

Racisme et musique

par

Arthur Stammet

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Introduction | 3 |
| Définition | 5 |
| Où le racisme commence-t-il? Où s'arrête-t-il? | 6 |
| L'approche scientifique..... | 7 |
| Critères morphologiques et mesurables ou génétiques pour la distinction entre les races | 7 |
| <i>Classifications anciennes (critères morphologiques et mesurables).....</i> | <i>7</i> |
| <i>Classifications génétiques</i> | <i>7</i> |
| La dimension sociologique..... | 8 |
| Eléments historiques | II |
| Le chant grégorien | II |
| Quelques éléments précurseurs..... | 12 |
| Les théories de Joseph Arthur, comte de Gobineau..... | 13 |
| Les théories de Houston Steward Chamberlain | 14 |
| La musique de l'époque nazi..... | 15 |
| <i>Une matière première d'excellente qualité.....</i> | <i>15</i> |
| <i>Une pratique endogamique prolongée.....</i> | <i>17</i> |
| <i>La sélection.....</i> | <i>18</i> |
| <i>La nécessité du mélange.....</i> | <i>18</i> |
| <i>La détermination et la limitation des mélanges.....</i> | <i>19</i> |
| <i>Quelques oeuvres "réactives".....</i> | <i>20</i> |
| Le jazz et les musiques afro-américaines | 22 |
| <i>Définition du jazz.....</i> | <i>22</i> |
| <i>Les éléments distinctifs du jazz.....</i> | <i>24</i> |
| <i>Acculturation primaire et secondaire</i> | <i>25</i> |
| <i>L'histoire du jazz.....</i> | <i>27</i> |
| Conclusion | 28 |
| Index | 29 |

Introduction

Les deux premiers articles de la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*¹ déclarent:

Article premier

Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Ils sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité.

Article 2

Chacun peut se prévaloir de tous les droits et de toutes les libertés proclamés dans la présente Déclaration, sans distinction aucune, notamment de race, de couleur, de sexe, de langue, de religion, d'opinion politique ou de toute autre opinion, d'origine nationale ou sociale, de fortune, de naissance ou de toute autre situation.

De plus, il ne sera faite aucune distinction fondée sur le statut politique, juridique ou international du pays ou du territoire dont une personne est ressortissante, que ce pays ou territoire soit indépendant, sous tutelle, non autonome ou soumis à une limitation quelconque de souveraineté.

Ajoutons à cette liste les articles 4, 16, 18, 19 et 27 qui stipulent:

Article 4

Nul ne sera tenu en esclavage ni en servitude; l'esclavage et la traite des esclaves sont interdits sous toutes leurs formes.

Article 16

A partir de l'âge nubile, l'homme et la femme, sans aucune restriction quant à la race, la nationalité ou la religion, ont le droit de se marier et de fonder une famille. Ils ont des droits égaux au regard du mariage, durant le mariage et lors de sa dissolution.

Le mariage ne peut être conclu qu'avec le libre et plein consentement des futurs époux.

La famille est l'élément naturel et fondamental de la société et a droit à la protection de la société et de l'État.

Article 18

Toute personne a droit à la liberté de pensée, de conscience et de religion ; ce droit implique la liberté de changer de religion ou de conviction ainsi que la liberté de manifester sa religion ou sa conviction seule ou en commun, tant en public qu'en privé, par l'enseignement, les pratiques, le culte et l'accomplissement des rites.

Article 19

Tout individu a droit à la liberté d'opinion et d'expression, ce qui implique le droit de ne pas être inquiété pour ses opinions et celui de chercher, de recevoir et de répandre, sans considérations de frontières, les informations et les idées par quelque moyen d'expression que ce soit.

¹ Source: <http://www.arkham.be/ligue/dudh.html> (internet, 15.11.1997)

Article 27

Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent.

Chacun a droit à la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur.

Ces quelques articles tirés de la Déclaration universelle des Droits de l'Homme ont tous un rapport plus ou moins étroit avec la question qui nous préoccupe ici.

Définition

Le mot "racisme", est employé couramment de nos jours. Or rares sont les personnes qui savent qu'il s'agit ici d'un néologisme : en effet ce vocable n'apparaît qu'en 1932 dans le Larousse du 20^{ème} siècle tandis que le Dictionnaire Littré (1863-1877) l'ignorait encore.

Dans le "petit Robert" de 1976, le mot est défini comme: *"Théorie de la hiérarchie des races, qui conclut à la nécessité de préserver la race dite supérieure de tout croisement, et à son droit de dominer les autres."* Et le nom et l'adjectif correspondants s'y voient définis comme suit: *"1. N. m. Personne qui soutient le racisme, dont la conduite est imprégnée de racisme. 2. Adj. Propre au racisme, inspiré par le racisme."* La définition du "Petit Robert" met l'accent sur les notions de la hiérarchie, de la nécessité pour les racistes de veiller à préserver leur race considérée comme supérieure de tout croisement et de leur intention de vouloir faire prévaloir leur droit de dominer les autres. Nous y trouvons en outre la remarque que le racisme n'a aucune base scientifique et que *"Mein Kampf est l'évangile du national-socialisme, ou, plus exactement, du racisme. Mais racisme y est aussi considéré comme l'ensemble des réactions qui, consciemment ou non, s'accordent avec cette théorie. Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme."*²

Le Petit Larousse en couleurs va plus loin encore en ajoutant à sa définition la notion de la ségrégation raciale en écrivant: *"Racisme (...) n. m. Système qui affirme la supériorité d'un groupe racial sur les autres, en préconisant, en particulier, la séparation de ceux-ci à l'intérieur d'un pays (ségrégation raciale) ou même en visant à l'extermination d'une minorité (racisme antisémite des nazis)."*³

Les définitions de ce dictionnaire peuvent être considérées comme un reflet assez fidèle d'un mot dans la langue française et François de Fontette nous en retrace l'historique dans son livre sur le racisme⁴ en montrant que "racisme" n'y pénètre qu'en 1946 avec une définition brève (*Théorie qui cherche à fixer la pureté de certaines races*) pour changer légèrement en 1948 (*Théorie qui tend à préserver la pureté de la race dans une nation*) et se préciser sous la forme sus-citée en 1960, la dernière partie concernant les nazis de la définition n'ayant été ajoutée qu'en 1966. Dans l'édition de 1981, "système" sera remplacé par "idéologie" et si le mot "génocide" est introduit avant "racisme des nazis", "extermination" est remplacé par "élimination", ce qui semble regrettable.⁵

Albert Memmi, par contre, allait trop loin dans sa définition du racisme qui apparaissait régulièrement au fil de plusieurs travaux extrêmement brillants lorsqu'il écrivait que *"le racisme est la valorisation généralisée et définitive, de différences, réelles ou imaginaires, au profit de l'accusateur et au détriment de sa victime, afin de justifier ses privilèges ou son agression."*⁶ Cette attitude, qui explique et souligne une attitude psychologique et morale irréprochable - parfaitement adaptée au sujet qui nous intéresse - risque de ne pas être uniquement applicable au seul racisme et dépasse malheureusement la simple définition du mot, un fait qui pourrait

² Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française par Paul Robert (Paris 1976, p. I446)

³ Petit Larousse en couleurs (Librairie Larousse, Paris 1972, p. 766)

⁴ François de Fontette - "Le racisme" (Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je? No 1603, Paris 1981, p. 5)

⁵ François de Fontette - "Le racisme" (... p. 6)

⁶ Albert Memmi cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. II6)

arranger bien des racistes qui verraient là un point d'attaque possible dans leur éternel souci d'habiller leurs actes. Par contre elle pointe vers le cœur du problème raciste en soulignant qu'il valorise des différences réelles ou imaginaires et que le racisme connaît des accusateurs et des victimes. Mais malheureusement nos conceptions modernes ne peuvent pas être simplement projetées dans des périodes de l'histoire où elles auraient été incompréhensibles.

L'histoire nous a montré que ce souci de majorer et d'utiliser à ses propres fins des différences imaginaires ou réelles, importantes ou minimales a depuis toujours existé et que tous les groupes sociaux se protègent par ce biais. Si cette attitude auto-protectionniste peut être qualifiée de nos jours d'attitude raciste, elle ne le fut pas toujours au fil des temps. Les raisons en ont souvent été d'ordre culturel, politique ou religieux.

Il est donc risqué de vouloir définir le racisme en l'accablant d'aspects qui s'écarteraient trop du pur aspect racial, en voulant trop bien faire.

La définition du racisme - ou plutôt les définitions du racisme - sera (seront) toujours une (des) définition(s) qui devra (devront) d'un côté prendre en considération la période historique concernée et d'un autre côté accepter d'être constamment réactualisée(s).

Où le racisme commence-t-il? Où s'arrête-t-il?

Sous touchons ici à la clé de voûte du problème raciste. Le mot connaît de nos jours une notoriété indéniable qui repose d'abord sur les atrocités nazies de la dernière guerre mondiale : le destin des juifs, qui ont été exterminés avec une rigueur quasi-scientifique par des hommes qui étaient persuadés de leur supériorité raciale est tellement riche en charge émotionnelle que nous pouvons être surpris de voir surgir, l'hitlérisme une fois défait, des accusations racistes partout dans le monde. Probablement le monde a-t-il enfin pris conscience d'un problème, peut-être les intellectuels s'opposant à l'homme de la rue, ont-ils trouvés un nouveau terrain pour leurs investigations. François de Fontette nous dit bien qu'*"il faut admettre que si le racisme a fait l'objet d'une élaboration abstraite et intellectuelle par certains 'penseurs', la théorie est accompagnée par le comportement, c'est-à-dire que le racisme, comme pratique, diffère de la construction doctrinale."*⁷ Nombreux sont en effet les conflits et les tensions qui sont imputés au racisme: le problème noir aux Etats-Unis, l'apartheid en Afrique du Sud, la situation des Juifs en Union Soviétique, la question généralisée sur la colonisation et le rapport entre colonisateurs et colonisés, entre Juifs et Arabes au Moyen-Orient et bien d'autres problèmes d'ordre plutôt religieux ainsi que les réactions généralisées dans nos pays contre les travailleurs immigrés qui - si l'on s'en tient à l'opinion publique - *"viennent nous manger notre pain"*.

Nous voilà confrontés à un double problème: la prise en considération des faits et des idées, l'opposition entre une approche objective et l'argumentation purement subjective face à un problème qui, s'il peut être cerné avec des moyens scientifiques, vit sa propre vie dans les têtes des personnes qui sont directement concernées par lui.

Nous allons donc cerner le racisme en nous en approchant d'abord par la voie scientifique pour nous tourner un peu plus tard vers des considérations sociologiques et historiques, bref la narration de faits. Dans la mesure du possible et autant de fois que cela sera nécessaire, le rapport avec la musique - qui est le sujet que nous avons choisi - sera fait.

⁷ François de Fontette - "Le racisme" (... p. 6)

L'approche scientifique

Critères morphologiques et mesurables ou génétiques pour la distinction entre les races

Si Roger Ikor s'écrie non sans ironie *"Ah! Serions nous heureux, nous, les antiracistes, si les Noirs étaient Blancs!!!"*⁸ il insiste sur un des problèmes fondamentaux des attitudes antiracistes. Nous pouvons aussi dire avec François de Fontette que *"La négation du fait racial n'est pas une attitude possible, car elle consiste à nier la réalité"*⁹.

Classifications anciennes (critères morphologiques et mesurables)

Les biologistes distinguent ici entre plusieurs traits qui sont essentiellement extérieurs et facilement perceptibles:

- la **couleur de la peau** (noire, jaune, blanche (pâle ou rosée))
- la **forme des cheveux** (section circulaire ou ovale, cheveux droits, ondée ou crépus)
- la **stature** (sexe masculin: tailles hautes (>1.7m), moyennes (entre 1.6 et 1.7 m), basses (<1.6m), pygmées (<1.5m))
- la **forme de la tête** (rapport entre la largeur et la hauteur du crâne : dolichocéphale (<0.75), mésocéphale (entre 0.75 et 0.8) et brachycéphale (>0.8))

Ces traits sont la base des classifications du genre humain les plus anciennes et traditionnelles et très souvent le racisme ne se voit limité qu'à un seul de ces aspects comme la couleur de la peau. Nous. Les antiracistes, serions, dans ce contexte, bien tentés de dire avec Lamartine que nous sommes *"de la couleur de ceux qu'on persécute"*¹⁰.

Mais à côté de ces distinctions tout de même assez superficielles, on peut aller bien plus loin avec une attitude qui frôle la provocation:

Classifications génétiques

Les caractères génétiques viennent apporter des éléments jusque-là inconnus à la définition d'une race humaine. Ainsi peut-on définir selon Boyd une race humaine comme *"une population qui diffère d'une manière significative des autres populations humaines par la fréquence d'un ou de plusieurs gènes qu'elle possède"*¹¹. Quelques exemples:

- le **groupe sanguin** (O, A, B, AB)

⁸ Roger Ikor cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 8)

⁹ François de Fontette - "Le racisme" (... p. 8)

¹⁰ Alphonse de Lamartine cité in: "Dictionnaire des citations françaises" (Larousse, Paris 1977, p. 324)

¹¹ W. Boyd cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 11)

- le **facteur Rhésus**
- la **sensibilité gustative à la thiophénylcarbamide** (substance chimique d'un goût amer)
- le **gène sécréteur**
- **l'absence de poils sur la seconde phalange...**

Pour Boyd, cette classification génétique des races est plus objective et mieux fondée scientifiquement que les classifications plus anciennes. Face à cet aspect biologique, il faut imaginer la situation assez provocatrice qu'un SS Nazi pouvait être sauvé par le sang d'un juif de bonne santé ayant un sang compatible au sien dans ses veines et tué par son frère arien si leurs groupes sanguins et facteurs Rhésus s'avéraient être incompatibles. Devant cette nouvelle toile de fond, les racistes qui se plaisent à hiérarchiser les différentes races humaines, se voient confrontés à un problème quasiment insoluble: en effet, toutes les théories érigées sur le principe de la pureté de sang de certaines races se voient ainsi infirmées et deviennent intenables face à une réalité scientifique que nul ne pourra plus nier de nos jours. Il suffit d'imaginer que tous les hommes qui sont Rhésus négatif seraient considérés comme inférieurs face aux porteurs du facteur Rhésus (les Rhésus négatifs forment 15% de la population Européenne tandis qu'ils n'existent pas du tout dans de grandes parties du monde (Amérindiens, Papous, Siamois)).

"Un homme blanc, un homme noir, un homme jaune: toutes les larmes sont salées" ¹² comme disait Claude Aveline.

La dimension sociologique

Mais beaucoup de racistes, parmi lesquels Chamberlain était le premier porte-drapeau, ne tombent plus de nos jours plus dans ce piège biologique. Axel Kahn ¹³ critique à ce sujet *"les courants scientifiques comme la sociobiologie et l'héréditarisme qui alimentent l'idéologie raciste et propose un matérialisme résolument humaniste"* ¹⁴ en disant dans son entretien avec Jean-Claude Oliva qu' *"il faut s'entendre sur ce que veut dire 'races inégales'. Faut-il entendre que des groupes ethniques sont inégaux dans certaines de leurs aptitudes physiques ? Cela va de soi. (...) Ce qu'entendent les racistes, c'est l'inégalité des aptitudes intellectuelles, des qualités dans l'ordre de l'humanité, considéré comme celui de la pensée, de la créativité. Il est vrai qu'il serait tout à fait ridicule d'affirmer qu'il existe une démonstration scientifique de l'égalité des aptitudes des différents groupes ethniques. De la même manière, il n'y a aucune validité à tous les travaux pseudo-scientifiques qui ont tendu à démontrer le contraire. Pourquoi n'y a-t-il pas de démonstration scientifique de l'égalité des aptitudes ? Parce qu'il s'agit d'une notion d'ordre philosophique ou éthique qui ramène à la notion de dignité humaine. Les croyants et les non-*

¹² Claude Aveline cité in: "Dictionnaire des citations françaises" (Larousse, Paris 1977, p. 31)

¹³ Médecin généticien, directeur de l'unité de recherches en génétique et pathologie moléculaire de l'INSERM, membre du Comité national consultatif d'éthique. Il vient de publier avec la journaliste Dominique Rousset la "Médecine du XXIe siècle, des gènes et des hommes", Bayard Editions, 180p, 125F

¹⁴ Jean-Claude Oliva in: <http://www.regards.fr/archives/97/9701/9701ide01.html> (Internet, le 30.10.1997)

*croyants dans la plupart des civilisations se retrouvent sur la notion de l'égalité en dignité des individus. Tous les hommes naissent égaux en droit et en dignité."*¹⁵

Faire la distinction entre les races uniquement par le biais de la biologie serait aussi ignorer les découvertes de la sociologie qui nous confirme que nous devons accepter comme réelle la notion de race telle qu'elle existe dans les conceptions ordinaires de l'homme de la rue. Cette notion, aussi vague et non scientifique fût-elle, est une réalité sociale qui, dans le réseau des faits, produit des effets que nous ne pouvons pas ignorer et dont l'importance augmente. On pourrait dire, en paraphrasant Chesterton, que *"le racisme est une distinction biologique devenue folle."*¹⁶ Et Jean Rostand¹⁷ met le doigt sur le cœur du problème en concluant que *"l'erreur à éviter (...) est de confondre l'étude scientifique de la diversification raciale avec les constructions politiques du racisme, soit qu'on veuille, de cette étude, tirer argument pour la thèse raciste, soit que, par répugnance envers cette thèse raciste, on aille jusqu'à contester la réalité des différences raciales."*¹⁸

L'homme a effectivement besoin de la confrontation avec ses semblables et plus encore avec ses dissemblables pour évoluer. *"L'exclusive fatalité, l'unique tare qui puissent affliger un groupe humain et l'empêcher de réaliser pleinement sa nature, c'est d'être seul,"*¹⁹ comme nous le dit Claude Lévi-Strauss dans son livre "Race et histoire". L'histoire nous a montré que les civilisations qui ont (eu) le moins de lacunes et de trous dans leurs réussites culturelles sont celles qui ont le plus été imprégnées d'influences diverses, voire contradictoires. Plus les partenaires d'une coalition culturelle sont différents, moins les trous qui en résultent seront nombreux. Les différences et la confrontation, fussent-elles d'ordre racial, politique ou culturel, sont donc nécessaires à l'édification et à la solidification d'une culture. A ce sujet, Lévi-Strauss nous dit aussi que l'humanité *"ne se développe pas sous le régime d'une uniforme monotonie, mais à travers des modes extraordinairement diversifiés de sociétés et de civilisations ; cette diversité intellectuelle, esthétique, sociologique, n'est unie par aucune relation de cause à effet à celle qui existe, sur le plan biologique, entre certains aspects observables des groupements humains : elle lui est seulement parallèle sur un autre terrain.(...) Elle se situe dans un autre ordre de grandeur. Il y a beaucoup plus de cultures humaines que de races humaines, puisque les unes se comptent par milliers les autres par unités."*²⁰ il est donc possible de voir cohabiter des races distinctes au sein d'une même société autant que telle autre société ou idiome culturel n'est qu'une des nombreuses variations produites par une même race.

L'exemple musical le plus frappant illustrant cette constatation est sans doute le jazz, une musique qui n'aurait jamais pu devenir ce qu'elle est sans les apports contradictoires de deux cultures musicales qui ont trouvé leur synthèse dans un nouveau style musical. Au fil de l'histoire du jazz, le racisme a régulièrement attisé les feux de cette musique qui n'est ni noire, ni blanche mais qui évolua tout au cours de son histoire entre ces deux pôles opposés. Imaginons la musique

¹⁵ Axel Kahn in: "Le racisme à l'épreuve de la science" par Jean Oliva, entretien avec le professeur Axel Kahn <http://www.regards.fr/archives/97/9701/9701ide01.html> (Internet, le 30.10.1997)

¹⁶ trouvé in: "François de Fontette - "Le racisme" (... p. 17)

¹⁷ Biologiste, fils de l'auteur dramatique Edmond Rostand, Jean Rostand est l'auteur d'importants travaux sur la parthénogenèse expérimentale et de livres sur la biologie

¹⁸ J. Rostand cité in: "François de Fontette - "Le racisme" (... p. 16)

¹⁹ Claude Lévi-Strauss - "Race et histoire" (Ed. Gonthier, 1961, p. 73)

²⁰ Claude Lévi-Strauss - "Race et histoire" (... p. 11)

de notre siècle sans le jazz... nous savons aujourd'hui à quel point l'esthétique musicale contemporaine aurait souffert de ce trou qui n'aurait peut-être été bouché par aucune autre coalition culturelle. Nous reviendrons en détail sur ce chapitre.

Nous ne pouvons admettre qu'il y ait - et qu'il y ait jamais eu - une quelconque supériorité raciale ou culturelle de par le monde et au cours de notre histoire. Les différences qui nous frappent n'affectent jamais que des détails, des aspects particuliers souvent frappants mais jamais symptomatiques. La plupart du temps, il s'agit simplement d'un décalage entre des priorités divergentes. Chaque fois, où nous nous voyons confrontés à une situation "suspecte" nous devons poser la double question si elle est le fruit d'un sentiment de supériorité raciale ou la suite logique d'un souci de préservation d'une identité nationale, religieuse ou linguistique menacée. Aussi ne faut-il pas confondre intolérance et racisme!

Eléments historiques

Le chant grégorien

Un chapitre de l'histoire de la musique est souvent pris comme argument pour incriminer l'Eglise catholique. Ainsi attribue-t-on à Saint Grégoire à tort la paternité d'un répertoire qu'on appelle aujourd'hui communément le "chant grégorien" - en réalité, il n'a créé ni utilisé aucune des mélodies appelées aujourd'hui "grégoriennes" - et si le Pape Grégoire Ier, mort en 604, travailla à la mise au point du répertoire dit "vieux-romain", *"il ne cherchait pas - contrairement à ce que l'on crut longtemps - à aligner sur ce plan et à codifier les rites locaux ambrosien, byzantin, mozarabe, celtique..."*²¹.

Cette simplification entreprise par Norbert Dufourcq dans un but bien noble comporte bien des risques, moindres certes que de voir en Grégoire le Grand un despote qui aurait imposé sa musique à toute la chrétienté mais tout de même réels. La question du chant grégorien se pose en effet d'une façon bien plus subtile: si l'état de la science ne nous donne plus le droit, aujourd'hui, de voir en Saint Grégoire ce compositeur illuminé sur tant d'ivoires et de miniatures en écrivant des neumes sous la dictée de la blanche colombe, l'abbé Grégoire eut déjà bien des mérites avant d'être nommé Pape. Il apporta à Rome, après sept ans de séjour à Constantinople où il fut envoyé par le Pape Pélage II comme légat, le Kyrie et l'Alleluia. Comme il eut, entre autre, la charge de la psalette pontificale après son retour, il obtint la haute main sur l'ordonnance liturgique et ce n'est qu'à partir de 590, après son élection au poste suprême, qu'il put donner l'autorité nécessaire à son travail préliminaire en créant la "Schola Cantorum".

Saint Grégoire était un législateur, un organisateur et en tant que tel, il avait le souci de mettre fin à toute fantaisie dans la composition de l'office. Pour ce faire, il réunissait des fragments épars pour en faire des textes définitifs: il fit donc œuvre de bon administrateur en même temps qu'il détruisait toute initiative. C'est ainsi qu'il s'opposait à toute composition musicale et fit stagner la musique chrétienne pendant des siècles. Les créateurs étaient alors forcés d'utiliser des subterfuges pour aboutir à leurs fins: nous pensons ici aux tropes et aux séquences ainsi qu'aux organa qui ont tous été presque entièrement rayés de l'office par le Concile de Trente au milieu du XVI^e siècle. Au nom de saint Grégoire, qui en aurait sans doute été navré, bon nombre de traditionalistes ont ainsi mené une rude bataille contre tout ce qui était nouveau.

Quant au rôle de Schola Cantorum, Jacques Chailley le décrit comme suit: *"Par la Schola qu'il fonda, le premier Conservatoire au sens exact du mot, un enseignement continu maintint intangibles pendant des siècles les traditions d'exécution du temps de son fondateur. Mais à la garantie de fidélité qu'il édifia ainsi contre les fantaisies du temps devait bientôt s'opposer le frein puissant qu'il établit contre les aspirations musicales autochtones des peuples. Par les missions impératives dont les chantres formés à Rome furent chargés dans tous les coins du monde, il ne fut bientôt plus Ibère ni Germain qui eût licence de suivre les penchants de sa race, et ne dût conformer son gosier aux injonctions romaines."*²² Cette unification ne s'est pourtant pas opérée sans heurts: si l'Angleterre a été soumise du vivant de Saint Grégoire, la Gaule résista deux siècles

²¹ Norbert Dufourcq - "Petite histoire de la musique" (Références Larousse, Paris 1988, p. 14)

²² Jacques Chailley - "Histoire musicale du Moyen Age" (Quadrige PUF, 3^e édition, Paris 1984, pp. 49-50)

(Pépin et Charlemagne en eurent enfin raison) et l'Espagne défendit âprement sa musique mozarabe encore plus profondément ancrée dans l'esprit du peuple espagnol (elle ne fut que partiellement déracinée par le roi Alphonse de Castille au II^{ème} siècle) que ce ne fut le cas pour la liturgie fort développée de la Gaule. Ce ne fut qu'à la fin de ces péripéties que pour la musique comme pour le théologie, l'Eglise devint intégralement "catholique", sans races ni frontières, sans couleur locale.

Il est important, dans ce contexte d'insister sur le fait que ces deux interventions du grand pape se sont tournées contre ce grand bâtisseur. Toutes deux réalisées dans un esprit constructeur et tournées vers le progrès, elles devaient devenir aux mains des conservateurs des instruments de régression.

Nous terminerons ce chapitre sur une description de Jean Diacre qui nous dépeignait le chant grégorien adapté tant bien que mal à la culture des peuples francs de cette fin du 9^{ème} siècle en comparant *"le grondement de leurs voix profondes et tonitruantes, la grossièreté d'ivrognes de leur gosier barbare s'efforçant d'émettre les douces inflexions et les ornements délicats de la cantilène grégorienne"*, au bruit d'un char roulant sur un escalier.²³

Quel bel exemple de racisme latent!

Quelques éléments précurseurs

Devant la toile tissée par la conquête des Indes par les Espagnols, Bartolomé de Las Casas²⁴, ancien colon devint le champion de la dignité des Indiens et le défenseur intransigeant de leurs droits après avoir entendu le sermon tonitruant du dominicain Fray Antonio Montesinos en 1511 qui disait: *"Vous êtes tous en état de péché mortel à cause de votre cruauté envers une race innocente. Ne sont-ils pas des hommes?"*²⁵ Nous devons à Las Casas, qui devait mourir à l'âge de 92 ans, cette phrase qui devait survivre à tous les siècles et devenir un des grands apports de l'Espagne à l'humanité: *"Il n'existe aucune nation au monde, quelles que soient la barbarie et la férocité ou la dépravation de leurs coutumes, qui ne puisse devenir un jour une nation policée dont les membres se comportent de façon humaine et conforme à la raison."*²⁶

Sur le plan historique, c'est la traite des noirs, qui, à côté de la xénophobie, a le plus appelé sur le plan les antiracistes, et le fait que le chiffre mondial des Noirs déportés varie - selon le tempérament des écrivains et leurs tendances raciales ou politiques - entre 3 et 50 millions ne fait qu'en souligner l'importance. Nous touchons ici au cœur d'un problème dont il est si difficile de parler: nous dirions avec François de Fontette que la raison d'être de cette déportation démesurée semble tellement simple (voire simpliste) qu'elle rappelle l'œuf de Christophe Colomb: *"Pourquoi les Noirs? A cause de leur couleur!"*²⁷

²³ Jean Diacre cité in: Jacques Chailley - "Histoire musicale du Moyen Age" (... p. 49)

²⁴ Las Casas portait lui-même une bonne part de responsabilité raciale avant de décider de devenir prêtre et de rectifier ses erreurs antérieures. Il était le premier espagnol qui demanda licence d'importer des esclaves noirs et il avouera plus tard qu'il *"ne fut jamais certain que l'ignorance où il avait vécu à ce sujet lui servirait d'excuse au tribunal de Dieu."*

²⁵ Fray Antonio Montesinos cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 36)

²⁶ Bartolomé de Las Casas cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 38)

²⁷ François de Fontette - "Le racisme" (... p. 39)

Si dès l'antique Rome l'esclave était un étranger ou (plus tard) un païen, il était donc quelqu'un de différent. Ainsi, en milieu "blanc" les hommes de peau noire étaient facilement reconnaissables en tant qu'esclaves. La couleur de la peau prit ainsi rapidement une signification raciste à l'état pur et ceci distinguera le noir du juif qui fut de tous temps bien plus difficile à démarquer. Rappelons que les juifs, suite au IV^e concile de Latran en 1215 étaient forcés de porter la rouelle, un insigne jaune qui les distinguait radicalement chrétiens, une mesure qui fut toutefois appliquée avec beaucoup de souplesse et qui n'est pas à considérer comme mesure raciste (les musulmans, les prostituées ou les lépreux portaient eux-aussi des signes distinctifs). L'insigne porté avait avant tout le but de mettre les chrétiens en garde contre des fréquentations jugées comme pernicieuses pour la foi. De plus, le juif, de par le baptême, peut quitter sa judaïté et devenir chrétien (comme Jésus le devint lui-même) tandis que l'homme de peau noire ne change pas de peau et ce malgré les efforts entrepris par des Michael Jackson et autres transfuges raciaux. Ceci nous mène vers une des questions préférées des racistes: "Le nègre est-il un homme, ou un animal évolué?" Notre dette sur ce point-là est énorme: *"Nous sommes devenus riches parce que des races entières, des peuples entiers sont morts pour nous: c'est pour nous que des continents entiers ont été dépeuplés!"*²⁸

A côté de ces signes d'humiliation et de séparation, le ghetto, généralisé qu'après la renaissance, provenait de ce même souci de séparation et de préservation. Le ghetto permettait même aux communautés ainsi regroupées de resserrer leurs propres liens et de préserver leur propre identité culturelle. François de Fontette met les antiracistes bien en garde face à ce sujet en écrivant: *"On peut certes déplorer de telles mesures qui nous apparaissent comme humiliantes et discriminatoires mais, pour odieuses qu'on les juge, on ne saurait les rapprocher de celles que prirent les nazis ; l'esprit raciste n'existait pas encore."*²⁹

Le cœur du problème réside dans le fait que les nazis ont utilisé à leurs propres fins racistes les procédures suscitées et qu'il devient de nos jours difficile d'en parler d'une façon objective sans faire jaillir le feu. En réalité, il s'agissait alors, comme M. Lovsky a écrit: *"d'intolérance, nullement de racisme"*³⁰

Les théories de Joseph Arthur, comte de Gobineau

Gobineau³¹ subdivisa les humains en trois races fondamentales dont les Noirs constitueraient la variété *"la plus humble"* qui *"gît au bas de l'échelle"* et qui *"ne sortira jamais du cercle intellectuel le plus restreint"*, les Jaunes qui *"n'ont que des désirs faibles et en toutes choses tendance à la médiocrité"* et les Blancs qu'il eut des difficultés à caractériser, *"le Beau ne pouvant aisément se résumer"*.

Gobineau, qui s'élança pieds joints dans une scientificité fantaisiste et subjective en ajustant bon nombre de faits historiques à sa propre vision des choses, a tout de même reconnu un fait qui a

²⁸ W. Sombart cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 40)

²⁹ François de Fontette - "Le racisme" (... p. 32)

³⁰ M. Lowsky cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 33)

³¹ Joseph Arthur, comte de Gobineau, né en 1816 à Ville d'Avray et mort en 1882, diplomate et écrivain français. Auteur e. a. de l'"Essai sur l'inégalité des races humaines" Gobineau eut une très grande influence sur les théoriciens du racisme germanique.

été somptueusement tu par les plus dangereux de ses émules. Pour lui, la race apparaît comme le véritable facteur de transformation des sociétés (ajustons ici le mot race en le remplaçant par "culture"). Cette culture n'étant pas immobile et figée dans une résistance ferme aux influences extérieures, Gobineau voit toutefois les civilisations décliner en raison de la dégénérescence des leurs qualités héréditaires, une dégénérescence qui serait due au mélange des races, au métissage. Or, - admirez la pirouette! - selon lui, une civilisation ne peut se développer que lorsqu'une nation en conquiert une autre et ainsi le mélange des races deviendrait-il le seul facteur de civilisation permettant à l'homme de sortir de la barbarie. Bien conscient de cette contradiction, Gobineau, dans son pessimisme, ne pouvait sortir du dilemme et ne pouvait proposer de solution au problème qu'il croyait avoir découvert.

En Gobineau, nous voyons l'incarnation d'un subjectivisme flagrant présenté sous un étendard scientifique qui devint un tremplin pour les pires outrances. Si on a bien commis des contresens sur la pensée gobinienne, il faut toutefois remarquer avec Gaulmier que *"dans l'histoire des idées on attache souvent moins d'importance à leur vérité qu'à leur prestige"*.³²

Comme l'histoire des idéologies racistes nous le souligne d'erreur en erreur commises par les pseudo-scientifiques, nous pouvons dire avec Axel Kahn que *"si l'on veut regarder les arguments de ceux qui ont prétendu d'une façon pseudo-scientifique qu'il y avait des différences de capacité intellectuelle entre les différents groupes ethniques, il faut observer que ce discours est complètement antérieur au discours scientifique. Le discours d'exclusion et de racisme est extrêmement ancien et remonte probablement aux oppositions tribales entre les premiers groupes humains. Il s'agit d'une idéologie, c'est-à-dire une idée préconçue qui utilise le prestige d'une science à son bénéfice."*³³ Aussi n'est-il aucunement possible de prouver par des procédés scientifiques l'infériorité ou la supériorité intellectuelle ou autre d'un quelconque groupe humain. Nombreux étaient ceux qui s'y sont essayés après Gobineau et ils ont été plus ou moins dangereux: Houston Steward Chamberlain, Vacher de Lapouge et les anthroposociologues, Alfred Rosenberg, F. K. Günther, Hitler.

Les théories de Houston Steward Chamberlain

Chamberlain³⁴ était bien conscient des risques que pouvaient comporter une approche se réduisant aux caractères patents ou aux mensurations anthropologiques et il était en possession de connaissances que Gobineau ne pouvait pas encore avoir. La science biologique avait beaucoup évolué depuis lors. Darwin ayant montré que le croisement efface les caractères spécifiques des races, Chamberlain en allait jusqu'à ajouter les dimensions psychologique et morale à ce processus abâtardissement. Mais loin du pessimisme de Gobineau, Chamberlain était persuadé qu' *"une race devient noble petit à petit"* et que *"ce processus d'ennoblissement peut commencer de nouveau à chaque moment"*.³⁵

³² M. Gaulmier cité in: "François de Fontette - "Le racisme" (... p. 56)

³³ Axel Kahn in: "Le racisme à l'épreuve de la science" ...

³⁴ né en 1855 à Portsmouth et mort en 1927 (Hitler tint à assister à ses obsèques) chercha à conserver le sang germanique grâce à la lutte contre les éléments étrangers au germanisme racial qui furent à ses yeux l'esprit catholique romain et le judaïsme. Il fut membre de la *Gobineau Vereinigung*. Il n'a aucun lien de parenté avec les trois hommes d'Etat anglais du même nom.

³⁵ Houston Steward Chamberlain cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... pp. 61-62)

En plus allait-il jusqu'à proposer ses "*cinq lois de la nature*" qui sont à ses yeux autant de conditions pour la formation d'une race noble, celle des ariens:

une **matière première d'excellente qualité** en est la condition essentielle

une **pratique endogamique prolongée**: c'est le régime endogénique (Inzucht)

la **sélection** qui doit jouer à l'intérieur de ce régime fait le tri entre les éléments à reproduire et ceux qu'il faut éliminer

la **nécessité de mélange**, loi surprenante dans ce contexte mais prouvée par l'histoire (les grecs anciens) et la biologie (les chiens de Terre-Neuve) et dont Chamberlain ne pouvait donc pas se soustraire. Et il trouve une solution qui l'arrangea: en effet, disait-il, certains abâtardissements heureux peuvent "*atteindre à la fixité et à la pureté de son type par l'effet d'une endogénie prolongée*"³⁶

les **mélanges** doivent être **déterminés et limités**: certains croisements seulement ennoblissent les races. "*Un mélange persistant mène la race la plus forte à la ruine*"³⁷

La musique de l'époque nazi

Il n'est guère nécessaire, en cette 2^e moitié du 20^{ème} siècle, de rappeler en mémoire à quel point les nazis ont mis en œuvre ces "*lois de la nature*", mais il serait sans doute intéressant de les considérer sous un point de vue musical, cet aspect n'étant que très rarement un sujet d'investigation.

Une matière première d'excellente qualité

Cette matière première d'excellente qualité, les nazis la trouvaient d'un côté dans la *Volksmusik* et la *Hausmusik* (des manifestations musicales aisément reproductibles par le peuple allemand) et de l'autre dans les œuvres de leurs *grands classiques* Bach, Beethoven, Weber et Wagner (œuvres réservées à la consommation artistique du plus haut niveau). Cette matière première devant être de la souche la plus pure, les Nazis la voyaient dans cette musique populaire qui - preuve de sa qualité - a résisté à l'érosion du temps et dans des œuvres qui sont parfaitement construites comme ce fut le cas par exemple pour l'"Art de la fugue" de Bach que Werner Egk nous décrit comme suit: "*Der musikalische Organismus der Kunst der Fuge zeigt uns kein noch so leises Symptom der kommenden Zersetzung aller Bindungen. Die melodische Substanz ist in fast antiker Schönheit leibhaft, vollkommen und ganz, die edle, maßvolle rhythmische Freiheit aller Einzelstimmen tönt wie die Offenbarung zur machtvollen Herrlichkeit eines ungeteilten Ganzen zusammen, die Harmonik erscheint uns gleichzeitig als das selbstverständliche Ergebnis der linearen Tendenzen und als das zeugende melosgebärende Element.*"³⁸ Egk considéra Beethoven comme le premier des destructeurs titaniques qui s'en prenaient à cette entité musicale parfaite dans un combat héroïque de l'individu contre les liens invisibles d'une divinité musicale qui, selon

³⁶ Houston Steward Chamberlain cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 60)

³⁷ Houston Steward Chamberlain cité in: François de Fontette - "Le racisme" (... p. 61)

³⁸ Werner Egk - "Musik als Ausdruck ihrer Zeit" in: "Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe" (C. F. Peters, Leipzig, 1942, p. 24)

lui devait de plus en plus se perdre dans la facture musicale du haut romantisme. Il y dénonça quelques développements scandaleux:

la mélodie, perdant sa suavité et ses contours, se voyait lentement remplacée par la "mélodie éternelle" qu'il qualifia de sévère et informelle ;

l'harmonie, dans son souci d'émancipation perdit de plus en plus son aspect primaire qu'il voit sous un aspect avant tout étymologique (l'harmonie devant harmoniser avec la mélodie et la soutenir) ;

le rythme, en s'écartant de sa destinée primaire et corporelle (faire bouger et danser) se noya dans les méandres d'un tissu orchestral qui devait devenir de plus en plus complexe en permettant aux différentes voix de s'émanciper.

Et Egk n'oublie pas, dans ce même article, de souligner à quel point cette attitude pouvait être dangereuse pour les Nazis: *"In der konkreten Welt zerfällt unterdessen die Einheit, aus Arbeitern werden Proletarier, aus Bürgern Unternehmer, die Stände verwandeln sich in Klassen und drohen, die übergeordneten Fügungen durch ihre egoistische Bekriegung im Chaos zu begraben. Eine wilde Untergangsstimmung, ein sehrendes Weltbild ergreift alle Fühlenden, die Besten fliehen in metaphysische Räume, in dunkle, gefühlbeladene Spekulationen und hoffen auf Erlösung, indem sie sich immer mehr vom Mutterboden der Wirklichkeit entfernen. Und von dieser Flucht sind viele Geister bis heute noch nicht zurückgekehrt."*³⁹ Et pour cause! Face à une telle conception de l'art, un compositeur, fût-il postromantique ou (pire encore) avant-gardiste, avait intérêt de s'enfuir soit dans une tour d'ivoire (en perdant toute possibilité d'agir) soit vers des pays plus tolérants (ce que la plupart des intellectuels faisaient s'ils n'en étaient pas empêchés ou s'ils n'étaient pas forcés de s'adapter pour quelque raison qui fut).

Ce retour en arrière vers des valeurs sûres et faciles à délimiter était bien sûr programme pour les nazis qui ont toujours réussi à se servir de ce qui leur fut utile sur les deux plans historique et culturel. Des grands noms tels Beethoven, Wagner, Nietzsche et aussi Richard Strauss étaient pour les Nazis des garants de qualité et ils s'en servaient pour habiller leurs actes face aux intellectuels pragmatiques.

La relation entre Richard Strauss et le troisième Reich est symptomatique sous plusieurs angles de vue: il fut nommé au poste du Président de la Reichsmusikkammer créé en 1933 sans qu'on lui ait demandé son avis mais il ne l'a pas non plus refusé ; aussi était-il cosignataire d'un pamphlet instigué par Hans Knappertsbusch contre un discours de Thomas Mann qui s'opposait à Richard Wagner. Toutefois a-t-il insisté que le nom de Stefan Zweig (déclaré "persona non grata" par les Nazis) apparaisse sur le programme de la création de l'opéra "Die schweigsame Frau" en 1935, attitude qui lui a coûté son poste (il fut relayé par Peter Raabe) mais pas sa peau (peut-être parce qu'il s'est excusé par lettre auprès d'Adolf Hitler qu'il qualifia à cette occasion de *"großer Gestalter des deutschen Gesamtlebens"*⁴⁰). Si nous ne pouvons que difficilement excuser quelques-uns des actes de Strauss, il est aisément possible de les expliquer. Considéré par les Nazis comme **matière première d'excellente qualité**, ils lui pardonnaient ces petits égarements (peut-être parce qu'il a toujours su s'adapter rapidement dès qu'une situation tournait mal, peut-être aussi à cause de son âge) et ils l'utilisaient comme porte-étendard culturel unanimement

³⁹ Idem, p. 25

⁴⁰ cité par Siegmund Hohl in: "Der neue Musikführer. Die Welt der klassischen Musik: Oper, Operette, Musical, Ballett. Die wichtigsten Komponisten und ihre Werke von A-Z" (Orbis, München 1995, p. 488)

reconnu et apprécié dans le monde musical international. Ils s'en sont bien sûr bien vite débarrassés en le remplaçant par un Peter Raabe dont le conformisme représentait une valeur plus sûre. La Grolier Encyclopedia de 1993 explique le phénomène comme suit: *"Of all the artistic losses due to the rise of fascism, perhaps the greatest were those of Richard Strauss". His association with the Nazi party has been debated since the 1930's, and will probably be debated for generations to come. Strauss, along with the great German philosopher Friedrich Nietzsche, has been linked to the fascist movement through the Nazi propaganda that used their works. It is a well known fact that propagandists of the time, on occasion, used great works of artistic value as central themes. The works were used not because of any message that they, or their creators, may have carried, but only because they were 'German'. The concept of the 'Übermensch' (...) as believed by Nietzsche had absolutely nothing to do with one 'person', 'race', or 'nationality' being 'superior' to any other. The philosophy was based on the idea that each and every human being was endowed with spiritual and emotional power. With this individual power no person was subservient to any other person, or group of persons (i.e. governments and organized religions). Richard Strauss was a firm believer in this philosophy, and in spite of what has been written about him, tried every thing in his power to make it the central part of his life"*⁴¹.

Une pratique endogamique prolongée

Nous avons consulté Peter Raabe pour illustrer cette pratique endogamique prolongée avec laquelle le troisième Reich essayait de retrouver la pureté musicale germanique.

Prenons pour exemple les compositeurs et quelques titres d'œuvres contemporaines dont Raabe a personnellement souligné l'importance en dirigeant la création : *Alban Förster - "Träumerei in der Waldschmiede" (1896) ; Karl Kämpf - "Deutsche Waldromantik" (1904) ; Felix Weingartner - "Das Frühlingsmärchenspiel" (1908), "Frühling" (1931) ; Bruno Weigel - "Drei Abendstimmungsbilder" (1920) ; Paul Graener - "Aus dem Reiche des Pan" (1922) ; Herbert Windt - "Gesang über den Wassern" (1921) ; Josef Eidens - "Tanzmusik" (1924) ; Hermann Henrich - "Frühlingsfeier" (1928) ; Ernst Gernot Klußmann - "Passacaglia und Doppelfuge über den Choral Wachet auf" (1929) ; Hans F. Schaub - "Passacaglia und Quadrupelfuge" (1935) ; Hermann Wunsch - "Variationen und Fuge über ein Schweizer Volkslied" (1935).*⁴² À part Franz Liszt, le gendre de Richard Wagner (sic!), dont il souligne "La Notta" créé en 1912, nous cherchons en vain, dans cette liste, des noms de compositeurs importants ou des titres d'œuvres qui en garantiraient une certaine originalité. Nous y trouvons des opéras, des cantates et des oratorios aux titres très souvent bibliques ou antiquisants (*"Die Vision des Jesaja", "Heliogabal", "Persephone"*), des symphonies, des poèmes symphoniques, des ouvertures et des concertos, bref des valeurs sûres pour les nazis qui trouvaient en Raabe un bien meilleur représentant qu'en ce Richard Strauss qui a été à l'avant-garde musicale pour bien des reprises. Les responsables ont vite reconnu quel type de musicien il leur fallait à ce poste important.

⁴¹ Internet, adresse <http://www.ddc.com/~decoy/stra.htm> (3.II.1997)

⁴² œuvres trouvées sous le titre "Zeitgenössische Werke, die Raabe als Dirigent herausgestellt hat ; A. Uraufführungen" in: "Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe" (C. F. Peters, Leipzig, 1942, pp. 238-239). La liste sus-citée n'est pas exhaustive mais symptomatique: nous avons choisi les œuvres dont les titres en disent long sur les goûts musicaux du nouveau président de la Reichsmusikkammer. La partie B. intitulée "Sonstige Aufführungen zu Lebzeiten der Komponisten" (pp. 240-244) n'ajoute rien de particulier à cette première sélection.

La sélection

En Raabe nous voyons aussi à quel point ce souci de **sélection** a été mené de front par les Nazis qui ont su éliminer avec une rigueur quasi-scientifique (Raabe était aussi musicologue et compositeur) tout ce qui risquait d'entraver cette marche vers la "pureté musicale arienne". Aussi faut-il souligner que cette sélection a été entreprise d'une façon extrêmement active: pour éviter aux novateurs de souiller leur précieuse Inzucht musicale, les Nazis les ont soit découragés en mettant leurs œuvres sur des listes noires, soit déportés dans des camps de concentration s'ils en avaient encore l'occasion (la plupart des musiciens étant partis en Exil pour éviter le pire : Schoenberg en 1933, Hindemith en 1938 et beaucoup d'autres artistes de premier plan).

Werner Egk décrit ces **souillures** comme suit: *"Wir alle haben es erlebt, wie an Stelle der Melodie eine zum nervenschmerzenden Stöhnen expressiv zerdehnte Sprechlinie trat, an Stelle der Harmonik die nur mehr intellektuell geordnete Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit aller Tonstufen, an Stelle des Rhythmus das Miteinander aller zu völliger 'Freiheit' entwurzelten Einzelstimmen."*⁴³ Egk nous décrit aussi comment il voit cette pureté qu'il fallait absolument retrouver pour avoir un point de départ pour cette sélection musicale dont il était persuadé de la nécessité: *"Im großen und ganzen gesehen stimmt diese Charakterisierung der letzten Verfallzeit der europäischen Musik mit der Wirklichkeit überein, doch wäre es töricht zu behaupten, es hätte damals nur Werke von moralischer und artistischer Dekadenz gegeben. Und schließlich erfolgte ja bereits damals der Einbruch von elementaren Rhythmen, die zum Teil aus der Volksmusik stammten und die Anwendung der kompositorischen Technik der Spätromantik durchbrachen, um an Stelle einer morbiden, rauschhaft übersteigerten, bis zur Atonalität aufgefäserten Chromatik eine klare Diatonik und an Stelle des thematischen Entwicklungsprinzips eine einfache, in sich ruhende Melodik zu setzen. In dieselbe Zeit fallen auch die ersten entschiedenen Versuche der Wiederanknüpfung an die Vorklassik."*⁴⁴

Pour Egk, qui argumente ici en raciste latent, cette *"Wiederanknüpfung an die Vorklassik"* aurait donc été un mérite de la musicologie récente: il tait ici les mérites indéniables d'un musicien allemand qui fut présenté par Zelter⁴⁵ à l'âge de 12 ans à Goethe avec les mots *"Er ist zwar ein Judensohn, aber kein Jude"*⁴⁶, Felix Mendelssohn-Bartholdy qui, bien que converti au christianisme, a malgré tout été tu par les Nazis, qui ne pouvaient que difficilement supporter qu'un juif ait redécouvert leur grand Bach.

La nécessité du mélange

Quant à la **nécessité du mélange**, les Nazis la trouvaient réalisée dans l'union du mot et de la musique qui, comme le remarque Robert Hohlbaum, formaient quasiment depuis toujours une union. *"Sie waren einst verbunden. Wir wissen daß die Homerschen Epen, daß das Nibelungenlied und die Gedichte der Minnesänger nicht gesprochen, sondern, vermutlich halbmelodramatisch, gesungen wurden und in der Weisenerzählung der Meistersinger definiert*

⁴³ Werner Egk - "Musik als Ausdruck ihrer Zeit" (... p. 25)

⁴⁴ Idem, p. 26

⁴⁵ Karl Friedrich Zelter (1758-1832)

⁴⁶ Anecdote citée par Siegmur Hohl in: "Der neue Musikführer. Die Welt der klassischen Musik: Oper, Operette, Musical, Ballett. Die wichtigsten Komponisten und ihre Werke von A-Z" (... p. 316)

*David den Begriff des Meisters darin, daß er zu Wort und Reimen, die er erfand, aus Tönen eine neue Weise fügen müsse."*⁴⁷

Il est aisément compréhensible que les Nazis ont préféré ce genre de mélange à un mélange beaucoup plus risqué entre styles musicaux, aucune autre culture musicale n'ayant eu, à leurs yeux, le patrimoine hautement qualificatif dont eux-mêmes disposaient avec leur Volksmusik et leurs grands classiques d'ailleurs imités par maints compositeurs étrangers (s'il n'est pas besoin de souligner l'importance des compositeurs de la grande trilogie classique viennoise, il y a aussi eu des wagnériens latins qui, comme Lalo, Chabrier ou Franck ont été tentés par le style du compositeur allemand qu'ils ont essayé à marier à leur propre culture avec plus ou moins de succès). Ainsi nous voyons que la liste des œuvres que Peter Raabe a dirigées pour en souligner l'importance, ne comporte que très peu d'œuvres "non germaniques" et aucune œuvre vraiment moderniste (cf. notes).

Un mélange entre la musique et les arts plastiques leur semblait être toutefois impossible, du moins si l'on lit Emil Preetorius qui voit cette impossibilité dans le fait que les arts plastiques utilisent l'espace bi- ou tridimensionnel tandis que la musique se joue dans le temps, se crée lentement et dans une succession d'événements agencés par le compositeur et infiniment recréés par l'interprète. L'incompatibilité entre ces dimensions artistiques comporte aussi à ses yeux des risques énormes. Ainsi écrit-il dans un style extrêmement fleuri qu'on pourrait savourer s'il n'avait pas là cet arrière-goût d'endoctrinement: *"Wer ein Bildwerk nicht zu durchdringen vermag, der bleibt an die Einheit des Bildwerks gefesselt, der bleibt in ihr verstockt und verstarzt, der kann sie nicht aufbinden in die lebendig wechselvolle Bewegung, die in ihr atmet und wirkt. Wer hingegen Musik nicht bis ins letzte versteht, bis ins Geistige verfolgen kann und als Gestaltiges fassen, der wird in Fluten begraben, der versinkt in tausendfältig unbeherrschte Strömung, versinkt ins Meer von Urstoff, an dem er, wie sehr der Stoff auch geformt sein, selber keine Formung erfahren kann, von Urstoff also der für ihn verwirrend ist und trübe. Es ist wohl nicht nötig, den Unterschied der menschlichen Wirkung beider Künste näher zu beschreiben, er ist allenthalben und immer wieder spürbar. Wer ein Bild nicht versteht, der wendet sich zuletzt gelangweilt ab, er bleibt vom Wesentlichen unberührt - wer aber Musik nicht im wahren Sinne versteht, bis in jenes Letzte, der wird dennoch ergriffen, aufgewühlt, fortgetrieben und hingelöst. Und das ist die 'Verderbnis', das ist die seit uralten Zeiten, von den Alten, von Platon, von den Kirchenvätern, von allen Aug-Künstlern so gefürchtete, verrufene, es ist die gefährliche Faszination der Musik."*⁴⁸

La détermination et la limitation des mélanges

Dans leur souci de **limiter** et de **déterminer** les **mélanges**, les nazis se sont servis de la famille, du mariage entre l'homme (le dominateur, le meneur) et la femme (l'assujettie, la menée soucieuse du bien-être de son mari et de ses enfants, futurs procréateurs ariens). Il s'agit ici aussi de racisme à l'état pur: sa définition biologique ne nous a-t-elle pas indiqué que la différenciation entre gènes, si nous voulons la hiérarchiser, devient une attitude purement raciste. Les Nazis ne le voyaient bien sûr pas sous ce angle de vue.

⁴⁷ Robert Hohlbaum - "Ton und Wort" in: "Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe" (... p. 45)

⁴⁸ Emil Preetorius - "Tonkunst und Bildkunst" in: "Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe" (... pp. 50-51)

Dans le domaine de la musique, le mariage entre les sons et les texte leur semblait être bien plus évident et surtout beaucoup plus utile que celui entre arts contradictoires.

Ce que Robert Hohlbaum nous écrit à ce sujet en dit long: *"Die Begriffe 'männlich' und 'weiblich' stellen sich ein. Allerdings ist diese Terminologie nicht so einfach anzuwenden, daß immer und überall die eine oder die andere Kunst den festen Geschlechtscharakter trägt. Bei der Liedkomposition erscheint für den ersten Blick die Tonkunst als der weibliche Teil, weil sie der anschmiegsamere ist. Aber ist sie nicht auch der werbende Teil, der, jedem gesunden Epos entsprechend, der männliche ist? Der Text, das Libretto der vor-wagnerschen Oper ist sicher das Dienende, Geführte, und schon gar beim Wagnerschen Musikdrama nimmt - die Lehre vom Gesamtkunstwerk in Ehren - doch die Musik die beherrschende Stellung ein. Der 'Fall Wagner', wenn man sich, anders gemeint natürlich, in Nietzschescher Terminologie bewegen will, kehrt zum Ursprung, zum Ideal der Einheit und Harmonie von Ton und Wort zurück. Er ist die Rückkehr zum Naiven mit durchaus sentimentalischen und sehr bewußten Kunstmitteln, die das Ideal der Erfüllung, selbstverständlich durch den Stoff bedingt, in den 'Meistersingern' erreichen. Hier ist wohl auch sprachlich und dichterisch die eigenartigste Höhe erstiegen. Wir wissen, daß Wagner sich jene Texte geformt hat, die er für seine Musik, die er für das Gesamtkunstwerk nötig hatte. Das klingt sehr nüchtern und handwerksmäßig, möchte aber eben das Dienende, sich Unterordnende des Dichterischen auf diese Weise betonen."*⁴⁹

Quelques oeuvres "réactives"

Si la musique nazie elle-même n'a rien de bien intéressant à nous communiquer - il ne s'agit ici en effet que d'éternels rabâchages d'idées musicales agonisantes - nous pouvons trouver quelques oeuvres intéressantes parmi les réactions de musiciens qui ont souffert de ce système et ont mis en musique leur frustration ou leur espoir.

Le meilleur exemple d'oeuvre qui vit de cette problématique pourrait être *"Un survivant de Varsovie"*, oratorio ou scène dramatique de moins de sept minutes de durée pour récitant, chœur d'hommes et grand orchestre. Dans cette oeuvre expressionniste qui fut le dernier chef-d'oeuvre de Schoenberg, le scénario "abstrait" y fait place à la plus atroce réalité: elle fut écrite en douze jours de travail fiévreux à la suite de la visite d'un des rares rescapés du Ghetto de Varsovie qui rendit visite à Schoenberg dans sa paisible retraite californienne en été 1947.

Harry Halbreich nous décrit l'oeuvre comme suit: *"'Un Survivant de Varsovie' illustre le pouvoir expressif illimité de n'importe quelle technique musicale (ici le dodécaphonisme strict) dès lors qu'elle se trouve aux mains d'un créateur de génie. Mais on peut ajouter qu'aucune autre technique n'eût sans doute permis d'exprimer tour à tour l'horreur inhumaine, puis la grandeur invincible de l'homme face à cette horreur, avec autant d'acuité. Le perçant appel de trompettes, cinglant comme un coup de fouet, établit d'emblée le décor sordide et glacé du ghetto en ruines au petit jour. Hommes, femmes, enfants, vieillards, tous doivent se rassembler et se compter à haute voix avant de partir pour les fours crématoires. Le récitant reprend les vociférations du Feldwebel stimulant ses hommes qui accablent les Juifs de coups de crosse. Mais soudain, d'une seule voix, les victimes entonnent 'le vieux credo oublié', le Schema Israël, plus forts mille fois que leurs persécuteurs, invincibles parce qu'humains, de cette humanité qui prend Dieu à témoin de*

⁴⁹ Robert Hohlbaum - "Ton und Wort" in: "Von deutscher Tonkunst. Festschrift für Peter Raabe" (... p. 45)

*son existence. (...) La musique de ce siècle - ou de tout autre - n'a rien produit qui dépasse l'intensité de ces quelques pages!"*⁵⁰

Si cette œuvre peut être encore qualifiée de "passive", de "contemplative", elle fut tout de même écrite par un homme qui, dans son exil, prend sa revanche et porte au nazis un coup qu'il n'aurait probablement jamais pu placer s'il était resté en Europe.

Toutefois nous avons aussi des œuvres qui ont été léguées à la postérité par des compositeurs qui n'ont pas eu autant de chance que Schoenberg. Nous pensons ici à Karel Ancerl, Karel Fröhlich, Edith Kraus (les seuls survivants), Pavel Haas, Hans Krása, Egon Ledec, Viktor Ullman (morts à Auschwitz en 1944) et Gideon Klein (probablement tué dans le camp de Fürstengrube en 1945) qui étaient tous déportés dans le camp modèle tchèque de Terezín (germanisé en Theresienstadt) par les Nazis.

Ce camp avait le but de montrer au monde que les juifs n'avaient rien à craindre des allemands et qu'ils pouvaient s'adonner librement aux activités culturelles les plus diverses et créatives - parmi lesquelles il faut aussi inclure des concerts - qui leur furent offertes au sein du camp. Après que les Nazis avaient pris le soin de présenter toutes ces activités dans un volume intitulé *"Der Führer schenkt den Juden eine Stadt"*, cette colonie d'artistes fut fermée et la plupart de leurs membres ont trouvé la mort dans d'autres camps de concentration.

Pour illustrer le rôle que Viktor Ullmann (chef musical du camp) devait jouer à Terezín, lisons ces quelques lignes d'Alex Ross qui en disent long: *"The musical leader of Terezin was Viktor Ullmann, who had studied with Schoenberg in 1918-19 and evolved a highly mobile, accessible modernistic language. There is something heartening and also harrowing about the heedless persistence with which Ullmann tried to create a normal-seeming musical culture in Terezin. He organized concerts for the SS-controlled 'Leisure Activities Administration,' then wrote reviews in makeshift newspapers. He composed an opera with the faintly subversive title 'The Emperor of Atlantis' and produced a sequence of piano sonatas with indications for orchestration attached. (...)*

Although he kept up a good front, Ullmann had no illusions about his circumstances. In an essay entitled 'Goethe and Ghetto', he wrote about his musical community in a pointedly past tense: 'It must be emphasized that Terezín has served to intensify, not obstruct, our musical activities; that we did not sit down by the waters of Babylon and weep; and that our artistic endeavors were commensurate with our will to live.' And a crossed-out title for the slow movement of the Fifth Sonata/First Symphony alludes to a poem by Karl Kraus, prophet of world destruction:

*What will happen
I do not know.
It will not last much longer,
I begin to be afraid,
And see in the wallpaper
A wailing face."*⁵¹

⁵⁰ Harry Halbreich - Commentaire recueilli sur la pochette du disque "Arnold Schoenberg ; Pierre Boulez ; BBC Symphony Orchestra" (CBS 76577, © 1978)

⁵¹ Alex Ross - "The Philadelphia Orchestra Stagebill" (Fall 1994, pp. 24-33) trouvé sur internet à l'adresse <http://dept.english.upenn.edu/~afilreis/Holocaust/phila-orchestra.html> (14.II.1997)

Un autre témoignage poignant nous vient de la part de Susan Swerdlow, qui dirigea les "Seven secular Yiddish songs" de Viktor Ullmann au Albert L. Schultz Jewish Community Center à Palo Alto en novembre 1996: *"The arrangements are incredible, very poignant. They are very expressive of sadness and bitterness. When you hear the music, it's not so obvious that there's a bitter harmony. It's subtle. It just becomes obvious when you know what's happening to them."*⁵²

Le jazz et les musiques afro-américaines

Définition du jazz

Frank Ténor et Philippe Charles définissent le jazz comme *"un ensemble de manifestations musicales résultant des rencontres du peuple noir aux Etats-Unis avec des traditions culturelles d'origine européenne."*⁵³ Il faut aussi souligner que le jazz est une musique qu'il faut prendre au sérieux. Arthur Honegger l'a très bien souligné en 1946 (sic!): *"Le jazz a été trop souvent considéré comme une mode, mais une mode qui dure depuis vingt-cinq ans et n'est plus une mode, c'est une époque. Il n'y a pas de musique qui puisse faire abstraction du jazz."*⁵⁴

Dans l'encyclopédie Honegger, Jürgen Hunkemöller insiste sur le même fait en écrivant: *"La cristallisation du jazz et ses critères distinctifs résultent d'un processus d'acculturation. Plus exactement le jazz est le produit du mélange en terre nord-américaine des cultures musicales de l'Afrique de l'Ouest et de l'Europe. (...) Comme le processus d'acculturation s'est déroulé en dehors de tout système de notation et que l'expression spontanée est resté un élément constitutif de l'évolution, le jazz peut être défini comme un équilibre instable où se mêlent l'acculturation afro-américaine, euro-américaine et avant tout l'expression spontanée non écrite."*⁵⁵

Nous sommes entièrement d'accord avec ces points de vue, car ils soulignent deux aspects primordiaux qui nous concernent ici directement:

Le jazz est une musique mixte, une musique qui vit d'une dualité culturelle qui lui est absolument nécessaire pour exister: le jazz n'est ni noir, ni blanc, il n'est pas non plus café au lait, il est tout simplement lui-même avec tout ce que cela implique. On pourrait dire, en utilisant Chamberlain - et ce bien à son insu - que le jazz, né du mélange de deux cultures musicales (et ici sans aucun doute aussi: de deux races bien distinctes) a pu accéder à une pureté toujours croissante dont les preuves n'ont - après un siècle d'existence - plus besoin d'être fournies par les historiens. Chaque connaisseur du jazz sait que les éléments stylistiques qu'il comporte n'existent - du moins combinés de la sorte - dans aucun autre genre musical (nous reviendrons plus tard sur les détails de cette thèse) et qu'ils ne sont jamais uniquement noirs ou blancs: ni la musique africaine, ni la musique européenne ne ressemble au jazz, nous sommes de temps à autre tout au plus confrontés à des rapprochements conscients ou inconscients vers l'une ou l'autre de ces cultures.

⁵² Leslie Donaldson - "The music of broken souls. Jewish Community Center to host rare concert featuring music composed in concentration camps" trouvé sur internet à l'adresse http://www.pawekly.com/PAW/morgue/listings/1996_Nov_I.3RDARTSI.html

⁵³ Frank Ténor et Philippe Charles - "Le jazz" (Librairie Larousse, Canada 1977, p. 7)

⁵⁴ Arthur Honegger cité in: Frank Ténor et Philippe Charles - "Le jazz" (... p. 8)

⁵⁵ Jürgen Hunkemöller - article "Jazz" in: "Dictionnaire de la Musique - Science de la Musique" sous la direction de Marc Honegger (Bordas, Paris 1976, p. 528)

Le schéma suivant résume l'histoire du jazz sous cet aspect particulier :

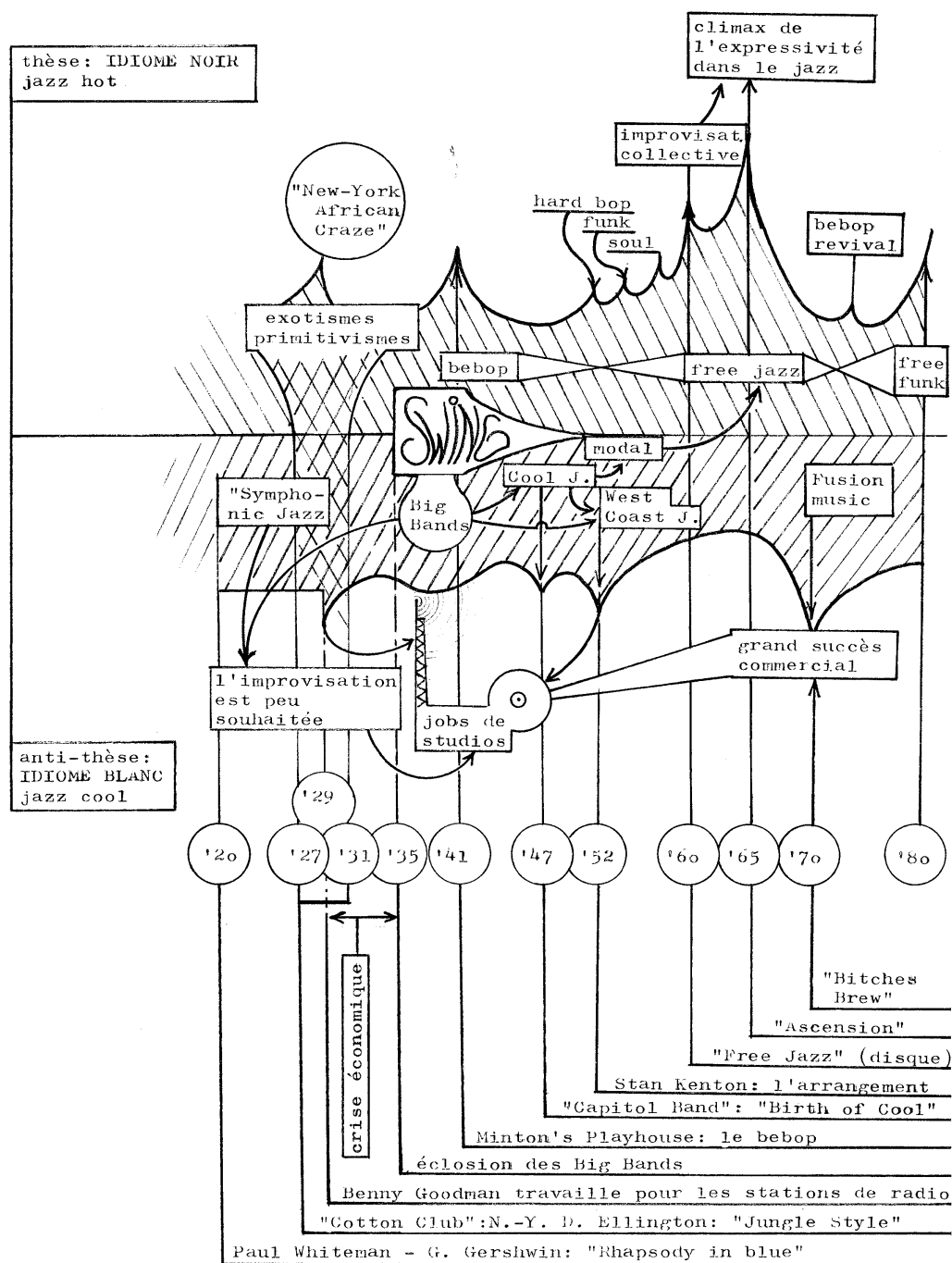


Figure I : Evolution du jazz (analyse socio-culturelle)⁵⁶

Le jazz n'est pas une mode, une apparition éphémère issue d'un fâcheux ou heureux hasard qui passera aussi rapidement qu'elle a vu le jour. Le jazz est la seule vraie découverte musicale du 20^{ème} siècle. Honegger dit bien - en 1946! - qu' "il n'y a pas de musique qui puisse faire abstraction du

⁵⁶ Arthur Stammet : « Le free jazz, musique vivante », Mémoire de maîtrise, Université des Sciences historiques Strasbourg II, 1982-83, p. 11

jazz," une constatation qui se reflète dans une foule d'œuvres qui sont - d'une manière plus ou moins heureuse - tributaires du jazz: une bonne partie des oeuvres de Gershwin, le "*Blues*" de la sonate pour violon et piano de Ravel, le "*Dumbarton Oaks*", l' "*Ebony Concerto*", le "*Tango*" de Stravinsky, "*La création du monde*" de Milhaud, le concerto pour trompette et orchestre de Jolivet, pour n'en citer que quelques-unes. Si ce genre de mariage ne peut satisfaire que d'une façon assez superficielle, c'est parce qu'il crée une synthèse musicale qui penche trop vers la tradition européenne en ignorant quelques-unes des caractéristiques essentielles du jazz (la plupart du temps l'improvisation et la personnalisation du timbre instrumental). Nous percevons ici toutefois à quel point le jazz a réellement influencé les compositeurs de notre siècle.

Les éléments distinctifs du jazz

Si nous voulons démarquer le jazz par rapport à la musique européenne dont il s'inspirait à ses débuts et quelquefois encore de nos jours, nous devons en connaître les fonctionnements internes, les fruits de cette double acculturation. Nous distinguerons ici entre trois éléments fondamentaux qui sont toujours présents simultanément dans la musique de jazz: le rythme, l'intonation et l'improvisation.

Le **rythme** du jazz est le fruit de la corrélation entre les rythmes européens bien réguliers (fournissant au jazz son "beat") et les polyrythmies africaines (qui lui fournissent l'"off beat") qui aboutit à une stratification extrêmement complexe appelée "swing" qui ne peut être rationalisée ou fixée par écrit.

L'**intonation spécifique**, les "dirty tones" du jazz sont le fruit d'une personnalisation sonore qui s'oppose diamétralement à cette standardisation des sons instrumentaux de notre tradition européenne. L'interprète du jazz produit des sons instrumentaux qui ne correspondent à aucune règle généralisée en recherchant implicitement certains défauts de justesse ("dirty tones"), des sons "poussés", des glissandos, des dégradations dynamiques, qui, dans une tradition profondément africaine visent avant tout la voix chantée. Il en résulte un mélange entre une "hot-intonation", une intonation extrêmement expressive et souvent dure, chaude, voire brûlante, et un jeu en staccato qui rappelle les sons gutturaux autant que les tambours africains. Ici, une mélodie immanente, issue de la parole et teintée d'africanisme, est appliquée à des instruments européens.

L'**improvisation** est peut-être l'élément le plus important du jazz qui vit d'un déroulement musical unique. Nous voyons ici apparaître une dualité dont le jazz s'est emparé dès ses débuts: musique éphémère parce que créée par improvisation sur le vif ne peut survivre que grâce à l'enregistrement. D'un autre côté, "*la musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place*", comme nous le dirions avec Jean-Paul Sartre qui continue en écrivant: "*Dieu sait qu'il y a des disques en France, et puis des imitateurs mélancoliques. Mais c'est juste un prétexte pour verser quelques larmes en bonne compagnie. J'ai découvert le jazz en Amérique, comme tout le monde.*"⁵⁷ Le jazz est aussi, selon les traditions africaines, une musique d'ensemble déterminée par des structures de dialogue qui a donc absolument besoin d'une matrice de régulation des moules pour pouvoir se réaliser: suites d'accords, successions thème-chorus-thème. L'hétérophonie africaine entre ici en communion avec le système harmonique européen.

⁵⁷ Jean-Paul Sartre cité in: Claude Samuel "Panorama de l'art musical contemporain" (Gallimard 1962, p. 156)

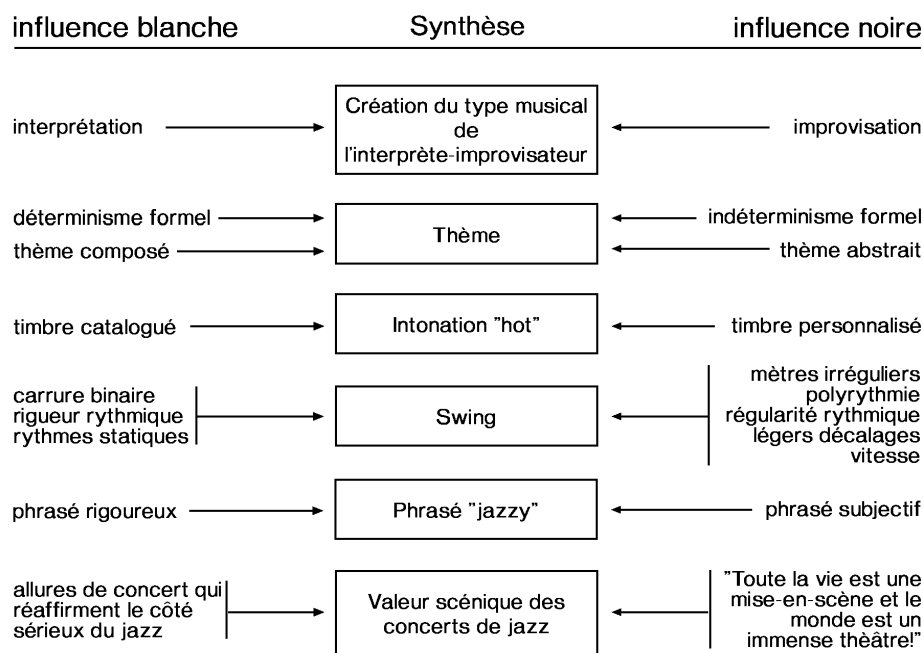


Figure 2 : Esthétique mixte du jazz

Née du conflit entre deux cultures opposées et, en large mesure, contradictoires, le musique de jazz est une musique de synthèse qui veut réconcilier deux idiomes musicaux profondément enracinés dans leurs cultures respectives et - contrairement à ce que bon nombre d'historiens et critiques de jazz racistes ⁵⁸ ont proféré - la musique de jazz n'est ni une musique entièrement noire, ni une musique (de divertissement) blanche: la balance ne fait que pencher tantôt de l'un et tantôt de l'autre côté. Le jazz vit de la dialectique qui oppose ses caractères "hot" à son opposé, la sagesse du "cool" et est en réalité le fruit d'un phénomène d'acculturation conscient ou inconscient.

Acculturation primaire et secondaire

Acculturation primaire. Grâce à la position de pouvoir que les Blancs ont toujours occupée face à l'homme Noir - importé aux Etats-Unis comme "animal à tout faire" - ils lui ont nécessairement imposé leurs lois, culture et règles musicales. Si le patrimoine culturel africain, légué de génération en génération derrière les murs du ghetto⁵⁹, a pu être sauvegardé dans ses aspects les plus profondément enracinés, les caractères négroïdes du jazz ont peu à peu été dilués par cette culture musicale blanche qui avait le plus de poids aux Etats-Unis. Les seuls créneaux qui les noirs ont réussi à sauvegarder sur ce niveau d'acculturation primaire se retrouvent dans les Negro-Spirituals,

⁵⁸ N'oublions pas que certains historiens de couleurs tels LeRoi Jones ou A. B. Spellmann ont été taxés de "racistes à rebours" par leurs collègues blancs et même par cette partie de la bourgeoisie noire qui pratique avec conviction l'"oncle-tomisme"

⁵⁹ il faut toutefois remarquer que les Noirs, même s'ils n'avaient pas le droit de pratiquer leur musique ouvertement dans les plantations, s'exprimaient avec toute la force créatrice et spirituelle qui est la leur, lorsqu'ils allaient, le dimanche dans leurs églises, sortes des musées de l'idiome noir. D'un autre côté, ils chantaient le blues lorsqu'ils étaient seuls, entre eux, dans leurs huttes.

les Gospel Songs et le Blues rural, du moins aussi longtemps qu'ils sont chantés par des noirs - dans le cas contraire, nous touchons au chapitre de l'acculturation secondaire.

Acculturation secondaire. Vu la qualité des musiques populaires afro-américaines et - plus tard - afro-cubaines, les musiciens blancs ne sont pas restés insensibles aux charmes exotiques de ces musiques dont ils tiraient vite, à leur tour profit. Ainsi la musique noire a-t-elle su mener une campagne d'acculturation secondaire contre l'opresseur: c'est David qui touche ici Goliath après avoir utilisé le peu qu'il avait en main contre son oppresseur. Les multinationales qui exploitaient la musique commerciale des Etats-Unis souffraient de plus en plus des coups bas portés par les musiciens noirs contre le colonialisme culturel, dont le but lucratif était de faire taire les voix du ghetto qui réclamaient leurs droits d'auteur et des tantièmes pour leurs œuvres. Lentement, mais sûrement les musiciens et le public ont appris à jouer le jeu et lancèrent sur le marché des musiques noires qui firent de leurs acteurs (blancs surtout mais aussi noirs) des millionnaires.

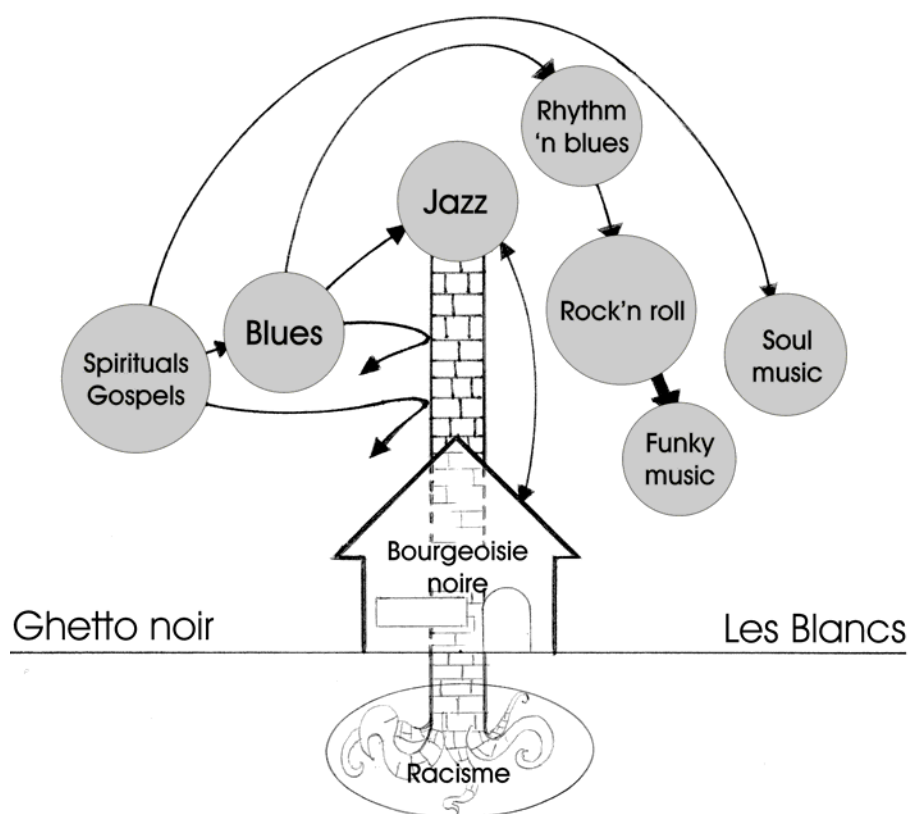


Figure 3 : Acculturation secondaire du jazz

Il faut mentionner ici aussi que le rock' n roll était à ses débuts une musique noire qui avait ses racines dans le rhythm and blues et avait comme meilleurs interprètes des musiciens noirs (Chuck Berry, Bo Diddley, Muddy Waters, Little Richard, Wilson Pickett) mais ne trouvait son succès commercial que nous lui connaissons aujourd'hui qu'en Bill Haley, Jerry Lee Lewis, Charlie Rich et le "King" Elvis Presley, plus faciles à vendre dans un pays raciste dont le goût musical était dicté par des blancs.

L'histoire du jazz

L'histoire du jazz, qui commence pendant les deux dernières décennies du XIXe siècle est un éternel oscillement entre les pôles noir et blanc avec des mouvements en vagues: les crêtes y représentent toutes ces révolutions qui en ont souligné les éléments régulièrement dilués par les traditionnalismes blancs (New York African Craze, Bebop, Hard Bop, Free Jazz, Funk). Malgré les efforts démesurés entrepris par les noirs de faire du jazz leur propre musique, leur moyen d'expression musical, ils n'ont jamais réussi. Ceci nous semble évident, face à ce que nous savons du jazz: style mixte, le jazz ne peut survivre que grâce à ce mélange culturel dont il est issu. L'importance historique des révolutions du jazz réside avant tout dans le fait que cette musique a toujours besoin de cette attraction contradictoire qui en fait la seule musique qui soit restée, jusqu'à nos jours, un fruit que le racisme ait offert au monde. Les styles du jazz sont aussi des reflets de leur époque. Nul n'a mieux décrit cette interdépendance que Joachim Ernst Berendt: *"Viele Jazzmusiker haben den Zusammenhang zwischen dem Stil, den sie spielen, und der Zeit, in der sie leben empfunden: Die unbeschwerte Fröhlichkeit des Dixieland entspricht der Zeit vor dem ersten Weltkrieg. Im Chicago-Stil lebt die Unruhe der 'roaring twenties'. Der Swing-Stil verkörpert die Sicherheit und die massierte Standardisierung des Lebens vor dem zweiten Weltkrieg und die, wie Marshall Stearns sagt, so typisch amerikanische und im Grunde sehr menschliche 'Love of bigness', die Verliebtheit in die große und immer noch größere Dimension. Im Bebop ist die unruhige Nervosität der vierziger Jahre eingefangen. Im Cool Jazz gibt es viel von der Resignation der Menschen, die gut leben und doch wissen, daß die Wasserstoffbombe gebaut wird. Der Hard Bop ist voller Protest, der aber sofort von der Mode der Funk- und Soul-Musik konform gemacht wurde, worauf im Free Jazz der Protest kompromisslose, oft zornige Heftigkeit gewinnt und anschließend im Jazz der siebziger Jahre eine erneute Phase der Konsolidierung einsetzt: nicht im Sinne von Resignation als vielmehr einer schmerzhaft erworbenen Abgeklärtheit, die das Mögliche ohne Chaos und Selbstzerfleischung erreichen will."*

⁶⁰

A côté de cet aspect social, il faut voir dans l'histoire du jazz une succession de révolutions et d'adaptations ultérieures qui ont toujours oscillé entre les deux idiomes noir et blanc et foisonnent de remarques racistes qui vont dans les deux sens. Nous ne raconterons qu'une seule anecdote à ce sujet. Le pianiste de Free Jazz Cecil Taylor, issu de la bourgeoisie noire a d'abord été influencé par les musiques blanches qu'il a étudiées ⁶¹ et appris à apprécier, a été, en un tour de main, conquis par des musiciens qui s'exprimaient avec l'idiome noir. Il raconte: *"Un soir, je suis allé à Birdland pour écouter Brubeck qui jouait 'contre' Horace Silver et j'ai remarqué que Brubeck imitait Horace. A ce moment-là Bird est arrivé avec Percy [Heath] et Milt [Jackson] et, mon bonhomme, tu aurais dû voir comment ils ont démolé Brubeck... Bref, à partir de ce moment-là, Brubeck n'avait plus aucune importance à mes yeux. Cette expérience mettait fin à cet engagement émotionnel et intellectuel que j'avais pris envers cette musique."* ⁶²

⁶⁰ Joachim Ernst Berendt - "Das große Jazzbuch" 5. Ausgabe (Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 19)

⁶¹ piano classique et les œuvres de Stravinsky et de Bartók surtout

⁶² Cecil Taylor cité in: Arthur Stammet - "Le Free Jazz. Musique vivante". Mémoire de maîtrise d'Education Musicale (Université des Sciences Historiques Strasbourg II, Institut de Musicologie, année académique 1982-83, p. 14)

Conclusion

Il est certain que tous les témoignages et toutes les remarques concernant les musiques qui sont issues du racisme ou ont un quelconque rapport avec lui, sont assujetties à des tensions et sortent des normes. Ces tensions ont toujours opéré dans l'un des deux sens que nous connaissons: vers la tradition ou le renouveau. Nous voyons en elles à quel point le racisme ou le souci de conservatisme peuvent donner des fruits dont la saveur initiale perd de plus en plus de son intérêt et suscite l'attente fébrile d'un renouveau créatif qui est réprimé par les autorités responsables.

Si nous voyons dans le chant grégorien qu'un phénomène de colonialisme religieux, ses résultats ont averti les créateurs futurs et ont montré que notre culture occidentale est une culture qui bouge et qui a besoin du mouvement comme ses artisans ont besoin de l'air ambiant pour respirer. L'attitude est devenue condamnable lorsque les Nazis l'ont adoptée en pleine conscience et connaissance de cause à leurs propres fins racistes.

Dans la musique de jazz et par lui aussi dans toutes les autres musiques qui en sont tributaires nous voyons qu'il est possible de voir germer des graines sur un sol imprégné de racisme pour finir en arbre vigoureux et florissant et nous ne dirons plus avec Erik Satie: *"Ce que j'aime dans le jazz, c'est qu'il nous apporte sa douleur et qu'on s'en fout."*⁶³

⁶³ Erik Satie cité in: Frank Ténort et Philippe Charles - "Le jazz" (... p. 8)

Index

3

3 *Abendstimmungsbilder* / Weigel..... 17

4

4^e concile de Latran..... 13

A

acculturation..... 22
 Acculturation primaire..... 25
 Acculturation secondaire..... 26
 Afrique du Sud..... 6
 Albert L. Schultz Jewish Community Center..... 22
 Alleluia..... 11
 Alphonse de Castille..... 12
 Ancerl, Karel..... 21
 anthroposociologies..... 14
 antiracistes..... 13
 Arabes..... 6
Aus dem Reiche des Pan / Graener..... 17
 Auschwitz..... 21
 Aveline, Claude..... 8

B

Bach, Johann Sebastian..... 15, 18
 barbarie..... 14
 Bartolomé de Las Casas..... 12
 Bebop..... 27
 Beethoven, Ludwig van..... 15, 16
 Berendt, Joachim Ernst..... 27
 Berry, Chuck..... 26
 biologie..... 15
Birdland..... 27
 Boyd, W..... 7, 8
 brachycéphale..... 7
 Brubeck, Dave..... 27

C

Camp de Fürstengrube..... 21
 Chabrier, Emmanuel..... 19
 Chailley, Jacques..... 11
 Chamberlain, Houston Steward..... 8, 14, 22
 chant grégorien..... 11, 12
 Charlemagne..... 12
 Charles, Philippe..... 22
 Chesterton..... 9
 Colomb, Christophe..... 12
Concerto pour trompette et orchestre / Jolivet..... 24
 Concile de Trente..... 11
 Conservatoire..... 11
 Constantinople..... 11
 Cool Jazz..... 27

création du monde (La) / Milhaud..... 24
 culture..... 14

D

Darwin, Charles..... 14
 Déclaration Universelle des Droits de l'Homme..... 3
Deutsche Waldromantik / Kämpf..... 17
 Diacre, Jean..... 12
 Dictionnaire Littré..... 5
 Diddley, Bo..... 26
 différences de capacité intellectuelle..... 14
 dignité humaine..... 8
 dirty tones..... 24
 discours d'exclusion..... 14
 Dixieland..... 27
 dolichocéphale..... 7
 Dufourcq, Norbert..... 11
Dumbarton Oaks / Stravinsky..... 24

E

Ebony Concerto / Stravinsky..... 24
 Egk, Werner..... 15, 18
 Eglise catholique..... 12
 Eidsen, Josef..... 17
Emperor of Atlantes (The) / Ullmann..... 21
 époque nazi..... 15
 esclave..... 13
 Espagne..... 12
 Etats-Unis d'Amérique..... 6, 22, 25
 étranger..... 13

F

facteur Rhésus..... 8
 Fontette, François de..... 5, 6, 7
 Fontette, François de..... 12, 13
 Förster, Alban..... 17
 Franck, César..... 19
 Free Jazz..... 27
 Fröhlich, Karel..... 21
Frühling / Weingartner..... 17
Frühlingsfeier / Henrich..... 17
Frühlingsmärchenspiel (Das) / Weingartner..... 17
Führer schenkt des Juden eine Stadt (Der)..... 21
 Funk..... 27

G

Gaule..... 12
 Gaulmier, M..... 14
 Germains..... 11
 Gershwin, George..... 24
 Gesamtkunstwerk..... 20
Gesang über den Wassern / Windt..... 17

| | |
|--|--------|
| ghetto | 13 |
| Ghetto de Varsovie | 20 |
| Gobineau, Joseph Arthur, comte de | 13, 14 |
| <i>Goethe and Ghetto / Ullmann</i> | 21 |
| Goethe, Johann Wolfgang von | 18 |
| Graener, Paul | 17 |
| grecs anciens | 15 |
| Grégoire I ^{er} (Pape) | 11 |
| <i>Grollier Encyclopedia</i> | 17 |
| Günther, F. K. | 14 |

H

| | |
|------------------------------|--------|
| Haas, Pavel | 21 |
| Halbreich, Harry | 20 |
| Haley, Bill | 26 |
| Hard Bop | 27 |
| harmonie | 16 |
| Hausmusik | 15 |
| Heath, Percy | 27 |
| <i>Heliogabal</i> | 17 |
| Henrich, Hermann | 17 |
| héréditarisme | 8 |
| hétérophonie africaine | 24 |
| Hindemith, Paul | 18 |
| Hitler, Adolph | 14 |
| Hohlbaum, Peter | 20 |
| Hohlbaum, Robert | 18 |
| Homme de peau noire | 13 |
| Honegger, Arthur | 22, 23 |
| Hunkemöller, Jürgen | 22 |

I

| | |
|---|--------|
| Ibères | 11 |
| idéologie | 14 |
| idéologies racistes | 14 |
| Ikor, Roger | 7 |
| inégalité des aptitudes intellectuelles | 8 |
| Inzucht | 15, 18 |

J

| | |
|----------------------------|-------|
| Jackson, Milt | 27 |
| Jazz | 9, 22 |
| Jazz | |
| éléments distinctifs | 24 |
| Jésus | 13 |
| Jolivet, André | 24 |
| juifs | 13 |
| Juifs | 6 |

K

| | |
|------------------------------|-------|
| Kahn, Axel | 8, 14 |
| Kämpf, Karl | 17 |
| Klein, Gideon | 21 |
| Klußmann, Ernst Gernot | 17 |
| Knappertsbusch, Hans | 16 |

| | |
|-----------------------------|----|
| Krása, Hans | 21 |
| Kraus, Edith | 21 |
| Kraus, Karl | 21 |
| <i>Kunst der Fuge</i> | 15 |
| Kyrie | 11 |

L

| | |
|------------------------------|----|
| Lalo, Édouard | 19 |
| Lamartine, Alphonse de | 7 |
| Lapouge, Vacher de | 14 |
| Ledec, Egon | 21 |
| Lévi-Strauss, Claude | 9 |
| Lewis, Jerry Lee | 26 |
| Liszt, Franz | 17 |
| Little Richard | 26 |
| Lovsky, M. | 13 |

M

| | |
|--|----|
| Mann, Thomas | 16 |
| <i>Mein Kampf/Hitler</i> | 5 |
| <i>Meistersinger von Nürnberg / Wagner</i> | 20 |
| mélanges déterminés | 15 |
| mélanges limités | 15 |
| mélodie éternelle | 16 |
| Memmi, Albert | 5 |
| Mendelssohn-Bartholdy, Felix | 18 |
| mésocéphale | 7 |
| métissage | 14 |
| Milhaud, Darius | 24 |
| Minnesänger | 18 |
| Montesinos, Fray Antonio | 12 |
| Moyen-Orient | 6 |
| musique africaine | 22 |
| musique européenne | 22 |
| musique mozarabe | 12 |
| musique nazie | 20 |
| musique populaire | 15 |
| Musulmans | 13 |

N

| | |
|---------------------------------|----------------------------|
| Nazis | 13, 15, 16, 17, 18, 19, 21 |
| nécessité de mélange | 15 |
| Nègre | 13 |
| New York African Craze | 27 |
| <i>Nibelungenlied</i> | 18 |
| Nietzsche, Friedrich | 16, 17, 20 |
| <i>Notte (La) / Liszt</i> | 17 |

O

| | |
|--------------------------|----|
| off beat | 24 |
| office religieux | 11 |
| Oliva, Jean-Claude | 8 |
| organum | 11 |

P

| | |
|---|----|
| païen..... | 13 |
| Parker, Charlie (Bird)..... | 27 |
| <i>Passacaglia und Doppelfuge über den Choral</i> <i>Wachet auf / Klußmann</i> | 17 |
| <i>Passacaglia und Quadrupelfuge / Schaub</i> | 17 |
| Pélage II (Pape)..... | 11 |
| Pépin..... | 12 |
| <i>Persephone</i> | 17 |
| Petit Robert..... | 5 |
| Pickett, Wilson..... | 26 |
| piège biologique..... | 8 |
| Platon..... | 19 |
| Preetorius, Emil..... | 19 |
| Presley, Elvis..... | 26 |
| psallete pontificale..... | 11 |

R

| | |
|--|------------|
| Raabe, Peter..... | 17, 18, 19 |
| <i>Race et histoire / Lévi-Strauss</i> | 9 |
| racés inégales..... | 8 |
| Ravel, Maurice..... | 24 |
| régime endogénique..... | 15 |
| Reichsmusikkammer..... | 16 |
| renaissance..... | 13 |
| Rich, Charlie..... | 26 |
| Rome..... | 11, 13 |
| Rosenberg, Alfred..... | 14 |
| Ross, Alex..... | 21 |
| Rostand (Edmond)..... | 9 |
| Rostand, Jean..... | 9 |
| rythme..... | 16 |

S

| | |
|--|------------|
| Sartre, Jean-Paul..... | 24 |
| Satie, Erik..... | 28 |
| Schaub, Hans F. | 17 |
| <i>Schema Israël</i> | 20 |
| Schoenberg, Arnold..... | 18, 20, 21 |
| Schola Cantorum..... | 11 |
| <i>Schweigsame Frau (Die) / Strauss</i> | 16 |
| sélection..... | 15 |
| signes d'humiliation..... | 13 |
| Silver, Horace..... | 27 |
| sociobiologie..... | 8 |
| sociologie..... | 9 |
| <i>Sonate n°5 / Ullmann</i> | 21 |
| <i>Sonate pour violon et piano - Blues / Ravel</i> | 24 |
| Soul..... | 27 |
| SS Nazi..... | 8 |
| Stearns, Marshall..... | 27 |

| | |
|--|--------|
| Strauss, Richard..... | 16, 17 |
| Stravinsky, Igor..... | 24 |
| Style Chicago..... | 27 |
| Style Swing..... | 27 |
| <i>Survivant de Varsovie (Un) / Schoenberg</i> | 20 |
| Swerdlow, Susan..... | 22 |
| swing..... | 24 |
| <i>Symphonie n°1 / Ullmann</i> | 21 |

T

| | |
|--|----------------|
| tambours africains..... | 24 |
| <i>Tango / Stravinsky</i> | 24 |
| <i>Tanzmusik / Eidens</i> | 17 |
| Taylor, Cecil..... | 27 |
| Ténot, Frank..... | 22 |
| Terezin..... | 21 |
| Theresienstadt..... | Voir : Terezin |
| <i>Träumerei in der Waldschmiede / Förster</i> | 17 |
| Travailleurs immigrés..... | 6 |
| travaux pseudo-scientifiques..... | 8 |
| troisième Reich..... | 16 |
| trope..... | 11 |

Ü

| | |
|-----------------|----|
| Übermensch..... | 17 |
|-----------------|----|

U

| | |
|-----------------------|--------|
| Ullman, Viktor..... | 21 |
| Ullmann, Viktor..... | 21, 22 |
| Union Soviétique..... | 6 |

V

| | |
|---|--------|
| <i>Variationen und Fuge über ein Schweizer Volkslied</i> <i>/ Wunsch</i> | 17 |
| <i>Vision des Jesaia (Die)</i> | 17 |
| Volksmusik..... | 15, 19 |

W

| | |
|----------------------------|----------------|
| Wagner, Richard..... | 15, 16, 17, 20 |
| Waters, Muddy..... | 26 |
| Weber, Carl Maria von..... | 15 |
| Weigel, Bruno..... | 17 |
| Weingartner, Felix..... | 17 |
| Windt, Herbert..... | 17 |
| Wunsch, Hermann..... | 17 |

Z

| | |
|------------------------|----|
| Zelter, Friedrich..... | 18 |
| Zweig, Stefan..... | 16 |