



L'Europe centrale et orientale est-elle un espace pertinent pour les compositeurs juifs contemporains ?

Jean-Sébastien Noël

► To cite this version:

Jean-Sébastien Noël. L'Europe centrale et orientale est-elle un espace pertinent pour les compositeurs juifs contemporains ?. Paul Gradwohl. L'Europe médiane au XXe siècle : fractures, décompositions - recompositions - surcompositions, Centre français de recherche en science sociales (CEFRESJ), pp.89-106, 2011, Centre français de recherche en sciences sociales - CEFRES. <halshs-00591843>

HAL Id: halshs-00591843

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00591843>

Submitted on 10 May 2012

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

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



L'EUROPE CENTRALE ET ORIENTALE EST-ELLE UN
ESPACE PERTINENT POUR LES COMPOSITEURS JUIFS
CONTEMPORAINS ?

Jean-Sébastien Noël

In :

Paul Gradwohl (dir.),

*L'Europe médiane au XX^e siècle. Fractures, décompositions –
recompositions – surcompositions*

p. 89-106

Prague, CEFRES, 2011.

ISBN : 978-80-86311-23-4

Pour citer cet article :

Jean-Sébastien NOËL, « L'Europe centrale et orientale est-elle
un espace pertinent pour les compositeurs juifs
contemporains ? », *in* : Paul Gradwohl (dir.), *L'Europe médiane
au XX^e siècle. Fractures, décompositions – recompositions –
surcompositions*. Prague, CEFRES, 2011, p. 89-106.

L'EUROPE CENTRALE ET ORIENTALE EST-ELLE UN ESPACE PERTINENT POUR LES COMPOSITEURS JUIFS CONTEMPORAINS ?

Jean-Sébastien Noël

Doctorant, Nancy-Université – Université Nancy 2.
EA 4372 Centre de Recherche sur les Cultures et les Littératures
Européennes (CERCLE)

L'interjection prêtée à Gustav Mahler (1860-1911), « mon temps viendra », dit beaucoup sur la difficulté à ne considérer l'histoire à travers les œuvres musicales qu'en termes de périodes successives : la contemporanéité des compositeurs ne correspond souvent pas à celle des compositions et le temps de la musique s'inscrit dans de multiples allers-retours, d'oublis en redécouvertes, d'indifférence en réhabilitation. Aussi, se propose-t-on d'appréhender la notion de compositeur juif contemporain dans un sens élargi. D'ordinaire, la musicologie considère comme contemporains les compositeurs dont l'essentiel de la production se situe après 1945. Plus encore, une acception restreinte du terme limite ce groupe aux compositeurs d'avant-garde¹. La préoccupation de l'histoire culturelle n'étant pas de prendre pour soi des catégorisations pour partie fondées sur une analyse esthétique des œuvres, on préférera ici entendre par contemporain toute la production musicale savante, qu'elle soit d'avant-garde et résolument novatrice ou qu'elle reste fidèle aux différents codes de la tradition musicale liturgique ou académique.

¹ À ce titre, on se reportera à la réflexion très utile de Célestin Deliège sur l'ancrage réel des terminologies (modernités, avant-gardes) dans son Essai sur la modernité musicale : Célestin Deliège, *Invention musicale et idéologies. 2, Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Wavre, éditions Mardaga, 2007, p. 219-254.

De même, la limite de 1945, si elle revêt la dimension évidente d'une rupture historique, géopolitique et philosophique (on peut penser, entre autres, à la difficulté d'écrire de la poésie après Auschwitz formulée — un temps — par Theodor W. Adorno), n'est pas absolument efficiente lorsqu'on considère la production musicale des compositeurs issus de cultures juives dans son ensemble, c'est-à-dire dans la diaspora ainsi que dans le *Yishuv* puis l'État d'Israël. Aussi, pour poser à l'Europe centrale et orientale la question de sa pertinence en tant qu'espace vécu ou en tant qu'espace de création, le choix d'une chronologie élargie permet de mieux appréhender les phénomènes de mobilité des personnes et de mutation des codes et techniques musicales. Cette réflexion adopte donc le cadre d'un temps relativement long, que l'analyse d'un corpus de près de trois cents noms semble justifier : les années 1880, marquées par les mouvements d'exils consécutifs aux pogroms de la Russie tsariste, peuvent en constituer la limite inférieure. La limite supérieure, quant à elle, déterminée d'une part par l'accessibilité des sources, se justifie également par des changements importants dans les processus d'identification et de compréhension de la Shoah, notamment aux États-Unis². De plus, l'historien israélien Dan Michman³ a bien montré les mutations opérées dans les sociétés d'Europe orientale postcommunistes chez les jeunes redéfinissant leur rapport à la judéité, tout comme Ilya Altman a par ailleurs mis en lumière le rôle joué par certaines productions culturelles (littéraires et cinématographiques) des années 1980 en URSS⁴ dans le retour de la Shoah dans l'espace public. Dans ce cadre chronologique élargi, les phénomènes de persécutions antisémites et le génocide conduisant à la destruction de près de six millions de Juifs constituent un nœud gordien dont il s'agit d'évaluer l'importance dans une pratique musicale territorialisée.

² Alain Mintz, « Du silence à l'évidence : interprétation de la Shoah dans la culture américaine », in : Françoise S. Ouzan, Dan Micheman (dir.), *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 255-281.

³ Dan Michman, « Un 'troisième partenaire' dans le judaïsme mondial ? Le nouveau courant intellectuel dans le judaïsme d'Europe de ces dernières années », in : *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, op. cit.

⁴ Ilya Altman, « La mémorialisation de la Shoah en Union Soviétique : historique, actualité, perspectives », in : *De la mémoire de la Shoah dans le monde juif*, op. cit.

LA NOTION DE “COMPOSITEUR JUIF” À QUESTIONNER AU-DELÀ DE “L’ESSENCE” MUSICALE

Musicien juif ou Juif musicien ?

La question de l'identité juive se pose, à partir de l'émancipation, en partie sous l'influence de la *Haskala*, les lumières juives, de manière complètement différente. Les persécutions de la fin du XIX^e siècle et le génocide complexifient encore le positionnement identitaire, au point de rencontrer, dans l'entreprise de définition de la notion de “compositeur juif” des points de vue *a priori* inconciliables.

En effet, une partie de la littérature consacrée à la question adopte une position essentialiste, visant à faire du compositeur juif le créateur d'une œuvre musicale objectivement identifiable comme juive. Cela peut passer par l'utilisation de thématiques bibliques ou liées à la culture yiddish, ou encore par la réalisation d'œuvres de type paraliturgique. Le plus juif des compositeurs juifs serait alors le *hazzan* de la synagogue orthodoxe, conservatrice ou réformée, à la fois cantor, chef de chœur et compositeur/arrangeur d'œuvres utilisées dans les services sacrés. Or, une question se pose déjà : les compositeurs de confession juive et consacrant une large partie de leur production à la synagogue, tel les grands maîtres Louis Lewandowski (1821-1894), Salomon Sulzer (1804-1890), Samuel Naumbourg (1817-1880), ont adopté les canons de l'écriture occidentale au point de modifier en profondeur l'écriture musicale des répertoires sacrés en s'inspirant à la fois de Bach et de la musique de leur temps, essayant à leur époque les critiques des orthodoxes. La musique chorale chantée et/ou jouée dans les synagogues (réformées) s'avère alors tout à fait comparable à la musique liturgique chrétienne. D'autres encore, de confession juive, écrivent pour la liturgie catholique ! Enfin, des compositeurs tels que Gustav Mahler se considèrent avant tout attachés à l'Europe centrale⁵, comme berceau d'une culture dont ils aspirent à traduire la quintessence, quitte à abjurer la religion juive, poussant à son terme la logique d'assimilation aux élites bourgeoises catholiques. Où se situe alors la figure du compositeur “essentiellement” juif dans cette pluralité d'attitudes et de pratiques ?

⁵ Néanmoins, Mahler se définit bien lui-même comme « Trois fois sans patrie, Bohême parmi les Autrichiens, Autrichien parmi les Allemands et Juif parmi tous les peuples du monde », cité par Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*. Tome I, *Vers la gloire (1860-1900)*, Préface de Pierre Boulez, Paris, Fayard, 1979, 1160 p.

Un autre point de vue, en apparence opposé, consiste à penser qu'il n'y a pas lieu d'accepter la notion de "compositeur juif" au XX^e siècle. Ainsi, la construction identitaire contemporaine serait devenue si complexe et multiple, qu'il serait impossible de réduire un individu à l'une des composantes de son identité. Or, que faire lorsqu'un compositeur de l'importance de György Ligeti (1923-2006) — né dans une famille juive hongroise en Transylvanie roumaine, naturalisé autrichien — revendique bien, dans l'article « Mein Judentum⁶ » la composante juive de son histoire, même si cet élément identitaire ne peut bien entendu prétendre le définir complètement ? Doit-on nier cette partie de son expérience éducative, culturelle, historique ? Le fait est que Ligeti est à la fois compositeur *et* juif. Il est également hongrois, magyarophone et roumanophone, puis citoyen autrichien. Par surcroît, sa judéité s'est avérée d'une importance cruciale entre avril et octobre 1944, lorsque sa famille et lui-même ont été emportés par le cataclysme génocidaire. Aussi, la position arrêtée consistant à relativiser à l'extrême la part de l'expérience individuelle d'un compositeur en tant que juif, sans, de fait, reconnaître que cela puisse résonner de manière décisive dans sa pratique musicale, semble devoir ressortir d'une même forme d'essentialisme, les uns comme les autres reconnaissant qu'un compositeur peut être reconnu comme juif quand il écrit une musique spécifiquement juive.

Or, les spécialistes⁷ semblent bien en peine de retrouver ces critères objectifs (thématiques, modes, couleurs harmoniques, rythmiques inspirées des métriques hébraïques) forgeant une "musique juive", énoncée sans la précaution du pluriel et au mépris des adaptations formelles dans le temps et dans l'espace, les répertoires étant très perméables à de multiples influences. Il semble donc préférable d'adopter une position intermédiaire, plus dialectique et qui entérine de fait la complexité d'une telle notion, en même temps que "l'hybridité" de cette musique (Hervé Roten) : acceptant d'une part l'irréductibilité d'une œuvre à sa dimension spécifiquement juive, mais reconnaissant également le poids au XX^e siècle de cette part

⁶ « Ma langue maternelle est le hongrois, mais je ne suis pas un véritable Hongrois, car je suis juif. Mais n'étant pas membre d'une communauté juive, je suis un juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus, car je ne suis pas baptisé ». « Mein Judentum », in : György Ligeti, Monika Lichtenfeld, *Gesammelte Schriften*. Band 2, Basel, Paul Sacher Stiftung, 2007, p. 20 ; traduction de J.-S. N.

⁷ Voir, par exemple en français, *Les Cahiers du judaïsme*. N° 5, *Musiques*, éd. Alliance Israélite Universelle, automne 1999, 144 p. et notamment l'article d'Hervé Roten, « Musiques juives, musiques hybrides ».

identitaire et culturelle des individus sur leur parcours, sur leurs pratiques et sur leurs goûts.

L'ÉCOLE DE SAINT-PETERSBOURG DANS LES TRACES DU FOLKLORISME EUROPÉEN AU DÉBUT DU X^E SIÈCLE : LA GESELLSCHAFT FÜR JÜDISCHE VOLKSMUSIK ET SON RAYONNEMENT

Au XIX^e siècle, l'œuvre décisive des fondateurs du répertoire liturgique réformé s'inscrit dans une réalité spatiale et plus encore dans une géographie de la production musicale en Europe centrale et orientale. La mutation de la musique religieuse à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle s'inscrit dans une logique de réseau, comprenant des centres (de formation, de production, d'édition des œuvres) et des zones de mobilité. La réintroduction des instruments dans les communautés réformées allemandes, en particulier de l'orgue dans les services du Shabbat et le rapprochement des œuvres synagogales de Solomon Sulzer (1804-1890), Louis Lewandowski (1821-1894), Samuel Naumbourg (1817-1880), Eliezer Gerovitch (1844-1914) avec la musique chorale inspirée à la fois du "retour à Bach" et du romantisme allemand, introduisent un profond changement dans la musique liturgique. De même, c'est à cette époque que le rôle du cantor évolue, ne se réduisant pas à celui d'un soliste virtuose, mais prenant en charge les écoles cantoriales et la vie musicale de la synagogue. Au tournant du siècle, ces pôles de création et d'éducation en voie de consolidation exercent une influence considérable en Allemagne et en Europe orientale, de Vilna à Odessa, en passant par Kiev.

Dans l'Empire russe, le projet d'une musique juive spécifiquement russe tire, de surcroît, ses racines de l'influence de Nicolas Rimski-Korsakov en tant que pédagogue. En 1908, cette aspiration trouve une traduction institutionnelle en Russie puisque la *Gesellschaft für Jüdische Musik*⁸ (Société pour la musique juive), devenue Société

⁸ Philip V. Bohlman, *Jüdische Volksmusik. Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*, Wien, Böhlau, 2005, 388 p. Jascha Nemtsov (dir.), *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert. Quellenlage, Entstehungsgeschichte, Stilanalysen*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, voir notamment l'article de Lyudmila Sholokhova, « Jewish Musical Ethnography in Russian Empire: Ideology and Chronology », p. 217-226.

pour la musique folklorique juive, est fondée à Saint-Petersbourg par des étudiants parmi lesquels Solomon Rosowsky (1878-1962), Lazare Saminsky (1882-1959) et Aleksandr Zhitomirsky (1881-1937). Cette société collecte des chants en yiddish, de la musique synagogale ou des mélodies du répertoire des *klezmerim* dans l'ensemble de la « zone de Résidence » et bien au-delà (jusqu'à Bakou). Elle est active jusqu'en 1929. C'est alors que les autorités soviétiques en exigent la dissolution. Dès 1918, le régime bolchevique cherche à en réduire l'influence au prétexte de n'être pas « conforme à l'esprit du temps ».

Des ensembles juifs — pour certains sionistes militants — parcourent le monde pour y jouer ou y créer des œuvres qui s'inscrivent en partie dans la dynamique initiée par l'école de Saint-Petersbourg et par la Société. Ainsi, l'ensemble *Zimro*⁹ du clarinettiste Simeon Bellison (1883-1953) a passé commande au compositeur Sergeï Prokofiev (1891-1953) d'une œuvre fondée sur un des thèmes folkloriques juifs. Cette *Overture on Hebrew Themes*, op. 34, est créée à New York en 1919.

La Société a en réalité fonctionné comme un réseau de jeunes compositeurs, à la fois intéressés par le corpus des sources traditionnelles et folkloriques juives de Russie et par la modernité musicale du début du XX^e siècle. Le parcours professionnel et individuel de chacun d'eux à partir des années 1920 contribue à redessiner l'espace vécu des compositeurs juifs d'Europe orientale. Si Leo Zeitlin (1884-1930) et Joseph Achron (1886-1943) émigrent aux États-Unis, d'autres membres de la Société restent en Russie bolchevique puis en U.R.S.S. : ainsi Mikhaïl Gnessin (1883-1957), Alexandr Weprik (1899-1958) ou Alexandr Krejn (1883-1951).

⁹ *Zimro* ou *Zimrah* signifie « chanteur ». Lié à l'Organisation Sioniste Russe, l'ensemble *Zimro* (composé d'un clarinettiste, d'un quatuor à cordes et d'un piano) a pour vocation originelle de récolter des fonds pour soutenir la création d'un État juif en Palestine et d'y installer un conservatoire de musique (un « Temple des Arts Juifs »). Entre 1917 et 1919, il a entrepris une vaste tournée en Europe orientale puis en extrême Orient pour enfin se produire au Canada et aux États-Unis en 1919. Le concert du Carnegie Hall de New York a marqué certains compositeurs juifs issus de l'émigration, qui ne connaissaient pas le travail d'ethnomusicographie de la Société de Petrograd. L'essentiel du répertoire de l'ensemble était en effet consacré à la musique savante d'inspiration folklorique ou liturgique. Après avoir été remarqué au Carnegie Hall, le fondateur de l'ensemble, Simeon Bellison, a été engagé comme premier clarinettiste du New York Philharmonic, ce qui contribua à faire échouer le dessein initial de *Zimro* en Palestine.

RESEAU DE LA *GESELLSCHAFT FÜR JÜDISCHE VOLKSMUSIK*
DE SAINT-PETERSBOURG, ENTRE 1908 ET 1912



S'interroger sur la pertinence de l'Europe orientale pour un compositeur tel que Gnessin, par exemple, revêt tout son sens. Ce n'est pas son éducation juive (il est issu d'une famille de rabbin) ou ses années passées à la *Gesellschaft* qui justifient néanmoins son

ancrage à l'Est. En effet, à mesure que le régime soviétique affirmait son hostilité envers les formes de revendication d'un particularisme musical juif, il continua à occuper des positions importantes, notamment comme professeur à l'Académie Gnessin de Musique, fondée par ses propres sœurs, où il fut le professeur de Aram Khatchaturian et à Tikhon Krennikov¹⁰.

SPÉCIFICITÉS DES EUROPE ORIENTALE ET CENTRALE FACE AUX PARCOURS DE COMPOSITEURS

Une géographie musicale des lieux de formation et de production culturelles en partie indépendantes des frontières européennes

Contrairement à ce que l'on pourrait penser *a priori*, il existe une assez forte mobilité des répertoires liturgiques, à la fois d'un point de vue spatial (entre Europe centrale et orientale) et d'un point de vue religieux (entre libéraux et *hassidim*, par exemple). Des figures telles que celle du cantor Leib Glantz (1898-1964), né à Kiev d'une famille de cantors *hassidim*, mettent en évidence le rôle de passeurs — de médiateurs — des cantors. Ainsi, Glantz a largement contribué à introduire les œuvres des compositeurs du XIX^e siècle qui ont fait évoluer le répertoire liturgique en s'inspirant de la musique savante occidentale (Gerovitch, Lewandowski, Sulzer). Les données biographiques disponibles sur Glantz indiquent qu'il s'est lui-même initié à ces innovations pour partie de manière autodidacte, mais très certainement pour l'essentiel au cours de ses années d'études à Kiev. La mobilité de Glantz, comme celle d'autres cantors lors de leurs tournées ou dans leur vie professionnelle, appuie la diffusion de ces répertoires, tendant à modifier en profondeur la nature des répertoires liturgiques, en partie partagés par les communautés urbaines d'Europe orientale.

On constate bien souvent que les figures de proue de la musique liturgique juive européenne cumulent une double formation¹¹ : dans l'enfance et dans la première adolescence, les individus les plus doués, notamment dans la maîtrise de l'art vocal, reçoivent auprès

¹⁰ Ce dernier a été nommé par Andreï Jdanov secrétaire général de la Société des compositeurs en 1948, à tel point qu'on a pu parler de doctrine Jdanov-Krennikov.

¹¹ Sholom Kalib, *The Musical Traditions of the Eastern European Synagogue*. Vol. One, *Introduction : History and Definition (Part One. Text)*, Syracuse/New York, Syracuse University Press, 2002, 277 p. Emanuel Rubin, John H. Baron, *Music in Jewish History and Culture*, Detroit, Harmonie Park Press, 2006, 420 p.

de maîtres *hazzanim* une première formation pratique et théorique. Pour ceux dont les familles peuvent ou veulent parfaire la formation du futur compositeur, la seconde phase s'effectue dans les conservatoires et académies de musiques savantes : Kiev, Saint-Petersbourg, Moscou pour l'Europe orientale. Les jeunes musiciens qui se destinent à la carrière de compositeur ne sont pas les seuls à suivre cette double formation : ainsi, le cantor Pinchas Jassinowsky (1886-1954), né près de Kiev à Romanovka dans une famille de Juifs hassidim, après avoir étudié la musique synagogale à la *Khor Shul* de Kherson, est repéré par César Cui qui lui permet d'entrer au conservatoire de Saint-Petersbourg pour y suivre les cours d'Alexandre Glazounov et de Nikolay Sokolov.

De la même manière, la famille de cantors Kusevitsky (également écrit Koussevitzky) marque l'importance de la mobilité dans l'évolution des formes musicales de la musique cantoriale et synagogale. Les quatre frères ont connu une renommée importante, tout particulièrement Moshe l'aîné (1899-1966) et David le cadet (1911-1985). Nés à Smarhoń (Смаро́нь, Biélorussie), les frères reçoivent eux aussi la double formation. Après l'installation de sa famille à Vilna au lendemain de la Première Guerre mondiale, Moshe et David Koussevitzky chantent dans le chœur de la *Khor Shul* ; le premier obtient une position de cantor alors que le second suit les cours du conservatoire de Vilna. Les quatre frères ont, au final, officié comme cantors dans une large partie du *Yiddishland* : Jacob à L'vov (Lemberg), Simcha à Rovno (actuelle Rivne, en Ukraine), Moshe à Varsovie alors que David fait ses débuts à Łódź.

D'autres compositeurs, qui n'appartiennent pas au champ professionnel des cantors, concentrent leur formation sur les hauts lieux académiques : ainsi, Marc Lavry (1903-1967), né à Riga, suit l'essentiel de son cursus en Allemagne. Produit des institutions savantes et conservatoires de la tradition occidentale, Lavry suit conjointement les cours de Paul Graener au Conservatoire de Leipzig et apprend la direction d'orchestre en leçons privées avec Hermann Scherchen et Bruno Walter. D'un point de vue professionnel, il effectue la partie européenne de sa carrière à l'opéra de Saarbrück puis au *Berliner Sinfonie-Orchester*. C'est à Berlin qu'il crée ses premières œuvres marquées par des thématiques explicitement juive : comme la *Danse Hassidique* ou la *Suite Juive*, créées en 1930 par l'orchestre qu'il dirige.

Une géographie musicale de la Shoah

L'avènement du régime nazi et la politique de ségrégation antisémite modifie en profondeur et par étapes le réseau d'éducation, de production et de sociabilité musicale existant, avant de le détruire. Avec le *Yiddishland*, ce sont également les modalités de diffusion des musiques traditionnelles ou nouvelles de cultures juives qui disparaissent. De plus, la musique produite par les compositeurs juifs, notamment contemporains, ne disparaît pas instantanément dans les autodafés. En effet, comme souvent, l'hyper-administration nazie parvient de manière assez paradoxale à donner une tribune à ce que Joseph Goebbels avait présenté comme « l'expressionnisme atonal » dans son discours inaugural du 28 mai 1938 à l'exposition de Düsseldorf. Cette exposition, dont le projet est de maintenir la pureté de « l'Allemagne, pays de la musique », non seulement diffuse du jazz auprès des visiteurs de l'exposition, mais consacre aussi une section entière à Arnold Schoenberg (la deuxième), une autre à Kurt Weill et Ernst Krenek (la troisième)¹². Il ne s'agit pas, bien entendu, de renverser de manière rhétorique, la réalité d'un tel projet : dans l'humiliation et la calomnie, toutefois, ces œuvres sont diffusées au lieu d'être niées. La barbarie nazie impose l'insoutenable paradoxe de laisser des condamnés et des parias composer et jouer de la musique.

Comme l'ont montré de nombreuses études, la vie musicale et en particulier la production et la création musicales perdurent dans des conditions concentrationnaires : les ghettos et les camps, y compris les camps d'extermination, sont bien des lieux où l'activité musicale reste vivante. Emanuel Ringelblum dans ses *Notes du Ghetto de Varsovie*, mais également dans une lettre de 1944 coécrite avec Adolf Avraham Berman envoyée au *Yidisher Visnshaftlekher Institut* (YIVO) de New York, décrit la vitalité de la vie culturelle du ghetto. Beaucoup a été dit et écrit sur le réinvestissement d'une culture, de ses codes, de ses techniques, dans une attitude de résilience.

Mais comment saisir la dimension spatiale de cette activité créatrice ? Après la phase d'humiliation et d'interdiction d'exercer, les compositeurs d'origine juive qui n'ont pas fui subissent

¹² Albrecht Dimling, Peter Girth (dir.), *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf, [1988], 1993. *Le Troisième Reich et la musique : catalogue de l'exposition présentée au Musée de la musique, 8 octobre 2004-9 janvier 2005*, Paris, Fayard, 2004, 255 p.

l'enfermement. Si le cas spécifique de l'activité culturelle et en particulier musicale de la forteresse de Terezín est bien connue, il faut rappeler que la musique continue de s'écrire et d'être créée ailleurs. Les ghettos de Vilna, Łódź, Prague, Varsovie connaissent une activité musicale dense, en particulier en ce qui concerne les chants maintenant l'usage du Yiddish¹³. Le Polonais Mordekhai Gebirtig (1877-1942), auteur de la chanson *Es Brent*¹⁴, le Tchèque Karel Svenk (1907-1945), compositeur du fameux *Terezín Hymn* ou le Polonais David Beigelman (1887-1945), créateur du *Tsigaynerlid*, le poète Lituanien Hirsh Glik (1920-1944), auteur de *Shtil, di nakht iz oysgeshternt* et *Zog Nit Keynmol* sur une musique populaire de Dimitri Pokrass, pour ne citer qu'eux, témoignent de la permanence de cette activité.

De même, la création d'une musique savante, dans la stricte acception du terme, perdue et ce, en particulier dans la forteresse de Terezín : ainsi, le Tchèque Ervin Schulhoff (1894-1942), l'Allemand Martin Rosenberg (mort en 1943), les Tchèques Gideon Klein, compositeur et arrangeur (1919-1945), Pavel Haas (1899-1944), Ilse Weber (1903-1944), Carlo S. Taube (1897-1944) et bien sûr Viktor Ullmann (1898-1944) produisent une musique conforme aux codes formels, adaptés aux contingences matérielles et techniques de l'univers concentrationnaire, du milieu académique d'avant-guerre. La musique de chambre, le lied mais également l'opéra sont des genres musicaux qui continuent d'être créés, le plus souvent dans la lignée de la musique savante allemande, mais également avec un ancrage profond dans l'ancienne tradition du *Yiddishland* (chansons hébraïques, mélodies sur des poèmes yiddish, chœurs en hébreu, etc.).

On peut s'interroger sur la fixité des chants écrits dans les camps ou dans les ghettos. Par définition, ce sont des œuvres concentrationnaires qui ne peuvent pas s'inscrire dans des logiques de mobilité. Or, le déplacement des productions culturelles s'avère étroitement lié aux déplacements des victimes, ce qui permet à des œuvres, en particulier aux chants, de s'inscrire dans une réalité spatiale plus large : on peut penser par exemple à l'air final de

¹³ Shirli Glibert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 243 p.

¹⁴ Écrite avant guerre, en 1938, en réaction à un pogrom dans une ville polonaise et à l'indifférence de la population, cette chanson de Gebirtig est l'une des plus souvent mentionnées par les survivants.

l'opéra pour enfants *Brundibár* de Hans Krása (1899-1944) sur le livret d'Adolf Hoffmeister, fredonné ou simplement sifflé par les chœurs successifs d'enfants qui l'ont interprété lors des 55 représentations à Terezín, entre septembre 1943 et octobre 1944 :

Les tyrans arrivent au loin,
Mais, toi, attends de voir !
Ils vacillent, un, deux, trois !
Nos amis nous renforcent !
Et c'est ainsi que nous achevons notre chanson !
Konec ! (Fin !)¹⁵

Kurtág et Ligeti : l'un reste l'autre part (ancrage hongrois, tentation de l'Occident)

Bien que la Seconde Guerre mondiale, le génocide, la logique des blocs et les mutations frontalières aient définitivement bouleversé la structuration du monde musical juif d'avant-guerre, l'appareil d'État communiste – comme nous l'avons vu avec le cas Mikhaïl Gnessin – n'a pas toujours agi comme un repoussoir : ainsi, l'exemple comparé des Hongrois György Ligeti (1923-2006) et György Kurtág (né en 1926) met en évidence les formes d'adaptation de codes musicaux modernes dans un cadre académique fortement marqué par l'idéologie du réalisme socialiste. Si ni l'un ni l'autre n'ont développé de musique à partir de thématiques spécifiquement juives (liturgique ou caractérisée par l'usage du yiddish), cet élément de leur identité a eu une influence historique sur leur parcours. L'un comme l'autre ont bâti un discours musical novateur de part et d'autre du rideau de fer. Sans considérer que l'un (Kurtág) serait l'exception et l'autre (Ligeti) la règle, on remarque dans ce cas et dans cette période que l'espace centre européen induit des comportements différents.

Ceux qui, comme Ligeti en 1956, ont fini par quitter la Hongrie, peuvent ainsi recouvrer la mémoire de cet espace, sous des formes humoristiques ou parfois absurdes : ainsi, son *Hungarian rock*, composé en 1978 comme une chaconne pour clavecin et ses *Magyar Etüdök* pour chœur (1983) composées sur un livret de Sándor Woëres (1913-1989). Toutefois, chez Ligeti, ce retour hongrois s'effectue de manière tout à fait indépendante d'une logique mémorielle liée à la judéité. La Shoah réapparaît sous une forme très

¹⁵ Hans Krása, *Brundibár*, Music of Remembrance, Northwest Boychoir, dirigé par Gerard Schwarz, NAXOS, 2007, 8.570119.

détournée et universelle (la mort de masse, très loin de toute notion religieuse de type *hurban* qui fait de la Shoah une troisième destruction du Temple) dans le *Requiem* (1962-1965), puis par évocation absurdes, cauchemardesques et ordurières dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977).

György Kurtág, quant à lui, reste sur le territoire hongrois : jusqu'en 1957, où il obtient une bourse pour étudier à Paris, il écrit peu, étudie beaucoup les maîtres que sont pour lui Bartók et Webern (plus difficile d'accès). Après un travail d'analyse réalisé avec la psychologue Marianne Stein, qui lui permet de se libérer d'une inhibition face à l'acte créateur, Kurtág réalise une production très autonome et spécifique, souvent concise et de toute manière assez confidentielle, tant en Hongrie qu'en Occident. Il lui faut attendre, en 1981, la création par Pierre Boulez avec l'Ensemble Intercontemporain des *Messages de feu Demoiselle Troussova* pour obtenir une reconnaissance internationale. En Hongrie, notamment à l'Académie de Musique Ferenc Liszt de Budapest, c'est en pédagogue qu'il s'impose (piano et musique de chambre). La musique de Kurtág n'est pas dénuée de référence à la culture juive. Dès ses années d'études, György Kurtág a en effet étudié la composition à Temesvár (Timișoara) auprès de Mihály Eisikovits (1908-1983), lui-même spécialisé dans le folklore et la musique liturgique juive. (Il est notamment l'auteur d'un recueil intitulé *Chants des martyrs hassidiques. Mélodies des Maramures.*) La manifestation la plus explicite de ce lien est très certainement repérable dans l'utilisation humoristique d'une danse hassidique (indiquée, dans la partition *mit Humor*) dans l'un des mouvements des *Kafka Fragmente*, opus 24 (1985), pour soprano et violon, ainsi que dans une autre section de la même œuvre, portant l'indication « Penetrant Jüdisch ». Plus encore, les rapprochements intéressants opérés par le musicologue Peter Szendy entre les *Kafka Fragmente* et le Schoenberg de *Moses und Aaron* ouvrent un champ de réflexion sur les rapports entre judaïté et musique¹⁶.

¹⁶ Peter Szendy, « Note de programme » pour *Kafka Fragmente*. « Pourtant, si cette tradition est présente, c'est dans un tout autre sens que, par exemple, dans le *Moïse et Aaron* de Schoenberg. Ici, la musique ne semble pas se heurter à l'interdit de l'image, à cet interdit de la représentation qui, pour Adorno, était "la clé des rapports entre musique et judaïcité". Au contraire, comme le dit bien István Balázs, la musique de Kurtág serait plutôt *hyperréaliste*, voire hypermadrigaliste. Elle chercherait à peindre, à représenter à tout prix. Et si toutefois il s'avérait qu'elle dépasse le madrigalisme, qu'elle est au-delà, ce serait en quelque sorte en le

DES EUROPES EXTÉRIEURES ? JEUX DE RÉSEAUX ET JEUX DE MÉMOIRES

Interdépendance des pratiques et des traditions musicales : l'apport de la technique européenne aux formes musicales américaines

Sur une période d'un siècle, à partir des années 1880, la culture musicale traditionnelle juive (chant et théâtre yiddish, répertoires liturgiques) et la mémoire patrimoniale ont progressivement opéré un déplacement physique hors de l'Europe centrale et orientale, ne serait-ce que par le biais des fonds d'archives majoritairement implantés aux États-Unis après la guerre (rapatriement des archives européennes en 1947¹⁷). On peut, ce faisant, s'interroger sur l'idée d'une "Europe extérieure" – localisée aux États-Unis ou en Israël – vécue ou perçue comme lieu de réinvestissement d'un savoir et d'un patrimoine (acquis dans les synagogues, les *Khor Shule* ou les conservatoires européens) ou encore comme lieu de révélation identitaire.

À titre d'exemple, la musique hollywoodienne (celle de "l'âge d'Or", des années 1930-1960) a été largement modifiée par l'apport de compositeurs nés et formés à l'école romantique en Europe centrale ou orientale puis émigrés en Californie : on peut notamment penser à l'Allemand Franz Waxman (1906-1967), au Russe David Tamkin (1906-1975), à Erich-Wolfgang Korngold (1897-1957), né à Brno, ou encore au Viennois Max Steiner (1888-1971), dont les œuvres – parfois conspuées par les « Mogols » comme trop proches de l'opéra – ont contribué redéfinir les règles du genre. Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), juste après son immigration aux États-Unis en 1939, prend ainsi contact avec la MGM par le truchement de Jascha Heifetz. Bien qu'il ait cherché à minimiser la qualité de son travail gigantesque (en quantité) pour le cinéma, Castelnuovo-Tedesco a dû reconnaître que le Septième Art, aux États-Unis, lui a permis d'asseoir sa réputation et d'assurer son train de vie. Malgré ces

ruinant *de l'intérieur*.» Texte disponible sur le site de l'IRCAM : <http://brahms.ircam.fr/works/work/9779/> (visité le 16 octobre 2010).

¹⁷ En 1947, intervient un rapatriement des archives européennes : suite à l'occupation de Vilna par les nazis (le 23 juin 1941), dans la logique d'un pillage systématique de la culture juive, l'Einsatzstab Rosenberg fait envoyer à Francfort sur le Main près de 25 000 ouvrages issus de la Bibliothèque du collectionneur Mittityahu Strashun (1817-1885) et près de 15 000 ouvrages issus des collections du YIVO (Institute for Jewish Research). Ce sont ces documents que l'armée américaine a découvert et a fait envoyer au YIVO de New York en 1947.

dénégations de façade, il concède que le cinéma « profondément et congénitalement américain, offre des possibilités pour une authentique forme d'art ». Substitution au noble genre dramatique européen — l'opéra —, l'industrie hollywoodienne et ses maîtres permettent à de nombreux musiciens formés à l'école académique européenne de réinvestir leur bagage technique et artistique. De ce point de vue, la musique de film hollywoodienne doit beaucoup à l'émigration européenne, résultant en partie de la fuite face aux persécutions antisémites des années 1881-1906 ou des années 1930¹⁸.

De la même manière, des compositeurs nés sur le sol américain, d'une grande importance dans les milieux de la musique savante aux États-Unis, subissent une influence indirecte de la vie musicale européenne et des techniques pratiquées dans les communautés du vieux continent par le truchement des maîtres, notamment des cantors, émigrés. Ainsi, Frederick Jacobi (1891-1952), à la fois figure de proue du modernisme américain dans les années 1930-1940 et pédagogue d'importance considérable, a été initié par Lazare Saminsky aux traditions musicales liturgiques d'Europe orientale au Temple Emanu-El de New York. Un cercle de compositeurs particulièrement en vue, largement publiés et associés à l'*American Reform Movement* compte des personnalités telles Herbert Fromm (1905-1995), Isadore Freed (1900-1960), Frederick Piket (1903-1974), Julius Chajes (1910-1985) et Hugo Chaim Adler (1894-1955). Formés dans les centres académiques d'Europe centrale (principalement allemands), ces compositeurs sont porteurs de la *Hoch Kultur* souvent ouverte aux expériences de la modernité (Fromm a été le co-disciple de Hindemith).

« The Promised Lands » : révélatrices d'un espace symbolique perdu

Pour plusieurs générations de Juifs émigrés d'Europe orientale et d'Europe centrale et pour nombre de musiciens (cantors, compositeurs de musique liturgique et artistes du *Yiddish Theater* en particulier), les États-Unis et Israël ont constitué un lieu de

¹⁸ Peter Gay, « 'We miss Our Jews'. The Musical Migration from Nazi Germany », in : Reinhold Brinkmann, Christoph Wolff (dir.), *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 21-30.

formation et d'initiation aux traditions cantoriales d'Europe orientale : ainsi, celui qu'on a appelé « le cantor parmi les cantors », Moshe Ganchoff (1904-1997) n'a pas acquis son savoir et sa technique dans son Odessa natale, mais bien à Toledo, Ohio, où il approfondit sa connaissance du *hazzanut* (l'art de se produire en tant que cantor) auprès de cantors émigrés de renommée mondiale tels que Arye Leib Rutman (1866-1935) ou Joshua Lind (1890-1973) et sa technique vocale auprès de partenaires tels que Mordechai Hershman (1888-1941) ou le fameux Yossele Rosenblatt (1882-1933). Un article important d'Eliayu Schleifer met ainsi en évidence les mutations de la musique liturgique ashkénaze en Europe et aux États-Unis ¹⁹ alors que cette deuxième génération est en activité. Trois tendances fortes s'imposent depuis le début des années 1970 : le rôle des femmes dans la liturgie réformée, un style méditerranéen qui s'impose (avec la structuration des institutions musicales académiques de Palestine puis de l'État d'Israël) face aux répertoires d'inspiration ou d'origine européenne et enfin l'influence de la *pop music* américaine sur le répertoire hassidique à partir des années 1960.

De plus, pour certains compositeurs, les États-Unis sont le lieu d'une redécouverte du patrimoine musical et plus largement de la culture juive. Ainsi, Jan Meyerowitz (Hans Hermann Meyerowitz 1913-1998, né à Breslau), s'installe à Berlin pour y étudier avec Walter Gmeindl et Alexander von Zemlinsky. Après l'avènement du régime nazi en 1933, en Italie où il poursuit ses études avec Ottorino Respighi et Alfredo Casella. Il passe les années de guerre en Belgique et en France, où des interprètes tels que le flûtiste Jean-Pierre Rampal ou la pianiste Yvonne Loriot créent ses œuvres. Ce n'est qu'à son arrivée sur le sol américain en 1946 que Meyerowitz se rapproche de la musique traditionnelle juive, notamment par la commande d'un service sacré par le fameux cantor de la Synagogue de Park Avenue, David Puttermann (1900-1979). Cette vocation patrimoniale des États-Unis est bien entendu étroitement liée à la fondation de centres d'archives spécifiques, accueillant pour certains l'essentiel des fonds consacrés à la production musicale du *Yiddishland*. Ainsi, la *Music Collection* RG 112 du YIVO (*Institute for Jewish Research*) à New York abrite des archives irremplaçables consacrées à la musique liturgique, à la chanson yiddish et aux

¹⁹ Elihayu Schleifer, "Current trends of liturgical music in the Ashkenazi synagogue", *World of Music*, vol. 37, n° 1, 1995, p. 59-72.

productions du Yiddish Theater de Vilna. Avec les fonds israéliens de Tel-Aviv (le *Feher Jewish Music Center* du *Beth Hatefutsoth*) et de Jérusalem (*Music Research Center* de l'*Hebrew University*), les centres américains de la Côte Est (New York, Washington, Boston pour les plus importants) gèrent une part très importante du patrimoine musical juif, savant, populaire et folklorique²⁰. Le cœur du patrimoine archivistique des musiques juives ne bat plus en Europe orientale.

C'est enfin sur le sol américain que la musique traditionnelle *klezmer* réapparaît dans un mouvement *revival* à partir des années 1960. Des figures telles que le clarinettiste argentin Giora Feidman, la figure de proue des *klezmerim* contemporains, ou encore David Krakauer et ses groupes *Klezmatiks* ou *Klezmer Madness!* ont largement contribué à faire d'une musique en grande partie disparue un phénomène culturel mondialisé, qui touche à nouveau, depuis les années 1990, l'Europe orientale²¹. Ainsi, de nouveaux groupes se sont constitués à Varsovie ou à Cracovie, où les stars américaines du genre se produisent par ailleurs avec succès (David Krakauer a donné un concert symbolique au festival de Cracovie en 2002, sa famille étant originaire de cette ville). D'autre part, les travaux d'artistes et musicologues tels que Yale Strom²² témoignent d'une volonté de retour européen sur les traces effectives des anciens

²⁰ Il n'est pas ici possible de se livrer à une recension exhaustive de l'ensemble des centres pourvu de collections musicales juives. Néanmoins, on peut mentionner parmi les plus importants : à New York, outre YIVO, la *Yeshiva University*, et le *Jewish Theological Seminary* ; à Boston et dans les États du Nord-Est, la *Brandeis University*, à Weltham, Massachusetts et le *Hebrew College (Jewish Music Institute)* à Newton ; à Washington D. C., des fonds spécifiques à la Bibliothèque du Congrès sont consacrés à des compositeurs tels que Leonard Bernstein, Aaron Copland, Mario Castelnuovo-Tedesco. À Melrose Park, Illinois, le *Gratz College* accueille la *Schreiber Jewish Music Library* et le *Hebrew Union College* à Cincinnati, Ohio, le *Jewish Institute of Religion, School of Sacred Music (Eduard Birnbaum Collection)*. Pour la Côte Ouest, signalons à Los Angeles les collections spéciales de musique à l'Université de Californie. Une fois encore, cette liste mérite d'être impérativement complétée par les fonds européens (en particulier à l'Université de Londres, *The Doris and Bertie Black Library and Archive of Jewish Music — Jewish Music Institute Library*, le YUVAL, *Centro di studi sulla musica ebraica* de Milan, la Phonoarchive du Folklore Juif, Bibliothèque Nationale Vernadsky), canadiens (*Jewish Public Library* de Montréal, les *Richard Johnston Canadian Music Archives Collections* à l'Université de Calgary), australiens (*The Australian Archive of Jewish Music*, Monach, Melbourne).

²¹ Anne Madelain, « À New York, Varsovie ou Paris : le klezmer revival » *La pensée de midi*, n° 13, 2004/3, Arles, Actes Sud, p. 145-148.

²² Parmi une bibliographie importante, citons : Yale Strom, Elisabeth Schwartz, *A Wandering Feast : a Journey Through the Jewish Culture of Eastern Europe*, San Francisco CA, Jossey-Bass, 2005, 241 p.

klezmorim. En tant que réalisateur, Strom a consacré de nombreux films à ce phénomène de *rivival klezmer*. Toutefois, le documentaire *Klezmer on Fish Street* (2003) montre bien, en suivant des musiciens de Boston se rendant en Pologne pour le Festival d'été de Cracovie, toute l'ambiguïté et la complexité d'un apparent "retour aux sources". L'attitude des musiciens américains, "plus juive polonaise" que celle des Juifs Polonais rencontrés sur place – et l'agacement de ces derniers – met en lumière la part de fantasme et de malentendu que peut receler une telle démarche, tout autant que la part d'invention propre à certaines traditions, conformément à l'analyse d'Eric Hobsbawm²³.

En émigrant vers les États-Unis ou vers la Palestine puis Israël, les compositeurs de musique profane ou les cantors emportent avec eux un savoir-faire et une technique qui s'adaptent à des contextes spécifiques. De la même manière, les fonds d'archives et les collections de musique juive américaines ou israéliennes ne sont pas des transplantations européennes, mais bien des archives *fondées*. Aussi, l'idée d'"Europe extérieure" ne revêt qu'une réalité très limitée : les traditions musicales juives (la liturgie, le chant yiddish ou la musique *klezmer*) poursuivent leur évolution formelle dans les terres d'immigration. Les créateurs témoignent très souvent d'une volonté d'adaptation aux conditions matérielles et sociales.

De fait, dans une réflexion portant sur les formes savantes ou folkloriques des musiques de cultures juives, certaines régions d'Europe centrale et orientale (la Pologne notamment) témoignent d'une forme de paradoxe. Il semble en effet que la mémoire y joue parfois des tours et que les processus d'identification doivent s'y lire dans un constant aller-retour chronologique (du temps réel ou mythique des *klezmorim* de l'ancien *Yiddishland* aux années de remémoration, une ou deux générations après la Shoah) mais aussi spatial, puisqu'aux grandes migrations liées aux violences antisémites de l'Empire tsariste et de l'Allemagne nazie succèdent un vent nostalgique, un besoin de mémoire stimulant de nouveaux pèlerinages, venu notamment d'Amérique du Nord – et avec eux, des identités en partie rêvées.

²³ Eric Hobsbawm, Eric Ranger (dir.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, [1983 pour la première édition en anglais], 2006, 370 p. Voir en particulier l'introduction d'E. Hobsbawm, p. 11-25, et la référence aux collectes effectuées par les compositeurs du *revival* anglais de chants « folkloriques » de Noël, en réalité des adaptations récentes de cantiques.

RÉSUMÉS

Les questions liées aux musiques juives ou plus exactement aux musiques des compositeurs juifs sont étroitement associées aux logiques diasporiques et aux phénomènes de maillages culturels. En émigrant vers les États-Unis ou vers la Palestine puis Israël, les compositeurs de musique profane ou les cantors emportent avec eux un savoir-faire et une technique qui s'adaptent à des contextes spécifiques. Les traditions musicales juives (la liturgie, le chant yiddish ou la musique *klezmer*) poursuivent donc leur évolution formelle dans les terres d'immigration ou sont fixées et codifiées en Europe par des sociétés savantes telles la *Gesellschaft für jüdische Volksmusik* de Saint-Petersbourg, dont l'ambition est bien d'inventer (dans le sens archéologique du terme) le folklore en même temps que d'en faire le ferment d'une production académique. Il existe donc une double logique de conservation et d'évolution, à laquelle la catastrophe du génocide contre les Juifs d'Europe ajoute une double logique d'oubli et d'effort de mémoire. En effet, certaines régions d'Europe centrale et orientale (la Pologne notamment) témoignent d'une forme de paradoxe. Les processus d'identification doivent s'y lire dans un constant aller-retour chronologique et spatial, puisqu'aux grandes migrations liées aux violences antisémites de l'empire Tsariste et de l'Allemagne nazie succèdent – notamment à partir des années 1960 – un vent nostalgique, un besoin de mémoire stimulant de nouveaux pèlerinages, venu d'Amérique du Nord, et avec eux, des identités en partie rêvées.

Mots-clés : Musiques juives ; Folklore ; Judéité ; Maillages culturels