

Taking Sides (2001) d'István Szabó : la figure du musicien face au régime nazi

Jean Du Verger
ENSM – Besançon
VALE – Sorbonne

RÉSUMÉ. Le film *Taking Sides* (2001) du cinéaste hongrois István Szabó est une adaptation de la pièce éponyme du dramaturge britannique d'origine sud-africaine Ronald Harwood, qui en a signé lui-même l'adaptation cinématographique. Le film raconte l'instruction du procès en dénazification du grand chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler alors que le musicien a tenté de s'opposer au régime nazi. L'instruction met néanmoins en lumière les contradictions d'un personnage controversé et la complexité de la période. Szabó et Harwood proposent de présenter les faits aux spectateurs afin qu'ils puissent prendre parti en toute connaissance de cause. Notre étude tente de démontrer que le subtil entrelacs de la fiction et de la réalité historique et certains choix du scénariste et du cinéaste vont influencer le spectateur en faveur du personnage de Furtwängler. Nous chercherons à mettre en lumière certains de ces choix, qu'ils soient d'ordre cinématographique ou historique, afin de mieux les comprendre.

MOTS-CLÉS : Allemagne, art, musique, nazisme, politique, résistance

Szabó's *Taking Sides* (2001): The Figure of the Musician in the Face of the Nazi Regime

ABSTRACT. István Szabó's film *Taking Sides* (2001) is an adaptation of the play originally written in 1995 by South-African born playwright Ronald Harwood. Harwood wrote the film's screenplay. It is based on the real-life investigation of the great German conductor Wilhelm Furtwängler by the Allied-Denazification Commission in the



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

immediate aftermath of World War II. Wilhelm Furtwängler is an extremely controversial figure who is viewed by some as « the Devil's Music Master » and by others as a figure of the resistance. The film dwells on the political role of the musician under the Nazi regime. The inquiry sheds light on the character's inner contradictions and complexity as well as on the tangled period during which the events under scrutiny occurred. Szabó and Harwood present the viewers with the « objective » historical facts so they can take sides with full knowledge of the evidence. This paper will attempt to demonstrate the impossibility of such a challenge for both film director and screenwriter to present the audience with a film they claim refuses to take sides. The historical facts displayed in the play are open to interpretation which, considering the period, is not surprising. Moreover, the film's editing and the choice of actors throw into sharp relief the way in which, despite their claims, Szabó and Harwood are actually taking sides in favour of Furtwängler. We thus hope to understand and explain why Szabó and Harwood made those choices.

KEYWORDS: Art, Germany, Music, Nazism, Politics, Resistance

Le film *Taking Sides* (2001) d'István Szabó est une adaptation de la pièce éponyme du dramaturge Ronald Harwood écrite et montée en 1995 au Minerva Theatre de Chichester avec une mise en scène de Harold Pinter. Le film de Szabó, dont Harwood signe le scénario, met en scène la confrontation d'un petit enquêteur d'assurances, peu cultivé, investi des pouvoirs du vainqueur, avec le grand chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler (1886-1954)¹ épuisé par la guerre, qui est du côté des vaincus sans avoir jamais été nazi, mais à qui l'on reprochera de n'avoir pas quitté l'Allemagne. Tout en semblant respecter la vérité historique, le film propose une réflexion philosophique et politique sur l'art comme forme possible de résistance au totalitarisme. La figure controversée du *Dirigent* ainsi que sa personnalité complexe et pétrie de contradictions et d'ambiguïtés (Allen, 2018 : 4) posent avec acuité la question du statut et du rôle du musicien au sein du régime national-socialiste dont les idées allaient à l'encontre de celles de l'art et de la civilisation. Notre analyse du film veut mettre en lumière le rôle du musicien pris au piège de la machine de propagande nazie et l'inextricable dilemme moral qui en résulte. Notre étude cherchera également à nous éclairer sur les choix scénaristiques d'Harwood et de Szabó afin d'en mieux appréhender le sens.

À l'instar de la pièce, le film de Szabó interroge le spectateur sur la question complexe de l'engagement politique, moral et culturel de Furtwängler. Le film repose sur un savant entrelacs d'événements historiques réels et fictifs. Cet enchevêtrement subtil permet au cinéaste et au scénariste d'interpréter et de manipuler la réalité historique. Le travail du dramaturge et du cinéaste consiste,

¹ Le chef d'orchestre est, au cinéma, une figure éminemment politique. Les rapports difficiles du chef et de son orchestre dans le film de Federico Fellini *Prova d'orchestra* (*Répétition d'orchestre*, 1979) constituent une métaphore de la société moderne dissonante, dans laquelle chaque musicien cherche le bon accord afin de composer avec les autres. Dans le film d'Andrzej Wajda *Dyrygent* (*Le chef d'orchestre*, 1980), le cinéaste polonais s'intéresse à la manière dont un individu cherche à exercer l'autorité que lui donne sa fonction. Il montre également les liens qui existent, dans la Pologne communiste, entre le chef d'orchestre et les membres de la classe dirigeante.

à l'instar du travail de l'historien, à spéculer sur les fissures et les zones d'ombre qui surgissent inévitablement au cours du travail de reconstitution historique. Les documents historiques (archives cinématographiques, retranscription des minutes du procès...) utilisés au cours de l'écriture du scénario fonctionnent comme autant de traces du passé qui nous confrontent à l'une des périodes les plus sombres de l'Histoire. Le film invite les spectateurs, à travers « le cas Furtwängler », à réfléchir sur le rôle d'un grand musicien au cœur du régime nazi et à évaluer sa part de responsabilité dans les dérives meurtrières du régime. Le doute persiste sur la manière dont les événements passés nous sont relatés au risque, comme l'observe Klaus Lang, d'une lecture faussée de l'histoire². Il s'agit donc de prendre le film pour ce qu'il est : un objet de fiction, qui nous offre une plongée dans le passé et nous invite à réfléchir au rôle et à la responsabilité du musicien dans l'Allemagne nazie.

Nous poserons tout d'abord le cadre historique dans lequel se déroule l'action du film. Puis, nous ausculterons les confrontations entre Wilhelm Furtwängler et le personnage fictif du commandant Arnold qui révèlent toute la complexité de la situation et soulignent les contradictions du *Dirigent*. Enfin, nous porterons notre analyse sur la manière dont Harwood et Szabó envisagent le rôle du musicien et de la musique comme moyen d'opposition et de résistance au régime hitlérien.

Prolégomènes

Le film reconstitue l'instruction du procès en dénazification³ du célèbre chef d'orchestre Furtwängler dans le Berlin de l'immédiat après-guerre. Successeur d'Arthur Nikisch (1855-1922) à la tête de l'Orchestre philharmonique de Berlin, Furtwängler est considéré, avec le *maestro* italien Arturo Toscanini, comme le plus grand chef d'orchestre de sa génération. Dans le film, au cours de l'instruction, le personnage fictif du major Steve Arnold va progressivement mettre au jour une réalité bien plus trouble sur le rôle du musicien dans l'Allemagne nazie. C'est cette réalité qu'Harwood a voulu explorer et mieux cerner : « mon intention fut de mettre l'accent sur un dilemme qui semble faire horriblement partie du vingtième siècle : l'artiste et l'État totalitaire. Wilhelm Furtwängler symbolise selon moi ce dilemme »⁴.

Lors de l'arrivée d'Hitler au pouvoir en 1933, Furtwängler est au faite de sa carrière artistique et musicale. Depuis 1922, il est à la tête de l'un des plus

² « [...] la pièce, qui fut montée dans le monde entier, offrait une vision biaisée des événements. Elle proposait une réflexion audacieuse et pertinente qui ne correspondait pas en revanche à la réalité historique. » (« *Aber es war ein sehr verzerrtes Spektakel, das da weltweit gezeigt wurde. Zwar stimmte es nachdenklich, entsprach aber keineswegs der historischen Wahrheit. Viele falsche Bilder und bleibende Eindrücke wurden den Betrachtern in den Kopf gesetzt.* », Lang, 2012 (b) : 7, notre traduction).

³ Selon David Monod, la dénazification fut l'aspect le plus négatif de la reconstruction (Monod, 2005 : 46).

⁴ « *My intention was to focus on a dilemma which seems to belong hideously to the twentieth century: the artist and the totalitarian state. Wilhelm Furtwängler, to me, personifies that dilemma* », Harwood, 1995 (b) : x-xi, notre traduction.

célèbres orchestres du monde, l'Orchestre philharmonique de Berlin. Si un certain nombre de musiciens et chefs d'orchestre se sont compromis avec le régime pour favoriser leur carrière, par opportunisme ou bien par conviction⁵, Furtwängler ne fut jamais membre du NSDAP. Il fut, contrairement à Toscanini⁶, profondément convaincu que la musique et l'art étaient aux antipodes de la politique et il se trouva rapidement en butte aux manœuvres et tentatives de le rallier. En effet, Joseph Goebbels avait compris très tôt l'efficacité de la musique comme instrument de propagande. Les nombreuses références à la musique qui parsèment son unique et fort médiocre roman, *Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern* (1929), en sont une sinistre illustration. Les nazis politisèrent l'art à outrance, Goebbels allant même jusqu'à comparer l'homme politique à un artiste (Goebbels, 2016 : 31). Néanmoins – et ce n'est pas le moindre des paradoxes du régime national-socialiste –, Hitler et Goebbels étaient convaincus que les artistes étaient, de par leur tempérament, apolitiques. Il faut néanmoins nuancer cette idée puisque la réalité des rapports entre les musiciens allemands et la politique fut, sous la république de Weimar, relativement complexe⁷ et la musique se trouvait déjà au centre d'enjeux politiques importants.

Contrairement à un grand nombre d'artistes et d'intellectuels allemands, Furtwängler décida de demeurer en Allemagne. Cette décision lui est reprochée très tôt par ses détracteurs, dont l'écrivain exilé Thomas Mann, mais également par ses pairs Arturo Toscanini – qui était un antifasciste convaincu – et Bruno Walter – qui était juif. Dès l'arrivée au pouvoir des nazis, Furtwängler se retrouva au centre des luttes intestines incessantes qui caractérisèrent le régime. Il fut placé sous l'autorité des deux hommes les plus puissants du Reich, Hermann Göring, ministre de l'intérieur pour la Prusse, responsable de l'opéra d'État de Berlin, et Joseph Goebbels, ministre de l'éducation populaire et de la propagande, qui avait la haute main sur le Philharmonique de Berlin. Si Furtwängler parvint à exploiter les dissensions entre les deux dignitaires du régime, il fut également le jouet de leur lutte permanente. Son attitude séditeuse lui vaudra d'être surveillé très tôt par la Gestapo et, dès 1938, Heinrich Himmler a en sa possession un dossier important sur le *Dirigent*. En effet, dès le début de la mise en place de la politique raciale du Reich, Furtwängler n'eut aucune intention de renvoyer les musiciens juifs de l'orchestre. Il écrivit d'ailleurs une lettre ouverte à Goebbels à ce sujet. Dans cette lettre, publiée le 11 avril 1933 dans la *Vossische Zeitung*, Furtwängler signifie très clairement son opposition à la politique artistique et raciale du régime : « cette attaque est dirigée contre les vrais artistes, et ce n'est pas dans l'intérêt de la culture »⁸. Il reçut des centaines

5 Les éminents chefs d'orchestre Böhm et Jochum furent étroitement liés au parti. Quant à Karajan, il était membre du NSDAP.

6 Toscanini était à l'époque une exception dans le monde de la musique. En effet, la conviction dominante parmi les musiciens était que la musique et la politique n'avaient rien à faire ensemble.

7 Pour une étude approfondie de ces relations on pourra consulter les ouvrages d'Erik Levi, de Misha Aster et de Fritz Trümpi.

8 « *This attack is directed against real artists, too, it is not in the interests of our culture* », Shirakawa, 1992 : 151, notre traduction.

de lettres et de télégrammes le félicitant pour sa prise de position. Il continuera d'ailleurs à inviter des musiciens juifs⁹, qui déclineront ses invitations.

Le passé recomposé : de la scène à l'écran

La pièce a beau proposer une reconstitution historique relativement sérieuse de l'instruction de l'affaire Furtwängler en 1946, celle-ci demeure un mystère pour les historiens. Lorsque Harwood écrit la pièce, il fait entreprendre des recherches sur les interrogatoires de l'instruction et, à sa grande surprise, il ne trouve aucun document officiel portant trace ou faisant mention de cette partie de la procédure¹⁰. Cette faille dans les archives de l'Histoire va permettre à Szabó d'imaginer les motivations qui animèrent Furtwängler au cours des années tragiques du nazisme. Afin de reconstituer cette instruction, Harwood effectue des recherches sur le contexte historique de la période et procède à un savant collage des minutes de l'audience du procès du chef d'orchestre allemand qui eut lieu en décembre 1946 devant la commission de dénazification à Berlin.

Le film relate l'instruction « à charge » menée par les autorités américaines au titre de la loi n° 104 *Zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus*, qui devait « purger » l'Allemagne. Les quatre puissances d'occupation avaient néanmoins des opinions divergentes concernant la « régénération culturelle » (Roncigli, 2009 : 75) du pays. Les Américains firent preuve d'un zèle dans le processus de dénazification qui interroge encore aujourd'hui, notamment si l'on pense aux *Ratlines* ou à l'opération Paperclip¹¹. En mettant en scène l'instruction du procès Furtwängler, Szabó et Harwood interrogent les faits historiques et notre perception de ces mêmes faits. Le film démontre que ceux-ci sont sujets à interprétation mais également à manipulation. Sans toutefois remettre en cause la sincérité du réalisateur et du scénariste, il nous semble que ces derniers ont fait des choix qui pèseront sur le jugement des spectateurs. C'est également cette question de l'interprétation des faits et des événements historiques qui oppose, dans le film, le personnage du jeune lieutenant David Wills et son supérieur le commandant Steve Arnold¹², montrant toute la difficulté qu'il y a à établir la vérité.

9 « Peu de temps après l'incendie du Reichstag, il invita Schnabel, Huberman et moi-même en tant que solistes invités par le Philharmonique de Berlin. Nous refusâmes tous trois [son invitation] », (« *Shortly after the Reichstag fire, he had invited Schnabel, Huberman and myself to appear as soloists with the Berlin Philharmonic. All three of us refused* », [Menuhin, 1977 : 220, notre traduction]).

10 Hormis le livre de George Clare intitulé *Berlin Days, 1946-48* (Wilkinson et Price, 2007 : 78), Harwood ne donne que peu d'indications précises quant aux sources qu'il a utilisées. Nous savons toutefois qu'il s'est servi des minutes du procès de Furtwängler (Wilkinson et Price, 2007 : 97). Klaus Lang a publié ces minutes dans *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung* (2012).

11 Le projet Paperclip permit aux Américains de s'offrir les services de scientifiques allemands après la guerre. Les filières *Ratlines*, qui étaient des réseaux d'exfiltration utilisés par les nazis, permirent à un nombre important de criminels de guerre de trouver refuge en Amérique Latine, au Moyen-Orient mais également aux États-Unis.

12 L'attitude du personnage fictif de Steve Arnold évoque celle du président de la commission de dénazification, Alex Vogel, qui jugea Furtwängler, ainsi que celle de son assesseur

L'action de la pièce se déroule dans le bureau du major Arnold, qui est présenté dans les didascalies comme un îlot au milieu des décombres de Berlin (Harwood, 1995 (a) : n.p.), de février à avril 1946. Cette unité de lieu contribue à l'atmosphère étouffante de l'instruction. L'action du film, en revanche, se déroule dans plusieurs lieux, variant les prises de vue en extérieur et en intérieur, et donne la possibilité au réalisateur de montrer le temps tragique déployé en alternance du jour et de la nuit. Cela permet au spectateur à la fois de mieux appréhender la situation à l'époque et de mieux percevoir les moments de tension. Par ailleurs, l'insertion d'images d'archives, qui proviennent du *Triomphe de la volonté* (1935) de Leni Riefenstahl et de *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais, ainsi que du film de propagande américain réalisé par Frank Capra en 1945 *Your Job in Germany*, donne à voir les événements auxquels il n'est fait qu'allusion dans la pièce et renvoie aux réalités et enjeux historiques qui sont au cœur du film. Images éloquentes qui montrent l'aberration de la politique raciale nazie, que Reinhard Heydrich lui-même qualifiera de « logique de l'absurde » (Paillard et Rougerie, 1973 : 102). Le film est ainsi parsemé d'images d'archives, qui sont des témoignages et des traces du passé. Ces images rappellent au public les atrocités nazies et suscitent l'émotion des personnages, mais également des spectateurs, et viennent hanter l'esprit et les nuits du commandant Arnold. Ces images, ainsi que les bandes-son qui ponctuent le film, sont une représentation de l'histoire qui vient s'insérer dans la diégèse en plaçant le récit fictionnel au cœur de la réalité historique. Szabó joue de manière très subtile avec ce que Jaimie Baron appelle l'effet archive (« *the archive effect* », Baron, 2014 : 29-69). En effet, en s'appuyant sur les archives filmiques et sonores, le réalisateur hongrois souligne la rupture entre le passé et le présent et met à nouveau en lumière toute la difficulté qu'il y a pour le réalisateur, mais également pour l'historien, à reconstituer et rendre le passé.

Confrontation entre l'ancien et le nouveau monde

Son culte pour la patrie et la musique allemandes est à l'origine de la décision de Furtwängler de rester en Allemagne sous le régime hitlérien¹³. Il considérait le rôle de *Dirigent* comme un intermédiaire entre la musique et le public. À l'instar de la pièce, le film dévoile peu à peu à travers la confrontation de Furtwängler, interprété par Stellan Skarsgård, et du major Steve Arnold, joué par Harvey Keitel, ce rôle, souvent peu connu à l'époque par le grand public, du chef d'orchestre. Les interrogatoires successifs, qui constituent la trame principale du film, donnent lieu à une confrontation entre deux personnages qui symbolisent des visions opposées du monde. L'aspect irréconciliable de la confron-

13 Wolfgang Schmidt, un antifasciste convaincu (Monod, 73 : 2005) ; tous deux poussèrent le *Dirigent* dans ses retranchements au cours du procès.
Elizabeth Furtwängler explique les raisons pour lesquelles son mari est resté en Allemagne. D'après elle, il souhaitait « non pas couvrir les agissements des nazis, mais apporter un grand soutien aux Allemands qui n'étaient pas des nazis et qui ne pouvaient pas émigrer. » (Lang, 2012 (a) : 53-54).

tation est un aspect sur lequel insiste Szabó¹⁴. Cette confrontation est rendue d'autant plus crédible par la performance des acteurs. Skarsgård est un acteur de théâtre ; quant à Keitel, il est issu de l'Actor's Studio et possède un jeu qu'on peut qualifier d'instinctif et brutal. Cette opposition de style contribue à la puissance de certaines scènes sur lesquelles nous reviendrons.

Dès le début du film, une voix *off* commente une scène de liesse populaire pendant laquelle la foule acclame le Führer :

Regardez-les. Hommes, femmes et enfants. Bon sang, qu'est-ce qu'ils l'aimaient. Vous comprenez Steve, Adolf Hitler a touché quelque chose de profond, de profondément ancré, de sauvage et de barbare. Cela ne disparaîtra pas en un clin d'œil. Cela doit être extirpé¹⁵.

Les images du film de propagande de Leni Riefenstahl sont détournées de leur but originel pour montrer la responsabilité collective du peuple allemand. Cette scène illustre la nature polysémique des images mais elle pose également la question de l'interprétation des faits historiques. La manière dont les images s'insèrent dans le montage du film questionne le spectateur. La voix *off* est celle du général Wallace qui s'adresse à Arnold et ses paroles sont sans ambiguïté quant à la manière dont l'instruction de Furtwängler doit être menée : « Vous savez ce que je pense ? Je pense qu'ils étaient tous nazis »¹⁶. Cela contribue à créer une atmosphère de malaise qui va pousser le spectateur à prendre parti :

C'est un grand chef, un artiste doué. Mais nous sommes convaincus qu'il a vendu son âme au diable. Votre priorité à partir de maintenant c'est de le relier au parti nazi. Prouvez que Wilhelm Furtwängler est coupable¹⁷.

L'on comprend dès lors que l'instruction du « cas » Furtwängler sera à charge : Arnold parle « [d']enquête criminelle » (Harwood, 2002 : 123-124)¹⁸. Par ailleurs, les images provenant du film d'Alain Resnais *Nuit et Brouillard* rappellent l'horreur de l'Holocauste et la voix *off* du film de propagande de Capra, qui met en garde les soldats occupant l'Allemagne vaincue, souligne la méfiance des Américains à l'encontre des Allemands, et de Furtwängler en particulier.

14 Outre les dissensions politiques et l'atmosphère tendue entre Américains et Soviétiques, qui marquèrent le début de la guerre froide, Szabó a également voulu souligner le fossé culturel entre l'Europe et les États-Unis (Wilkinson et Price, 2007 : 91).

15 « *Look at them. Men, women, kids. Boy, did they love him. You see, Steve, Adolf Hitler touched something deep, real deep and savage and barbaric, and it won't just go away overnight. It's got to be rooted out.* », Harwood, 2002 : 122, notre traduction.

16 « *You know what I think? I think they were all Nazis* », Harwood, 2002 : 122, notre traduction.
17 « *He's a great conductor, a gifted artist. But we believed that he sold himself to the devil. Your number one priority from this moment on is to connect him to the Nazi Party. [...] find Wilhelm Furtwängler guilty.* », Harwood, 2002 : 123-124, notre traduction.

18 « Ceci est une enquête criminelle, David. Musiciens, entrepreneurs de pompes funèbres, médecins, avocats, bouchers, simples employés. Ils sont tous les mêmes ». (« *This is a criminal investigation, David. Musicians, morticians, doctors, lawyers, butchers, clerks. They're all the same* », Harwood, 2002 : 131). Les mots d'Arnold évoquent ceux qu'emploie la voix *off* dans le film de propagande de Capra.

Le cadre ainsi posé dès les premières minutes indique l'hostilité à laquelle le chef d'orchestre sera en bute tout au long du film. La scène de l'arrivée d'Arnold devant le bâtiment où il doit conduire les interrogatoires donne à voir une ville en ruines. Lorsque le major sort de sa voiture, un aigle impérial et une croix gammée en pierre s'écrasent à ses pieds, symboles de la destruction du régime hitlérien. Les ruines sont, comme l'observe André Habib, « un puissant vecteur narratif visuel » (Habib, 2007 : 30)¹⁹. Elles donnent un aspect documentaire au film. Les ruines se présentent comme « lieu liminaire » (Habib, 2007 : 39) qui ouvre sur un théâtre de la mémoire où se logent les débris d'un passé récent, mémoire hantée par les horreurs perpétrées par le régime hitlérien. Elles sont également des décombres, « signes de la défaite, de la mémoire endeillée, de l'horreur de la guerre » (Habib, 2007 : 47). Le film de Szabó exhume ainsi le passé enfoui. Il va interroger ce passé à travers la confrontation des deux personnages principaux.

Le plan suivant filmé en contre-plongée montre le drapeau américain flottant sur le bâtiment officiel, lui conférant ainsi une toute-puissance symbolique, qui laisse planer une menace sur la manière dont vont se dérouler les interrogatoires, et dit la vulnérabilité des personnes qui pénétreront dans le bâtiment. Au cours des interrogatoires, les questions d'Arnold permettent à Furtwängler d'exposer ses « faits de résistance » et font ainsi découvrir au public une facette souvent occultée du personnage. Mais elles poussent également Furtwängler dans ses retranchements et attirent l'attention sur les contradictions et paradoxes qui le caractérisent. Les confrontations entre les deux hommes apportent ainsi différents éclairages sur le « cas Furtwängler », permettant au spectateur de se faire sa propre opinion sur la question. Le bureau du commandant américain devient alors l'espace symbolique du conflit entre deux perceptions du monde.

L'attitude moqueuse et méprisante d'Arnold indique au spectateur la tonalité que prendront les interrogatoires. La tension monte de manière progressive. Arnold ordonne à la jeune secrétaire Emmi Straube (Birgit Minichmayer) de faire attendre Furtwängler dans l'antichambre. L'accueil d'Arnold est moins familier que dans la pièce, la volonté d'humilier le *Dirigent* est néanmoins évidente. Dès le début de son interrogatoire, Furtwängler tient à préciser qu'il n'a jamais été membre du NSDAP. Mais cette affirmation est dévalorisée par les trois autres musiciens interrogés auparavant et qui ont également affirmé haut et fort qu'ils n'avaient jamais adhéré au Parti. Puis Arnold ne manque pas de lui rappeler qu'il fut « conseiller de l'État de Prusse » (*Staatsrat*). Furtwängler lui rétorque qu'après la Nuit de cristal, il cessa d'utiliser ce titre qui lui fut conféré par Göring (Harwood, 2002 : 147). Puis, il expose les raisons pour lesquelles il décida de rester en Allemagne : « J'ai toujours la conviction qu'il faut se

19 Le lecteur pourra consulter « La théorie de la valeur des ruines » (Speer, 1970 : 81-82) et l'article de Johanne Lamoureux, « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture "futuriste" selon Hitler », (Lamoureux, 1991 : 57-63). On pense également à certaines scènes de *Die Mörder sind unter uns* (1946) de Wolfgang Staudte et d'*Allemagne année zéro* (1947) de Roberto Rossellini.

battre de l'intérieur et non de l'extérieur »²⁰. Le chef d'orchestre répond ainsi de manière indirecte aux critiques qui furent émises à son encontre, critiques qui portaient notamment sur la caution culturelle et artistique qu'il apportait au régime et que son personnage dans le film admet : « Croyez-moi, je savais que je m'étais compromis avec le régime et je le regrette profondément »²¹. Néanmoins, Furtwängler refusera de participer au film de propagande de Paul Verhoeven (1901-1975) *Philharmoniker* (1944) commissionné par Goebbels et de diriger le Philharmonique dans les pays occupés²².

Il nous semble également important d'apporter ici un éclairage extérieur sur les raisons qui ont pu pousser Furtwängler à demeurer dans son pays. Harwood relate la discussion qu'il eut avec le chef d'orchestre britannique Sir Georg Solti sur cette question. Ce dernier lui expliqua qu'il avait sous-estimé la dimension affective qui lie le chef à son orchestre. Le chef se voit en effet comme une figure paternelle et ses musiciens sont un peu comme ses enfants (Wilkinson et Price, 2007 : 92)²³. Les propos de Solti sont confirmés par deux musiciens de l'Orchestre philharmonique de Berlin dans le film de Enrique Sánchez Lansch intitulé *Reichorchester. The Berlin Philharmonic and the Third Reich* (2007). Le film de Sánchez Lansch apporte un éclairage intéressant sur le déroulement des événements historiques tels qu'ils furent vécus de l'intérieur par les membres de l'orchestre. Le documentaire donne la parole aux deux derniers témoins de cette période, le violoniste Hans Baastian et le contrebassiste Erich Hartmann. Ces derniers insistent sur le fait que l'orchestre réunissait des membres de tous bords. Les musiciens ne se voyaient pas comme un orchestre national-socialiste, c'est d'ailleurs ce que remarque le personnage de Furtwängler : « Nous n'avons jamais, au grand jamais, représenté officiellement le régime lorsque nous jouions à l'étranger »²⁴. Toutefois, la réalité est plus complexe. Goebbels admit certes le positionnement apolitique de l'orchestre (Trümpi, 2016 : 80), il n'en demeure pas moins que celui-ci était d'une importance politique cruciale pour le régime (Trümpi, 2016 : 95), puisqu'il était considéré par les nazis comme le symbole même de la culture allemande (Trümpi, 2016 : 113-114). La majorité des musiciens de l'orchestre n'éprouvaient pas de sympathie pour l'idéologie nazie mais, comme l'observe Sánchez Lansch, « [l]eur résistance se limitait à rester apolitique et à se concentrer sur la musique » (Sánchez Lansch, 2007 :

20 « *I always believe that you have to fight from the inside not from without* », Harwood, 2002 : 147, notre traduction.

21 « *Believe me, I knew I had compromised, and I deeply regret it* », Harwood, 2002 : 149, notre traduction.

22 « Des musiciens français m'avaient dit [...] que de tous leurs collègues qui étaient restés en Allemagne, Wilhelm Furtwängler fut celui à qui ils réserveraient leur plus chaleureux accueil, non pas seulement pour ses dons inégalés, mais parce qu'il avait refusé d'accompagner le Philharmonique de Berlin lors de ses tournées de propagande dans la France occupée » (« *French musicians had told me [...] that of all their colleagues who remained in Germany, Wilhelm Furtwängler was the one to whom the heartiest welcome would be accorded; not only, or primarily, for his unequalled gifts, but because he refused to accompany the Berlin Philharmonic on propaganda visits to occupied France* », Menuhin, 1977 : 220, notre traduction).

23 Elizabeth Furtwängler compara les liens unissant le chef à son orchestre à ceux du mariage (Lang, 2012 (a) : 20).

24 « *We never, never officially represented the regime when we played abroad* », Harwood, 2002 : 180, notre traduction.

15). Comme le note Karine Le Bail, l'argument de l'apolitisme fut considéré à l'époque comme constitutif de leur discipline (Le Bail, 2016 : 183). La récupération politique de la musique par les nazis²⁵ s'appuyait justement sur la conviction des musiciens que la musique était apolitique.

L'interrogatoire prend ensuite un tour plus désagréable. Arnold s'adresse à Furtwängler par son prénom. La tension monte alors rapidement entre eux et le chef d'orchestre s'apprête à quitter le bureau d'Arnold. Le jeune lieutenant David Wills intervient et conseille à Furtwängler de s'asseoir. Il l'interroge à son tour sur un ton incrédule « Comment avez-vous pu ? Comment avez-vous pu servir ces criminels ? »²⁶ Sa question reste sans réponse et la caméra nous montre un Furtwängler sonné.

Si Arnold agit en procureur plutôt qu'en enquêteur, David Wills a pour mission de veiller à l'équité de la procédure. La voix du capitaine Martin qui s'adresse à Wills est, en réalité, celle du cinéaste : « Nous avons le devoir moral d'être justes et nous devons être perçus comme tels. Nous devons construire sa défense en nous basant non pas sur des sentiments ou des préjugés, mais sur des faits »²⁷.

On voit ici comment, à partir des ruines et décombres du passé, il convient de « construire » un dossier qui viendra combler les lézardes du temps. Cette quête de la vérité se fait en examinant les archives de Hans Hinkel, intendant de la Chambre de la culture du Reich, détenues dans la salle des archives du quartier général britannique. Alors qu'il déambule dans le bâtiment, David s'aperçoit qu'il s'agit d'une ancienne synagogue. La synagogue est d'abord un espace fonctionnel et symbolique. Elle n'est ni un sanctuaire, ni un lieu saint mais, comme l'indique sa désignation hébraïque *bet hamidrach*, maison d'étude et lieu où s'assemblent les fidèles. La synagogue est devenue le réceptacle des archives, un lieu à partir duquel l'histoire se trouve réanimée dans la diégèse. Par conséquent, l'archive se trouve investie d'une valeur particulière de par le lieu même où elle se trouve. C'est dans les archives d'Hans Hinkel qu'Arnold va découvrir que le deuxième violon, Rode, était un espion de la Gestapo. Or, au lieu d'utiliser les informations contenues dans ces archives pour instruire équitablement l'affaire dont il a la charge, il cherche à manipuler Rode pour incriminer Furtwängler, en l'humiliant lors de la scène au bord du lac où, après l'avoir obligé à faire le salut hitlérien en public, il lui promet de lui trouver un emploi en échange d'informations compromettantes.

La scène du dîner chez le colonel soviétique Dymshitz (Oleg Tabakov) renforce l'attitude biaisée d'Arnold à propos de Furtwängler. Une attitude exprimée par des paroles aux relents nauséabonds : « Nous avons affaire ici à des dégénérés »²⁸. La rencontre évoque déjà la guerre froide à venir, et la profonde

25 La musique fut l'objet d'enjeux politiques avant l'arrivée au pouvoir des nazis (Levi, 1996 : 7-8).

26 « How could you –how could you serve those criminals? » Harwood, 2002 : 153, notre traduction.

27 « We have as moral duty to be just and we have to be seen as just. [...] we need to build a case for the defence –based not on feelings, not on prejudice, but on facts », Harwood, 2002 : 169, notre traduction.

28 « We're dealing with degenerates here », Harwood, 2002 : 171, notre traduction. On notera ici l'utilisation de l'adjectif *degenerate* dont l'équivalent allemand est *entartet*. Or, comme l'observe

incompréhension entre deux systèmes : le système totalitaire stalinien et le système américain qui, bien que fondé sur la démocratie, n'est pas dénué de zones d'ombre. Ainsi, à l'instar de Rode²⁹, le colonel Dymshitz rappelle la réalité de la vie quotidienne dans une dictature : « Ne parlez pas de ce que vous ne connaissez pas. Il vivait dans une dictature »³⁰. Dymshitz tente en vain de faire changer Arnold d'avis en relativisant le rôle de Furtwängler (« Dans une dictature l'art appartient au Parti. Si vous voulez être un chef d'orchestre, il vous faut un orchestre »³¹), et laisse entendre d'un ton désabusé que le refus d'Arnold d'abandonner l'instruction de Furtwängler entraînera sa mort à son retour en Union soviétique (Harwood, 2002 : 173). Le film montre ainsi comment le chef d'orchestre est à nouveau l'objet d'enjeux qui le dépassent. Cette confrontation entre le nouvel impérialisme américain et l'impérialisme soviétique permet également à Szabó de donner une plus grande portée à son film et de mettre l'accent sur « l'importance de l'art et des artistes dans les dictatures et, sans doute, impliquer plus fortement les Hongrois et d'autres publics de l'Est »³², mettant ainsi en exergue deux visions du monde et de l'art.

De retour dans son bureau, Arnold visionne au cours de la nuit le film de propagande américain déjà évoqué³³, un condensé de raccourcis saisissants et de contre-vérités historiques, qui décrit les Allemands comme étant complices du régime hitlérien. Le discours lancinant a un effet hypnotique sur le personnage du commandant : « Vous verrez des ruines, des fleurs, de très beaux paysages. Mais ne vous laissez pas abuser. Vous êtes en territoire ennemi »³⁴. La répétition du mot « nazi » à six reprises (Harwood, 2002 : 174) accentue cette impression. Le rythme du texte évoque une sorte de comptine infernale qui vient nourrir la haine d'Arnold et lui rappeler sa mission morale et purificatrice.

Dans la scène suivante, Emmi et David se promènent en tandem dans la forêt berlinoise. Ils échangent sur la question de la fuite et de l'émigration et sur la situation de ceux qui restèrent en Allemagne (« Vous n'avez aucune idée de la façon dont les gens ont vécu ici »³⁵). Emmi évoque l'angoisse dans laquelle vécurent ceux qui tentaient, de l'intérieur, de s'opposer au régime³⁶. Ainsi la micro-histoire entre Emmi et David apporte un autre éclairage sur la situa-

Victor Klemperer, dans la langue du III^e Reich « l'emploi du préfixe de distanciation *ent* » était fréquent (Klemperer, 1996 : 23).

29 Rode fait remarquer à Arnold sur le ton de la colère : « Vous n'avez aucune idée de ce que c'est que de se réveiller terrifié tous les matins de votre vie, vous ne savez pas ce que c'est » (« You don't know what it's like to wake up every single morning of your life terrified, you don't know that », Harwood, 2002 : 164, notre traduction).

30 « Don't talk about things you know nothing about. He was in a dictatorship », Harwood, 2002 : 172, notre traduction.

31 « In a dictatorship, art belongs to the Party. If you want to be a conductor, you have to have an orchestra », Harwood, 2002 : 172, notre traduction.

32 « [...] the importance of art and artists to dictatorships and, no doubt, to connect more strongly with the Hungarian and other audiences in Eastern Europe », Cunningham, 2014 : 110, notre traduction.

33 Le film de Capra est accessible dans sa version intégrale à l'adresse suivante : <https://www.c-span.org/video/?319412-1/reel-america-job-germany>, consulté le 20 mai 2021.

34 « You'll see ruins, you'll see flowers, you'll see some mighty pretty scenery, don't let it fool you. You are in enemy country », Harwood, 2002 : 174, notre traduction.

35 « You have no idea how people lived here », Harwood, 2002 : 175, notre traduction.

36 Voir le témoignage de Nicolaus Sombart dont les parents avaient accueilli le futur chef d'orchestre roumain Sergiu Celibidache au cours des premières années du régime nazi : « nous

tion ; la mémoire et l'histoire individuelles recourent l'histoire collective, la macro-histoire. La scène permet au réalisateur de montrer que ces deux personnages sont le produit de cette classe moyenne allemande férue de culture et de musique (Cunningham, 2014 : 112). Les liens qui se tissent entre eux contribueront à les opposer à Arnold, dépeint quant à lui comme un homme ignorant et hermétique à la culture.

Les deux dernières confrontations entre Furtwängler et Arnold sont d'une tension extrême. Lors de la seconde entrevue, le chef d'orchestre présente la défense qui sera la sienne lors de son procès en dénazification. Au cours de l'entretien, Arnold s'acharne à pousser Furtwängler dans ses derniers retranchements. Pour cela il n'hésite pas à l'accuser à tort d'un certain nombre de faits qui lui furent rapportés par Rode. Les questions d'Arnold contribuent à mettre en lumière les contradictions et paradoxes de Furtwängler, mais son ton et sa méthode sont violents et font dire à Emmi : « J'ai été interrogée exactement de cette manière-là par la Gestapo. De la même façon que vous l'avez interrogé »³⁷. Afin de justifier son attitude, Arnold projette à Emmi les images d'archives des camps de concentration, faisant fi du fait qu'elle fut elle-même déportée par les nazis après l'exécution de son père, qui participa à l'attentat du 20 juillet 1944 contre Hitler³⁸. Lorsqu'Arnold mentionne le geste de résistance du père d'Emmi, elle lui fait remarquer : « mon père a rejoint le complot quand il a compris que nous ne gagnerions pas la guerre »³⁹. Elle sous-entend ici que, contrairement à son père, Furtwängler a, à sa manière, résisté au régime dès le début.

Cette scène tend en effet à mettre en lumière la nature insensible du major. Selon Harwood, Arnold est le seul personnage du film à parler des morts mais c'est, pour reprendre l'expression de Vladimir Jankélévitch, la « mort en troisième personne », qui demeure un phénomène abstrait et anonyme (Jankélévitch, 2008 : 25). David Wills, lui, ne peut trouver les mots parce qu'il est directement concerné par la disparition de ses parents : « Ils devaient me rejoindre. Mais ils ont repoussé leur départ... »⁴⁰. L'aposiopèse souligne ici l'indicible. L'aveuglement d'Arnold est tel qu'il ne peut comprendre l'attitude de David : « David je ne vous comprends pas. Vous êtes juif, non ? »⁴¹. La réponse du jeune lieutenant est sans équivoque : « Oui je suis juif. Mais j'aime également me considérer comme un être humain »⁴².

Lors de l'interrogatoire final, Arnold évoque les propos antisémites que Furtwängler aurait tenus à l'égard du chef d'orchestre italien Victor de Sabata. Furtwängler réfute ces accusations expliquant avoir employé « leur langage »

vivions dans la même situation qu'une population occupée par une puissance ennemie » (Lang, 2012 (a) : 29).

37 « *I have been questioned by the Gestapo just like that. Just like you questioned him* », Harwood, 2002 : 186, notre traduction.

38 Furtwängler fut soupçonné d'avoir soutenu le complot (Prieberg, 1991 : 310-312).

39 « *My father only joined the plot when he realised that we could not win the war* », Harwood, 2002 : 193, notre traduction.

40 « *They were to follow. But they delayed and [...]* », Harwood, 2002 : 130, notre traduction.

41 « *David, I don't understand a thing about you. You're a Jew* », Harwood, 2002 : 188, notre traduction.

42 « *Yes, I'm a Jew. But I like to think first I'm a human being* », Harwood, 2002 : 188, notre traduction.

(Harwood, 2002 : 189) quand il communiquait avec les nazis. Cette justification peut ne pas convaincre mais elle est le reflet d'une réalité historique. En revanche, la question cruciale de l'aide qu'apporta Furtwängler aux musiciens juifs et à ceux qui le lui demandaient est un fait historique reconnu. Les lettres qui témoignent de cette aide furent recensées par le musicologue allemand Fred K. Prieberg. Au cours d'un entretien avec Clive James, Harwood note : « [Furtwängler] sauva 103 juifs [...] uniquement des musiciens et seulement ceux qu'il avait auditionnés »⁴³. Il s'avère que cela ne correspond pas à la réalité. En effet, Furtwängler apporta son aide à Raymond Klibansky, Frida Leider, Arnold Schönberg, Hans Pfitzner⁴⁴... tous n'étaient donc pas musiciens et ceux qui l'étaient n'avaient pas tous été auditionnés par lui. Cette erreur d'Harwood montre à quel point l'analyse et l'interprétation des faits restent des opérations complexes qui sont soumises parfois à une certaine subjectivité qui, en l'occurrence, peut être interprétée comme une manière de minimiser les actions du chef d'orchestre allemand.

La position d'Arnold glisse peu à peu vers l'absurde lorsqu'il dit à Furtwängler : « Quand le diable est mort, ils ont voulu que ce soit son chef de fanfare qui conduise la marche funèbre »⁴⁵ ; or Furtwängler avait fui l'Allemagne à la fin du mois janvier 1945 et se trouvait depuis février à Clarens, en Suisse, où il avait trouvé refuge. Il n'est par conséquent pas très sérieux d'accuser Furtwängler du choix fait par la radio d'État de passer ses enregistrements de Bruckner ou de Wagner, le 30 avril 1945, jour de la mort d'Hitler. Finalement, à bout d'arguments, Arnold n'hésite pas à faire allusion à la vie privée du chef d'orchestre et à sa réputation de Dom Juan (Shirakawa, 1992 : 261).

C'est l'image d'un Furtwängler humilié, épuisé, brisé, à l'image de la baguette qu'Arnold casse sous son nez, qui clôt l'interrogatoire en interrogeant Arnold sur sa vision du monde :

Quel monde voulez-vous commandant ? Quel monde allez-vous construire ? Est-ce que vous croyez vraiment que la seule réalité qui existe est celle du monde matériel, alors il ne vous restera plus rien qu'une immonde fange encore plus nauséabonde que celle qui hante vos nuits [...] Comment aurais-je pu comprendre ? Comment aurais-je pu savoir de quoi ils étaient capables ? Personne ne savait. Personne⁴⁶.

43 *Talking in the Library*, Series 4 - Ronald Harwood, Youtube, <https://youtu.be/Vu6OK9kPZ9Q>, consulté le 20 mai 2021.

44 Le cas de Hans Pfitzner est, à cet égard, intéressant. Pfitzner fut, avec Richard Strauss, l'un des compositeurs « officiels » du régime. Pour des raisons non élucidées les nazis cherchèrent à lui supprimer sa pension (Shirakawa, 1992 : 263). Cet incident montre que nul n'était à l'abri de l'arbitraire qui caractérisait le régime nazi.

45 « *When the Devil died, they wanted his bandleader to conduct the funeral march* », Harwood, 2002 : 191, notre traduction.

46 « *What kind of world do you want, Major? What kind of world are you going to make? Do you honestly believe that the only reality is the material world, so you will be left nothing, nothing but feculence... more foul-smelling than that which pervades your nights—(near breakdown). How was I to understand, how was I to know what they were capable of? No one knew. No one.* », Harwood, 2002 : 193, notre traduction.

On notera que c'est la seule partie des dialogues de Furtwängler qui fut écrite par Harwood, le reste étant le fruit de citations *verbatim* des propos qu'a tenus le chef *Dirigent* devant la commission du 11 décembre 1946.

Musique et musiciens comme symboles de résistance au totalitarisme nazi

Évidemment, comme l'a noté Jean-Loup Bourget, la musique joue un rôle essentiel dans l'architecture du film : « [I]es séquences musicales structurent le récit » (Bourget, 2002 : 73). La précision de l'écriture filmique et scénaristique d'István Szabó et de Ronald Harwood fait penser à Ingmar Bergman qui « aimait à comparer le texte d'une pièce ou le sujet d'un film à une partition » (Törnquist, 2007 : 2-16). Nous examinerons dans cette dernière partie comment le réalisateur hongrois organise un discours cinématographique visuel, qui repose à la fois sur le texte d'Harwood, donnant au film grâce aux scènes dialoguées une dimension éminemment théâtrale, et sur l'utilisation de la musique pour décrire la figure du musicien comme instrument de résistance.

Le film s'ouvre et se clôt sur la *Symphonie n° 5 en ut mineur*, op. 67 (1805-1807) de Beethoven. Le *travelling* circulaire de la caméra, qui présente la salle de concert⁴⁷, permet à Szabó d'exposer le thème du film en impliquant fortement le public dans l'intrigue, augmentant ainsi l'effet de la narration sur le spectateur. En réalité le dernier concert dirigé par Furtwängler avec le Philharmonique, qui s'est déroulé le 23 janvier 1945, ne comportait pas au programme la *Symphonie n° 5* de Beethoven⁴⁸. Cette symphonie constitue en quelque sorte la structure encadrante du film. Dans ce qu'Harwood appelle le « *opening in* » (Wilkinson et Price, 2007 : 35), les notes du premier mouvement (*Allegro con brio*) avec le martelé des percussions servent à illustrer l'intensité de la situation dès les premiers plans du film, jouant ainsi le rôle, pour reprendre le terme de Furtwängler, d'épigraphe (Furtwängler, 1979 : 156)⁴⁹. L'atmosphère de catastrophe imminente est accentuée par ce premier mouvement : c'est d'ailleurs ce que donnent à entendre les mots connus que l'on attribue à Beethoven : « C'est ainsi que le Destin frappe à la porte » (Furtwängler, 1979 : 156). La voix de la fatalité annonce donc la lutte de Furtwängler avec son destin. La dimension sonore du premier mouvement fait ressentir au spectateur la solitude de Furtwängler au milieu du tumulte de la guerre et des bombardements, les explosions viennent en contrepoint de la sonorité menaçante de l'ouverture. Cette impression d'isolement est intensifiée par le fait que la scène se déroule le soir. Le destin apparaît sous les traits d'un haut dignitaire nazi en uniforme d'apparat noir. Albert Speer⁵⁰ vient rendre visite

47 Le concert eut lieu à l'Admiralpalast.

48 Le programme comportait *die Zauberflöte*, Overture et *Symphonie n° 40* de Mozart et la *Symphonie n° 1* de Brahms. Voir patangel.free.fr/furt/conce_fr.htm, consulté le 31 août 2021.

49 Furtwängler fait référence ici aux quatre mesures qui sont au début du mouvement et qui annoncent le thème que développera le premier mouvement de la symphonie.

50 Speer fut, dès sa jeunesse, un grand admirateur de Furtwängler (Shirakawa, 1992 : 37 et Speer, 1970 : 19). Cette rencontre fut relatée par Speer dans *Au cœur du III^e Reich* (Speer, 1970 : 640).

à Furtwängler dans sa loge lors de l'entraîne forcé par une panne d'électricité à la suite d'un bombardement, au cours de ce qui nous est présenté comme le dernier concert du *Dirigent* à Berlin. Speer lui conseille de quitter l'Allemagne. Les violons évoquent une sourde menace, façon pour Szabó de souligner la dimension spectrale et crépusculaire de la situation et d'annoncer la difficile période que va traverser Furtwängler de 1945 à 1947.

Le film s'achève sur le même morceau de musique. Après le dernier interrogatoire de Furtwängler, la tension est à son comble dans le bureau d'Arnold. David Wills, écœuré par l'attitude de son supérieur, met le disque de Beethoven sur le phonographe en poussant le son à fond, couvrant ainsi les paroles d'Arnold qui téléphone à son supérieur pour l'informer qu'il n'a pas suffisamment d'éléments pour faire condamner le chef d'orchestre (Harwood, 2002 : 194). Les paroles d'Arnold sont, pour reprendre l'expression de Michel Chion, relativisées (Chion, 2013 : 177-182) puisqu'elles sombrent dans la musique de Beethoven qui vient les recouvrir en leur ôtant ainsi leur clarté et leur intelligibilité. Le plan suivant, filmé en contre-jour et en plongée, suit Furtwängler qui descend lentement l'escalier monumental. Ce dispositif architectural, dont la fonction est de faire passer d'un étage à un autre, symbolise ici la descente aux enfers de Furtwängler, et renvoie à sa véritable chute lorsqu'il quitte le bureau d'Arnold aidé par Emmi. Il est entendu que la musique n'est pas seulement descriptive mais vient rythmer et dramatiser l'image en mouvement. On notera que le scénario original d'Harwood prévoyait, à l'instar de la pièce, de clore le film sur la *Symphonie n° 9 en ré mineur*, op. 125 de Beethoven. Le choix de Szabó n'est sans doute pas neutre, offrant une autre lecture possible que celle proposée par Harwood. Le premier mouvement de la *Symphonie n° 9* donne l'impression d'un monde apaisé, comme l'observe Martin Geck, l'auditeur perçoit « qu'on impose de manière diffuse un ordre sur un état primitif sans toutefois que le mouvement n'abandonne la moindre parcelle de sa grandeur »⁵¹. Geck compare ce morceau avec le dernier mouvement de la *Symphonie n° 5* qui mène l'auditeur des ténèbres vers la lumière, du chaos vers l'expression d'un ordre retrouvé. On peut y lire l'intention d'Harwood d'exprimer l'idée d'une possible réconciliation qui sera symbolisée par le geste du violoniste Yehudi Menuhin envers Furtwängler. Là où Szabó apporte une note finale plus pessimiste puisqu'il laisse entendre au spectateur que l'image de Furtwängler restera entachée à jamais. La voix *off* d'Arnold émerge à nouveau à la fin, lui donnant ainsi le dernier mot. Les paroles du major sont aux antipodes du *sine ira et studio* de la réconciliation.

Le rythme lent du film plut à Harwood (Wilkinson et Price, 2007 : 88). Les dialogues constituent en effet l'un des ressorts dramatiques majeurs du film et le « texte entendu » (Chion, 2013 : 175) structure les trois interrogatoires des musiciens de l'orchestre. C'est ainsi que le texte va susciter la présence de l'orchestre dans l'esprit du spectateur, puisque le « texte crée des images » (Chion, 2013 : 175) et construit la vision du spectateur.

51 « *that order is being imposed on a diffuse primeval state without, however, the movement's forfeiting any of its sense of monumentality* », Geck, 2017 : 57, notre traduction.

Alors qu'il écrivait l'adaptation de sa pièce, Harwood décida de scinder le personnage de Helmuth Rode (Ulrich Tukur) en trois afin de donner un rythme plus filmique à l'action. Cela permit également au réalisateur de mettre en lumière les liens entre Furtwängler et son orchestre et d'offrir trois points de vue différents. Les trois musiciens sont interrogés avant le chef d'orchestre⁵². Szabó exploite également les clichés analogiques musicaux. Chaque personnage figure son instrument. Rudolf Werner (Hans Zischer) le hautboïste « donne le *la* » afin que l'orchestre (Schlee et Rode) puisse s'accorder. Le timbalier Schlee (Armin Rohde) joue ici son rôle habituel à savoir celui de simple renfort rythmique. Le deuxième violon Rode, contrairement aux solistes, est un musicien de rang qui se situe au bas de la hiérarchie de l'orchestre : il se révèle être un personnage médiocre prêt à toutes les compromissions. La métaphore musicale unifie la tonalité des propos que tiennent les trois membres de l'orchestre au cours de leur interrogatoire respectif. Le motif musical est celui de la baguette du chef d'orchestre. Le thème développé par le trio est celui de la résistance que Furtwängler oppose au régime nazi. Werner annonce le thème (« Dr Furtwängler est un grand musicien. Il s'est activement opposé aux nazis et, plus tard, il a aidé de nombreux juifs à fuir »⁵³), Schlee le réitère avant que Rode n'introduise le motif de la baguette : « Mais il a refusé de faire le salut nazi devant Hitler. Il a gardé sa baguette à la main, et vous ne pouvez saluer avec une baguette dans la main »⁵⁴. Le refus de faire le salut nazi (tout comme son refus de jouer le *Horst Wessel Lied* au début de chaque concert) constituait un acte répréhensible et donc punissable. Si dérisoire que puisse paraître ce geste aux yeux d'Arnold, il mettait celui qui le faisait en danger. La concorde instrumentale fait place à la dissonance vocale. En effet, face à l'homophonie du trio des musiciens on trouve le trio dissonant composé de Steve Arnold, Emmi Straube et David Wills. La voix discordante d'Arnold sert à consolider l'harmonie vocale d'Emmi et de David qui vont progressivement s'éloigner du major.

Szabó organise son discours cinématographique comme une partition musicale. Chaque personnage-instrument donne à voir et entendre l'orchestre. L'absence du *Dirigent* constitue en quelque sorte une présence, puisque l'on ne parle que de lui depuis le début du film. C'est également une manière d'annoncer sa venue prochaine sur le devant de la scène. Le rôle du chef est de diriger, il transmet « l'élément rythmique. [Il] donne premièrement le *tempo* » (Furtwängler, 1994 : 127). Or, dans le film de Szabó c'est tout le contraire qui se passe puisque Furtwängler est soumis au *tempo* d'Arnold, auquel il tentera de résister tout au long du film.

La dernière image du film où l'on voit Goebbels venir serrer la main de Furtwängler est d'une importance cruciale : elle montre comment Szabó envisage le rôle du musicien pris dans la toile du régime nazi. Harwood regretta le

52 On notera que, lors de la scène d'ouverture, la caméra s'attarde brièvement sur chacun des trois musiciens.

53 « *Dr Furtwängler is a great musician. He actively opposed the Nazis and later helped many Jews to escape* », Harwood, 2002 : 133, notre traduction.

54 « *But he refused to give the Nazi salute in front of Hitler. He kept his baton in his hand, you can't salute with a baton in your hand* », Harwood, 2002 : 134, notre traduction.

choix que fit Szabó ; il décrit la répétition de cette ellipse visuelle⁵⁵, qui provient d'images d'archives de 1942⁵⁶, comme « du pur Szabó », qui aurait pour effet de faire pencher la balance en faveur du protagoniste : « Je suis certain que cela fait pencher la balance en faveur de Furtwängler et ne reste pas suffisamment sur une note ambiguë [...]. Et je n'aime pas ça »⁵⁷. Une autre interprétation est possible. Szabó avait réalisé en 1980 le film *Mephisto*, une adaptation du roman de Klaus Mann qui revient sur la thématique faustienne et dans lequel le personnage principal, l'acteur Hendrik Höfgen, serre la main de Göring : « À présent, je me suis souillé, pensait Hendrik bouleversé. À présent j'ai une tache sur la main, jamais plus je ne pourrai m'en laver. À présent, je me suis vendu... À présent, je suis marqué ! » (Mann, 1993 : 282)

Coda

Le film *Taking Sides* prendra un relief tout particulier le 26 janvier 2006 avec les révélations de l'hebdomadaire hongrois *Élet és Irodalom* (*Vie et littérature*) sur le passé controversé d'István Szabó après les événements de Budapest en 1956 lorsque les chars soviétiques réprimèrent dans la plus grande brutalité l'insurrection hongroise. L'hebdomadaire révéla que Szabó fut un informateur de la police du régime communiste de la fin des années 1950 au début des années 1960. Cet événement fonctionne *a posteriori* comme une espèce de mise en abyme de la situation dépeinte dans *Taking Sides* puisque Szabó, comme d'autres cinéastes hongrois, dut faire face aux questions de la presse et justifier ses actes.

Taking Sides montre toute la difficulté qu'il y a à considérer le passé et les actes de certains individus qui se trouvèrent impliqués dans les rouages d'un état totalitaire, avec raison et objectivité. Les historiens s'accordent aujourd'hui pour dire que le comportement des Allemands sous le nazisme ne fut ni tout blanc ni tout noir, notamment dans le monde de la musique. Les travaux d'Alan E. Steinweiss (2002) démontrent que les autorités de l'époque ne purent mettre toute la musique allemande au pas⁵⁸. Néanmoins, la musique est un art de représentation et elle fut instrumentalisée par la propagande nazie. Par conséquent, la défense de Furtwängler, selon laquelle musique et politique étaient deux sphères bien distinctes, ne résiste pas à l'épreuve des faits. Comme l'observe David Monod, si la responsabilité des musiciens sous le nazisme est un problème d'une rare complexité, l'art, en l'occurrence la musique, ne peut plus désormais faire fi du contexte dans lequel il est produit (Monod, 2005 : 2), ce que montre très bien le film de Szabó. On peut certes se demander à l'instar de Pamela Potter, si la musique devient nazie par le simple fait d'être jouée devant

55 On voit Furtwängler s'essuyer la main avec son mouchoir après avoir serré la main de Goebbels.

56 Il s'agit du concert donné en l'honneur de l'anniversaire du Führer auquel il n'assista pas.

57 « *I'm absolutely sure it tilts the balance in favour of Furtwängler and doesn't leave it ambiguous enough [...]. And I don't like it* », Wilkinson and Price, 2007 : 100, notre traduction.

58 J'emprunte ici l'expression à Karine Le Bail.

Hitler ou Goebbels, mais la responsabilité du musicien qui interprète cette musique est, quant à elle, clairement engagée. On ne peut cependant pas non plus négliger le soutien moral que la musique a apporté à la population civile qui a souffert de la guerre et qui bravait les bombardements pour assister aux concerts de Furtwängler⁵⁹.

Le travail du scénariste et du réalisateur s'appuie sur la citation de fragments textuels, visuels ou musicaux pour recréer dans la fiction l'instruction à charge du chef d'orchestre allemand par le personnage détestable d'Arnold. La citation repose sur le détournement de ces fragments qui possèdent leur propre sens et à qui Harwood et Szabó confèrent un sens différent en les intégrant dans le film. La citation joue avec la notion d'écart puisqu'elle constitue une variation de l'original, elle devient ainsi l'expression d'une pensée et d'une interprétation nouvelle qui crée une multiplicité de perspectives. Ces choix ont inévitablement une influence sur le parti pris du spectateur et ils traduisent également celui d'Harwood et Szabó et cela malgré leurs démentis répétés. Établir les faits, en vérifier la véracité, les interpréter ne sont pas de simples opérations de logique, *a fortiori* à une époque où l'homme fut confronté aux limites de son humanité. Certes, Furtwängler n'est ni un Oskar Schindler, ni une figure héroïque comme Sophie Scholl mais il a, à sa façon, tenté d'opposer une résistance au régime hitlérien auquel il n'adhéra jamais.

Comme le note Pierre Bayard, « le désaccord idéologique [est] une condition indispensable aux conduites de résistance » (Bayard, 2013 : 54). Il est indéniable dans le cas du *Dirigent* que celui-ci s'opposa dès 1933 à l'idéologie raciste et à la politique artistique et culturelle du régime, tout cela, certes, au prix de compromissions avec les dirigeants nazis. De plus, Furtwängler apporta son aide à une centaine de juifs qu'il sauva d'une mort certaine⁶⁰. Par conséquent, le musicien a, grâce à son art, joué un rôle qui mérite notre attention dans l'un des contextes les plus sombres de l'histoire contemporaine. L'intérêt du film repose sur sa manière de décrire le rôle du musicien, de l'artiste au sein d'un régime totalitaire. Les choix opérés par Harwood et Szabó (notamment les personnages d'Arnold et de Rode) révèlent un parti pris qui penche en faveur de Furtwängler. Cela s'explique probablement par le parcours personnel du dramaturge et du cinéaste. Harwood, qui était d'origine sud-africaine et résidait en Angleterre, fut un ardent opposant au régime de l'apartheid (Wilkinson et Price, 2007 : 99-100) ; quant à Szabó il fut directement confronté aux choix que subit un artiste dans un régime totalitaire.

Œuvres citées

ALLEN, Roger, *Wilhelm Furtwängler. Art and the Politics of the Unpolitical*, Woodbridge, The Boydell Press, 2018.

59 Sur l'importance de la musique comme moyen de réconfort voir le *Journal d'Anne Frank*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p. 69 et 243.

60 Le fait d'aider des juifs devint passible de la peine de mort (Shirakawa, 1992 : 255).

ASTER, Misha, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, traduction Philippe Giraudon, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2007.

BARON, Jaimie, *The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience*, Londres et New York, Routledge, 2014.

BAYARD, Pierre, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

BOURGET, Jean-Loup, « Taking Sides », *Positif*, n° 495, mai 2002, p. 72-73.

CHION, Michel, *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

CUNNINGHAM, John, *The Cinema of István Szabó. Visions of Europe*, Londres et New York, Wallflower Press, 2014.

FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Musique et Verbe*, traduction George Schneider, Paris, Le Livre de Poche, 1979.

_____, *Les Carnets (1924-1954). Écrits fragmentaires*, traduction Ursula Wetzel, adaptation française Jean-Jacques Rapin, Genève, Georg Éditeur, 1994.

GECK, Martin, *Beethoven's Symphonies. Nine Approaches to Art and Ideas*, traduit par Stewart Spenser, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2017.

GOEBBELS, Joseph, *Michael: A Novel*, édité par Stephen Pastore et traduit par Gunther Sonnenschein, San Diego, Grand Oak Books, 2016.

HABIB, André, « Ruines, décombres, chantiers, archives : l'évolution d'une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993) », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 1, automne 2007.

HARWOOD, Ronald, *Taking Sides*, Londres, Faber & Faber, 1995 (a).

_____, *Ronald Harwood: Plays 2*, Londres, Faber & Faber, 1995 (b).

_____, *The Pianist & Taking Sides*, Londres, Faber & Faber, 2002.

KATER, Michael H., *The Twisted Muse. Music and their Musicians in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich*, traduction Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

LAMOUREUX, Johanne, « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture "futuriste" selon Hitler », *RACAR*, vol. 18, n°s 1-2, 1991, p. 57-63.

LANG, Klaus, *Celibidache et Furtwängler. Le Philharmonique de Berlin dans la tourmente de l'après-guerre*, traduction Hélène Boisson, Paris, Buchet-Chastel, 2012 (a).

_____, *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen, Shaker Media, 2012 (b).

LE BAIL, Karine, *La Musique au pas : être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

LEVI, Erik, *Music in the Third Reich*, Londres, Palgrave Macmillan, 1996.

MANN, Klaus, *Mephisto* (1936), Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1993.

MONOD, David E., *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill & Londres, The University of North Carolina Press, 2005.

MENUHIN, Yehudi, *Unfinished Journey*, New York, Alfred A. Knopf, 1977.

PAILLARD, Georges et ROUGERIE, Claude, *Reinhard Heydrich. Le violoniste de la mort*, Paris, Fayard, 1973.

POTTER, Pamela M., « What is "Nazi Music"? », *The Musical Quarterly*, vol. 88, n° 3 (Autumn, 2005), p. 428-455.

PRIEBERG, Fred K., *Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler and the Third Reich*, traduction Christopher Dolan, Londres, Quartet Books Ltd, 1991.

- RONCIGLI, Audrey, *Le Cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III^e Reich*, Paris, Éditions Imago, 2009.
- SANCHEZ LANSCH, Enrique, *The Reichorchester. The Berlin Philharmonic and the Third Reich*, livret du DVD, Munich, Arthaus Musik GMBH, 2007.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SPEER, Albert, *Au cœur du III^e Reich*, traduction Michel Brottier, Paris, Fayard, 1970.
- STEINWEISS, Alan E., *Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chamber of Music, Theater and the Visual Arts*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- SZABO, István, *Taking Sides*, Isleworth, Guerilla Films Ltd, 2002.
- TÖRNQUIST, Egil, « Le rôle de la musique dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, bulletin n° 31, été-automne 2007, p. 2-16.
- TRÜMPI, Fritz, *The Political Orchestra: The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich*, traduit par Kenneth Kronenberg, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- WILKINSON, David Nicholas et PRICE, Emelyn (dir.), *Ronald Harwood's Adaptations From Other Works Into Films*, Trowbridge, Guerilla Books, 2007.