus haut, peu d'auteur·trice·s qui se sont penché·e·s sur l'Espagne franquiste se risquent à proposer une définition de la propagande, à l'exception de Gemma Pérez Zalduondo (2012, 339-361). Sa définition n'est pas des plus précises, mais elle permet d'ouvrir la réflexion. Cette chercheuse soutient que dans les régimes totalitaires, la culture, l'information et la politique sociale sont conçues comme de la propagande et que la présence d'un appareil répressif est un élément essentiel à la mise en place de cette propagande (Pérez Zalduondo 2012, 339). Dans un article de 2014 rédigé conjointement avec María Isabel Cabrera García, Pérez Zalduondo synthétise cette définition en la limitant au fait que lorsqu'il y a une relation entre pouvoir et culture, on peut observer une forme de propagande et que, par conséquent, toute initiative émanant de l'État poursuit forcément des fins de propagande (2014, 207).

Le troisième mécanisme de la propagande identifié au début de ce texte, la censure, n'est en fait que l'expression de ce rapport de pouvoir entre culture et autorité. Le fait qu'il existe un appareil étatique censeur permet de concrétiser ce rapport de force, mais il faut remarquer que l'exercice effectif de ce pouvoir n'est même pas nécessaire, car, comme nous l'avons vu, le seul fait que les organisateurs d'événements se sentent surveillés à le pouvoir de susciter une autocensure. Dans le cas des compositeurs, je rappelle

que la tenue de concours initiés par le régime a suffi à leur faire adopter des orientations esthétiques en phase avec l'idéologie du régime. En somme, c'est davantage la présence d'une forme de contrôle venant du pouvoir qui fait en sorte qu'une manifestation donnée peut être associée à de la propagande. Si l'on reprend une dernière fois l'exemple des danses folkloriques, on s'aperçoit bien que, finalement, ce qui distingue les spectacles commerciaux d'Asso Vitallé de ceux de la Section féminine, c'est que dans le premier cas, il n'y a aucun contrôle sur la façon dont le chanteur récupère et détourne cette pratique culturelle, alors que dans le cas de la Section féminine, ces spectacles sont assujettis à un contrôle qui émane du parti phalangiste.

Reprenons brièvement la définition proposée par Pérez Zalduondo et Cabrera García. Dans la deuxième partie de leur définition, elles soutiennent que toute entreprise de l'État vise des fins de propagande (Cabrera García et Pérez Zalduondo 2014, 207). Inversons cette proposition : est-ce que la propagande est le seul fait de l'État, ou est-ce que la condition essentielle que nous avons identifiée, à savoir la présence d'un rapport de pouvoir, ne pourrait pas être exercée par une autre entité non étatique? C'est une question qui mérite réflexion, car en prenant pour contexte précis les régimes totalitaires et en présentant une variété de cas de figure, les études portant sur la propagande montrent que celle-ci se manifeste sous des formes récurrentes d'un régime à l'autre. J'ai présenté ici diverses manifestations liées à l'Espagne franquiste ; comme le montrent les autres articles de ce numéro, les mécanismes de récupération, de détournement et de censure mis en lumière ci-dessus trouvent notamment des échos dans les politiques culturelles de l'Allemagne nazie ou de l'Italie fasciste. Si ces dictatures ont pour point commun d'être des régimes totalitaires basés sur une idéologie d'extrême-droite, le contrôle de la culture ne leur est certainement pas exclusif. Les études futures sur les rapports entre musique et politique devraient s'ouvrir à d'autres contextes politiques tout en cherchant à mettre en évidence les mécanismes sur lesquels repose la propagande, de façon à ce qu'il soit possible de la reconnaître, peu importe l'idéologie qu'elle vise à promouvoir.

¹⁴ Moins connue que celle de Franco, la dictature militaire du général Miguel Primo de Rivera est instaurée à la suite du coup d'État du 13 septembre 1923 et prend fin à sa démission le 28 janvier 1930. Le but visé était de résoudre la crise de la monarchie en Espagne ; de fait, le roi Alfonso XIII cède ses pouvoirs à Rivera et dissout le gouvernement. Le régime de Rivera est caractérisé, au point de vue économique, par une relance mise en place par de grands travaux d'infrastructure, notamment dans les réseaux routier et ferroviaire. Au point de vue national, Rivera tente d'écraser les revendications régionalistes au Pays basque et en Catalogne, et de réaffirmer l'unité nationale sur la base des principes régénérationnistes.

RÉFÉRENCES

- CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor (2016). «*El Concierto de la Paz* (1964): Three Commissions to Celebrate 25 Years of Francoism», dans Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga, Manuel Deniz Silva (dir.), *Composing for the State : Music in Twentieth-Century Dictatorships*, Abingdon, Routledge, p. 168-186.
- DE UNAMUNO, Miguel (1905). *Vida de Don Quijote y Sancho Pança según Miguel de Cervantes explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, Madrid, Librería Fernando Fé.
- FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José (2014). «La música española en los años cincuenta: El premio de composición Samuel Ros como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas», dans Massimiliano Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Brepols, Turnhout, p. 265-287.
- GAN QUESADA, Germán (2012). «*Músicas para después de una guerra...* Compromisos, retiradas y resistencias en la creación musical catalana del primer franquismo», dans Pilar Ramos López (dir.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad La Rioja, p. 277-299.
- HOBBSBAM, Eric (2012). «Production de masse des traditions et traditions productrices de masses: Europe, 1870-1914», dans Eric Hobsbawm et Terrence Ranger (dir.), *L'invention des traditions*, Paris, Amsterdam, p. 285-327. Traduit de l'anglais par Christine Vivier.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2012). «Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)», dans Pilar Ramos López (dir.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad La Rioja, p. 229-254.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2013). «Women, Land, and Nation: The Dances of the Falange's Women's section in the Political Map of Franco's Spain (1939-1952)», dans Gemma Pérez Zalduondo et German Gan Quesada (dir.), *Music and Francoism*, Turnhout, Brepols, p. 99-125.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2014). «Las armas de Terpsícores en la recuperación diplomática del franquismo», dans Massimiliano Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Brepols, Turnhout, p. 243-264.
- PASTOR COMÍN, Juan José (2014). «De Don Quijote a Dulcinea: Dimensión política de las adaptaciones musicales cervantinas en el primer franquismo (1939-1950)», dans Massimiliano Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Brepols, Turnhout, p. 225-241.
- PÉREZ CASTILLO, Belén (2014). «“Problematicized” Music. Notes on the Reception of “Avant-garde” Symphonic Music During the Franco Years», dans Massimiliano Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Brepols, Turnhout, p. 290-316.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2011). «Música, censura y Falange: El control de la actividad musical desde la Visecretaría de educación popular (1941-1945)», *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, n° 751, p. 875-886.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2012). «El imperio de la propaganda: La música en los fastos conmemorativos del primer franquismo», dans Pilar Ramos López (dir.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad La Rioja, p. 339-361.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (2013). «“Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del estado”: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)», dans Gemma Pérez Zalduondo et German Gan Quesada (dir.), *Music and Francoism*, Turnhout, Brepols, p. 173-201.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma et María Isabel Cabrera García (2014). «Voices, Strategies and Practices of Propaganda: Music and Artistic Culture at the Service of the State During Francoism», dans Massimiliano Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Brepols, Turnhout, p. 207-224.
- PITARCH ALFONSO, Carles A. (2012). «“La Fiesta de la Regiones” — Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón —: Cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936)», dans Pilar Ramos López (dir.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad La Rioja, p. 195-228.
- SÁNCHEZ EKIZA, Karlos (2012). «“Antes que los razonamientos llegaran al corazón los sonidos”: El folclore como medio de propaganda del primer nacionalismo vasco (1895-1939)», dans Pilar Ramos López (dir.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad La Rioja, p. 175-194.

Résumé

Cet article présente une première synthèse en français de l'état des connaissances actuelles sur la propagande musicale franquiste entre 1940 et 1960, publiées majoritairement en espagnol et en anglais. La période choisie permet de s'intéresser à l'évolution qu'a connue la propagande franquiste dans le domaine musical entre le début des années 1940 et la fin des années 1950, passant de la promotion de l'unité nationale, basée sur une identité hispanique profonde, à la projection sur la scène internationale d'une image de paix et de normalité en Espagne. Après un survol des organes politiques chargés d'organiser la propagande sous le régime franquiste, divers cas de figure recensés dans la littérature récente sont discutés en faisant ressortir les caractéristiques communes entre ces manifestations. Cela permet de mettre en lumière trois mécanismes de propagande (la récupération, le détournement et la censure) et de développer une réflexion autour de l'importance d'un rapport de pouvoir dans la mise en place de la propagande.

Abstract

This article presents a first synthesis in French of numerous publications on Francoist musical propaganda between 1940 and 1960 published mostly in Spanish and English. The time frame chosen for this study allows us to look at the evolution of Francoist propaganda from the early 1940s to the late 1950s, as the regime shifted from promoting national unity based on the idea of a Hispanic identity deeply rooted in the country to projecting an image of peace and normality in Spain at an international level. By reviewing the political institutions responsible for the organization of propaganda in Spain and examining various cases in the musical sphere, this study attempts to shed light on three propaganda mechanisms, namely recovery, hijacking, and censorship, and the importance of the exercise of a power relationship in the implementation of propaganda.

* * *

Judy-Ann Desrosiers

Judy-Ann Desrosiers est étudiante au doctorat en musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous la direction de Marie-Hélène Benoit-Otis (Bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada). Appuyés par une double formation en musicologie et en études catalanes et hispaniques, ses travaux portent sur la musique en Espagne du début du xx^e siècle, avec un intérêt pour les liens entre musique et politique. Dans sa thèse, elle étudiera les enjeux politiques et auctoriaux dans l'historiographie de la musique espagnole à partir des 8 éditions papier de l'encyclopédie britannique *Grove Dictionary of Music and Musicians*, publiées entre 1879 et 2001.

Comptes rendus

Charlotte Ginot-Slacik et
Michela Niccolai
Musiques dans l'Italie fasciste :
1922-1943
Paris, Fayard, 2019, 372 p.
ISBN 978-2-2137-0497-5



«J'aurais voulu protester mais je connaissais trop l'impuissance de l'individu dans un régime totalitaire¹.» Telle est la désolation qui afflige Luigi Dallapiccola, l'un des compositeurs les plus féconds du xx^e siècle, alors que Mussolini promulgue l'entrée en vigueur de lois raciales en Italie le 1^{er} septembre 1938. Cette consternation se traduira en polyphonie dans les douloureux *Chants de prison*.

Les résonances de ce passé sombre de la péninsule italienne font encore l'objet de peu d'attention dans l'historiographie musicale francophone. Devant ce constat, Charlotte Ginot-Slacik et Michela Niccolai proposent de mettre en lumière tout un pan du paysage sonore de l'Italie fasciste dans leur récente étude de la vie musicale italienne sous le *ventennio* (1922-1943). Les deux musicologues, dont les champs de recherche respectifs touchent aux avant-gardes italiennes et aux interactions musicales franco-italiennes au xx^e siècle, se sont associées pour combler un important vide dans la littérature francophone ; *Musiques dans l'Italie fasciste* est en effet le premier ouvrage en langue française à fournir un panorama musical du fascisme. À ce titre, l'ouvrage s'inscrit dans la filiation d'études pionnières parues en italien, en anglais et en allemand².

Le choix du pluriel dans le titre de l'ouvrage (« musiques ») met en évidence l'intention des autrices d'élargir leur champ d'études pour considérer les expressions musicales dans leur diversité et leur multiplicité. L'ampleur du répertoire abordé

constitue en effet l'un des points d'intérêt de l'ouvrage, qui malgré une volonté de décloisonnement gravite autour de la musique d'inspiration classique (bien que volumineux, seul un chapitre sur sept traite de musique dite « légère »). Pour concevoir cette « introduction accessible à chaque lecteur désireux d'appréhender la période ou de mieux comprendre les conséquences musicales » du fascisme (p. 25), les autrices ont rassemblé un vaste éventail de littérature secondaire et de documents d'époque, dont plusieurs écrits de compositeurs conservés à la Fondazione Cini de Venise. L'attention particulière portée aux échanges épistolaires permet de saisir avec acuité la complexité et l'ambiguïté des rapports que les musiciens italiens entretenaient entre eux et avec les autorités fascistes. La richesse de ces échanges contribue également à exposer l'ambivalence qui teinte le parcours de plusieurs compositeurs aspirant à vivre de leur musique sous le régime de Mussolini.

Préfacée par une figure phare des études musicales en Italie fasciste, Roberto Illiano, la monographie s'ouvre sur les nombreuses incohérences qui ont marqué le fascisme et qui se sont déclinées en musique par l'absence d'une esthétique officielle et par l'enchaînement de politiques culturelles changeantes. Les autrices font suivre ce préambule par sept chapitres structurant l'ouvrage de façon thématique, dont le premier (« Prémisses : 1918-1924 ») pose les grandes lignes de force du paysage musical qui émergent au terme de la Grande Guerre. D'une part, Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Francesco Cilea et Riccardo Zandonai, extrêmement populaires sous le *ventennio*, incarnent l'Italie lyrique de la fin du siècle précédent. D'autre part, Franco Alfano, Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero et Ottorino Respighi forment la *generazione dell'Ottanta*, une nouvelle génération de compositeurs nés dans les années 1880 qui se posent en têtes d'affiche de la création musicale sous le *ventennio* et en protagonistes du renouvellement artistique italien.

¹ Luigi Dallapiccola (1992). « Genèse des *Chants de prison* et du *Prisonnier* », *Paroles et Musique*, Paris, Minerve, p. 183. Traduit de l'italien par Jacqueline Lavaud. Cité à la p. 306-307.

² Voir par exemple Fiamma Nicolodi (1984). *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Florence, Discanto; Harvey Sachs (1987). *Music in Fascist Italy*, New York, Norton; Jürg Stenzl (1990). *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono: Italienische Musik 1922-1952, Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren, Frits Knuf.

Dans le chapitre suivant («Un nouveau passé»), les autrices abordent la conscience historique qui prend forme chez les compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* en quête d'inspiration et d'alternatives à la tradition lyrique de l'Ottocento. Elles documentent les nombreux travaux de transcription, d'orchestration et d'édition — dont la volumineuse édition du catalogue de Monteverdi, l'*opera omnia*, par Malipiero (et soutenue par le Duce) — qui ont ouvert la voie à une «renaissance» de la musique ancienne en Italie. Ginot-Slacik et Niccolai démontrent également que ce retour au passé, nourri par le nationalisme d'après-guerre, convenait particulièrement bien aux autorités fascistes, qui y voyaient l'occasion d'alimenter les réflexions nationales en musique en soutenant diverses initiatives, telles que la Settimana musicale senese (Festival de musique ancienne de Sienne), créée à l'instigation de l'Accademia Chigiana de Sienne en 1939.

Consacré à la «fascistisation» des institutions (de l'italien, *fascistizzare*), le troisième chapitre décrit l'appareil fasciste d'encadrement de la culture et fournit au lectorat francophone une documentation détaillée des politiques culturelles du régime. Les autrices y explorent la mise en place d'une structure bureaucratique chapeautant les institutions et les professions musicales par des instances telles que le Ministère de la culture populaire et le Syndicat fasciste des musiciens, et dont les tâches visaient l'«harmonisation» de l'enseignement musical dans les conservatoires, la coordination de la gestion des théâtres lyriques, la régularisation des manifestations musicales et la supervision du répertoire. L'étude des Carri di Tespi lirici (théâtres lyriques ambulants) fournit un cas de figure emblématique pour illustrer les initiatives du régime visant à «*andare verso il popolo*», rejoindre le peuple et faire du théâtre un outil d'«intégration nationale» (p. 162).

Dans un quatrième chapitre consacré à l'art lyrique («Une liturgie du sacrifice: Légionnaires d'hier et de demain»), Ginot-Slacik et Niccolai se penchent sur les opéras créés sous le *ventennio* en soulignant la prédilection de «la culture musicale fasciste [...] pour un genre qui, selon elle, exalte le “génie italien”» (p. 172); un engouement qui sera d'ailleurs à la source d'un important soutien pour la création lyrique. Les autrices indiquent que malgré l'absence de consensus esthétique, les œuvres qui voient le jour dans l'Italie du Duce convergent par le choix de thématiques qui s'alignent particulièrement bien à la doctrine fasciste. Avec *Giulio Cesare* (Mascagni), *Cleopatra* (Malipiero), *Lucrezia* (Respighi) et *Il Deserto tentato* (Casella), les compositeurs italiens mettent en scène la dévotion à la patrie, l'esprit de sacrifice, la grandeur impériale et la célébration de l'autorité, des motifs inhérents au projet politique et idéologique de Mussolini.

C'est dans le chapitre suivant («D'autres horizons musicaux: De la chanson à la musique pour le cinéma») que les autrices élargissent la perspective pour explorer la posture des autorités fascistes envers la chanson, l'opérette, le jazz et la musique de film, des attitudes tergiversant entre ambivalence et reconnaissance du potentiel politique de ces formes d'art plus «légères». Ce «panorama des divertissements “populaires”» (p. 224) permet d'aborder un vaste éventail de genres musicaux, d'explorer l'intérêt grandissant pour la radio et le cinéma dans les années 1930, et de traiter des femmes, peu présentes dans les chapitres précédents. En proposant une analyse critique et détaillée des sujets féminins de chansons et d'opérettes créées sous le *ventennio*, ainsi qu'en relevant le parcours de certaines interprètes comme les chanteuses du trio vocal Lescano, les autrices enrichissent cette étude consacrée à un régime dont les protagonistes (en politique aussi bien qu'en musique) sont considérés comme presque exclusivement masculins.

Dans le sixième chapitre («De 1932 à la fin du conflit: Durcissement politique et esthétique»), Ginot-Slacik et Niccolai documentent les bouleversements de la vie musicale italienne dans les années 1930. La deuxième décennie fasciste est effectivement marquée par des débats esthétiques divisant les compositeurs de la *generazione dell'Ottanta* et par l'affirmation de l'antisémitisme d'État, à la stupéfaction de plusieurs musiciens auparavant enthousiastes envers le régime (Alfredo Casella, Luigi Dallapiccola, Mario Castelnuovo-Tedesco). Aborder ce resserrement rappelle le caractère dynamique et changeant du *ventennio*, ainsi que la nécessité de comprendre l'évolution des politiques culturelles fascistes pour obtenir un portrait nuancé de la période.

L'impact du durcissement du régime sur la création musicale fait l'objet du dernier chapitre («Révolte et résignation: *Le Prisonnier* de Luigi Dallapiccola»), dans lequel Ginot-Slacik et Niccolai retracent l'indignation, le doute, puis l'effacement de Dallapiccola envers les persécutions antisémites. Le chapitre fait état de la posture changeante du compositeur, lequel, bien que partageant initialement les revendications nationalistes du régime, cultive à la fin du *ventennio* un antifascisme affirmé. En se penchant sur l'opéra *Il Prigioniero*, dont la composition est entamée dès 1940, les autrices mettent en lumière les convictions antifascistes qui émanent de l'œuvre et qui en font, selon elles, un témoignage de résistance esthétique et politique. Par son intrigue (située dans l'Espagne inquisitoriale de Philippe II, qui renvoie à la dictature mussolinienne), son livret (soldé par l'échec de l'espérance) et ses procédés compositionnels (qui suivent une matrice sérielle, alors que le sérialisme devenait marginal dans l'Italie du Duce), *Il Prigioniero* permet d'illustrer avec limpidité les ambiguïtés et les contradictions qui marquent

les attitudes individuelles sous le totalitarisme fasciste, mais rappelle également les souffrances vécues sous la dictature.

En conclusion, les autrices abordent l'héritage controversé du *ventennio* et soulèvent les nombreuses continuités qui ont imprégné la vie musicale italienne de l'après-guerre. En faisant écho à la préface d'Illiano, qui témoigne d'une mémoire lacunaire du fascisme en Italie républicaine, et à la fresque, reproduite en couverture, dédiée en 1931 à Mussolini dans l'église montréalaise Notre-Dame-de-la-Défense³, les autrices plaident en faveur d'un devoir de mémoire pour revisiter l'héritage du fascisme et « comprendre l'histoire et les contradictions de l'Italie d'aujourd'hui » (p. 337).

Au terme de la lecture, il importe de souligner le très vaste panorama qu'offre *Musiques dans l'Italie fasciste*; malgré l'ampleur du sujet, l'ouvrage demeure concis, la plume est claire (ce qui compense des coquilles étonnamment nombreuses) et les exemples sont efficaces. En abordant la période qui précède l'arrivée de Mussolini au pouvoir, les autrices explorent la vie musicale sous le *ventennio* dans un esprit de continuité: un choix à saluer, bien que l'évolution des attitudes au sein même du régime puisse parfois être éclipsée par un traitement des sources qui ne tient pas toujours compte de la chronologie. Un exemple significatif concerne la redécouverte de Vivaldi entre 1919 et 1939 (p. 73-75), un passage marqué par plus d'une dizaine de sauts temporels, créant des césures qui font momentanément ombrager à l'ouvrage, dont la force est justement de positionner l'histoire politique et musicale en évolution parallèle. Un plus grand souci de contextualisation aurait été bénéfique pour illustrer plus clairement la progression des activités musicales sous le fascisme, notamment par une intégration plus détaillée et systématique des citations dans le corps du texte (plusieurs passages cités ne sont pas introduits, et certains sont même répétés à divers endroits du livre, comme c'est le cas p. 51-52 et p. 68). Il importe toutefois de souligner l'abondance de traductions de documents de première main (dont plusieurs écrits de compositeurs), qui constitue une force majeure de l'ouvrage et permet au lectorat francophone de se familiariser avec certaines réflexions clés qui ont alimenté le xx^e siècle musical italien.

Au niveau de la structure, l'organisation thématique de l'ouvrage, bien qu'extrêmement pertinente, peut rendre plus ardue une compréhension linéaire de la période fasciste, et parfois créer certaines impressions de redites. Par exemple, les répercussions des lois raciales de 1938 sont documentées sous l'angle des institutions d'enseignement (p. 123-125), de l'organisation des théâtres (p. 135-136)

et des carrières musicales (p. 251-252, 288-290), pour n'être exhaustivement contextualisées que dans l'avant-dernier chapitre, consacré à la dernière décennie du régime (p. 292-301). En articulant l'ouvrage de la sorte, les autrices semblent distancier leur propos d'une théorisation des rapports entre la vie musicale italienne et l'idéologie fasciste, ce qui peut laisser transparaître une perception du *ventennio* qui s'apparente davantage à une délimitation temporelle qu'à une période marquée par un projet idéologique total visant à façonner les mentalités par la culture. Cette démarche permet toutefois d'entamer une réflexion très pertinente sur les liens qui unissent le pouvoir politique à la vie musicale, de réfléchir sur l'influence véritable de l'idéologie fasciste sur l'infrastructure musicale du *ventennio*, et de s'interroger sur l'espace qu'il convient d'accorder à la pensée politique dans un ouvrage musicologique.

En définitive, *Musiques dans l'Italie fasciste* constitue un ouvrage d'une grande pertinence pour les études musicales dans le régime de Mussolini, aussi bien pour informer les mélomanes que pour stimuler l'exploration du binôme musique-fascisme dans la communauté scientifique francophone.

*Gabrielle Prud'homme, doctorante en musicologie,
Université de Montréal/Universität für Musik und
darstellende Kunst Wien*

³ La pétition «Les dessous de l'histoire: Mussolini à Montréal/Confronting History: Mussolini in Montreal» lancée en septembre 2020 par des personnalités intellectuelles d'origine italienne établies à Montréal s'inscrit dans cette mouvance; les signataires y demandaient une contextualisation de l'œuvre pour mettre en lumière le passé fasciste nord-américain et suggéraient la mise sur pied de monuments pour commémorer les victimes du régime fasciste.

Élise Petit

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

Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018, 393 p.
ISBN 979-1-0231-0575-9



Paru en 2018, le livre *Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide* d'Élise Petit propose une première analyse comparée des politiques musicales en Allemagne de 1933 à 1949. La particularité de cette publication réside dans l'extension de la période choisie au-delà de la fin de la guerre, ce qui permet de mieux comparer le rôle politique joué par la musique sous le régime national-socialiste avec celui qui lui a ensuite été accordé sous les quatre gouvernements alliés au cours du processus de reconstruction de l'Allemagne.

Cette caractéristique distingue *Musique et politique en Allemagne* d'ouvrages précédents se concentrant exclusivement sur l'une ou l'autre de ces deux périodes. Les enchevêtrements entre musique et politique sous le III^e Reich sont notamment abordés, en anglais, dans les écrits de Michael Meyer¹, d'Erik Levi², de Michael H. Kater³ et dans le récent collectif des *Routledge Handbooks*⁴ et, en allemand, dans ceux de Fred Prieberg⁵, d'Eckhart John⁶ et du collectif dirigé par Wolfgang Benz, Peter Eckel et Andreas Nachama⁷. Présenter une brève sélection de travaux similaires sur la période de l'après-guerre est plus complexe, en raison des politiques culturelles distinctes des quatre régimes alliés se partageant le territoire. Certains auteurs — Bernard Genton⁸,

Elizabeth Janik⁹, Irmgard Jungmann¹⁰ — abordent les quatre de front, soit sur l'ensemble du territoire allemand, soit spécifiquement à Berlin. D'autres circonscrivent leur propos aux interventions de l'une ou l'autre des forces gouvernantes : Walter Hixson¹¹ et David Monod¹² étudient les démarches américaines ; Gabriele Clemens¹³, les démarches britanniques ; Jacqueline Plum¹⁴, Margarete Mehdorn¹⁵ et Andreas Linsenmann¹⁶ les démarches françaises ; et Maximilian Becker¹⁷, les démarches soviétiques. Le mérite de *Musique et politique* est donc non seulement de prendre en considération deux périodes aux politiques contrastantes, mais également de réussir à synthétiser, dans sa deuxième partie, quatre approches politiques et culturelles rivales.

Depuis 2019, Élise Petit est maîtresse de conférences en histoire de la musique et directrice du département de musicologie de l'Université Grenoble Alpes. *Musique et politique en Allemagne* se base sur sa thèse *Velléités et utopies de ruptures. Les politiques musicales en Allemagne de 1933 à 1949*, soutenue en 2012 à l'Université de Paris-Est. Depuis, elle poursuit ses travaux dans des veines similaires, continuant de s'intéresser à la construction identitaire par la musique et aux processus de reconstruction musicale au sortir des grands conflits mondiaux. Elle publie ainsi des articles sur l'utilisation des chants populaires allemands sous le régime nazi (*Volkslied*), sur les enjeux idéologiques de la « Nouvelle musique » (*Neue Musik*) en Allemagne après 1949 et sur l'emploi destructeur de la musique dans les camps de concentration, ce dernier sujet faisant également l'objet d'un livre à venir.

Le propos de *Musique et politique en Allemagne* s'appuie sur un dépouillement minutieux de multiples fonds d'archives conservés en Allemagne et dans les pays alliés, reflétant les positions, officielles ou non, de chacun d'entre eux. La mise en parallèle au sein du même ouvrage des

¹ Michael Meyer (1993). *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang.

² Erik Levi (1996). *Music in the Third Reich*, New York, St Martin's Press.

³ Michael H. Kater (1997). *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press ; Michael H. Kater (2019), *Culture in Nazi Germany*, New Haven, Yale University Press.

⁴ David Fanning et Erik Levi (dir.) (2020). *The Routledge Handbook to Music under the German Occupation, 1938-1945. Myth, Propaganda, Reality*, New York, Routledge.

⁵ Fred Prieberg (1982). *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag ; Fred Prieberg (2004). *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Prieberg, livret de disque compact (*Auprès des Zombry*).

⁶ Eckhart John (1999). *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland, 1918-1938*, Stuttgart, J.B. Metzler.

⁷ Wolfgang Benz, Peter Eckel et Andreas Nachama (dir.) (2015). *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin, Metropol.

⁸ Bernard Genton (1998). *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF.

⁹ Elizabeth Janik (2005). *Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill.

¹⁰ Irmgard Jungmann (2011). *Kalter Krieg in der Musik: Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln, Böhlau.

¹¹ Walter L. Hixson (1997). *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961*, New York, St Martin's Press.

¹² David Monod (2005). *Settling Scores. Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

¹³ Gabriele Clemens (1997). *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner.

¹⁴ Jacqueline Plum (2005). *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1955. Das Beispiel der Jugendbewegungen und privaten Organisationen*, Bonn, Friedrich-Wilhelms-Universität.

¹⁵ Margarete Mehdorn (2009). *Französische Kultur in der Bundesrepublik Deutschland: politische Konzepte und zivilgesellschaftliche Initiativen*, Köln, Böhlau.

¹⁶ Andreas Linsenmann (2010). *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949/50*, Tübingen, Narr Verlag.

¹⁷ Maximilian Becker (2007). *Die Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ/DDR, 1945-1953*, München, LMU-Publikationen.

politiques du III^e Reich et de celles de l'occupation alliée permet d'en cerner les ruptures et les continuités. De ce parallèle émergent des questions d'ordre éthique, esquissées dans l'introduction : est-il possible de reprogrammer une société sans avoir recours à des procédés manipulateurs ? Où se situe la frontière entre éducation et propagande dans un contexte de rivalité nationale ?

Le sujet de l'ouvrage est clairement établi par son titre, délimitant le territoire étudié à l'Allemagne même, et la période, de l'accession au pouvoir d'Hitler le 30 janvier 1933 à la création de deux États allemands distincts en 1949. Cette période est divisée en deux sections principales, consacrées respectivement aux politiques du régime national-socialiste et à celles des gouvernements alliés après la fin de la guerre. Dans les deux cas, Petit structure ses observations autour de trois concepts fondamentaux organisés en chapitres distincts, soit les concepts de pureté, de peuple et de rupture. Elle explique ainsi le choix de ces trois concepts :

Ces trois notions, intrinsèquement idéologiques, couvrent à elles seules dans un même espace culturel une part significative des enjeux d'alors pour l'action publique, de leurs impacts sur la vie artistique et musicale, de la place et de l'instrumentalisation de la musique, de l'opposition des régimes entre eux (p. 24).

Le premier chapitre, intitulé « Le nouvel ordre nazi et l'obsession de la pureté », s'ouvre sur le constat que la notion de pureté est difficile à définir autrement que par la négative, c'est-à-dire par ce qu'elle exclut plutôt que par ce qu'elle est. Pour les arts, cela prend la forme d'un rejet complet de tout ce qui s'est fait sous la République de Weimar, production qualifiée de « dégénérée » et rapidement associée aux origines juives de certains musiciens, comme dans le cas du dodécaphonisme d'Arnold Schönberg. La *Neue Musik*, associée entre autres à Hindemith, a été également marquée au fer rouge et rejetée. En lieu et place, les nazis prônaient un retour aux traditions du passé — quitte à devoir en inventer. Suit une description de la conception et du contenu des expositions Art dégénéré (*Entartete Kunst*, 1937) et Musique dégénérée (*Entartete Musik*, 1939), ainsi que des rivalités au sein du parti national-socialiste qui en ont accompagné la genèse.

Dans le deuxième chapitre, intitulé « Peuple, musique et asservissement », l'auteur se penche sur l'emploi de la musique comme outil fédérateur et créateur de communauté (*Volksgemeinschaft*). Il y est question de l'usage de chants simples et rythmés afin d'instaurer un rythme commun pour la marche, ou encore de l'amplification du sentiment d'appartenance aux groupes jeunesse par le chant. Petit y aborde également le renouveau du répertoire lyrique par la nazification de l'opéra populaire (*Volksooper*), à travers l'emploi de livrets glorifiant les traits héroïques considérés

allemands. Le résultat est une mise au pas constante et délibérée de la musique comme outil de propagande efficace et accessible dans toutes les sphères de la vie sociale. Des partitions de *Volkslieder* viennent illustrer la discussion, mais leur reproduction dans la présentation originale en lettrage gothique (*Fraktur*) peut présenter un obstacle au déchiffrement.

Sous un titre ambitieux qui aurait gagné à être mieux circonscrit (« Paradoxes et ambivalences du régime nazi »), le troisième chapitre se révèle le plus faible de l'ouvrage. Une exposition du manque de cohérence dans la politique culturelle nazie est suivie de vignettes biographiques illustrant les effets de ce manque de cohérence sur le destin individuel de différents compositeurs, tour à tour valorisés et honnis par le régime (Paul Hindemith, Wilhelm Furtwängler, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Carl Orff et quelques autres). Des sections décrivant des paradoxes similaires dans la position nazie envers le jazz et envers la Ligue culturelle juive viennent compléter cette démonstration. Cependant, davantage de transitions auraient contribué à assouplir le flot de cette suite de récits. La partie suivante de ce chapitre aborde le lourd sujet de l'utilisation de la musique au sein du système concentrationnaire. On sent que l'auteur aurait beaucoup à dire, mais elle peine à imprimer au texte un niveau de cohésion à la hauteur des chapitres précédents. Le lecteur curieux n'en attendra qu'avec plus d'impatience la parution annoncée du prochain ouvrage d'Élise Petit, consacré spécifiquement à ce sujet.

Dans la seconde partie du livre consacrée aux politiques de reconstruction culturelle et musicale des régimes alliés, l'auteur reprend la structure établie autour des concepts de pureté, de peuple et de rupture, mais doit également tenir compte des différences progressives qui se creusent entre les régimes occidentaux et le régime stalinien.

Dans le cas de la pureté, à laquelle est consacré le quatrième chapitre (« Purification de l'Allemagne et de la vie musicale »), le revirement est à 180 degrés : les musiciens considérés « impurs » par le régime national-socialiste sont dorénavant encouragés et mis de l'avant par les nouvelles autorités, puisque ce sont les moins susceptibles d'avoir collaboré. À l'Ouest, le rejet des douze années passées sous l'emprise nationale-socialiste se manifeste par une réhabilitation du jazz et des expérimentations modernistes caractéristiques de la période de la République de Weimar. À l'Est, la musique passe de véhicule propagandiste nazi à véhicule propagandiste communiste. Ce revirement complet donne naissance au concept utopique d'« Heure zéro » (*Stunde Null*), censé exprimer une table rase idéologique et un départ à neuf.

Le cinquième chapitre (« Nouveaux peuples et nouvelles musiques ») est constitué d'un historique détaillé de la

reprise des activités culturelles dans chacune des zones prises en charge par un des gouvernements alliés. Un angle d'approche élargi, incluant un ensemble d'activités culturelles (théâtre, cabaret, médias écrits), permet de situer la place de la musique dans l'ensemble de ces activités. Selon Petit, les nations alliées se perçoivent en position d'infériorité (Grande-Bretagne, États-Unis) ou de supériorité (France, URSS) face à l'Allemagne, la « patrie de la musique », ce qui se reflète dans leurs efforts de reprise musicale.

Poursuivant le récit de la reprise des activités culturelles dans les différentes zones, le sixième chapitre, intitulé « Illusions et utopies de ruptures : dans les ornières du nazisme », amène le lecteur à explorer les difficultés rencontrées dans la mise en application d'une rupture nette avec le régime précédent. Pour l'Ouest, il s'agit de retirer les éléments corrompus par l'emprise d'un régime totalitaire et de raviver rapidement une société dévastée, tout en évitant de tomber dans le piège de l'exclusion arbitraire. À l'Est, après deux années d'une collaboration inconfortable avec les autres gouvernements alliés pour mener à bien le processus de dénazification, les organisations établies au cours de cette première phase sont à leur tour instrumentalisées. C'est le cas par exemple de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*), fondée dans un esprit démocratique antifasciste — et certes socialiste — puis de plus en plus usurpée à des fins propagandistes par le Parti socialiste unifié d'Allemagne (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*). Des systèmes de contrôle par l'État similaires à ceux qu'on proclamait rejeter se mettent en place. Partout, la rééducation de la jeunesse pour éradiquer l'influence de l'endoctrinement nazi constitue un défi.

Cette synthèse du contenu de l'ouvrage permet d'entrevoir certaines forces et faiblesses du fil d'Ariane choisi. L'organisation de l'information selon les trois concepts de pureté, de peuple et de rupture se superpose bien à la chronologie sous-jacente du récit. Cependant, des chevauchements entre les concepts de pureté et de rupture se font sentir. À chaque changement de régime, la quête de pureté du nouveau régime s'exprime par une volonté de rupture avec la période précédente, que ce soit les nazis rejetant en bloc les valeurs de la république de Weimar, ou les Alliés imaginant la construction d'une nouvelle Allemagne à partir d'un point zéro. Par ailleurs, cette organisation par concepts fait parfois en sorte qu'un même sujet est évoqué dans plus d'un chapitre. Heureusement, la calibration adroite de l'information permet d'éviter la redite et d'approfondir le sujet autour du concept du moment.

Il est regrettable que l'index ne référence que les noms propres de personnes, alors qu'il aurait certainement été utile d'y inclure certaines notions telles que « liste des artistes bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten-Liste*) ou « art dégénéré » (*entartete Kunst*), pour ne nommer que ces deux exemples. De plus, inclure les noms d'ensemble comme l'Orchestre philharmonique de Vienne ou celui de Berlin aurait permis du même coup d'en uniformiser les appellations (qui apparaissent parfois en allemand, parfois en français) et les disparités de traduction.

Ces légers défauts n'empêchent cependant pas *Musique et politique en Allemagne* d'offrir une excellente entrée en matière sur un sujet complexe. Dans une écriture précise et sans complaisance, Petit réussit à brosser un panorama fouillé et multidimensionnel, naviguant habilement entre perspective globale et détails historiques. Le lecteur novice en ressortira avec une compréhension poussée des enjeux politiques et culturels de l'époque, alors que le lecteur spécialiste appréciera l'éclairage unique fourni par les concepts de pureté, peuple et rupture.

Béatrice Cadrin, chercheure associée, Chaire de recherche du Canada en musique et politique

Eric Fillion

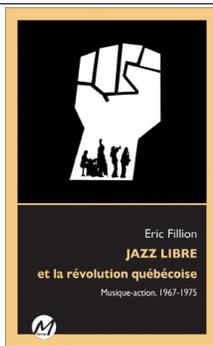
Jazz libre et la révolution québécoise :

Musique-action, 1967-1975

Saint-Joseph-du-Lac, Éditeur M,

2019, 197 p.

ISBN 978-2-9249-2406-8



«En quoi le *free jazz* est-il révolutionnaire?» (p. 14) et comment cette prémisse s'inscrit-elle dans le contexte québécois? Telles sont les réflexions qui traversent l'ouvrage d'Eric Fillion, historien, musicien et cofondateur du Centre Tenzier, organisme à but non lucratif voué à la sauvegarde et à la mise en valeur des archives sonores des avant-gardes québécoises. Ce premier livre couvre de manière chronologique le parcours de Jazz libre, l'un des premiers groupes musicaux canadiens-français, blancs, séparatistes à tendance socialiste plus ou moins radicale¹, à se revendiquer de cette esthétique au Québec (p. 19). L'ouvrage expose divers événements et expériences qui ont jalonné l'identité artistique du collectif dans sa recherche pour l'élaboration d'une véritable «praxis révolutionnaire» (p. 17). Celle-ci s'articule dans un Québec en pleine ébullition, imprégné des idéaux de la Révolution tranquille qui succède à quinze ans de régime duplessiste. L'ouvrage s'inscrit dans la vaste littérature relative à l'histoire du jazz, à son rapport avec les mouvements sociaux et politiques américains². De manière plus spécifique, il s'inscrit dans la littérature consacrée au jazz, aux avant-gardes et à la contre-culture au Québec, parmi les travaux de Carvalho³, Larose et Rondeau⁴, de même que Mills⁵. Avec une étude savamment documentée par de nombreuses sources premières, notamment

des enregistrements de performances récoltés par le Centre Tenzier et des entretiens avec les protagonistes, Fillion met en lumière l'évolution et l'idéologie d'un groupe peu connu du grand public, mais central dans l'histoire culturelle du Québec des années 1960.

Dans son histoire, le jazz a très souvent été compris en lien étroit avec le contexte social et politique qui l'a vu naître. Selon le musicologue Frank Tirro, le *free jazz* des années 1960 s'articule au sein d'un genre perçu comme «démocratique, dans le meilleur sens du terme,» puisqu'il symbolise «l'accomplissement collectif d'un peuple⁶». L'improvisation inhérente au jazz, sa pratique collective et sa portée sociale sont à l'époque considérées comme les représentations fidèles des revendications politiques de la population afro-américaine⁷. Dans les mots de l'écrivain et activiste LeRoi Jones (Amiri Baraka) (1934-2014), cette musique témoigne d'une «radicalisation des rapports qu'entretient la diaspora d'origine africaine avec l'Amérique blanche⁸» alors que le musicien Archie Shepp (1937-) y voit le «prolongement de ce mouvement nationaliste noir-*Black Muslims*-droits civiques qui se développe en Amérique⁹» (p. 15). À la même époque, cette thèse trouve écho auprès d'intellectuels comme Patrick Straram¹⁰ (1934-1988), dont les propos dans la revue *Parti pris*¹¹ sont présents en filigrane de l'ouvrage. Ces articles servent de fil conducteur à Fillion pour mettre en relation la vision libératrice du jazz avec le projet d'indépendance du Québec. Cette démarche reflète l'objectif de l'auteur de «repenser l'histoire de la gauche indépendantiste sous l'angle de sa production culturelle; plus précisément, celle rattachée à la musique-action de Jazz libre entre 1967 et 1975» (p. 21).

Jazz libre, comme le rapporte le premier chapitre de l'ouvrage, rassemble quatre musiciens aux parcours et identités diverses. Jean «Doc» Préfontaine, ancien médecin, Guy Thouin,

¹ Jean Préfontaine (1971). «Jazz libre = Musique action», dans Raoul Duguay (dir.), *Musique du Kébéq*, Montréal, Éditions du jour, p. 164.

² Voir notamment Daniel Belgrad (1998). *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago, University of Chicago Press; Penny von Eschen (2004). *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press; Lisa E. Davenport (2009). *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, Jackson, University Press of Mississippi.

³ Anithe de Carvalho (2015). *Art rebelle et contre-culture : Création collective underground au Québec*, Montréal, M Éditeurs.

⁴ Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.) (2016). *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

⁵ Sean Mills (2019). «Democracy in Music: Louis Metcalf's International Band and Montreal Jazz History», *Canadian Historical Review*, vol. 100, n° 3, p. 351-373.

⁶ Frank Tirro (1977). *Jazz: A History*, New York, WW Norton, p. xvii.

⁷ Cette perception du jazz et de l'improvisation comme idiome démocratique et comme rempart contre les idéologies fasciste et communiste est de plus en plus contestée. Voir à ce sujet Benjamin Givan (2021). «How Democratic is Jazz?», dans Robert Adlington et Esteban Buch (dir.), *Finding Democracy in Music*, New York, Routledge, p. 58-79.

⁸ LeRoi Jones (2002). *Blues People: Negro Music in White America*, New York Perennial, p. 235.

⁹ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (1971). *Free Jazz Black Power*, Paris, Champs libre, p. 392. Jones/Baraka fait certainement références ici à plusieurs mouvements sociaux afro-américains comme le Mouvement pour les droits civiques, la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), Nation of Islam et les Black Panthers (p. 14-15).

¹⁰ Écrivain et poète franco-québécois, Patrick Straram est un intellectuel jazzophile gravitant autour des cercles du courant de l'international lettrisme et de son successeur l'internationale situationniste. Figure emblématique de la gauche indépendantiste, il soutient l'idée que «l'art n'a de valeur intrinsèque que dans son rapport aux forces d'oppositions au pouvoir» (p. 47). Le terme «praxis révolutionnaire» emprunté par Fillion renvoie à l'utilisation qui en est faite dans la revue *Parti pris*, par Straram. Voir entre autres Patrick Straram (1963). «Jazz dans la vie quotidienne», *Parti pris*, vol. 1, n° 3, décembre, p. 56 et Patrick Straram (1964). «Jazz dans la vie quotidienne : comparaisons», *Parti pris*, vol. 1, n° 7, avril, p. 52.

¹¹ Revue politique et culturelle de gauche à tendance marxiste-léniniste fondée en 1963. Ses cofondateurs, André Brochu, Jean-Marc Pottie, Paul Chamberland, Pierre Maheu et André Major, revendiquent dans cette revue «une parole libre dont l'objet est la démythification et le démantèlement des structures jugées responsable de l'aliénation politique, économique et culturelle de la nation québécoise» (p. 49).

opticien reconverti dans les Beaux-Arts, Maurice Richard, contrebassiste novice et Yves Charbonneau, ouvrier trompettiste admirateur de Miles Davis, sont tous mus par un intérêt partagé pour le *free jazz*. Après avoir entendu des musiciens tels qu'Archie Shepp, Sunny Murray et Albert Ayler au moment où Montréal vibre au rythme de l'Exposition universelle de 1967, les membres du groupe s'unissent d'abord sous le nom de New Canadian Jazz Quartet. Le quatuor se démarque rapidement lors de ses premiers concerts par sa négation des formes du jazz traditionnel. Des critiques musicaux, dont le journaliste Emmanuel Cocke, voient dans l'arrivée du groupe une action salutaire pour donner corps à ce style musical, et même à un *free jazz* fait au Québec (p. 38). Préfontaine souscrit le premier à cette vision du jazz comme musique-action, concept dont il fera ensuite la promotion avec ses compères. Cette intention teinte la pensée politique du groupe et s'inscrit dans une lecture universaliste du jazz présentée dans certains milieux artistiques, intellectuels et littéraires. Patrick Straram est de ceux qui élaborent ce concept¹² selon lequel l'art doit être un moyen d'expression et de médiation mis au service d'une communauté : « une prise de parole devant mener de la libération individuelle à la libération collective » contre une domination anglo-saxonne sur les Canadiens-français comparable à celle vécue par les Afro-Américains (p. 45).

C'est cet engagement que prend Jazz libre au tournant des années 1960, en créant des lieux de rencontre, tant entre musiciens qu'entre membres du public, où partager une musique libérée des codes artistiques et des dogmes passés de certains milieux de l'époque. De fait, en francisant l'étiquette « *free jazz* » pour « jazz libre », le groupe cherche à implanter sa signification en sol québécois. Selon Fillion, l'objectif était de démontrer qu'il ne s'agissait pas uniquement d'un style associé aux diverses luttes sociales et politiques étatsunien, mais qu'il pouvait être mis au service de la lutte anti-impérialiste et anticapitaliste qui ultimement devait mener à la création d'une république du Québec (p. 101). Mentionnons que ce discours trouve écho chez des penseurs révolutionnaires comme le felquiste¹³ Pierre Vallières, auteur de l'essai autobiographique *Nègres [sic] blancs d'Amérique* (1968). Cette figure et le discours du groupe, ancrés dans un esprit de décolonisation, ne sont cependant pas dénués de paradoxes. En effet, même si leur praxis révolutionnaire passe par « l'appropriation d'une musique afro-étatsunienne pour mieux appuyer les discours de l'époque sur l'exploitation culturelle, économique et politique » défendue par Vallières (p. 178), Fillion souligne très justement qu'il s'agit d'une analogie réductrice. Le parallèle entre le mouvement des droits civiques des Afro-Américains

et la lutte des séparatistes, bien que non anodin pour l'époque, peut difficilement être associé à la symbolique de la mouvance étatsunienne ou à une pratique musicale issue de structures sociales des États-Unis de l'après-guerre (p. 180). Il relève également la contradiction où les diverses communautés culturelles de la métropole, notamment la communauté noire au même titre que les Premières Nations, ont été exclues de cette pratique et des revendications de la gauche indépendantiste qui y étaient associées.

Dans le deuxième chapitre, Fillion retrace le parcours des musiciens alors que le groupe amorce de 1968 à 1970 une collaboration avec des projets d'avant-garde tels l'*Osstidcho* et L'Infonie. Faisant ainsi une incursion dans le *showbusiness* québécois, la rencontre avec Robert Charlebois profitera aux deux parties concernées. Après un séjour de trois mois sur la côte ouest-américaine en 1967, Charlebois est inspiré par la contre-culture hippie, sa révolution rock, ainsi qu'à la place importante qu'elle accorde à l'improvisation et à l'expérimentation. Il entreprend une réorientation artistique pour « sortir du cul-de-sac dans lequel les chansonniers-ères et les groupes yéyé du Québec se sont engagés en adhérant rigideusement aux codes de leurs genres musicaux respectifs ». Son but est de « créer une musique originale pouvant traduire l'appartenance de la nation québécoise tant à l'Amérique qu'au monde francophone » (p. 64). Charlebois s'entoure de plusieurs collaborateurs, dont les musiciens de Jazz libre en raison de leur démarche artistique de déconstruction musicale similaire. Thouin, qui convainc ses confrères de se joindre à Charlebois, voit dans cette coopération un moyen d'élargir le message de la musique-action (p. 65). De courte durée, cette collaboration avec différents membres de l'*Osstidcho* éloigne le groupe de ses assises du *free jazz* au profit d'une esthétique plus « rock ». Pour Fillion, cette association permet malgré tout de « reconfigur[er] les paramètres à partir desquels américanité et québécoité s'imbriquent dans l'espace public culturel » contribuant ainsi au « passage d'une identité canadienne-française à une identité québécoise » (p. 76).

Après la participation de Jazz Libre à l'*Osstidcho*, l'auteur expose comment le groupe poursuit sa quête de définition et de raffinement de son message. Il se retrouve alors à collaborer avec le compositeur et saxophoniste Walter Boudreau, de même que son ensemble de musique éclectique éclatée L'Infonie, au côté du poète jazzophile Raoul Duguay. Tout comme Jazz libre, le poète de Val-d'Or prône une écoute active et engagée du jazz (p. 80). Tous ces intervenants élaborent ensemble un vaste spectacle d'art global, conçu comme manifeste contre la guerre du Vietnam¹⁴, où les deux groupes improvisent la

¹² D'autres artistes, dont des cinéastes, tentent d'incorporer à leurs œuvres le concept de musique-action. C'est le cas par exemple du frère de Jean Préfontaine, Yves, poète et animateur des émissions de radio *Les Orphées noirs* et *Jazz-sortilège* (Radio-Canada), ou encore du réalisateur Gilles Groulx (*Le Chat dans le sac*, 1964). Mentionnons également que la musique-action peut s'inscrire dans la pensée situationniste incarnée entre autres par l'auteur français Guy Debord (p. 45 et 53).

¹³ Le Front de Libération du Québec (FLQ) était un groupe radical militant pour la libération du Québec.

bande-son (p. 79). L'Infonie se positionne donc en phase avec la mouvance contre-culturelle et le contexte politique des États-Unis de la fin des années 1960: «l'art devient l'outil au moyen duquel doit s'opérer la transformation des consciences individuelles, seuls vecteurs capables d'engendrer une véritable transformation sociale» (p. 83). À l'instar de l'*Osstidcho*, le projet de L'Infonie est impossible à soutenir sur le long terme à cause des dispositifs coûteux qu'il implique. De plus, les membres de Jazz libre, Préfontaine et Charbonneau en tête, souhaitent renouer avec la liberté et l'improvisation de leurs débuts. L'éloignement des troupes de Jazz libre par rapport au binôme Duguay-Boudreau correspond également à un changement de position politique de la part de ces différents acteurs. Alors que Raoul Duguay souhaite mettre L'Infonie au service d'une révolution sans heurt (p. 86), Préfontaine et Charbonneau embrassent au tournant des années 1970 un idéal révolutionnaire ancré dans la pensée socialiste. Ils rejettent encore plus toutes structures traditionnelles de composition au profit d'une totale improvisation libre.

Le troisième chapitre explore la notion d'animation culturelle¹⁵ que Jazz libre tente d'intégrer dans son identité et dans sa mission sous la forme de ce que les membres du groupe appellent des «concerts-forums». Fort de la visibilité que leur offrait la participation au projet de Robert Charlebois, le groupe saisit l'occasion pour initier la jeunesse québécoise à sa musique-action par le biais de concerts mettant la participation du public l'avant-plan. Ceux-ci sont donnés principalement sur des scènes collégiales et universitaires, afin de rejoindre un public jeune. Les concerts se déclinent en trois étapes. Le groupe initie d'abord le public au *free jazz* par le biais de courtes improvisations suivies d'explications sur l'origine de ce style. Il convie ensuite le public à une causerie où les membres de l'assistance sont invités à discuter de la portée sociale du jazz. Finalement, le concert se termine par une grande séance d'improvisation collective à laquelle le quatuor incite le public à participer (p. 97). Ces rencontres sont le moment pour les musiciens de partager leur vision de l'art, de le démocratiser, mais également de le diffuser auprès de cette jeunesse curieuse afin qu'elle puisse se l'approprier.

La particularité (pour ne pas dire l'intensité) de la démarche d'action musicale entreprise par Jazz libre réside certainement dans le projet de commune d'artistes qui voit le jour en Estrie

en 1970 et qui est décrit dans le quatrième chapitre. Héritier d'une protocommune qui prend la forme de colonie artistique à Val-David au début de l'été 1970, le P'tit Québec libre se veut un «microcosme d'un futur grand Québec libre, français et socialiste» (p. 116). Dans ce chapitre sont détaillées la vie et les activités de cette commune; l'auteur montre comment la création de cette dernière constitue le point culminant de la praxis révolutionnaire de Jazz libre. Il souligne également que le rapprochement du groupe avec la gauche indépendantiste au lendemain de la crise d'Octobre¹⁶ fait de ses membres une cible pour les forces policières. La grange dans laquelle ont lieu les représentations est incendiée dans la nuit du 8 au 9 mai 1972 par quatre agents de la Gendarmerie royale du Canada. Le cinquième et dernier chapitre nous permet de suivre la fin de l'expérience communale du P'tit Québec libre après son démantèlement. Le déplacement des concerts donnés par le groupe à L'Amorce, centre culturel expérimental fondé par le quatuor en 1973 à Montréal, s'accompagne du désintérêt progressif d'une partie de la jeunesse pour le *free jazz*. Le langage fortement improvisé ne trouve plus le même écho au milieu des années 1970, au moment où s'impose davantage le rock. Cette évolution des goûts musicaux scelle la séparation du groupe alors que des différends idéologiques et esthétiques latents entre Préfontaine et Charbonneau finissent par éclater. Préfontaine repense sa musique-action en termes plus introspectifs laissant «la protestation débridée en faveur d'une musique plus intériorisée qui mêle le *free jazz* et les démarches de la musique contemporaine¹⁷». À l'inverse, Charbonneau soutient qu'il est primordial que la démarche du groupe demeure politique, quitte s'aventurer plus loin dans l'agitation-propagande, plutôt que de se replier sur la création et l'animation culturelle (p. 168-169).

Bien que la musique soit le sujet central du livre de Fillion, le récit sociohistorique qu'il propose n'aborde pas les paramètres musicaux sens strict du terme. L'historien précise en conclusion que son propos ne repose pas en premier lieu sur l'esthétique sonore de ce «jazz libre», mais sur la symbolique prêtée à cette musique, à son pouvoir d'action sociale et de mobilisation politique. Ainsi, même si le style du *free jazz* incarné par les «jazzlibristes» a inspiré une jeune génération d'improvisateur-trices et mis de l'avant l'importance des travailleur-euses culturel·les dans le mouvement de résistance au Québec, il n'a pas totalement réussi à rejoindre la masse

¹⁴ Intitulé *Abébecaire Babel II*, le spectacle de Duguay a lieu le 1^{er} mars 1968 à la Bibliothèque nationale (édifice Saint-Sulpice) dans le cadre de la Semaine de la poésie. Il s'agit d'un amalgame étonnant de pratiques artistiques diverses, allant de la musique, en passant par la poésie, le cinéma, la sculpture et la peinture.

¹⁵ Cette formule est empruntée au groupe Fusion des arts. Fondé en 1964 par le critique d'art Yves Robillard et le graveur Richard Lacroix, l'organisme cherchait l'établissement «d'une pratique dont la visée [était] de transformer le quotidien par des gestes créatifs». Leur démarche « transpose dans le domaine des arts, les démarches de sensibilisation, de communication et de participation propre à l'animation sociale [et vise] le décloisonnement des pratiques artistiques [...] en inscrivant celles-ci dans l'univers social plutôt que dans des galeries et des musées ». (p. 91)

¹⁶ La crise d'Octobre 1970 est une série d'événements politiques et sociaux caractérisés par des actions de perturbation menées par le FLQ. L'événement déclencheur de la crise a été l'enlèvement du chargé d'affaires britannique James Richard Cross, ainsi que l'enlèvement du ministre québécois du Travail, Pierre Laporte, qui sera ensuite assassiné.

¹⁷ Gilles Archambault (1973). «Le Jazz libre dans ses meubles à l'Amorce, rue Saint-Paul», *Le Devoir*, 9 août, Montréal p. 8.

ouvrière (p. 179). À une musique-action qui se veut inclusive et mobilisatrice, le groupe Jazz libre n'offre paradoxalement que très peu de clés interprétatives pour comprendre un genre qui se voulait le miroir canadien-français des luttes au sud de la frontière — figure allégorique fort contestable aujourd'hui pour la non-équivalence du parallèle qu'elle évoque.

Minutieusement documenté, ce bref premier livre d'Éric Fillion s'inscrit dans une démarche de recherche historique classique, mettant en lumière des acteurs dont la démarche artistique et les engagements ont jusqu'ici été peu traités dans l'histoire politique et culturelle du Québec. D'un sujet complexe touchant à plusieurs aspects de l'histoire du Québec et du jazz américain, l'auteur a su faire ressortir de manière concise et détaillée un récit qui, nonobstant son langage universitaire conventionnel, demeure accessible. Saluons d'ailleurs au passage l'inclusion par Fillion des nouveaux pronoms épiciques et non genrés (iels) au sein de son ouvrage, une démarche encore peu présente dans les écrits de recherche, qui ne déstabilise en rien la lecture. Seule ombre au tableau : la qualité et la grande variété de sources exploitées et présentées par l'auteur auraient été davantage mises en valeur par l'addition d'une véritable bibliographie et d'un index, en plus des références présentées en notes de bas de page. Ces lacunes nuisent, rétrospectivement, à l'expérience du-de la lecteur-trice avide de retrouver une source précise. Néanmoins, l'ouvrage remplit parfaitement ses objectifs de départ. Il nous amène d'une part à nous interroger sur les liens politico-culturels du *free jazz* dans un contexte hors États-Unis. D'autre part, il nous amène à prendre connaissance de l'impact du quatuor Jazz libre dans l'écosystème culturel québécois, plus spécifiquement de son rôle dans le développement des idées et d'une mobilisation sociale au sein d'un mouvement politique indépendantiste de gauche.

*Alexandre Villemaire, chercheur associé,
Chaire de recherche du Canada en musique et politique*