

Élise Petit

Musique et politique en Allemagne, du III^e Reich à l'aube de la guerre froide



Cet ouvrage offre une analyse inédite des politiques musicales en Allemagne, depuis l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler en 1933 jusqu'à la constitution de deux entités politiques en 1949 dans le contexte de la guerre froide. L'étude des politiques mises en œuvre sous le III^e Reich montre comment la notion de *pureté* a conditionné la création et la vie musicales, depuis l'aryanisation de compositeurs de la grande tradition tels que Wagner et Beethoven jusqu'à la recherche d'une impossible musique « nazie ». L'examen des luttes de pouvoir entre des acteurs culturels essentiels du Reich, principalement le ministre de la Propagande, Joseph Goebbels, et l'idéologue du parti nazi, Alfred Rosenberg, met en lumière les incohérences très fortes d'un système qui forgea le concept de « musique dégénérée » sans pour autant la bannir totalement.

Après la guerre, la création musicale a été mise à contribution des conflits entre Alliés alors que se profilait la guerre froide. C'est ce contexte particulier qui vit la création de l'École de Darmstadt et de festivals de musique contemporaine, mais aussi la réintégration de musiciens compromis avec le régime nazi.

En étudiant des régimes qui se construisent en définitive par l'opposition mutuelle, Élise Petit met en lumière des volontés ou des utopies de rupture en lien avec les politiques musicales. Elle interroge la possibilité de la rupture dans le domaine artistique lorsque celui-ci est lié au politique et mène à repenser les notions d'« Heure Zéro » et de *tabula rasa* dans l'Allemagne du xx^e siècle.

ISBN de ce document :
979-10-231-3442-1

Couverture : Arthur Szyk, *Wagner*, aquarelle et gouache sur papier, 1942, Berlin, Deutsches Historisches Museum, DR

<http://pups.paris-sorbonne.fr>

MUSIQUE ET POLITIQUE EN ALLEMAGNE
DU III^e REICH À L'AUBE DE LA GUERRE FROIDE

Mondes Contemporains

collection dirigée par Éric Bussière et Olivier Forcade

Exils intérieurs. Les évacuations à la frontière franco-allemande (1939-1940)

Olivier Forcade, Mathieu Dubois, Johannes Großmann,
Fabian Lemmes et Rainer Hudemann (dir.)

Moralité du pouvoir et corruption en France et en Roumanie (XVIII^e-XX^e siècle)

Silvia Marton, Frédéric Monier et Olivier Dard (dir.)

Jacques Foccart : archives ouvertes (1958-1974). La politique, l'Afrique et le monde

Jean-Pierre Bat, Olivier Forcade et Sylvain Mary (dir.)

La Grande Guerre des assiettes

Jean-Pierre Chaline (dir.)

Nicholas John Spykman, l'invention de la géopolitique américaine. Un itinéraire intellectuel aux origines paradoxales de la théorie réaliste des relations internationales

Olivier Zajec

Les Gendarmeries dans le monde, de la Révolution française à nos jours

Jean-Noël Luc et Arnaud-Dominique Houte (dir.)

De Munich à Dantzig. Journal (30 août 1938-18 août 1939)

Paul de Villelume ; édition établie par Simon Catros

Génération politique. Les « années 68 » dans les jeunesse des partis politiques en France et en RFA

Mathieu Dubois

Émile Guillaumin, paysan-écrivain bourbonnais, soldat de la Grande Guerre

Nadine-Josette Chaline

La guerre des polices n'a pas eu lieu. Gendarmes et policiers, co-acteurs de la sécurité publique sous la Troisième République (1870-1914)

Laurent López

Sortir de la guerre

Michèle Battesti et Jacques Frémeaux (dir.)

Les Guerres balkaniques 1912-1913

Jean-Paul Bled et Jean-Pierre Deschodt (dir.)

L'Aéronautique militaire française outre-mer (1911-1939)

Jean-Baptiste Manchon

Penser le système international (XIX^e-XXI^e siècle).

Autour de l'œuvre de Georges-Henri Soutou

Éric Bussière, Isabelle Davion, Olivier Forcade et Stanislas Jeannesson (dir.)

Élise Petit

Musique et politique en Allemagne

Du III^e Reich
à l'aube de la guerre froide



Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté de Lettres de Sorbonne Université

ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0575-9
© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2018

© Sorbonne Université Presses, 2023

Mise en page ATELIER CHRISTIAN MILLET
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN
adaptation numérique Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0) 1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

À Philippe

Le corpus important d'ouvrages et de sources en langue étrangère sur lequel notre ouvrage se fonde donne lieu à de nombreuses citations. Toutes les traductions ont été effectuées par nous-même, sauf mention contraire, et insérées en français dans le corps du texte. Pour ne pas alourdir outre-mesure les notes de bas de page, nous livrons la citation originale uniquement lorsqu'elle provient d'archives ou de documents non publiés à ce jour.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

AFMP	Association française des musiciens progressistes
AOFAA	Archives de l'Occupation Française en Allemagne et en Autriche
BArch	Bundesarchiv (Berlin)
BBC	British Broadcasting Corporation
BDM	Bund deutscher Mädel
BRD	Bundesrepublik Deutschland (RFA)
BSM	Bureau des Spectacles et de la Musique
CCG (BE)	Control Commission for Germany (British Element)
CIA	Central Intelligence Agency (États-Unis)
CDU	Christlich Demokratische Union
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DAP	Deutsche Arbeiterpartei
DDR	Deutsche Demokratische Republik (RDA)
DEP	Direction de l'Éducation publique
DGRC	Direction générale des Relations culturelles (ministère des Affaires étrangères)
DIAS	Drahtfunk im amerikanischen Sektor
DTUO	Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester
FDGB	Freie Deutsche Gewerkschaftbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
FO	Foreign Office (Royaume-Uni)
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
HJ	Hitlerjugend
ICD	Information Control Division (zone d'occupation américaine)
IFfNM	Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt
ISC	Information Services Control (zone d'occupation britannique)
ISCM	International Society for Contemporary Music
JCS	Joint Chiefs of Staff, United States Department of Defense
JKB	Jüdischer Kulturbund
KdF	Kraft durch Freude

KfdK	Kampfbund für deutsche Kultur
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LAB	Landesarchiv, Berlin
NARA	National Archives and Records Administration, Washington, DC
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
OMGB	Office of Military Government, Bavaria
OMGBS	Office of Military Government, Berlin Sector
OMGUS	Office of Military Government, United States
OMGWB	Office of Military Government, Württemberg-Baden
OSS	Office of Strategic Services (États-Unis)
OWI	Office of War Information (États-Unis)
PWD	Psychological Warfare Division (organisation anglo-américaine)
10 RAD	Reichsarbeitsdienst
RDA	République démocratique allemande
RFA	République fédérale d'Allemagne
RIAS	Rundfunk im amerikanischen Sektor
RKK	Reichskulturkammer
RMK	Reichsmusikkammer
RSHA	Reichssicherheitshauptamt
SA	Sturmabteilung
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SMAD	Sowjetische Militäradministration Deutschlands
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SS	Schutzstaffel
STAGMA	Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte
SVAG	Sovetskaja Voennaja Administracija v Germanii (SMAD)
TNA/PRO	The National Archives (Londres), Public Record Office
USIS	United States Information Service
WFDY	World Federation of Democratic Youth

INTRODUCTION

C'est un fait aujourd'hui avéré que la musique, quelle qu'elle soit, a été investie à toutes les époques, et l'est encore aujourd'hui, d'un rôle social et politique. Depuis Platon et Aristote dont les idées en la matière ont été abondamment reprises, citées et expliquées, le discours sur les liens entre musique et pouvoir a été constamment repris et nourri. L'histoire démontre qu'art et situation sociale et politique se trouvent naturellement pris dans des mouvements communs, l'art étant l'émanation, l'expression d'hommes et de femmes s'inscrivant dans un contexte. La fonction primitive de l'art qui se rapportait au divin s'est déplacée maintes fois pour servir les pouvoirs temporels ; cette migration s'est accélérée dans l'histoire contemporaine. Avec la Révolution française et l'aspiration démocratique, l'art et la connaissance sont apparues comme pouvant participer du renversement de l'ordre établi. Dans ce sillage, le xix^e siècle a été profondément empreint de cette corrélation entre partis pris idéologiques et vocations esthétiques. Les grandes idéologies se sont nourries des mutations de formes d'art qui progressivement associaient au geste le discours, à l'art une fonction morale et libératrice. La notion de rupture au xx^e siècle résulte de ce mouvement qui assume résolument la place des arts comme pouvoirs « symboliques » dans l'ordre à établir. Les bouleversements qui frappent l'Europe en 1848, les unifications nationalistes de 1870 en Allemagne et en Italie, et plus brutalement la Révolution russe de 1917 ont nourri et légitimé les réflexions naissantes des sociologues de l'art. Alors qu'au début du xx^e siècle, les mouvements artistiques se définissent sous la forme de « manifestes » et non plus de traités, le positionnement de l'art se révèle de plus en plus politique, et la musique n'y fait pas exception. En tant que vecteur de diffusion d'idées ou de messages, participant parfois à l'embrigadement ou l'enrégimentement, elle est utilisée, instrumentalisée par les dispositifs institutionnels ou organisationnels du pouvoir et fait l'objet de véritables politiques publiques, donnant naissance à décrets, lois et réglementations. Malgré les tentatives d'asservissement ou de confiscation dont il fait l'objet, cet art permet cependant simultanément la résistance psychologique et intellectuelle, voire la subversion, dans des circonstances parfois extrêmes.

Le cas de l'Allemagne de 1933 à 1949 offre une histoire de la musique en imbrication complexe et étroite avec le politique sur près de dix-sept années consécutives et sous des systèmes politiques divers et antagonistes. Chaque

régime, chaque gouvernement a favorisé le développement d'une musique particulière au service de son idéologie : la musique a donc entretenu des liens avec le pouvoir politique de façon ininterrompue. Le point de départ de la réflexion qui a mené à l'écriture de cet ouvrage est l'étude du nazisme. Revendiquant une « révolution » par le renversement de la république de Weimar, emblématique de ce qu'Adolf Hitler nomme déjà une « dégénérescence » croissante dans le domaine artistique, cette idéologie s'est nourrie du terreau nationaliste et pangermaniste présent en Allemagne depuis le XIX^e siècle pour professer l'idéologie obsessionnelle et excluante de la « pureté de sang » comme élément de définition de la germanité. De ces fondements découle l'organisation de cet ouvrage, qui s'intéresse aux politiques musicales mises en œuvre depuis la naissance du III^e Reich jusqu'à la constitution de deux Allemagnes, en lien avec trois notions structurantes. Celle de la *pureté* tout d'abord, déclinée en réaction contre des définitions très diverses de l'impur ou de l'indésirable selon les régimes politiques et les périodes étudiées ; l'accompagnent les questionnements concernant la recherche de pureté en musique, mais aussi de la « purification » ou de l'« épuration » musicale. Celle de *peuple* ensuite ; les réalités politiques, géographiques et idéologiques parfois antagonistes inhérentes à ce terme presque métonymique sous-tendent déjà la complexité des liens qu'il entretiendra avec la musique. Celle de la *rupture* enfin : en comparant des régimes qui se constituent par opposition mutuelle, nous révélons les mises en application des revendications ou des utopies de rupture en lien avec les politiques musicales et nous nous interrogeons sur la possibilité de la rupture dans le domaine artistique lorsque celui-ci est lié au politique.

L'étude des fondements idéologiques, du fonctionnement et des mécanismes de domination et de massification par la musique mis en œuvre sous le III^e Reich a fourni les premières hypothèses sur la prééminence de cet art et son asservissement. C'est cependant en analysant les politiques de rupture – revendiquées et pensées comme telles – décidées par les Alliés après 1945 et en recherchant les facteurs ayant mené au délitement autodestructeur du régime nazi que les trois notions récurrentes se sont imposées. La réflexion sur l'entreprise de « dénazification » après la guerre a révélé et éclairé l'obsession de « pureté » du régime hitlérien. L'instauration de régimes d'occupation antagonistes se revendiquant tous de la « démocratie » et structurant leur politique musicale sur le lien qu'ils souhaitent établir avec le peuple occupé a de même souligné l'omniprésence et la prééminence du « peuple », qu'il s'agit de déterminer, dans les discours et directives nazies. Enfin, la rupture prônée par tous et son caractère velléitaire, au mieux utopique, nous ont menée à interroger les autres formes de rupture théorisées et mises en œuvre précédemment et à analyser les raisons de leur issue aporétique. C'est donc l'interaction et l'interpénétration de *l'avant* et de *l'après* qui a déterminé les

notions structurantes de *pureté*, de *peuple* et de *rupture* et permis de faire de leurs relations avec la musique le cœur de notre réflexion.

La première partie de notre ouvrage décline ces trois axes à l'intérieur du régime musical national-socialiste. La seconde s'intéresse à l'Allemagne d'après-guerre, partagée en quatre zones d'occupation – américaine, soviétique, britannique et française –, qui se construit avant tout dans une relation complexe à son passé mais également, après 1947, au centre d'une « véritable guerre des convictions et des idéologies¹. »

Ce livre débute avec l'accession d'Adolf Hitler à la fonction de « Chancelier du Reich » (*Reichskanzler*) – chef du gouvernement nommé par le maréchal et « Président du Reich » (*Reichspräsident*) Paul von Hindenburg – le 30 janvier 1933. Bien que Hitler soit alors présent depuis plus d'une dizaine d'années dans le paysage politique et que les pleins pouvoirs ne lui soient conférés officiellement qu'après le décès de Hindenburg le 2 août 1934, cette date marque l'instauration véritable du tout-puissant régime national-socialiste. La création de deux Allemagnes distinctes en 1949, le 23 mai pour la République fédérale d'Allemagne et le 7 octobre pour la République démocratique allemande, signe la fin de la période étudiée. Malgré une fluctuation géographique, notre sujet s'en tient à « l'Allemagne » ; il nous a donc paru cohérent d'achever cette étude avec l'implosion confirmée de l'unité allemande aboutissant à la naissance des deux Allemagnes. C'est également pourquoi nous n'étudions pas les politiques musicales mises en œuvre en Autriche (rattachée par l'Anschluss en 1938), pourtant occupée par les Alliés après la guerre.

L'historiographie des politiques musicales en Allemagne sous le régime hitlérien n'a vu le jour que dans les années 1960, en Allemagne tout d'abord. La première parution sur le sujet, *Musik im Dritten Reich*, date de 1963 et est signée par l'historien allemand d'origine polonaise Joseph Wulf². Ce premier recueil spécifique, qui introduit et rassemble des textes extraits de journaux, décrets, discours ou livres d'époque organisés selon des thématiques précises – « L'année 1933 » ; « musique commandée » ; « art propre à la race » (*arteigene Kunst*), « musique étrangère à la race » (*artfremde Musik*) – fournit déjà la preuve de l'existence de politiques musicales concertées sous le III^e Reich et met à mal l'image alors répandue d'une musique et de musiciens ou compositeurs « apolitiques » ayant exercé leurs activités sans se compromettre.

1 Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil, Introduction à Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 19.

2 Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* [1963], Hamburg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1966.

Il faut attendre seize ans pour que la première monographie critique soit éditée. *Musik im NS-Staat* est l'œuvre du musicologue allemand Fred Prieberg, collaborateur à la radio Südwestfunk et auteur de plusieurs ouvrages et émissions sur la « nouvelle musique³ ». Aboutissement d'un long travail de recherches extrêmement minutieux qui le mènera à l'étude détaillée de dizaines de milliers de documents relatifs notamment aux activités de la Chambre de musique du Reich (*Reichsmusikkammer*), il y dresse un panorama des politiques musicales sous le III^e Reich particulièrement pertinent et documenté et révèle des sources complémentaires à celles déjà présentées par Wulf⁴. Cette monographie est suivie par l'ouvrage collectif *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, sous la direction de Hans-Werner Heister et Hans-Günther Klein⁵. Recueil de vingt-six articles, il aborde des sujets diversifiés : la création de la *Reichsmusikkammer* (Martin Thrun), la relation entre Wagner et le fascisme allemand (Hubert Kolland), la place des *Schlager*, chansons sentimentales (Volker Küne) ou encore la résistance du compositeur Karl Amadeus Hartmann au régime (Hanns-Werner Heister). Quatre ans plus tard, à l'occasion de la commémoration des cinquante ans de l'exposition « Musique dégénérée » (*Entartete Musik*) organisée à Düsseldorf par le régime national-socialiste en 1938, une « reconstitution commentée » est organisée par le musicologue Albrecht Dümling et le directeur de l'orchestre de Düsseldorf, Peter Girth⁶. L'accompagne un coffret de quatre CD constitué d'enregistrements et d'archives sonores concernant non seulement cette musique stigmatisée mais proposant également des extraits de la musique plébiscitée par le régime : Richard Wagner, Richard Strauss, Franz Liszt entre autres, ainsi que des discours de Hitler et Goebbels. À la suite de cette exposition, à l'initiative de Dümling et en collaboration avec le producteur Michael Haas, est créée la collection *Entartete Musik* chez la maison de disques Decca, qui présentera des compositeurs bannis, exilés, déportés et tués dans des camps ou tombés dans l'oubli du fait de leur esthétique non-conforme aux idéaux nazis. Le colossal travail de recherche

3 Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

4 Suivront, du même auteur, un ouvrage sur Wilhelm Furtwängler et son attitude sous le régime (1986) et un plus général sur « Musique et pouvoir » (*Musik und Macht*, 1991). Dès 1956, l'établissement d'archives personnelles, principalement sur ce sujet, le mène vers le projet de recherche de toute une vie ; il s'entoure de nombreux collaborateurs et travaille sur son futur *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945* (*Manuel des musiciens allemands de 1933 à 1945*). Il paraît en 2005 sous la forme d'une œuvre colossale de près de dix mille pages, rassemblée sur un CD-Rom. Source d'informations extrêmement précieuse, elle met au jour, sans objectif inquisiteur, les liens oubliés de nombreux compositeurs avec le régime.

5 Hans-Werner Heister, Hans-Günther Klein (dir.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.

6 Albrecht Dümling, Peter Girth, *Entartete Musik. Dokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, cat. expo. « "Entartete Musik": eine kommentierte Rekonstruktion », 16 janvier-28 février 1988, Düsseldorf, Düsseldorf Symphoniker, 1993.

mené par Fred Prieberg entre 1956 et 1993 a donné lieu à la publication d'un dictionnaire de près de dix mille pages en 2005, document qui reste aujourd'hui incontournable et inégalé. Outre les divers travaux d'envergure dont seule une partie peut ici être évoquée, des publications plus récentes ont permis de faire le jour sur des aspects méconnus du fonctionnement des Chambres instaurées par Goebbels : ainsi les ouvrages collectifs *Die Reichsmusikkammer* et *Kunst im NS-Staat*, parus en 2015⁷.

La démarche critique et analytique des chercheurs allemands est reprise et développée par les historiens anglo-américains à partir des années 1990 : *The Politics of Music in the Third Reich* de Michael Meyer aborde l'« épuration » musicale qui suit l'arrivée au pouvoir de Hitler en 1933, détaille l'organisation du système autour de la musique et des institutions musicales, s'intéresse aux attentes et initiatives du régime concernant la nouvelle musique nationale-socialiste souhaitée⁸. La même année est publié *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany* de l'historien Alan Steinweis⁹. Si l'ouvrage consiste avant tout en une étude approfondie du fonctionnement de la Chambre de culture du Reich (*Reichskulturkammer*, dont la section musicale sera la *Reichsmusikkammer*), son intérêt réside néanmoins dans les liens qu'il établit avec le fonctionnement des institutions sous la république de Weimar. En Grande-Bretagne, *Music in the Third Reich* du musicologue Erik Levi paraît en 1994¹⁰. Il y établit également des liens avec les années Weimar et démontre que les politiques musicales hitlériennes découlent naturellement d'un contexte historique et politique quasi prémonitoire. Au Canada enfin, citons Michael H. Kater, auteur d'ouvrages incontournables sur le sujet¹¹.

L'historiographie française s'est attelée très tardivement au sujet. La première publication d'envergure date de 2004 : *Le Troisième Reich et la musique*, sous la direction de Pascal Huynh, est le catalogue de la première exposition organisée sur ce thème en France¹². Outre la diversité des supports et la quantité de documents originaux qu'elle rassemble et qu'elle rend accessible à un public non anglophone et non germanophone, son catalogue aborde des sujets très

7 Albrecht Riethmüller, Michael Custodis (dir.), *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, Köln, Böhlau, 2015 ; Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015.

8 Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993.

9 Alan E. Steinweis, *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.

10 Erik Levi, *Music in the Third Reich*, New York, Saint Martin's Press, 1996.

11 Citons par exemple *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992 ; *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997 ; ou encore *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000.

12 Pascal Huynh (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, cat. expo. 8 octobre 2004-9 janvier 2005, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2004.

spécifiques et encore mal connus, tel l'enseignement musical sous le III^e Reich (Noémi Duchemin) ou la mise en scène des opéras entre 1920 et 1945 en Allemagne (Gerald Köhler). *Les Voix étouffées du III^e Reich* du chef d'orchestre Amaury Du Closel paraît l'année suivante¹³. Présenté comme un essai, ce travail se nourrit de la plupart des sources étrangères précitées pour organiser son propos et s'adresse donc avant tout à des lecteurs n'y ayant pas eu accès. Plus récemment, notre ouvrage *Entartete Musik. Musiques interdites sous le III^e Reich* a offert une étude du répertoire musical qualifié de « dégénéré » par les nazis, tout en établissant les conséquences dramatiques que cette stigmatisation aura pour les compositeurs et musiciens concernés, de l'exil à la déportation et à la mort ou l'assassinat dans des camps de concentration ou des centres de mise à mort¹⁴.

16

L'historiographie des politiques musicales dans l'Allemagne de l'après-guerre ne s'est développée qu'après la réunification du pays en 1990. Le corpus est encore extrêmement restreint et il est le fait d'historiens ou de musicologues anglo-américains majoritairement. Actuellement, seul un ouvrage se livre à une comparaison des politiques musicales dans les quatre zones occupées : *Music after Hitler* de l'historien Toby Thacker propose une étude comparative à la lumière des enjeux idéologiques et politiques ainsi que des luttes d'influences que se livreront les Alliés de façon masquée, notamment par l'utilisation et l'instrumentalisation de la musique¹⁵. Les autres ouvrages, bien qu'extrêmement instructifs, sont, pour le sujet qui nous concerne, partiels. Deux sont consacrés à l'étude de la seule zone américaine d'occupation : *Settling Scores* de David Monod¹⁶ et *New Music, New Allies* d'Amy Beal¹⁷. *Recomposing German Music* d'Elizabeth Janik étudie pour sa part les politiques musicales menées par les Américains et les Soviétiques à Berlin durant les années de « guerre froide », qu'elle fait débiter en 1948¹⁸. Quant à *Musik als politischer Faktor* d'Andreas Linsenmann¹⁹, il se concentre sur la zone française, de 1945 à 1949.

Quant aux politiques culturelles et pas seulement musicales, elles ont été étudiées le plus souvent zone par zone. Les politiques culturelles en zone soviétique ont été étudiées par David Pike dans *The Politics of Culture in*

13 Amaury Du Closel, *Les Voix étouffées du III^e Reich*, Arles, Actes Sud, 2005.

14 Élise Petit et Bruno Giner, *Entartete Musik. Musiques interdites sous le III^e Reich*, Paris, Bleu Nuit, coll. « Horizons », 2015.

15 Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007.

16 David Monod, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.

17 Amy C. Beal, *New Music, New Allies. American experimental music in West Germany from the Zero Hour to reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006.

18 Elizabeth Janik, *Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill, 2005.

19 Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949/50*, Tübingen, Narr Verlag, 2010.

*Soviet-Occupied Germany*²⁰. Cette monographie est la première à se fonder sur l'étude détaillée des archives de l'Administration militaire soviétique, ouvertes peu de temps après la chute du Mur de Berlin. Deux ans plus tard paraît *The Russians in Germany* de l'historien Norman Naimark²¹. S'il s'intéresse peu à la musique, il fournit en revanche une documentation du quotidien dans la zone ainsi qu'une analyse extrêmement enrichissante du fonctionnement de l'Administration militaire soviétique et des affrontements idéologiques qui se dessinent dès 1945. La zone britannique a fait l'objet d'une étude également très complète en 1997 : *Britische Kulturpolitik in Deutschland* de Gabriele Clemens décrit précisément les institutions culturelles mises en place ainsi que le processus de dénazification et les projets de reconstruction²². La part presque négligeable qu'y occupe la musique (moins d'une trentaine de pages au total) est déjà révélatrice du peu d'attention consacrée à cet art par l'occupant britannique. Concernant la zone française, mentionnons, outre le dictionnaire *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*²³, l'ouvrage *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin* de Corine Defrance, qui analyse l'instrumentalisation de la culture à la lumière des enjeux stratégiques qui se dessinent après la guerre²⁴. Elle étudie plus précisément les domaines dans lesquels le gouvernement militaire de la zone, en lien avec Paris, concentrera ses efforts, parmi lesquels l'éducation et l'Université, en faisant de la rive gauche du Rhin et de Mayence en particulier le lieu de rayonnement de l'influence française. Suivront *Erziehung und Kulturmission* de Stefan Zauner²⁵ puis *Des usages de l'Allemagne* d'Emmanuelle Picard²⁶.

Quelques ouvrages ont néanmoins été consacrés à la reconstruction culturelle dans les quatre zones. Citons tout d'abord le premier paru à ce sujet, *La Dénazification par les vainqueurs*, sous la direction de Jérôme Vaillant²⁷. Malgré un manque de sources dû à l'inaccessibilité des archives dans les

20 David Pike, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

21 Norman M. Naimark, *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949* [1995], Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

22 Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997.

23 Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil, Joachim Umlauf (dir.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, Narr Verlag, 2013.

24 Corine Defrance, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.

25 Stefan Zauner, *Erziehung und Kulturmission. Frankreichs Bildungspolitik in Deutschland 1945-1949*, München, Oldenbourg, 1994.

26 Emmanuelle Picard, *Des usages de l'Allemagne. Politique culturelle française en Allemagne et rapprochement franco-allemand, 1945-1963. Politique publique, trajectoires, discours*, thèse sous la dir. de Jean-Pierre Azéma, Paris, Institut d'études politiques, 1999.

27 Jérôme Vaillant (dir.), *La Dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.

années 1980, il dresse un premier panorama, appuyé par des témoignages d'acteurs culturels de l'époque. Celui de Bernard Genton, *Les Alliés et la culture*, porte sur Berlin uniquement et évoque peu la musique²⁸. Établissant néanmoins un état des lieux détaillé de la situation de chacune des puissances occupantes au sortir de la guerre, il s'intéresse aux mécanismes qui ont fait que ces Alliés de la première heure en viendront à l'affrontement. Mentionnons également le collectif *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, dirigé par Gabriele Clemens²⁹ et, plus récemment, l'ouvrage que nous avons dirigé *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*³⁰.

Les politiques musicales dans le cadre de la naissance de la guerre froide enfin constituent depuis ces dernières années un sujet d'étude qui suscite l'intérêt de nombreux chercheurs : Frances Stonor Saunders³¹ tout d'abord, puis Michèle Alten³², Uta Poiger³³, Giles Scott-Smith³⁴, Mark Carroll³⁵, Amy Beal³⁶, ou plus récemment Irmgard Jungmann³⁷.

18 Notre présentation historiographique fait ressortir un cloisonnement historique et thématique très clair, dont de rares ouvrages tentent partiellement de sortir³⁸. La césure de 1945, dépassée depuis longtemps par les historiens³⁹,

28 Bernard Genton, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998.

29 Gabriele Clemens (dir.), *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1994.

30 Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, 2015.

31 Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle* [1999], trad. fr. Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003.

32 Michèle Alten, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

33 Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000.

34 Giles Scott-Smith, Hans Krabbendam (dir.), *Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*, London, Frank Cass Publishers, 2003.

35 Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

36 Amy C. Beal, *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006.

37 Irmgard Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik: Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln, Böhlau, 2011.

38 Mentionnons ici Pamela Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, Yale University Press, 1998 ; Celia Applegate, Pamela Potter (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002 ; Brian Currid, *A National Acoustics: Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006 ; Ulrich Dibelius, Frank Schneider (dir.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993.

39 Cette question a fait l'objet de débats dès 1946 entre intellectuels et historiens allemands, parmi lesquels Eugen Kogon, Walter Dirks ou Karl Jaspers. La réflexion sur la césure et les continuités est également au cœur de l'ouvrage d'Ulrich Herbert, *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München, C.H. Beck, 2014.

semble ne l'avoir été dans quasiment aucune publication musicologique avant nos recherches⁴⁰.

La fin de la guerre, la découverte de l'horreur de la déportation, des massacres, de l'« industrialisation » de la mort – on n'évoque pas encore le génocide juif –, l'urgence d'une reconstruction européenne unifiée ont mené dans un premier temps à un consensus historique autour de l'idée d'« Heure Zéro » (*Stunde Null*). Cette expression avant tout symbolique, dont la paternité n'a pu être établie, rend compte des conséquences pour l'Allemagne de la « guerre totale » qu'elle a provoquée : destructions massives, pertes humaines considérables, reddition aux vainqueurs, occupation. Elle officialise également la fin d'un système qui, près de treize années durant, s'est attaché à conquérir, asservir et anéantir. Enfin, elle laisse, par cet instant, une chance pour un « nouveau départ » (*Neubeginn* ou *Neuaufgang*) aux perspectives ouvertes, entre « reconstruction » (*Wiederaufbau*) et « restauration » (*Restoration*) à tous les niveaux, à commencer par les aspects matériel, idéologique et (géo)politique. Les études musicologiques étant tout d'abord le fait d'Allemands ayant vécu, souvent avec compromission, sous le régime national-socialiste, l'occultation des liens avec le passé est inévitable. Surtout, le caractère « apolitique » de la musique est mis en avant pour éviter toute question sur un passé qu'il s'agit de faire oublier par le biais d'initiatives innovantes qui démontrent une volonté de reconstruction culturelle.

La rupture historique et psychologique fondamentale qu'implique l'expression *Stunde Null* pèse aujourd'hui encore, notamment dans le domaine musicologique : les chercheurs, particulièrement en Allemagne, se limitent, dans l'étude de la musique allemande, à l'une ou l'autre période, s'interdisant d'établir des ponts ou des liens. Outre le fait que cette démarche conforte l'idée reçue du caractère « apolitique » de la musique, elle occulte surtout ce qui la relie fondamentalement au régime précédent : la musique née de l'« Heure Zéro » a été une musique sous influence, quelles que soient les zones. Elle élude également le constat pourtant communément admis : que toute césure, aussi radicale semble-t-elle, s'accompagne de continuités et s'inscrit inévitablement dans un rapport au passé. Le cas des politiques musicales dans l'Allemagne occupée est à ce titre particulièrement pertinent et notre travail, en le mettant en évidence, tend à briser ce « tabou musicologique ». Alors qu'un tel sujet donne toujours lieu à des publications séparées, il trouve ici toute sa cohérence dans l'articulation et l'interaction inévitable des deux parties. Si notre livre conserve

⁴⁰ Le seul ouvrage que nous ayons trouvé à ce sujet, *Kontinuitäten, Diskontinuitäten. Musik und Politik in Deutschland zwischen 1920 und 1970* (dir. Heinz Geuen, Anno Mungen, Schliengen, Argus, 2006), est une restitution de séminaires portant principalement sur la vie musicale à Cologne.

néanmoins ce cloisonnement dans l'organisation du propos, c'est pour rappeler les spécificités fondamentales et irréductibles de chaque système étudié.

Bien qu'il souffre encore du manque d'ouvrages très spécifiques et exhaustifs sur le sujet, notre travail s'est néanmoins appuyé sur un corpus particulièrement abondant, particulièrement au niveau des sources primaires : publications, discours, décrets et écrits des principaux acteurs culturels et politiques de l'époque mais aussi périodiques et journaux spécialisés.

Concernant le III^e Reich tout d'abord. Le « fonds nazi » de la bibliothèque de Strasbourg⁴¹ a nourri nos recherches sur les politiques culturelles du régime. Seul fonds conservé dans sa quasi-totalité⁴² – la France ayant entrepris le plus souvent un travail de destruction systématique des ouvrages nazis après la Libération –, il permet d'appréhender la somme des publications autorisées et encouragées par le régime. Bien que difficilement exploitable (sur les quelque 50 000 livres présents, peu ont été réellement catalogués et classés), il comporte des références majeures sur la musique. Parmi celles-ci, *Musik und Rasse (Musique et race)* du musicologue Richard Eichenauer⁴³, l'une des premières contributions spontanées de la musicologie allemande à ce que l'on pourrait nommer une « racialisation » de la musique. L'atonalité y est évoquée comme éminemment juive et liée à la destruction de la « race allemande ». *Die Musik im Dritten Reich*⁴⁴ ainsi que des discours⁴⁵ de Peter Raabe – chef d'orchestre qui deviendra président de la Chambre de musique du Reich à partir de juin 1935 après l'éviction de Richard Strauss – relèvent quant à eux de la politique « officielle » du régime et sont à cet égard particulièrement révélateurs et intéressants. On y perçoit en filigrane une tentative de définition de l'aporétique « musique nazie ». Enfin l'ouvrage *Geschichte der Deutschen Musik (Histoire de la musique allemande)* du musicologue Otto Schumann⁴⁶ fournit *a posteriori* de nombreuses et précieuses informations sur l'implication de certains compositeurs et leur compromission avec le régime et permet d'en découvrir de nombreux autres, désormais oubliés. Il témoigne de la vivacité de la vie musicale notamment en matière de création. Sont également conservés dans ce fonds tous les recueils de discours de Goebbels et Hitler ainsi que le Programme du Parti co-rédigé par son idéologue Alfred Rosenberg dès 1920.

41 Rebaptisée *Stadtbücherei* après l'annexion de l'Alsace par l'Allemagne, la bibliothèque a été pourvue des ouvrages idéologiques comme toute bibliothèque allemande de l'époque.

42 Il pourrait même avoir été alimenté suite à la dénazification d'autres bibliothèques après la guerre.

43 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse* [1932], München, J.F. Lehmanns Verlag, 1937.

44 Peter Raabe, *Die Musik im Dritten Reich*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1936.

45 Peter Raabe, *Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, t. II, 1936.

46 Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940.

À la Library of Congress de Washington DC se trouve plus spécifiquement la majorité des périodiques musicaux parus entre 1933 et 1945. L'étude détaillée du magazine *Melos*, antérieur au régime et qui reprendra sa publication à partir de 1946, est à ce titre instructive quant à la mise au pas et à la « nazification » du domaine musical opérée dès la prise de pouvoir. Engagé en faveur de la modernité dans les années 1930, ses parutions entre 1933 et 1934 – sa publication cesse très tôt – tournent essentiellement autour de la *Volksmusik* (musique populaire, folklorique) et du lien que peuple et musique doivent entretenir. Quelques articles portant sur Paul Hindemith confirment la popularité dont jouit encore (momentanément) le compositeur. La revue *Musik und Volk* apporte pour sa part un éclairage emblématique. Créée par la « Ligue du Reich Peuple et Patrie » (*Reichsbund Volkstum und Heimat*) dès 1933, elle est constituée essentiellement d'articles sur l'éducation de la jeunesse par la *Volksmusik*. Le fait que son comité rédactionnel soit en conflit avec l'un des concurrents du ministre de la Propagande Joseph Goebbels peut sembler anodin mais révèle déjà les affrontements personnels que se livreront les personnalités influentes du Reich par le biais des publications. La revue sera arrêtée en 1937. D'autres périodiques, sous contrôle d'Alfred Rosenberg, *Die Musik*, *Allgemeine Musikzeitung* et *Neues Musikblatt* seront pour leur part fusionnés en un seul, *Musik im Kriege*, à partir de mai 1943.

À Berlin, nous avons consulté les fonds R 55 et R 56, relatifs respectivement au ministère de la Propagande, à la Chambre de culture (*Reichskulturkammer*) et à la Chambre de musique du Reich (*Reichsmusikkammer*), mais aussi le fonds R 58 du RSHA (Office central de sécurité) et celui du ministère en charge des questions d'éducation (R 4901). Ces divers fonds sont conservés au Bundesarchiv, archives centrales de l'État fédéral. Au Landesarchiv, qui concerne le *Land* de Berlin, nous avons exploré le fonds A Rep 243, consacré à la Chambre de culture dans le *Gau* du « grand-Berlin ».

Concernant la reconstruction et les politiques musicales après la guerre, nos sources primaires ont été tout d'abord les archives des gouvernements militaires d'occupation dans chaque zone. Précisons ici la difficulté d'obtention et d'exploitation de ces sources. En premier lieu, rappelons que dans l'urgence de la reconstruction matérielle et économique entre 1945 et 1949, la musique n'a pas occupé de rôle central. Par conséquent, lors du déménagement ou du rapatriement des archives après la fin de l'occupation, nombre de celles qui concernaient les politiques mises en œuvre dans ce domaine n'ont pas été conservées. La richesse des fonds américain et soviétique souligne d'autant plus l'importance qui y a malgré tout été accordée. Mentionnons également la « disparition » de certains documents visant à établir la responsabilité de musiciens ou de compositeurs suite à leur procès en « dénazification » : sur

les milliers de cas auditionnés, peu de rapports d'audience ont été retrouvés. Enfin, rappelons qu'outre la partition de l'Allemagne en quatre zones, les Alliés ont délimité des nouveaux *Länder* (équivalents en taille aux régions françaises) à l'intérieur de chacune, auxquels des prérogatives et parfois une certaine autonomie ont été confiées en matière de musique. Pour établir un panorama véritablement exhaustif, il faudrait donc étudier les fonds spécifiques de chacun d'entre eux.

22

Les archives du gouvernement militaire américain (National Archives) se sont donc avérées particulièrement fournies. Rendues publiques depuis quelques années, elles ont été conservées en majorité et contiennent des informations primordiales concernant la politique musicale menée dans leur zone après 1945. Les sources proviennent de la division du Contrôle de l'Information (*Information Control Division*, ICD), plus particulièrement de la *Film-Theater-Music Control Section* pour les premières années d'occupation puis de la branche consacrée à l'Éducation et aux relations culturelles (*Education & Cultural Relations Branch*) créée à partir de 1948. Chargée de la « rééducation » du peuple allemand, l'ICD contrôlait les informations diffusées par les médias allemands, en finançant certains et en censurant d'autres ; le même pouvoir s'exerçait sur les manifestations artistiques. Sa section musicale et culturelle était pour sa part responsable de la mise en place des politiques artistiques dans la zone d'occupation et de leur valorisation auprès de la population allemande. Ont été conservés des articles de journaux allemands évoquant la musique en zone américaine, des programmes de concert mais également une somme gigantesque de rapports quotidiens, hebdomadaires, mensuels et annuels établis dans chaque *Land* et destinés le plus souvent aux chefs de service locaux ou à l'administration américaine.

Les archives soviétiques sont pour une large partie en langue allemande car elles s'adressent à – et émanent – des membres du personnel recrutés localement par les autorités. À Berlin, elles sont conservées dans deux lieux distincts. Au Bundesarchiv, nous avons consulté le conséquent fonds des Archives des partis et des organisations de masse de la RDA (*Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR*), constitué dans les années 1990 après la réunification et englobant les documents de la zone d'occupation. Y sont disponibles les directives en matière de musique décidées au sein d'organes culturels ou politiques contrôlés directement par l'occupant. Ceux qui nous ont intéressée principalement sont la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*) ; la Confédération libre des syndicats allemands (*Freie Deutsche Gewerkschaftsbund* ou FDGB), qui regroupe et représente dès 1945 toutes les professions artistiques ; le Parti socialiste unifié de l'Allemagne (*Sozialistische*

Einheitspartei Deutschlands ou SED) constitué en avril 1946 après la fusion des deux principaux partis politiques, le KPD (parti communiste) et le SPD (parti social-démocrate). La présence d'une section Musique dans chacune de ces instances explique la profusion et la diversité de directives ou de préconisations parfois contradictoires. Le Landesarchiv, quant à lui, dispose de documents émanant directement de l'administration d'occupation soviétique, adressés parfois aux représentants des organes sus-mentionnés. Un corpus est dédié à la gestion et à la programmation du *Deutsche Staatsoper*, l'opéra d'État situé Unter der Linden à Berlin et transféré à l'Admiralpalast après sa destruction en 1945 et jusqu'en 1955. Le transfert de la plupart des documents sur microfiches dans les années 1990 a malheureusement été effectué massivement sans travail de classification ni de pagination et la profusion de sources hétéroclites reste aujourd'hui encore très difficilement exploitable.

Le Centre des archives de l'occupation française en Allemagne et en Autriche, transféré de Colmar à la Courneuve, a conservé, pour sa part, un certain nombre de documents sur les politiques menées dans la zone française d'occupation. Bien qu'ils se concentrent avant tout sur l'aspect économique de la reconstruction, ils contiennent un conséquent fonds « Affaires culturelles ». Il est alimenté par des documents émanant de la direction de l'Éducation publique, de la direction de l'Information et du bureau des Spectacles et de la Musique, trois services disposant de prérogatives comparables à celle de l'*Information Control Division* américaine. Malgré tout, les sources restent fragmentaires et la somme des dossiers relatifs à la musique est restreinte, la majorité se concentrant sur l'édition, la presse et le système éducatif à mettre en place.

Quant aux archives britanniques de Kew (Londres), elles révèlent la place mineure qu'occupait la musique dans les politiques mises en place par l'occupant. En dehors de quelques documents annexes spécifiques, le peu de directives à ce sujet a été trouvé dans les dossiers concernant de manière globale et générale le « contrôle de l'information », les politiques musicales relevant elles-mêmes de la branche du « Contrôle des services d'information » (*Information Services Control*, ISC), comparable elle aussi à l'ICD américaine. Par ailleurs, la présence de documents sur la planification de politiques musicales contraste avec l'absence de rapports sur leur éventuelle application. Précisons ici que de nombreux documents ont été perdus à la fin de l'occupation, lors de leur rapatriement en Grande-Bretagne.

Pour comprendre la mise en place des politiques culturelles et musicales à la lumière de la « reconstruction » mais surtout de la « rééducation » du peuple allemand, l'apport d'ouvrages à caractère idéologique à ce sujet, rédigés pour certains avant la fin de la guerre, a été nécessaire. La consultation de rapports officiels faisant office de bilan et établis avec un recul de quelques années a

permis de comprendre l'évolution de certaines politiques. Nous pensons ici par exemple à *L'Œuvre culturelle française en Allemagne*⁴⁷ et à *Occupation of Germany: Policy and Progress*⁴⁸ parus en 1947. Enfin, nous nous sommes appuyée sur les journaux et les bulletins officiels, particulièrement le *KIB. Bulletin officiel de la Kommandatura interalliée de Berlin*⁴⁹. Avant tout organe de diffusion d'informations pratiques et de publication de décrets après la guerre, distribué dans tous les secteurs de Berlin, on y trouve les mesures relatives aux politiques communes des alliés concernant la musique, notamment en matière de censure et d'interdiction. Les périodiques musicaux publiés en Allemagne occupée et qui se présentent comme des « organes indépendants » dont les comités de rédaction sont composés presque exclusivement d'Allemands, sont avant tout révélateurs de la volonté d'occulter et d'oublier le passé nazi immédiat et les compromissions qu'il a pu entraîner. Ils reflètent également les préoccupations stratégiques et politiques des Alliés et témoignent de la mise sous contrôle de la vie musicale allemande dans son ensemble. Ils permettent parfois de recueillir des informations en matière de programmation musicale dans les principales salles du pays. Ceux qui ont particulièrement nourri notre recherche sont *Melos* et *Stimmen* (zone américaine), *Die Quelle* (zone française) et *Theater der Zeit* (zone soviétique). Dans un domaine plus général, le quotidien officiel de l'administration soviétique, *Tägliche Rundschau*, fait apparaître une utilisation de la musique à des fins idéologiques. Non spécialisé, il recèle néanmoins d'articles sur les esthétiques encouragées ou décriées par le régime.

À partir de l'étude de ces éléments, il nous a paru pertinent d'analyser la relation qui se tisse sur cette période entre l'action politique et la musique autour d'un triptyque emblématique des préoccupations à l'œuvre sous les différents systèmes : *pureté, peuple, rupture*. Ces trois notions, intrinsèquement idéologiques, couvrent à elles seules dans un même espace culturel une part significative des enjeux d'alors pour l'action publique, de leurs impacts sur la vie artistique et musicale, de la place et de l'instrumentalisation de la musique, de l'opposition des régimes entre eux. Elles servent d'assise à notre objet d'étude qui tend à mesurer comment le fait musical peut, dans une période paroxystique de trouble politique, social et moral, y participer et y démontrer sa dépendance.

L'idéologie hitlérienne est obsessionnelle et se focalise en premier lieu sur celle de la pureté. Lors du premier discours qu'il tient au Palais des sports de Berlin

⁴⁷ *L'Œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947.

⁴⁸ Department of State, *Occupation of Germany: Policy and Progress, 1945-46*, Washington, US Government Printing Office, 1947.

⁴⁹ Kommandatura interalliée de Berlin, *KIB. Bulletin Officiel de la Kommandatura Interalliée*, Berlin, Das Neue Berlin. Publié en version quadrilingue.

le 10 février 1933 en tant que chancelier, Hitler proclame, dans ce qu'il annonce comme un « programme » :

La restauration de la pureté dans notre peuple, pureté dans tous les domaines de notre vie, de la pureté dans notre administration, de la pureté dans la vie publique, mais aussi de la pureté dans notre culture⁵⁰.

Cette pureté doit consacrer la supériorité du peuple allemand, également qualifié d'*aryen*. La notion de pureté se définit intrinsèquement par l'exclusion, en ce qu'elle désigne la « qualité d'une chose pure, sans mélange » ainsi qu'une « exemption d'altération, de souillure, de corruption. »⁵¹ Le fantasme d'un peuple d'« Aryens » appelés à dominer le monde se construit sur celui de la « pureté de sang ». Si les termes allemands traduisant la pureté, *Reinheit*, *Reinigkeit* et *Sauberkeit* ou l'adjectif *blutrein* (« au sang pur ») ne sont pourtant pas omniprésents dans le discours nazi, c'est parce que celui-ci se construit avant tout par l'exclusion et la stigmatisation de ceux qui portent « outrage à la race » (*Rassenschande*) et des « corrupteurs du peuple allemand » (*Verführer des deutschen Volkes*) : les Juifs. C'est également parce que l'adjectif *deutsch* (« allemand ») en devient synonyme.

La proclamation de la suprématie et de l'unité du « sang allemand », qui légitimera les politiques expansionnistes, fait du peuple allemand un peuple *ethnos* fondé sur des critères raciaux et que les idéologues désigneront par le terme *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») pour souligner et entériner son caractère exclusif. À ce peuple nouvellement défini devra correspondre une nouvelle musique, une *Volksmusik*, qui exalte son unité et sa supériorité. En attendant l'avènement d'un compositeur nazi digne des grands maîtres de l'histoire de la musique allemande, le régime célèbre tout d'abord ces derniers et les érige en modèles, particulièrement Richard Wagner. Dans le discours qu'il prononce au festival de Bayreuth le 6 août 1933, Goebbels décrit sa musique comme « un art qui est dans sa nature la plus profonde tellement sain, parce qu'il guérit les hommes et les ramène à la source primitive de leur propre existence⁵². » Dans ce domaine aussi, le discours sur la pureté cède cependant rapidement la place à l'expression de l'antisémitisme par le dénigrement de musiques qualifiées de « dégénérées », dans ce que nous nommerons une « esthétique

50 Adolf Hitler, discours du 10 février 1933, cité par Peter Raabe, *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 87.

51 Émile Littré, Amédée Beaujean, *Dictionnaire de la langue française : Abrégé du dictionnaire de [mile] Littré par A[médée] Beaujean*, Paris, Hachette, 12^e éd., 1914, p. 947.

52 Joseph Goebbels, « Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit », dans *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 5^e éd. 1938, p. 193.

de l'anti- » : anticommunisme, anti-internationalisme, anti-modernisme, anti-intellectualisme.

Quid de la *Volksmusik* du III^e Reich ? Elle devra se mettre au service de l'idéal nazi, qui puise son inspiration et son langage dans le peuple : « Le peuple en tant que tel est la source, la source éternelle et la fontaine éternelle qui donne continuellement naissance à une nouvelle vie », déclare Peter Raabe dans son discours sur « le renouveau de la culture musicale allemande » devant la Chambre de musique du Reich⁵³. Cette musique, qui se fonde souvent sur un corpus préexistant, aura pour tâche de participer à la création d'une masse unifiée par le sang et le sol, qui absorbe et étouffe toutes les individualités en un seul ensemble plébiscitant Hitler ; c'est en cela essentiellement que réside sa nouveauté. La jeunesse, particulièrement malléable et porteuse d'avenir, sera au centre des préoccupations.

26

Se considérant comme un régime révolutionnaire, le système nazi se définit en rupture avec la république de Weimar et les politiques menées dans les années 1920. Dans le domaine musical, les renvois ou l'exil massif de musiciens jugés désormais indésirables selon des critères avant tout raciaux et racistes sont quasiment immédiats, tout comme le bannissement de la « nouvelle musique » (*neue Musik*) représentative des années précédentes. Outre la rupture idéologique, la musique fait les frais d'une mise au pas après l'abrogation de toutes formes de liberté. Hormis quelques résistances isolées, les artistes rallient le régime, se laissent embrigader ou n'ont d'autre choix que l'exil ou la cessation de leurs activités. Malgré une ligne idéologique apparemment claire, la politique culturelle d'atteinte aux libertés menée sous le III^e Reich sera parfois incohérente, en raison des conflits d'intérêt et de la concurrence qui règne principalement entre Goebbels, affecté à la propagande, et Rosenberg, en charge de la ligne idéologique, mais qui implique également nombre de cadres du parti. Le cas du jazz et ses vicissitudes, ainsi que le destin de compositeurs compromis évoluant au gré des conflits de personne, sont particulièrement éloquentes. Dans le climat d'exclusion et d'antisémitisme exacerbé, nous aborderons également le cas particulier et paradoxal de la Ligue culturelle juive (*Jüdischer Kulturbund*), sorte d'« enclave culturelle » juive créée dans les principales villes d'Allemagne en juin 1933 et présente jusqu'en 1941. Malgré une apparente liberté artistique, il s'agit bien évidemment d'un outil de propagande, particulièrement utile dans une Allemagne destinée à accueillir les Jeux olympiques de 1936.

53 Peter Raabe, « Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur », dans *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 29.

La libération des camps par les Alliés en 1945 qu'accompagne la découverte des atrocités commises par le régime au nom de l'idéal de pureté marque une rupture fondamentale et un traumatisme sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Les nouveaux gouvernements d'occupation qui se mettent en place dans les quatre zones constituées s'inscrivent tous avant tout dans une volonté de rupture totale avec le passé national-socialiste pour restaurer un système et un idéal démocratiques, au sens où chacun l'entend. Préalable à toute reconstruction cependant : l'éradication de l'idéologie ayant mené à la barbarie. La société allemande fait donc l'objet d'une « épuration » qui prend le nom de *dénazification* dans toutes les zones et tous les domaines de la vie, avec plus ou moins de zèle. La musique, et avec elle les musiciens et les compositeurs, sont au cœur de ces politiques et du processus de dénazification. De même que le régime nazi avait stigmatisé des répertoires ou des artistes « dégénérés », les Alliés doivent définir une « nouvelle pureté » musicale, avant tout par la négation du système politique précédent. Par un renversement idéologique et sémantique, l'impur hitlérien devient pur et inversement, tandis que sont esquissées des tentatives d'établissement de nouveaux langages musicaux émanant de la nouvelle pureté. La déclaration de Carl Dahlhaus qui évoque, à propos de la démarche artistique avant-gardiste, « une alternative malheureuse : vider la musique de sa valeur esthétique et technique ou la vider de sa portée politique et sociale⁵⁴ » résume la situation dans la zone soviétique par opposition à celle de la zone ouest, américaine principalement. La prise en compte du fonctionnement politique et des idéologies qui s'expriment dans chaque zone permet dès lors de différencier les politiques musicales à la lumière des conceptions de la « pureté politique » et esthétique parfois antagonistes et de l'objectif de chaque puissance alliée en matière d'expansionnisme culturel. Au-delà des positionnements interalliés consensuels des premiers jours, les différences idéologiques tourneront rapidement au conflit et à la guerre froide, dont l'Allemagne sera le champ de bataille privilégié.

La langue nazie et les politiques menées au nom de l'idéologie d'une « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) ont entaché durablement le terme même de *Volk* (« peuple »), qui disparaît au profit de *Bevölkerung* (« population »). L'« Heure Zéro » donne naissance à un nouveau peuple, ou plutôt à de « nouveaux peuples » répartis dans les différentes zones et sur lesquels les gouvernements d'occupation exerceront des influences culturelles diverses. Dans un contexte de dévastation matérielle, de misère et

54 Carl Dahlhaus, *Essais sur la Nouvelle Musique* [1965-1971], trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004, p. 173.

de destruction totale, la musique est immédiatement utilisée pour canaliser chaque « nouveau peuple » et le rallier à la cause des vainqueurs. La musique se trouve donc investie d'une mission, dans toutes les zones. Quelles musiques vont être créées ? Quelles sont les esthétiques adoptées ? La musique se trouve-t-elle à nouveau chargée d'éduquer le peuple, de le convertir à une idéologie politique ? Est-elle à nouveau cantonnée à un rôle propagandiste ? Le lien qui s'instaure entre les « nouveaux peuples » et la musique suit un cheminement qui devra tout d'abord être étudié à la lumière de considérations périphériques : tandis que les Anglo-Américains cherchent à légitimer leur musique savante auprès d'un « peuple musical » envers lequel ils nourrissent un complexe d'infériorité culturelle, Français et Soviétiques affirment quant à eux leur supériorité. L'angle politique reste cependant décisif : considéré au sens *demos* dans la zone ouest, le peuple occupé doit être rééduqué aux valeurs de la démocratie occidentale, dont la Liberté est l'idéal revendiqué. À l'Est, la conception d'un « peuple-classe » mène à l'exaltation de l'Unité au service de laquelle la musique devra se mettre.

Omniprésente et déterminante dans les liens qu'entreprendront musique, pureté et peuples après 1945, la rupture constitue avant tout l'opposition systématique avec tout ce qui caractérise le régime hitlérien. Les préconisations de Klaus Mann, qui prônait dès 1935 l'avènement d'un « humanisme socialiste », sont exemplaires de ce manichéisme :

L'un ment, l'autre dira la vérité. L'un sépare, l'autre unira ; l'un mélange, l'autre maintiendra la pureté. L'un est cruel, l'autre sera doux. [...] L'un voudrait faire de l'être humain l'archétype rigide du « surhomme », l'autre étudiera la nature de l'être humain, la fera progresser et l'ennoblira par la connaissance. L'un ne jure que par la race et le sang, l'autre fera confiance à l'éducation et à la bonne volonté⁵⁵.

Les velléités de rupture mènent cependant rapidement les Alliés à de nombreux questionnements : la dénazification totale de la société est-elle possible ? Les moyens de sa mise en œuvre ne flirtent-ils pas avec ceux utilisés pour l'épuration sociale et politique par le régime hitlérien ? L'épuration d'une société très largement compromise ne risque-t-elle pas d'appauvrir considérablement la vie musicale ? La reconstruction de la démocratie doit-elle passer par les méthodes de censure et de propagande, déjà employées par les nazis ? Que faire avec la musique « moderne » ? Bannie et détruite sous Hitler, doit-elle être

55 Klaus Mann, « Le combat pour la jeunesse », dans *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2010, p. 143-144.

érigée en symbole d'une liberté reconquise, au risque d'acquérir une légitimité politique et non plus artistique? Concernant la zone soviétique, comment assumer des politiques musicales dangereusement proches de celles du régime national-socialiste? Les années d'après-guerre sont donc celles d'une utopie de la rupture. On retrouve, dans toutes les zones, les mêmes cas paradoxaux que sous le régime hitlérien : le jazz, jugé « dégénéré » par les nazis, acquiert brièvement, et par réaction, une nouvelle légitimité avant de connaître à nouveau l'opprobre. Quant aux compositeurs compromis face aux nouveaux gouvernements, leur destin s'écrit une fois encore à la lumière d'enjeux personnels et de luttes de pouvoir stratégiques.

PREMIÈRE PARTIE

**Le régime national-socialiste
et la musique : la rupture
par l'idéologie raciale**

LE NOUVEL ORDRE NAZI ET L'OBSESSION DE LA PURETÉ

Ainsi, un jour viendra où il s'annoncera, Lui, que nous tous attendons pleins d'espoir ; des centaines de milliers de cerveaux portent son effigie au fond d'eux-mêmes, des millions de voix l'invoquent incessamment, l'âme allemande tout entière le cherche. D'où viendra-t-il ? Personne ne le sait. Peut-être d'un palais de princes, peut-être d'une cabane d'ouvrier. Mais chacun sait : c'est lui, le Führer ; chacun l'acclamera ; chacun lui obéira¹.

Kurt Hesse

L'accession d'Adolf Hitler à la fonction de chancelier du Reich le 30 janvier 1933 sonne l'instauration du régime national-socialiste. Hitler est alors présent depuis plus d'une dizaine d'années dans le paysage politique. À la tête du NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* ; Parti national-socialiste des travailleurs allemands) depuis 1922, il fonde la SA², organisation paramilitaire, dès 1921. Après une tentative de putsch en Bavière 9 novembre 1923, il est condamné à cinq ans de forteresse, ce qui l'éloigne temporairement de la scène politique. Il y rédige ce qui deviendra *Mein Kampf* (*Mon combat*). Libéré dès 1925, il refonde le NSDAP interdit à la suite du putsch et crée la SS. La *Hitlerjugend* (« jeunesse hitlérienne ») voit le jour l'année suivante. Malgré des échecs électoraux récurrents, la mise en place d'organisations et de cérémonies de masse, les discours antisémites exaltant la *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple » germanique), le potentiel d'agitation et d'intimidation de la SA et de la SS préfigurent l'inexorable montée en puissance et la victoire du parti.

- 1 Kurt Hesse, *Der Feldherr Psychologos. Ein Suchen nach dem Führer der deutschen Zukunft*, 1922, cité par Serge Tchakhotine, *Le Viol des foules par la propagande politique* [1939], Paris, Gallimard, 1952, p. 252.
- 2 Abréviation de *SturmAbteilung* (« section d'assaut »), la SA est une formation paramilitaire constituée de volontaires, créée en 1921 par l'officier Ernst Röhm et Hitler pour servir de garde personnelle à ce dernier après sa prise de contrôle du NSDAP. Son influence croissante et l'inquiétude qu'elle suscite auprès de Himmler, chef de la concurrente SS (*SchutzStaffel*, « escouade de protection ») depuis 1929 mène à sa liquidation en juin 1934 lors du massacre surnommé la Nuit des Longs Couteaux, au cours duquel Röhm est assassiné.

Celle-ci est officialisée le 30 janvier 1933 avec la nomination de Hitler au poste de chancelier du Reich par le maréchal et Président du Reich (*Reichspräsident*) Paul von Hindenburg. Le décès de ce dernier le 2 août 1934 confère les pleins pouvoirs à Hitler qui se proclame *Führer* (littéralement « Guide »), président et chancelier du Reich. Puisant sa légitimité dans une relecture instrumentale du passé, le nouvel ordre nazi se constitue sur le mythe de la refondation morale, pangermanique et raciale. Il s'organise dans un manichéisme exacerbé articulé autour des notions de pur et d'impur. Renversant l'idée originelle du « peuple élu », la construction de l'idéologie nazie s'appuie sur des décennies de concepts nationalistes, mystiques et racistes émergents en Allemagne et en Europe, qu'elle reprend et s'approprie. La quête de pureté dont Hitler s'autoproclame le héraut s'applique en premier lieu au sang allemand. Sur l'argument de cette recherche obsessionnelle, les politiques d'eugénisme et de destruction verront le jour. Politiques desquelles les différents arts, et particulièrement la musique, devront participer. L'Allemagne, est-il utile de le rappeler, jouit en 1933 d'une aura musicale particulière : elle a vu naître certains des compositeurs les plus prestigieux de l'histoire de la musique occidentale. L'enjeu est donc important pour le régime hitlérien, qui s'appliquera dès sa prise de pouvoir à stigmatiser la musique qu'elle considère comme impure.

La pensée nazie, telle que théorisée, entre autres, par Hitler et Alfred Rosenberg³, se définit en tant que pensée négative. En s'auto-investissant d'un rôle messianique dans une optique qu'il qualifie de révolutionnaire, Hitler construit l'avenir de son peuple par le rejet des politiques antérieures, particulièrement celles de la république de Weimar : les verbes *détruire*, *briser*, *anéantir* et déjà *exterminer* sont employés continuellement dans *Mein Kampf*. Dans le domaine musical comme dans tous les autres, Hitler s'annonce en « purificateur » ou, ainsi que le proclamera Joseph Goebbels en 1939, comme « le jardinier, qui doit arracher les mauvaises herbes pour que les bons fruits puissent pousser, mûrir et se développer⁴. » On entrevoit dès lors l'écueil auquel se heurteront politiciens et musicologues nazis : la définition de la musique « pure », adéquate au nouveau régime.

3 Notre ouvrage se concentrant ici sur l'aspect musical, nous n'abordons pas tous les courants de pensées de l'idéologie nazie. On pourra consulter à ce propos George L. Mosse, *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich. La crise de l'idéologie allemande* [1964], trad. fr. Claire Darmon, Paris, Calmann-Lévy, 2006 ; Johann Chapoutot, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014 ; *Id.*, *Le Nazisme. Une idéologie en actes*, Paris, La Documentation Française, 2012 ; Christian Ingrao, *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*, Paris, Fayard, 2010, p. 100-128.

4 Propos rapportés dans son compte rendu par Richard Petzoldt, « Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf », *Allgemeine Musikzeitung*, 2 juin 1939, p. 351.

Exclusions et purification

Outre ses obsessions racistes et antisémites, il est important de rappeler la haine viscérale que Hitler éprouve pour la république de Weimar, tant sur le plan politique qu'artistique : les années 1920 apparaissent à ses yeux comme des années de corruption et de décadence des mœurs, dont il rend les artistes partiellement responsables. Dans sa logique négative, Hitler a mené ses campagnes successives sur la nécessité vitale de rupture avec l'histoire, en particulier les années Weimar, pour son entreprise de « purification » du peuple allemand :

Cette purification de notre civilisation doit s'étendre sur presque tous les domaines. Théâtre, art, littérature, cinéma, presse, affiches, étalages doivent être nettoyés des exhibitions d'un monde en voie de putréfaction, pour être mis au service d'une idée morale, principe d'état et de civilisation⁵.

Dans son ouvrage *Musique et Race* paru dès 1932, le musicologue Richard Eichenauer professe lui aussi le salut de la nation allemande par la création d'une musique « purifiée » et, inversement, la purification de la nation allemande par la naissance d'une nouvelle musique⁶. Ce thème, dans la lignée de l'idéologie hitlérienne, préfigure la politique musicale nazie. Quelques mois après l'arrivée de Hitler au pouvoir, le président de la Chambre de musique du Reich (*Reichsmusikkammer*), Richard Strauss, emploie des métaphores médicales pour justifier la politique d'exclusions entreprise par le régime : « Nous allons ouvrir la voie à la création saine et, ce faisant, repousser et faire disparaître la création malade et nocive⁷ » déclare-t-il le 13 février 1934, dans son discours d'ouverture des « Journées de travail » de cette Chambre. Il est alors entendu que la musique allemande est naturellement pure et que, de la même manière que pour les dispositions qui seront prises par les Lois de Nuremberg pour la « protection du sang », cette pureté ne peut être conservée que par l'exclusion – voire l'élimination – de toute musique allogène ou considérée comme « dégénérée ». L'idée de dégénérescence musicale est ainsi

5 Adolf Hitler, *Mon combat* [1926], trad. fr. Jean Gaudefroy-Demombynes et Augustin Calmettes, Paris, Nouvelles éditions latines, 1934, rééd. s. d., p. 254.

6 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse* [1932], München, J.F. Lehmanns Verlag, 1937.

7 Cité par Albrecht Dümling, « Propagandaminister Joseph Goebbels und die Aufgaben der Reichskulturkammer im Dritten Reich », *Neue Musikzeitung*, mars 2007, p. 5. Au sujet de la Chambre de culture (*Reichskulturkammer*) créée par Goebbels et de la Chambre de musique (*Reichsmusikkammer*), voir ci-dessous, p. 80-85.

formulée par le musicologue sympathisant Gotthold Frotscher, professeur à l'Université de Berlin :

S'il l'on peut séparer l'art en deux parties distinctes, nous n'obtenons pas la musique populaire contre la musique savante, mais plutôt la musique propre à notre race contre la musique qui lui est étrangère, la véritable contre la fausse, la pure contre la dégénérée⁸.

36

Les compositeurs juifs de la grande tradition savante sont concernés par cette exclusion. Les œuvres de Gustav Mahler, Giacomo Meyerbeer ou encore Jacques Offenbach, sont décriées et disparaissent des programmes de concert, tandis que les partitions sont progressivement retirées de la vente et des bibliothèques. Quant à Felix Mendelssohn, sa statue érigée en 1892 devant le *Gewandhaus* de Leipzig – il en avait dirigé l'orchestre de 1835 à 1843 et de 1845 à 1847 – est détruite en 1936 et la rue Mendelssohnstraße de la même ville remplacée par l'appellation Anton-Bruckner-Straße⁹. Les représentations du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare accompagnées de sa musique de scène sont désormais interdites. L'œuvre étant très populaire et très régulièrement donnée en Allemagne à l'époque, les acteurs culturels cherchent immédiatement à remplacer sa musique. Certains programmateurs optent pour des compositions de Henry Purcell, notamment *The Fairy Queen*, ou de Carl Maria von Weber. La Communauté culturelle nationale-socialiste (*Nationalsozialistische Kulturgemeinde*, NSKG), proche d'Alfred Rosenberg, lance en 1935 des commandes auprès de compositeurs « aryens ». Tandis que Werner Egek, Hans Pfitzner et Gottfried Müller déclinent l'invitation, les versions de Julius Weismann et Rudolf Wagner-Régeny sont créées cette même année. D'autres commandes, de la part d'intendants de théâtres, suivront. Carl Orff en accepte une de 5 000 RM pour le théâtre de Francfort en 1938. Créée en octobre 1939, l'œuvre – qu'il retravaillera à plusieurs reprises jusqu'en 1944 et fera republier en 1952 – connaîtra un succès qui éclipsera rapidement les nombreux compositeurs de moindre talent. Au total, plus d'une quarantaine de versions « aryanisées » du *Songe* verront le jour sous le III^e Reich¹⁰.

8 Gotthold Frotscher, « Der Begriff "Volksmusik" », dans Hans Fischer (dir.), *Wege zur deutschen Musik. Die Musik im Schaffen der großen Meister und im Leben des Volkes* [1939], Berlin, Chr. Friedrich Vieweg, 1941, p. 112. Le mot *arteigen* est l'un des nombreux termes forgés et popularisés par les nazis. En biologie, *Art* désigne l'espèce. *Arteigen* peut être traduit littéralement par « propre à son espèce ». Nous le traduisons ici par « propre à notre race » ; la contrepartie négative est *artfremd*.

9 La rue retrouvera son nom d'origine le 19 mai 1945 suite à la libération par les troupes américaines.

10 Fred Prieberg en recense 44 dans son ouvrage *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 163.

La pureté musicale est conditionnée principalement par l'appartenance ethnique, religieuse et politique mais elle se définit également dans un processus de rupture avec les expériences précédentes ayant mené l'Allemagne, selon les nazis, à la décadence. De la même manière que le nouvel homme aryen se caractérise par l'opposition aux autres individus, la musique se voit définie non pas selon des critères esthétiques pensés et précis, mais par la rupture avec les musiques emblématiques des années 1920 et par un antisémitisme omniprésent. Au premier chef de la création musicale sous la république de Weimar figure la musique atonale, représentée par Arnold Schönberg. En 1937, Hans Severus Ziegler, Intendant général du Deutsches Nationaltheater de Weimar, proche de la famille Wagner et porte-voix de Rosenberg, déclare :

Le caractère tonal ou atonal est l'« être ou ne pas être » du musicien allemand et relève d'une conception globale du monde¹¹. Celui qui pêche contre la trinité de la Mélodie, de l'Harmonie et du Rythme dans la musique, trahissant ainsi le langage maternel primitif de la musique tel qu'il résonne dans les chants populaires, n'a selon nous pas sa place au service de l'âme allemande¹².

L'enjeu, en attendant l'essor de véritables compositeurs et musiciens nazis, est tout d'abord de mettre un terme à des courants et expérimentations jugés dégradants pour l'« âme allemande ». Ces définitions manichéennes d'une bonne et d'une mauvaise musique manquent cependant de précision : les critères sont principalement subjectifs, et nous aborderons le cas de compositeurs allemands qui, bien que définis comme « aryens », seront mis à l'écart et déclarés « dégénérés ».

L'idée de dégénérescence dans l'art et l'emploi du terme *entartet* n'ont pas été le fait des nazis, contrairement aux idées reçues ; dès 1892 avait paru un ouvrage de Max Nordau intitulé *Entartung (Dégénérescence)*. Psychiatre, auteur et critique sociologique juif, cofondateur de l'Organisation sioniste mondiale, Max Nordau (1849-1923) y décrivait ainsi sa démarche :

J'ai entrepris d'examiner les tendances à la mode dans l'art et la littérature et de prouver qu'elles ont leur source dans la dégénérescence de leurs auteurs, et que ceux qui les admirent s'enthousiasment pour les manifestations de la folie morale, de l'imbécillité et de la démence plus ou moins caractérisées¹³.

11 Le mot *Weltanschauung*, ici traduit littéralement, est également compris par les nazis comme une « conception de la vie », voire une « philosophie de vie ».

12 Hans Severus Ziegler, « Der Kulturwille des Dritten Reiches », 27 février 1937, dans *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar, Fritz Fink Verlag, 1937, p. 46. Fervent défenseur de l'idéologie *völkisch*, Ziegler est le fondateur du périodique *Der Völkischer* dès 1924, puis de *Der Nationalsozialist*.

13 Max Nordau, *Dégénérescence*, trad. fr. Auguste Dietrich, Paris, F. Alcan, 1894, 2 vol.

De la même manière que pour le néologisme *arteigen*, littéralement « propre (*eigen*) à son espèce », le mot *entartet* dérive du substantif *Art*¹⁴, « espèce », *ent-* exprimant le détachement, l'éloignement : en l'occurrence ici l'éloignement de la « race aryenne ». Si l'adjectif n'est donc pas nouveau, son emploi de manière véritablement obsessionnelle par les idéologues nazis peu de temps après la prise de pouvoir de 1933, en particulier dans le domaine artistique et musical, marque une radicalisation du discours d'intolérance et de haine à l'égard de la modernité qui s'était épanouie sous la république de Weimar. Par l'expression *musique dégénérée* sont désormais condamnées en bloc toutes les expériences modernes conduites dans les années 1920 et liées à ce que les compositeurs appelaient alors *Die neue Musik*, « la Nouvelle Musique », dont l'esthétique s'était définie en réaction contre les excès du postromantisme.

38

Dans sa logique négative et réactionnaire, il est bien plus aisé pour le régime nazi de définir ce qui est impur – et non pas ce qui serait « pur » – en matière musicale. Fondamentalement, aucune musique considérée comme « non allemande », voire anti-allemande ne peut prétendre à la pureté, ceci étant cependant laissé à la seule appréciation du Führer ou des fonctionnaires nazis. Si l'on s'en tient aux déclarations de Hitler concernant la musique dans *Mein Kampf*, on identifie les cibles majeures : la musique émanant de compositeurs juifs, communistes ou étrangers. On évoquera donc ici une politique musicale de « l'anti- » : anti-modernisme, anti-communisme, anti-américanisme et anti-internationalisme sans oublier l'anti-intellectualisme avec dans tous les cas, en toile de fond idéologique, l'antisémitisme.

Les expériences modernistes de la république de Weimar

La fin de la première guerre mondiale et l'abdication le 9 novembre 1918 de l'empereur Guillaume II sonnent le début d'une liberté autoproclamée et la naissance de la république de Weimar sous laquelle la *neue Musik* va connaître un essor considérable. Un panorama de celle-ci ne peut s'envisager que sous l'angle kaléidoscopique : si ses diverses manifestations et les courants auxquels elle a parfois été affiliée sont exposés ici successivement, ils n'en ont pas moins été le plus souvent simultanés et non cloisonnés et certains compositeurs,

14 Les mots *race*, *espèce* et même *sang* sont continuellement convoqués par la langue des nazis. Dans son ouvrage *Vokabular des Nationalsozialismus*, étude minutieuse du vocabulaire de la période nationale-socialiste, la lexicographe Cornelia Schmitz-Berning a ainsi recensé 37 dérivés du mot *Rasse*, 7 du mot *Art* et 18 du mot *Blut*. Quelques années plus tard, le dictionnaire *Nazi-Deutsch Nazi-German* en compte 70 pour *Rasse*, 19 pour *Art* et 39 pour *Blut*. (Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus* [1997], Berlin, De Gruyter, 2007 ; Robert Michael, Karin Doerr, *Nazi-Deutsch/Nazi-German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, Westport, Greenwood Press, 2002.)

parmi lesquels Erwin Schulhoff, Stefan Wolpe, Paul Dessau ou Kurt Weill, représentent particulièrement cette « polychromie »¹⁵.

Le 3 décembre 1918, les peintres expressionnistes Max Pechstein et César Klein fondent le Groupe de novembre (*Novembergruppe*), qui rassemblera progressivement écrivains, sculpteurs, peintres, architectes et compositeurs autour d'un intérêt commun pour la promotion d'un « art du peuple » et la transformation des musées en centres populaires ouverts à l'art moderne. Dans leur manifeste qui tient lieu d'appel à la mobilisation artistique, il est écrit : « Nous adressons nos salutations fraternelles à tous les artistes qui se sentent cubistes, futuristes et expressionnistes, avec le souhait qu'ils nous rejoignent¹⁶. » Y appartiendront les compositeurs Kurt Weill, Stefan Wolpe, Ernst Toch, Hanns Eisler, Max Butting, Alban Berg et Hans Heinz Stuckenschmidt. Parmi les manifestations et expositions organisées, les concerts mettent en avant la jeune génération, toutes tendances confondues.

Quelques mois plus tard paraît le manifeste du mouvement Dada, arrivé en Allemagne après avoir vu le jour en 1916 à Zurich, qui appelle pour sa part à l'« union internationale et révolutionnaire de toutes les âmes créatrices et spirituelles du monde entier sur la base du communisme radical¹⁷. » Proches du mouvement spartakiste, ses membres, qui pastichent ici la langue marxiste, utilisent la dérision, l'absurde et le non-sens pour critiquer et dénoncer la société qu'ils estiment bourgeoise et réactionnaire. Ils incluent par ailleurs dans leur appel les femmes artistes, considérées comme leurs égales. Rejoignent le mouvement Stefan Wolpe, Erwin Schulhoff (qui se fera appeler « Musikdada ») et Hans Heinz Stuckenschmidt (« Musikdada 2 »). Bien que son existence soit de courte durée, son déclin s'amorçant dès 1921, ce mouvement lui aussi pluridisciplinaire et qui érige en principe absolu l'absence de doctrine donne néanmoins naissance à des compositions nombreuses, notamment de Schulhoff : pour la seule année 1919 sont publiés la *Sonata erotica* pour voix de femme et piano, la *Symphonie Germanica* pour une voix, instruments accompagnateurs et bande magnétique ainsi que *Fünf Pittoresken* pour piano dédiées au peintre George Groz. La troisième de ces *Cinq pittoresques*,

15 L'établissement de ce panorama musical se fonde principalement sur les ouvrages de Pascal Huynh, *La Musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998 ; Élise Petit et Bruno Giner, *Entartete Musik. Musiques interdites sous le III^e Reich*, Paris, Bleu Nuit, 2015 ; Christian Baechler, *L'Allemagne de Weimar, 1919-1933*, Paris, Fayard, 2007 ; Lionel Richard, *La Vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 1983.

16 « Manifest der Novembristen » cité par Uwe M. Schneede (dir.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln, DuMont, 1979, p. 93.

17 « Qu'est-ce que le dadaïsme et quelles sont ses intentions en Allemagne », traduit et cité par Pascal Huynh, *La Musique sous la République de Weimar, op. cit.*, p. 141.

« In futurum », est constituée uniquement de silences, de la pause au seizième de soupir, et anticipe de quelques décennies la fameuse pièce 4'33 de John Cage.

En juillet 1924, un plan anglo-américain d'aide à l'économie allemande, connu sous le nom de plan Dawes, est signé : s'ensuit l'injection de millions de dollars pour relancer la croissance économique et l'industrie dans le pays. Progressivement, le pessimisme perceptible dans les œuvres des années 1910 laisse place à une représentation qui se veut objective de la société moderne, en pleine expansion technologique et industrielle. L'expressionnisme cède la place à la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*). Si la photographie est l'art de prédilection de ce courant, deux genres musicaux s'y rattachent néanmoins : la *Gebrauchsmusik* et le *Zeitoper*.

40

Traduit généralement par « musique utilitaire », la *Gebrauchsmusik* est une musique utile et fonctionnelle, composée dans un but précis et identifié : musique d'accompagnement, musique de film, musique événementielle... C'est aussi une musique destinée à pouvoir être jouée par des amateurs, dans des petits ensembles ou dans le cadre privé. Se considérant comme un artisan au service de la société, Paul Hindemith en est le principal représentant. Dans l'introduction de son recueil *Frau Musika. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*, il écrit : « La musique n'est pas écrite pour la salle de concert ni pour les artistes. Elle doit apporter une base d'exercices intéressants et modernes à des personnes voulant chanter et faire de la musique pour leur plaisir, ou souhaitant jouer avec d'autres musiciens ayant les mêmes attentes¹⁸. » Pour des « besoins » identifiés, Hindemith composera ainsi plusieurs musiques de film (*In Sturm und Eis*, 1921 ; *Felix der Kater im Zirkus*, 1927 ; *Vormittagsspuk*, 1928), quelques œuvres pour enfants (*Wir bauen eine Stadt*, 1930), des musiques pédagogiques (*Spielmusik*, op. 43 et op. 45, 1927-1929), des pièces pour ensembles d'élèves (*Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel*, op. 44, 1927) ou des pièces radiophoniques « didactiques » (*Lehrstück*), notamment *Le Vol de Lindbergh* avec Brecht et Weill en 1929. De Bertolt Brecht et Kurt Weill, citons encore ici *Der Jasager*, qualifié d'« opéra pour les écoles » (*Schuloper*).

Dans le domaine de l'opéra toujours, un autre genre émerge : le *Zeitoper* (« opéra d'actualité »). Ouvert au grand public, il met en voix diverses problématiques sociales, existentielles ou philosophiques modernes, particulièrement représentatives de la société. Les mises en scène et les scénographies puisent leur inspiration dans des éléments de la vie quotidienne (costumes, décors, accessoires divers) et dans de nouvelles formes d'expression comme la photographie, le cinéma ou le design. *Royal Palace* de Weill (1925),

¹⁸ Paul Hindemith, *Frau Musika. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*, Mainz, Schott's Söhne, 1938, p. iii.

Neues vom Tage de Hindemith (1928) ou encore *Fremde Erde* de Karol Rathaus (1929-1930), en sont des exemples frappants.

Parallèlement à ces genres liés à des courants artistiques véritablement pluridisciplinaires, des esthétiques musicales spécifiques se développent. L'atonalité, qui avait vu le jour dans les *Trois pièces pour piano*, op. 11 du Viennois Arnold Schönberg en 1909, mène ce dernier à la méthode de « composition à douze sons », fondée sur l'utilisation des douze différentes notes de la gamme organisées en séries. La première œuvre utilisant exclusivement ce principe, plus connu aujourd'hui sous l'appellation de René Leibowitz « dodécaphonisme », est la *Suite pour piano*, op. 25 en 1923. Suivront notamment en 1928 les *Variations*, op. 31 pour orchestre, créées sous la direction de Wilhelm Furtwängler, ou le premier opéra dodécaphonique *Von heute auf morgen*. Parmi les disciples de Schönberg figurent Alban Berg, Anton Webern et Hanns Eisler à Vienne, puis Ernst Křenek, Stefan Wolpe ou Paul Dessau à Berlin. L'intérêt pour l'élargissement de la gamme mène pour sa part à l'élaboration d'une musique « micro-tonale », élaborée sur des quarts de tons, avec Richard Stein et Alois Hába.

La *neue Musik* connaît par ailleurs un développement fécond grâce à l'importation du jazz en Allemagne, dès la fin de la première guerre mondiale. Le clarinetiste et saxophoniste Eric Borchard, considéré comme le pionnier du jazz allemand, fonde son premier groupe en 1919, le *Eric Concerto's Yankee Jazz Band*. Les premières sessions d'enregistrement ont lieu à Berlin en octobre 1920. L'influence du jazz sur la musique savante est quasi immédiate. Les jeunes compositeurs sont séduits par les rythmes syncopés, les possibilités harmoniques plus audacieuses et la palette instrumentale renouvelée : saxophones, banjos, instruments à percussion... L'intégration de ces divers éléments mène à la naissance d'un nouveau style : le *Kunstjazz*, que l'on pourrait traduire par « jazz savant ». Dès 1921, Erwin Schulhoff compose dans cette esthétique sa *Suite WV 58* pour orchestre de chambre. Chaque mouvement se réfère à un style de danse spécifique : *Ragtime*, *Valse Boston*, *Tango*, *Shimmy*, *Step*, *Jazz*. L'année suivante Paul Hindemith compose la *Suite 1922* pour piano où figurent un *Shimmy* et un *Ragtime*, toutefois plus allemands qu'américains dans l'écriture. Citons à nouveau l'opéra-ballet *Royal Palace* de Kurt Weill, (1925) ; *Jazztoccata und fugue* pour piano de Karl Amadeus Hartmann (1928) et surtout l'opéra qui remportera un succès considérable dès sa création, *Jonny spielt auf* d'Ernst Křenek (1927). L'engouement pour le jazz est tel que le compositeur Bernhard Sekles, directeur du conservatoire de Francfort, crée la première classe en 1928 et confie l'ensemble du département jazz au violoncelliste et compositeur Mátyás Seiber.

Enfin, la *neue Musik* se nourrit d'influences politiques, principalement communistes. La révolution russe d'octobre 1917 et les idées de Lénine et de

son commissaire du peuple à l'Instruction Anatoli Lounatcharski concernant la mission de l'art et de la musique suscitent l'intérêt de jeunes compositeurs allemands qui s'engagent en faveur d'une musique « prolétarienne » et lui assignent un rôle éducatif, notamment en matière de politisation des individus. Attentifs aux enjeux sociaux de l'industrialisation, ils souhaitent raviver la conscience de classe et mettre au service du prolétariat un art révolutionnaire, dont la modernité se conjugue avec l'ensemble des valeurs progressistes. Le chef d'orchestre Hermann Scherchen, défenseur de la musique moderne, prend dès 1918 la direction nationale de la Ligue des chorales ouvrières allemandes (*Deutscher Arbeiter-Sängerbund*). Sous son impulsion, les associations chorales prennent une importance croissante dans le paysage musical et participent à de nombreuses manifestations politiques ou de grands rassemblements de plein air. À cette occasion, le répertoire des « chants de travailleurs » (*Arbeiterlieder*) se développe. Parmi ceux-ci, les plus connus sont le *Chant du front de solidarité* (*Einheitsfrontlied*, sur un texte de Bertolt Brecht) de Hanns Eisler et *Brüder zur Sonne zur Freiheit* (« Frères, au soleil, à la Liberté »), traduction allemande d'un chant révolutionnaire soviétique par Scherchen.

Pendant les années de stabilité économique, la musique prolétarienne connaît un second souffle. Sa vitalité ne s'incarne plus dans les utopies révolutionnaires des années 1920 mais dans la lutte des classes, la justice sociale et le combat antifasciste. Les tensions croissantes avec les nationaux-socialistes – la SA est créée dès 1921 à Munich et interdite après le putsch de Hitler entre 1923 et 1926 seulement – mènent à la composition de très nombreux *Kampflieder* (« chants de combat ») appelant à la solidarité contre l'ennemi nazi et figurant au programme des cabarets à teneur politique. Au sein du cabaret *Katakombe* collaborent ainsi Eisler, le poète et écrivain Erich Kästner, le satiriste Kurt Tucholsky et le chanteur Ernst Busch. Eisler est par ailleurs membre de la troupe d'Agit-prop¹⁹ *Das rote Sprachrohr* (« Le Porte-voix rouge ») pour laquelle il composera ses principaux *Kampflieder*, dont le *Solidaritätslied*, repris dans la dernière partie du film *Kuhle Wampe* en 1932. Écrit par Bertolt Brecht et réalisé par Slátan Dudow, il s'agit du premier film ouvertement communiste tourné pendant la république de Weimar. Eisler collabore également avec le metteur en scène Erwin Piscator, qui ouvrira la voie au théâtre prolétarien dans lequel la musique jouera un rôle fondamental.

¹⁹ Au début des années 1920, l'Agit-prop (combinaison des termes *Agitation* et *Propagande* née en Union soviétique) se voulait un moyen de gagner les masses à la révolution. Avec des moyens tels que le théâtre, le cinéma, la chanson et même le cabaret, les troupes s'efforçaient de dévoiler l'oppression quotidienne, la terreur, le militarisme. Elles intervenaient dans la rue, à l'usine ou même dans les tramways. Il s'agissait non seulement de dénoncer la misère, de pousser à la révolte, mais aussi de montrer la légitimité du programme du parti communiste. Fonctionnant sous forme de petits collectifs, les troupes inventaient leur propre répertoire.

Certains compositeurs écrivent par ailleurs des œuvres « savantes » rendant hommage à la révolution soviétique ou aux événements ayant mené à la proclamation de la république de Weimar. Citons ici Schulhoff qui achève en 1919 *Menschheit*, symphonie vocale à la mémoire de l'assassinat de Karl Liebknecht, co-fondateur avec Rosa Luxemburg de la Ligue spartakiste. Il signera en 1932 un oratorio (perdu) sur le *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels (1932). Mentionnons également *Quatre Lieder sur des textes de Lénine* (1929) et *Quatre Lieder contre la guerre* (1931) de Stefan Wolpe. Dans ce contexte de politisation renouvelée de la musique, Brecht et Weill composent *Splendeur et décadence de la ville de Mahagonny* pour ce qui deviendra le « théâtre épique ». Leurs œuvres sont dirigées vers le citoyen, qui doit pouvoir prendre sa place en tant qu'être pensant, contre une classe bourgeoise en voie de radicalisation. Critique acerbe du national-socialisme rampant, le *Zeitoper* de Stefan Wolpe *Zeus und Elida: Musikalische Grotteske* (1928) rappelle, quant à lui, la perméabilité des genres lorsqu'il est question de combat politique.

Tandis que toutes les expériences compositionnelles évoquées font école auprès de nombreux musiciens, elles suscitent parallèlement la haine des conservateurs, qui utilisent déjà pour les décrire le champ lexical de la dégénérescence, de la maladie ou, comme l'écrira le compositeur Hans Pfitzner, de l'« impotence²⁰. » Le lieu emblématique de la programmation de musique savante avant-gardiste est le *Krolloper* de Berlin, dirigé depuis 1927 par Otto Klemperer. Cette maison d'opéra se fait rapidement connaître pour ses choix de programmation d'œuvres contemporaines et ses mises en scène modernes d'œuvres de la grande tradition allemande. En 1929, la représentation du *Vaisseau fantôme* de Wagner en costumes contemporains doit se faire sous surveillance policière :

Senta portait un chandail et une jupe, c'est tout. Le Hollandais aussi, mais avec une cape. Cela a beaucoup choqué. L'Association wagnérienne des femmes allemandes a protesté contre cette parodie de Wagner, et avant la deuxième représentation, la police a téléphoné pour dire que les nazis avaient organisé une manifestation. [...] J'ai demandé la protection de la police. Dix policiers occupaient le premier rang des fauteuils d'orchestre, et deux cents autres prirent place autour de la salle²¹.

L'arrivée des nazis au pouvoir mettra rapidement un terme à la modernité en Allemagne, puis dans les territoires annexés ou occupés, bien que la *neue Musik* ait pu continuer à être jouée dans la perspective des Jeux olympiques de 1936

²⁰ Hans Pfitzner, « Die neue Ästhetik des musikalischen Impotenz », *Gesammelte Schriften*, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1926, t. 2, p. 121.

²¹ Otto Klemperer, entretien avec Peter Heyworth cité par Pascal Huynh, *La Musique sous la République de Weimar, op. cit.*, p. 413.

et ait à ce titre servi de « caution » moderniste à un régime encore soucieux de l'opinion publique internationale²².

Antisémitisme, anticommunisme, antiaméricanisme

Dans la logique de fédération du peuple allemand contre un ennemi commun, le régime nazi stigmatise la musique moderne, et en particulier l'atonalité et le dodécaphonisme, comme caractéristiques de la musique antiallemande et principalement juive. Dans le catalogue de l'exposition *Entartete Musik* de 1938, le commissaire Hans Severus Ziegler écrit :

L'atonalité, en tant que résultat de la destruction de la tonalité, représente un exemple de dégénérescence et de bolchevisme artistique. Étant donné, de plus, que l'atonalité trouve ses fondements dans les cours d'harmonie du Juif Arnold Schönberg, je la considère comme le produit de l'esprit juif. Qui s'en nourrit, en meurt²³.

44

L'emploi du terme *dégénérescence* par les nazis est immédiatement mis au service du discours antisémite par un glissement vers le « polylogisme racial », qui « assigne à chaque race une structure logique particulière de son esprit, et soutient que tous les membres d'une même race, quelle que puisse être leur appartenance de classe, sont dotés de cette structure logique particulière²⁴ ». Dès 1932, Richard Eichenauer écrivait à propos des compositeurs et musiciens juifs : « Ils obéissent à la loi de leur race, lorsqu'ils cherchent logiquement à détruire la polyphonie harmonieuse qui leur est étrangère²⁵. » Dans un discours qu'il prononce sur la « politique nationale-socialiste » en 1939, Goebbels exacerbe cet antisémitisme : « L'art juif typique consiste à magnifier le vice et l'aberrant. Il érige tout ce qui est lâche, laid, malade et pourri en idéal artistique. Nous connaissons cette forme pathologique de vie culturelle sous le terme d'art dégénéré²⁶. »

Fait intéressant et observable dans la plupart des discours à ce sujet, l'antisémitisme qui prévaut à l'idée de dégénérescence est associé à un

22 De la même manière, la signature du pacte germano-soviétique de non-agression en 1939 permettra à des compositeurs russes, pourtant interdits depuis 1933, d'être joués en Allemagne, et ce, jusqu'à l'invasion de l'URSS par les troupes allemandes en 1941. La musique française, également interdite, résonnera à partir de 1943 pour mettre en avant le rôle de la France aux côtés de l'Allemagne.

23 Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf, Völkischer Verlag, 1939, p. 24.

24 Ludwig von Mises, *L'Action humaine. Traité d'économie* [1949], tr. fr. Raoul Audouin, Paris, PUF, 1985, p. 92. Mises reprend ici un terme conceptualisé par la linguistique, pour l'appliquer à la politique nazie.

25 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, op. cit., p. 302.

26 Joseph Goebbels, *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1941, p. 207.

antibolchevisme viscéral. L'apparition des termes *bolchevisme artistique* (*Kunstbolschewismus*) et *bolchevisme musical* (*Musikbolschewismus*) dès les années 1920 dans la presse nationaliste et conservatrice permet, dès son origine, de fustiger la modernité, comme en témoigne l'article « Décadence ou transition ? » de l'historien et fervent wagnérien Hermann Seeliger dans les *Bayreuther Blätter*, à propos de l'avant-garde musicale en 1924 :

Nous sommes avec l'expressionnisme et le futurisme dans l'anarchie absolue, dans laquelle la maxime des sorcières de *Macbeth*, « le laid doit être beau, le beau doit être laid », semble complètement réalisée. [...] Mais lorsque l'on se rappelle que les anarchistes de la tonalité sont de préférence des Asiates, des Juifs ou des Russes, [...] la dénomination de « bolchevisme musical » de l'avant-garde, que l'on rencontre parfois, acquiert alors une signification à la profondeur insoupçonnée²⁷.

Le terme *bolchevisme* – forgé d'après *большевик*, *bolchinstvo*, la « majorité » – désigne à l'origine ceux qui, derrière Lénine, constituent la fraction majoritaire du Parti ouvrier social-démocrate de Russie. Il est utilisé pour la première fois en Allemagne au lendemain de la révolution de novembre 1918 qui oppose, après l'abdication de l'Empereur, les différentes factions du Parti social-démocrate dans une lutte fratricide. Jusqu'à janvier 1919, mai pour la Bavière, le gouvernement Ebert et les majoritaires du Parti social-démocrate allemand s'engagent dans une lutte pour écraser les partisans spartakistes de Karl Liebknecht et l'aile révolutionnaire des Indépendants, qualifiés alors de « bolcheviques ». À partir de l'accession de Hitler au pouvoir et dès la mise en œuvre de sa politique culturelle, seule la connotation péjorative sera retenue et le terme sera convoqué de manière récurrente, notamment par Alfred Rosenberg. On comprend dès lors la stratégie d'établissement d'un rapport entre la destruction de la tonalité et celle de l'ordre politique en Allemagne – et, à terme, de la décadence de la nation, perceptible dans les écrits de Hitler :

Le bolchevisme dans l'art est la seule forme culturelle vivante possible du bolchevisme et sa seule manifestation d'ordre intellectuel. Que celui qui trouve étrange cette manière de voir examine seulement l'art des États qui ont eu le bonheur d'être bolchévisés et il pourra contempler avec effroi comme art officiellement reconnu, comme art d'État, les extravagances de fous ou de décadents que nous avons appris à connaître depuis la fin du siècle sous les concepts du cubisme et du dadaïsme²⁸.

27 Traduit et cité par Amaury Du Closel, *Les Voix étouffées du III^e Reich*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 109.

28 Adolf Hitler, *Mon combat*, op. cit., p. 257.

Pour Hitler et les théoriciens nazis de l'art allemand, l'art moderne est le produit d'une dégénérescence spirituelle dont les manifestations les plus connues sont le fruit d'artistes et de politiques communistes : l'art moderne est donc à la fois « dégénéré » et « bolchevique ».

Malgré le syllogisme simpliste, l'emploi systématique de l'expression *bolchevisme musical* pour désigner toute musique réprouvée par le pouvoir – peu important en effet les convictions politiques ou la nationalité du compositeur – rend la définition peu claire. Une fois de plus, le terme définit celui qui le jette en anathème plutôt que celui qui en est paré. L'anticommunisme, mêlé presque indissociablement à l'antisémitisme, fournit un prétexte aisé pour la proscription de tout ce qui ne se conforme pas à l'idéal musical nazi. Se confond à ces accusations un antiaméricanisme présent depuis la fin de la première guerre mondiale, qui se cristallise dans les attaques ciblées d'un style musical populaire en Allemagne et dont l'effet d'attraction sur la population représente une menace pour les milieux réactionnaires : le jazz.

46

Importé des États-Unis dès 1918, le jazz remporte très rapidement un grand succès auprès des classes populaires et de la jeunesse allemande, ainsi qu'auprès de certains compositeurs. Durant les premières années, il s'agit toutefois davantage de musique légère allemande nourrie d'un imaginaire exotique appelé « jazz », dont les compositeurs de Weimar avaient pris connaissance par le biais de partitions, et dans une moindre mesure par les enregistrements et les tournées effectuées en Allemagne par des artistes américains. Avec l'essor de l'industrie du disque aux États-Unis, le genre gagne peu à peu l'Allemagne et infuse, on l'a vu, la création de musique savante. Chez les conservateurs, il est rapidement taxé de « dégénérescence » et surtout d'amoralité, car il est accusé d'éveiller des pulsions sexuelles parmi l'auditoire. Le champ lexical de la déchéance et de la débauche est, dès la fin des années 1920, amplement convoqué par les musicologues réactionnaires, parmi lesquels Alfred Pellegrini dans les *Bayreuther Blätter* en 1927 :

L'esprit déchaîné du temps se retrouve dans l'orchestre de jazz et célèbre de véritables orgies. [...] les parfums lourds de l'érotisme et de la sensualité alternent à la façon d'un kaléidoscope avec les banalités insipides d'un réalisme exacerbé et d'un naturalisme débordant d'énergie, une corruption sans égale, comme le chaos du présent même²⁹.

À propos du jazz, la notion de bolchevisme est également employée. Son origine supposément juive est par ailleurs dénoncée par le représentant de l'antisémitisme aux États-Unis dans les années 1920, le constructeur automobile

²⁹ Traduit et cité par Amaury Du Closel, *Les Voix étouffées du III^e Reich*, op. cit., p. 110.

Henry Ford, dont les idées et théories influenceront Hitler³⁰ et les idéologues du parti. Dans le journal hebdomadaire antisémite qu'il crée, *The Dearborn Independent*, dont il publiera près d'une centaine de numéros consécutifs pour une diffusion atteignant parfois les 900 000 exemplaires, il déclare dès 1921 :

Le jazz est une création juive. La bouillie, le magma, la suggestion sournoise, la sensualité abandonnée des *glissandi* sont d'origine juive. Le langage simiesque, les cris de la jungle, les grognements et les glapissements évoquant l'amour des cavernes sont camouflés par quelques notes fiévreuses et admis dans des foyers où la chose elle-même, si elle n'était aidée par le piano, serait éradiquée avec horreur³¹.

Sous le III^e Reich, le jazz subit les mêmes attaques qu'au cours des années précédentes, mais le racisme est progressivement teinté d'antiaméricanisme, sentiment qui sera d'autant plus marqué après l'entrée des États-Unis dans la guerre en 1941. L'argumentaire habituel est repris : il s'agit de prouver le caractère décadent de cette musique pour mettre en valeur sa nocivité sur la moralité de l'auditeur ou du spectateur allemand. Les appels se multiplient pour que les amateurs de jazz s'en détournent : « Chaque représentant de la culture allemande conscient de ses responsabilités souhaite voir le rythme africain lourd et écrasant et les cris arythmiques stridents et titubants des cuivres éternellement bouchés et détournés de leur timbre naturel, totalement étrangers à notre véritable sens de la musique, disparaître pour toujours³². » L'instrument représentatif par excellence, le saxophone, est même attaqué par le clan Rosenberg pour son « son mou, atroce voire malsain et lourd³³. »

Une autre raison à cette fronde contre le jazz peut également être trouvée dans des intérêts purement économiques : en 1929, année du crash de Wall Street, le son est introduit dans le cinéma allemand, entraînant la perte d'emploi de milliers de musiciens des orchestres spécialisés dans l'accompagnement des films. Dans le même temps, la popularité toujours grandissante du jazz se manifeste par la vente de plus en plus importante de disques importés des

30 Hitler possédait un exemplaire de *The International Jew*, compilation d'articles et de pamphlets rédigés par Ford, dans sa traduction allemande, un an avant la rédaction de *Mein Kampf*. *Der internationale Jude* figurait également dans la sélective liste de « livres que tout national-socialiste doit connaître » (« *Bücher, die jeder Nationalsozialist kennen muß* ») reproduite au dos des cartes de membres du parti. Baldur von Schirach déclarera quant à lui : « Je le lus et devins antisémite. » (Propos rapportés par Timothy W. Ryback, *Hitler's Private Library. The Books that shaped his Life*, New York, Knopf, 2008, p. 69.) La liste est reproduite en fac-similé à la p. 57.

31 Henry Ford, « Jewish Jazz Becomes Our National Music », *The Dearborn Independent*, 6 août 1921, n.p.

32 Alfred Weldemann, « Betrachtungen zur Unterhaltungs- und Tanzmusik », *Musik im Kriege*, août-septembre 1943, p. 82.

33 *Ibid.*

États-Unis, et de nombreux artistes américains entreprennent des tournées à travers l'Allemagne. Dans sa logique de restauration du plein-emploi dans le pays, il est donc tout à fait probable que le régime nazi ait perçu dans ce style musical une menace de nature tout autant économique contre sa propre industrie de musique légère³⁴.

PURETÉ DE LA MUSIQUE : L'EXALTATION DE LA TRADITION

Selon Hitler, la décadence était telle sous la république de Weimar qu'elle aurait fait oublier et même mépriser les maîtres de la musique allemande : « Plus les productions d'une époque et de ses hommes sont viles et misérables, plus on hait les témoins d'une grandeur et d'une dignité passées, si elles ont été supérieures³⁵. » Avec la mise en place de l'appareil culturel nazi, l'accent est donc mis tout d'abord sur la glorification de ces personnalités, en premier lieu Richard Wagner.

48

Ambition nationale et glorification des maîtres : le cas Wagner

Honorez vos maîtres allemands ;
Ainsi vous retiendrez des esprits protecteurs !
Si vous soutenez leur action,
Le Saint-Empire romain peut tomber en poussière ;
Toujours subsistera
L'art noble et sain, l'art allemand³⁶ !

Richard Wagner

Dans *Mein Kampf*, Hitler décrit sa découverte de Wagner lorsqu'il assista, à l'âge de douze ans, à la représentation de *Lohengrin* : « Du premier coup, je fus conquis. Mon enthousiasme juvénile pour le maître de Bayreuth ne connut pas de limites³⁷. » Son ami August Kubizek, avec lequel il court les représentations d'opéras dans les années 1910, témoigne de l'effet exercé sur lui par les œuvres de Wagner : « La musique de Wagner avait le don de le mettre dans un état second, une sorte d'extase, où il s'oubliait pour errer dans un monde de rêves, qui procurait une détente à son caractère éruptif³⁸. » Hitler se plonge alors dans tous les écrits qu'il peut trouver, de ou sur Wagner : biographies, journal, correspondance, œuvres en prose. La vénération musicale qu'il voue au

³⁴ À ce sujet, voir Erik Levi, *Music in the Third Reich*, New York, Saint Martin's Press, 1996, p. 119-123.

³⁵ Adolf Hitler, *Mon combat*, op. cit., p. 259.

³⁶ Richard Wagner, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1868), Acte III, scène 5.

³⁷ Adolf Hitler, *Mon combat*, op. cit., p. 28.

³⁸ August Kubizek, *Adolf Hitler. Mon ami de jeunesse* [1953], Paris, L'Homme Libre, 2014, p. 190.

compositeur se double rapidement de considérations idéologiques ; la lecture du pamphlet violemment antisémite *Das Judenthum in der Musik (La Judéité dans la musique)*³⁹ augmente sa fascination. Totalement autodidacte, Hitler s'essaie même à la composition de l'opéra *Wieland le Forgeron*, sur un projet inachevé de Wagner. L'expérience s'arrêtera à l'ouverture orchestrale⁴⁰.

En 1923, le parti du jeune Hitler essaime à Bayreuth. À l'occasion de l'un de ses déplacements, il y rencontre l'un de ses maîtres à penser, Houston Stewart Chamberlain, auteur de l'ouvrage raciste *Genèse du XIX^e siècle* et époux de la fille de Cosima Wagner, Eva von Bülow. Enthousiaste pour cet « éveilleur des âmes⁴¹ », Chamberlain introduit Hitler à Bayreuth auprès du fils de Wagner, Siegfried, et de sa jeune épouse, Winifred. Dès lors, la famille Wagner constituera son entourage affectif très proche, le tutoyant et le surnommant « Wolf », en référence à l'un des surnoms de Wotan, personnage de la Tétralogie. Après l'échec du putsch de 1923, Siegfried et Winifred portent assistance à des proches de Hitler ; ils payent ainsi les frais d'hospitalisation de Hermann Göring, gravement blessé et soigné à Innsbruck⁴², et lui assurent dans les mois qui suivent un hébergement chez un ami à Venise⁴³. Alors que Hitler est incarcéré à la prison-forteresse de Landsberg am Lech, Winifred lui envoie de nombreuses lettres de réconfort et lui procure un soutien matériel précieux, comme en témoigne sa fille Friedelind :

Depuis qu'elle savait que beaucoup d'autres personnes envoyaient des bonbons au « sauveur » de l'Allemagne, elle cherchait ce qu'elle pourrait lui adresser d'utile. Elle acheta bientôt des quantités de papier chez les libraires de la grande rue de Bayreuth : papier à machine, papier carbone, crayons, encre, grattoirs. [...] Elle ignorait que Hitler eût des aspirations littéraires, mais ce fut sur son papier et avec son encre, qu'il écrivit le premier volume de *Mein Kampf*⁴⁴.

À cause de ses descendants et par la fascination que toute son œuvre exerce sur Hitler et ses proches, Richard Wagner est donc, à titre posthume,

39 L'essai fut tout d'abord publié dans le *Neue Zeitschrift für Musik* de Franz Brendel, les 3 et 6 septembre 1850, sous le pseudonyme de « K. Freigedank », qui signifie « pensée libre ». Il suscita des réactions indignées des professeurs du Conservatoire de musique de Leipzig qui menèrent à la démission de Brendel de leur Société, dont il était membre. Wagner publiera ensuite une version augmentée, sous son propre nom, en 1869. Au sujet de l'antisémitisme de Wagner et de son rôle dans l'histoire de l'antisémitisme moderne, voir Pierre-André Taguieff, *Wagner contre les Juifs*, Paris, Berg International, 2012.

40 August Kubizek, *Adolf Hitler. Mon ami de jeunesse*, op. cit., p. 196-200.

41 Houston Stewart Chamberlain, lettre à Hitler, 7 octobre 1923, citée par Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München, Piper, 2002, p. 82.

42 Témoignage de Verena Lafferenz, fille de Winifred, rapporté par Brigitte Hamann, *ibid.*, p. 94.

43 Friedelind Wagner, *Nuit sur Bayreuth* [1947], trad. fr. Gilberte Audouin-Dubreuil, Paris, Mémoire du Livre, 2001, p. 47.

44 *Ibid.*, p. 51.

indissociablement lié au national-socialisme, ceci avant même la prise de pouvoir. Depuis sa cellule, Hitler écrit ainsi à Siegfried le 5 mai 1924 : « J'ai été saisi de joie et aussi de fierté en prenant connaissance de la victoire du national-conservatisme précisément dans la ville où fut forgée, d'abord par le maître puis par Chamberlain, l'épée spirituelle avec laquelle nous combattons aujourd'hui⁴⁵. » Grâce à Siegfried et Winifred, Hitler entre en contact avec tout un cercle de sympathisants politiques qui s'attachent, par la revue *Bayreuther Blätter* et d'innombrables parutions de moindre envergure, à faire de Wagner un précurseur du national-socialisme. À partir de 1929, ces personnalités adhéreront pour la plupart à la Ligue de combat pour la culture allemande (*Kampfbund für deutsche Kultur*) fondée par Alfred Rosenberg. Dans *Le Mythe du XX^e siècle*⁴⁶, publié dès 1930, celui-ci décrit Wagner comme un véritable représentant du mouvement *völkisch*⁴⁷, qui exalte l'image idéalisée du paysan allemand comme modèle du peuple et de l'âme allemande ancrés dans le sol, en rejetant tout style esthétique non traditionnel :

Richard Wagner est un de ces artistes dans lequel trois facteurs coïncident qui, chacun isolément, fait partie intégrante de toute notre vie artistique : l'idéal nordique de beauté comme il ressort de Lohengrin et Siegfried, lié au plus profond sentiment de la nature, à la capacité intérieure volontaire de l'humain de Tristan et Iseult [*sic*] et la lutte pour la valeur suprême de l'être nordico-occidental, l'honneur héroïque, lié à la véracité intérieure⁴⁸.

Outre des considérations extra-musicales, Rosenberg met en avant les vertus allemandes d'héroïsme, d'abnégation et d'honneur que les héros des opéras wagnériens incarnent.

Le 13 février 1933, quelques jours après la victoire électorale de Hitler, le cinquantième anniversaire de la mort de Wagner est célébré en grande pompe à Leipzig, sa ville natale, en présence de Winifred⁴⁹. Hitler est invité d'honneur. Le 21 mars, une cérémonie de propagande dite « Journée de Postdam » est organisée sous le contrôle de Joseph Goebbels pour officialiser l'ouverture de la première session du nouveau Reichstag. À cette occasion, une soirée de

⁴⁵ Traduit et cité par Marc Vignal, « Une lettre et une lecture », *Musique en jeu*, n° 23, avril 1976, p. 57.

⁴⁶ Version originale publiée en 1930 sous le titre *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München, Hoheneichen Verlag.

⁴⁷ Utilisé pour la première fois en 1811 par le philosophe Johann Gottlieb Fichte au sens d'« allemand », ce terme, signifiant littéralement « du peuple », est détourné et acquiert une connotation nationaliste puis antisémite dès le début du xx^e siècle.

⁴⁸ Alfred Rosenberg, *Le Mythe du XX^e siècle* [1930], trad. fr. Adler von Scholle, Paris, Avalon, 1986, p. 400.

⁴⁹ Le 6 mars 1934, Hitler y pose la pierre inaugurale d'un *Richard-Wagner-Nationaldenkmal* (Monument national à la mémoire de Richard Wagner) qui ne sera finalement jamais achevé.

représentation des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* a lieu au *Staatsoper* de Berlin, sous la direction de Wilhelm Furtwängler. En avril, le festival de Bayreuth, fondé par Richard Wagner en 1876, est quant à lui sauvé de la faillite. Il accuse alors un déficit de 300 000 Reichsmarks. Grâce aux tractations de Winifred, Hitler assure le soutien du régime et s'engage à y assister personnellement chaque été, ce qu'il fera avec une constance indéfectible, même en 1939. Les premières aides sortent donc l'édition de 1933 du désastre financier. Arturo Toscanini, qui devait diriger les représentations, annule sa venue en réaction contre les événements politiques. Il est remplacé par Richard Strauss, président de la Chambre de musique du Reich, et par Karl Elmendorff. Malgré ce désagrément, ce premier festival sous les auspices nazis permet à Hitler de transformer un événement mondain en une célébration du nouveau régime. Les rues de la ville sont décorées de svastikas et, dans les boutiques, ses portraits et *Mein Kampf* remplacent l'autobiographie (*Mein Leben*) et les bustes miniatures de Wagner. Le cortège de voitures le conduisant est accueilli par des milliers de sympathisants ou de curieux.

L'édition de 1933 à Bayreuth s'ouvre le 21 juillet avec *Les Maîtres chanteurs*, dans une mise en scène de Heinz Tietjen, Intendant général des théâtres de Prusse, protégé de Göring et amant de Winifred. La salle est comble, une grande partie des billets ayant été achetée par diverses organisations nationales-socialistes. Les articles qui paraissent dans la presse partisane les jours suivants louent Hitler comme le sauveur de l'héritage wagnérien : « S'il ne nous avait pas été envoyé, il n'y aurait aujourd'hui plus de Bayreuth, sans lui ce serait le chaos⁵⁰ », peut-on lire dans le *Völkischer Beobachter* du 27 juillet. La reprise des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* le 6 août 1933 est précédée d'un discours de Goebbels. Il y présente Wagner comme un musicien « populaire », au sens où il aurait puisé son inspiration dans le « Sol » et le « Sang » germaniques, mais aussi en ce qu'il abolit les luttes de classes en s'adressant à l'« âme allemande » collective :

Richard Wagner créait dans les faits à partir du peuple et pour le peuple, et aucune de ses œuvres n'est écrite pour telle ou telle couche de la population. Toutes cherchent le peuple, toutes se tournent vers le peuple et toutes retrouvent finalement le peuple. De tous ses drames musicaux allemands, *Les Maîtres chanteurs* se distingue clairement comme le plus allemand. Il est l'incarnation de notre peuple par excellence. Il contient tout ce dont l'âme de la culture allemande a besoin et tout ce qu'elle attend. Il est un mélange génialement maîtrisé de la mélancolie et du romantisme allemands, de la fierté et de l'assiduité allemandes, de cet humour allemand dont on dit qu'il rit d'un œil tandis qu'il

50 Cité par Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, op. cit., p. 257.

pleure de l'autre. [...] Sa musique est écrite pour le peuple, elle lui procure du réconfort dans l'affliction et de la force au combat⁵¹.

Malgré l'aide financière substantielle, le faste de l'édition de 1933 se solde par un déficit de près de 200 000 Reichsmarks. L'édition de 1934 est marquée par le choc de la « Nuit des longs couteaux » le 10 juin et l'assassinat d'Ernst Röhm, proche de Winifred, le 2 juillet. Quelques jours après, Goebbels fait acheter, sur ordre de Hitler, tous les billets encore invendus du festival ; une grande partie est redistribuée à l'organisation La Force par la joie (*Kraft durch Freude*) dirigée par Robert Ley⁵². Mais le 26 juillet, le festival s'interrompt après l'annonce de l'assassinat du chancelier autrichien Engelbert Dollfuss. L'édition de 1936, par sa magnificence, vise quant à elle à impressionner un public international venu en Allemagne pour assister aux Jeux olympiques. La représentation de *Lohengrin*, sous la direction de Furtwängler, remportera un succès considérable. Les éditions suivantes sont marquées par l'influence de plus en plus grande de Tietjen. En conflit avec Winifred, Furtwängler n'est pas reconduit. Le régime continue pour sa part à fournir une aide financière de 50 000 RM pour les nouvelles mises en scène et à acheter des billets massivement.

52

Après l'entrée en guerre en 1939, Winifred songe à fermer les portes mais Hitler insiste pour que ce haut lieu symbolique de la culture germanique demeure ouvert ; les artistes nécessaires aux productions sont exemptés de service. La saison 1940 voit une évolution du festival : renommé *Kriegsfestspiele* (« Festival de la guerre »), son accès est réservé à ceux que le régime invite pour leurs mérites militaires : membres des forces armées, travailleurs de l'industrie de guerre s'étant distingués pour leurs mérites patriotiques, soldats blessés au combat. Bien que la direction artistique reste confiée à Winifred, aidée de Tietjen, la mainmise de Hitler est totale sur les autres champs. Un budget de 500 000 RM est alloué par Hitler et l'administration est confiée à La Force par la joie (KdF). Robert Ley nomme le SS-Obersturmbannführer Bodo Lafferentz organisateur du festival⁵³. L'accent est mis sur le retour à la volonté première de Wagner : un festival non pas réservé à l'élite mais gratuit pour le peuple. Dans les faits, ce public est « captif » : pris en charge et acheminé en transports

51 Joseph Goebbels, « Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit », *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 5^e éd. 1938, p. 194-195.

52 Ultra-nationaliste, Robert Ley (1890-1945) rejoint le NSDAP peu après le putsch intenté par Hitler et figure parmi les principaux artisans de la réorganisation du Parti après la libération de ce dernier. Nommé *Reichsorganisationsleiter* (Chef de l'organisation du Reich) du NSDAP par Hitler en 1931 puis responsable du *Deutsche Arbeitsfront* (Front allemand du travail), il a en charge l'éducation idéologique de millions de citoyens allemands. Antisémitisme convaincu, il prône l'« extermination » (*Vernichtung*) des Juifs. Capturé par les troupes américaines à la fin de la guerre, il se suicide dans sa cellule à Nuremberg avant l'ouverture de son procès.

53 Bodo Lafferentz épousera en 1943 Verena Wagner, fille de Winifred et Siegfried.

collectifs à Bayreuth, il y passe deux nuits et assiste à deux représentations d'opéras, qu'on lui introduit brièvement, avant d'être reconduit à la caserne ou à l'hôpital militaire. À raison de cinq sessions annuelles, les éditions en temps de guerre auront touché près de trente mille « invités » par an⁵⁴. La programmation de 1940 et 1941 offre *Le Vaisseau fantôme* et la tétralogie du *Ring*; en 1942, *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* illustrent la victoire de l'art allemand sur les « ennemis » de la culture germanique. Les représentations sont dirigées par Wilhelm Furtwängler, Heinz Tietjen, ou encore Hermann Abendroth. Le dernier concert a lieu le 9 août 1944.

Hors de Bayreuth, les œuvres de Wagner résonnent continuellement dans l'Allemagne nazie. Le 13 mars 1933, jour de création par décret du ministère de la Propagande, Furtwängler dirige *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Promu opéra officiel du régime, il est représenté dans son intégralité la veille ou à l'issue de la première journée des Congrès de Nuremberg, de 1935 à 1938. Hitler voue également une admiration pour l'opéra de jeunesse *Rienzi*, composé en 1840 et qui avait remporté un succès considérable à sa création en 1842. L'histoire, fondée sur celle de Cola di Rienzo (1313-1354), narre l'ascension d'un homme du peuple, fils d'aubergiste et de lavandière, au rang de tribun dans la Rome médiévale. Hitler s'identifie au héros, qui n'aura d'autre raison de vivre que Rome et son peuple. Au sortir de la représentation à laquelle il assiste avec Kubizek en janvier 1905, il prophétise « une mission dont le chargerait un jour le peuple pour le tirer de l'esclavage et l'élever à la liberté⁵⁵. » En 1939, la famille Wagner lui offre le manuscrit de l'œuvre pour son cinquantième anniversaire. Conservé dans le bunker de Berlin, il disparaîtra dans les bombardements de 1945. L'ouverture de *Rienzi* devient un hymne officiel des Journées du Parti aux côtés du « Horst Wessel Lied », du « Deutschlandlied » et de la « Badenweilermarsch »⁵⁶.

En marge de Bayreuth enfin auront lieu, de 1935 à 1944, les *Richard-Wagner-Festwochen* (Semaines musicales Richard Wagner) à Detmold, « sous les auspices de Madame Winifred Wagner⁵⁷ ». Sur ordre de Fritz Schmidt, directeur de la propagande (*Gaupropagandaleiter*) dans l'actuel Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, le festival est obligatoire pour tous les responsables de la propagande

54 À ce sujet, voir Frederic Spotts, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London, Yale University Press, 1994, p. 189-190.

55 August Kubizek, *Adolf Hitler. Mon ami de jeunesse*, op. cit., p. 121. L'anecdote est également rapportée après la guerre par Albert Speer dans son journal, en date du 7 février 1948. (*Spandauer Tagebücher*, Frankfurt a. M., Ullstein Verlag, 1975, p. 136.)

56 L'ouverture de ces *Reichsparteitage* consistant en défilés de nombreuses délégations, plusieurs musiques retentissent. Parmi celles de Wagner, l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. Également la *Nibelungenmarsch*, œuvre de 1876 du compositeur Gottfried Sonntag sur des airs du cycle de *L'Anneau du Nibelung*.

57 L'affiche de 1935 mentionne « Protektorat Frau Winifred Wagner ».

dans les divers districts de la zone⁵⁸. La programmation consiste surtout en extraits d'opéras de Wagner, exécutés par divers groupes de musique affiliés aux organisations du régime. Au programme en 1935 figure également une version arrangée et achevée de *Wieland le Forgeron* par Rudolf Schutz-Dornburg.

Germanité et expansionnisme

54

Parmi les compositeurs de la grande tradition germanique convoqués par le régime figure également Ludwig van Beethoven. Compositeur incontournable, représentant de la « musique allemande » dans l'imaginaire collectif, sa popularité touche toutes les classes sociales et politiques. Sa *Neuvième symphonie*, particulièrement le chœur final sur l'*Ode à la joie* de Friedrich von Schiller, est constamment jouée sous le III^e Reich. Elle est donnée sous la direction de Richard Strauss à Bayreuth pour célébrer l'ouverture du premier festival du Reich, ou à l'occasion des anniversaires de Hitler en 1937 et en 1942 sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Lors du défilé des gymnastes lors des Jeux olympiques de 1936, l'« Hymne à la Joie » est entonné. Les paroles sont réinterprétées dans un sens qui contredit totalement les idéaux humanistes de Schiller. La *Neuvième symphonie* figure par ailleurs au programme des Journées musicales du Reich (*Reichsmusiktage*) de Düsseldorf de 1938, pendant à l'exposition « Musique dégénérée » (*Entartete Musik*). Quant à l'opéra *Fidelio*, il est donné au *Staatsoper* de Vienne quelques jours après l'annexion de l'Autriche, pour célébrer la « libération *völkisch* ».

Beethoven est régulièrement convoqué pour exemplifier la supériorité de la musique allemande dont l'œuvre symphonique symbolise l'identité germanique d'une communauté de sang, dans les discours de Hitler mais pas seulement. Le Festival populaire Beethoven (*Volkstümliches Beethovenfest*), dirigé par la célèbre pianiste Elly Ney depuis 1933, se fait également un puissant outil de propagande en ce sens. L'édition, qui aura lieu chaque année sans interruption jusqu'en 1944, touche des milliers d'auditeurs et de spectateurs. Dans le discours qu'elle prononce pour le festival de 1935, Ney emploie des tournures empreintes de références chrétiennes et fait de Beethoven un compositeur prophétique de l'unité du peuple allemand au service de Hitler :

Nous, Allemands, savons que nous vivons la grâce d'une renaissance. Il nous a été révélé que nous devons ne former qu'un, que nous ne pouvions désormais croire que dans la foi dans le simple, le véritable, le vrai et le clair, vers la culture que notre Führer souhaite pour son peuple.

58 Fritz Schmidt, « Teilnahme an der reichswichtigen Richard Wagner-Festwoche vom 20. bis 30. Juli 1935 in Detmold », BArch, R 55, 264, f. 16-17.

Qu'y a-t-il de plus vrai, de plus clair, de plus véritable que la musique de notre Beethoven ? C'est exactement de cette musique que nous avons besoin aujourd'hui, une musique de guerriers et de vainqueurs, pour ceux qui se battent et qui vainquent. C'est la source, enfouie dans le cœur de notre peuple allemand comme un don de Dieu, qui nous sauve des charmes de l'ennemi, de l'étranger, qui nous mène à la réflexion concernant nos obligations envers notre peuple, envers notre jeunesse⁵⁹.

D'autres événements de moindre envergure ont également lieu dans le pays. Un festival Beethoven de la Jeunesse hitlérienne (*Beethovenfest der Hitlerjugend*) est par exemple organisé sur trois jours en mai 1938, à Bad Wilbald. Y assistent plus de cinq cents jeunes issus de la *Hitlerjugend* et de son pendant féminin, la *Bund deutscher Mädel*, venus du Bade-Wurtemberg. Au programme : des symphonies, trois concertos pour piano, le *Concerto pour violon*, ses deux romances pour violon et orchestre, cinq de ses ouvertures et quelques œuvres de musique de chambre. Elly Ney, qui y participe cette fois en tant qu'interprète, délivre néanmoins un discours lors de la cérémonie d'ouverture. Elle exalte la germanité du compositeur et l'érige en modèle d'héroïsme pour la jeune génération :

L'essence de la musique nordique est héroïque. Ici l'héroïsme vit dans chaque note. Car l'essence humaine de notre maître était elle aussi simple et héroïque ! Il mettait en forme implacablement la loi de la nature, la vérité, souvent jusqu'à la rugosité. Et ce feu sacré doit enflammer le cœur de la jeunesse, il doit éveiller son sens de la responsabilité, la fortifier au combat, la consoler et la régénérer dans ses peines⁶⁰.

Si la musique de Beethoven, principalement l'œuvre symphonique, est plébiscitée par Hitler et les décideurs en matière de programmation musicale, l'absence d'affinité totale avec le personnage du compositeur ou de ses écrits n'en fait néanmoins pas une icône. Comme le rappelle le musicologue Otto Schumann dans son *Histoire de la musique allemande* parue en 1940 : « Manifestement, la famille Beethoven était racialement tout sauf "pure". [...] Mais ce qui compte, c'est l'âme de la race et non pas le corps⁶¹. » Selon Ney, « Beethoven est issu du peuple, donc ce qu'il crée ne peut pas être étranger au

59 Th. L., « V. volkstümliches Beethovenfest der Stadt Bonn », *General-Anzeiger für Bonn und Umgebend/Bonner Nachrichten*, 25 juin 1935, p. 3.

60 Elly Ney, « Geleitsätze zum Beethovenfest der Hitler-Jugend », *Zeitschrift für Musik*, 105/7, juillet 1938, p. 732.

61 Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940, p. 223.

peuple⁶². » Malgré cela, bien que ses œuvres résonnent régulièrement lors des congrès du Parti, elles n'y tiendront jamais le rôle officiel dévolu aux ouvertures d'opéras de Wagner.

56

Le cas de l'appropriation du compositeur autrichien Anton Bruckner est plus complexe, en ce qu'il révèle à la fois l'admiration sincère de Hitler mais aussi une stratégie expansionniste. Dans les années 1910, alors que Hitler est à Vienne, il dessine des plans de salles de spectacle gigantesques conçues pour offrir le répertoire savant au plus grand nombre, à l'image des réalisations de Max Reinhardt à Berlin. Hitler rêve également d'un orchestre itinérant que les diverses salles accueilleraient à travers tout le pays. Il ébauche alors un projet pour sa ville natale, Linz : devenir la ville d'Anton Bruckner, comme Bayreuth l'était pour Wagner, projet qui se réalisera en 1943 avec la création d'un orchestre (*Reichs-Bruckner-Orchester*) et d'un chœur (*Reichs-Bruckner-Chor*). Hitler, l'artiste raté⁶³ réduit à la misère lors de ses années de jeunesse à Vienne, est admiratif de la musique symphonique de Bruckner, massive et monumentale, dans la lignée de Wagner. Surtout, il s'identifie à son destin : tous deux autrichiens – Hitler obtient la nationalité allemande en février 1932 –, issus de milieux modestes, ils ont vécu à Linz et ont essuyé des échecs artistiques à Vienne. Aux côtés des ouvertures d'opéra de Wagner et des œuvres de Beethoven, les symphonies de Bruckner résonnent lors des journées du Parti et à de nombreuses occasions officielles.

Le 6 juin 1937, le buste du compositeur fait son entrée solennelle au Walhalla⁶⁴ en présence de Hitler, Goebbels, Himmler et d'autres personnalités parmi lesquelles le président de la Chambre de musique du Reich, Peter Raabe, ainsi que des membres de la Société internationale Bruckner (*Internationale Bruckner-Gesellschaft*). Sont également présents le bourgmestre de Ratisbonne, Otto Schottenheim, le ministre-président de la Bavière, Ludwig Siebert et le *Gauleiter* Fritz Wächtler, en charge du Gau Bavière-Ostmark. L'Autriche y envoie son représentant à Berlin, Stephan Tauschitz. L'événement est médiatisé par le ministère de la Propagande et a lieu à l'occasion du festival

62 Th. L., « V. volkstümliches Beethovenfest der Stadt Bonn », art. cit., p. 3.

63 Orphelin dès 1907, il s'installe à Vienne où il échoue deux fois à l'entrée à l'Académie des beaux-arts, en 1907 et 1908. Il subsiste alors dans des conditions précaires et parfois misérables jusqu'à son engagement volontaire dans l'armée après l'entrée en guerre de l'Allemagne en 1914. Il laisse de nombreux tableaux, aquarelles et cartes postales datant de cette période de jeunesse.

64 Selon un mythe germanique, le Walhalla serait le lieu de séjour paradisiaque réservé aux guerriers morts en héros et recueillis sur les champs de bataille par des vierges guerrières, les Walkyries. Entre 1830 et 1842, à Donaustauf près de Ratisbonne, le roi Louis I^{er} de Bavière fait édifier dans cette idée un monument mémorial dédié aux grands hommes de la culture et de la civilisation germaniques. Anton Bruckner est la seule personnalité ajoutée au Walhalla par le régime national-socialiste et le huitième compositeur, aux côtés de Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert et Wagner. Richard Strauss y fera son entrée en 1973.

Bruckner organisé par l'*Internationale Bruckner-Gesellschaft*, du 5 au 7 juin⁶⁵. Dans son discours inaugural, Goebbels évoque la « souffrance » de Bruckner face à l'incompréhension d'une partie du public de son époque qui, suivant les préconisations du critique musical « demi-juif » Eduard Hanslick, lui avait préféré Johannes Brahms. L'intronisation dans ce lieu inspiré de la mythologie germanique vise donc tout d'abord à réparer l'injustice tout en rappelant que la vie musicale est désormais expurgée de toute influence juive.

Mais la raison de cet événement monumental est également et surtout politique. Alors que Bruckner est autrichien, Goebbels en fait un représentant de l'identité allemande :

Anton Bruckner, en tant que fils de la terre autrichienne, [est] particulièrement appelé [...] à symboliser la communauté de destin spirituelle et psychique indissoluble, qui unit notre peuple allemand tout entier. C'est donc pour nous un événement symbolique, pas seulement sur le plan artistique, que vous ayez choisi, mon Führer, de faire placer dans ce sanctuaire allemand [...] à présent entre vos mains, en guise de *premier* hommage de notre Reich, un buste d'Anton Bruckner⁶⁶.

À l'issue de la cérémonie au Walhalla, l'hymne national autrichien est entonné immédiatement après ceux du régime nazi. Quelques mois avant l'Anschluss, cet événement est véritablement annonciateur du rattachement de l'Autriche au Reich.

L'intégration d'autres compositeurs non allemands passera par des festivals, mais aussi par l'édition de recueils de musiques populaires des territoires occupés, présentées comme « germaniques », ou encore par la publication de biographies. La collection *Unsterbliche Tonkunst* – « Art musical éternel » – éditera ainsi un volume sur Antonín Dvořák après l'annexion des Sudètes et un sur Edvard Grieg après l'invasion de la Norvège. Franz Liszt, d'origine hongroise pour sa part, était déjà considéré comme allemand – sa biographie paraît en 1936. Ce qui n'empêche sa musique d'être liée à « l'Est » : son poème symphonique *Les Préludes* servira de générique aux « Nouvelles de l'Est » (*Ostmeldungen*) et bulletins radiophoniques spéciaux de la *Wehrmacht* mais également régulièrement dans les actualités télévisées hebdomadaires (*Deutsche Wochenschau*) pour annoncer l'avancée des troupes allemandes et leurs victoires sur le front Est.

65 La Société sera définitivement placée sous le contrôle du régime l'année suivante et rebaptisée *Deutsche Bruckner-Gesellschaft*. En 1939, la présidence sera confiée à Wilhelm Furtwängler.

66 Helmut Heiber (éd.), *Goebbels-Reden*, t. II, 1932-1939, Düsseldorf, Droste Verlag, 1971, p. 285.

Enfin, parmi les compositeurs mis à l'honneur par le régime, mentionnons, selon les termes de la propagande nazie, nombre de « maîtres fameux dont les créations témoignent des qualités musicales éminentes du peuple allemand. Il conviendrait ici de citer Schubert et Schumann, Weber, Brahms, Max Reger, Hans Pfitzner, et aussi Richard Strauss – qui est certainement celui de tous les compositeurs actuels jouissant de la plus large renommée internationale⁶⁷. » Ajoutons Wolfgang Amadeus Mozart, qui fera l'objet de nombreuses semaines musicales à travers le Reich, notamment à Vienne en 1941, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel et Heinrich Schütz. Dans le domaine instrumental, le développement du « mouvement de l'orgue » (*Orgelbewegung*) initié par Albert Schweitzer dans les années 1920 pour la redécouverte des orgues historiques et contre la « dégénérescence » de l'orgue romantique conduira à la récupération de l'instrument comme emblème de la communauté germanique, à la construction d'instruments gigantesques et à la composition d'œuvres de circonstance dédiées la plupart du temps à Hitler.

L'épuration des livrets : le « Service du Reich de l'arrangement musical »

Dès 1933, les exclusions massives en matière de répertoire musical laissent la place aux maîtres de la tradition germanique. Mais un problème idéologique se pose rapidement pour les radicaux proches de Rosenberg : que faire des références à des épisodes de l'histoire du peuple juif ou des livrets écrits par des auteurs juifs ? Au sein de l'organisation Communauté culturelle nationale-socialiste (NSKG), une épuration des livrets s'exerce d'abord spontanément à l'initiative de musicologues *völkisch*. Certains n'ont d'ailleurs pas attendu la prise de pouvoir nationale-socialiste ; ainsi, Siegfried Anheisser s'était attelé, dès 1931, à la traduction allemande « révisée » des livrets des opéras *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* et *Così fan tutte* de Mozart, indésirables en raison de l'appartenance juive de Lorenzo da Ponte. Certes, une traduction avait déjà été effectuée, mais par un chef d'orchestre juif, Hermann Levi. Ils étaient donc considérés comme « enjuivés »⁶⁸. Hans Joachim Moser se consacre pour sa part, en 1936, à l'« aryianisation » de l'oratorio de Mozart *La Betulia liberata* sur un livret inspiré d'un livre de la Bible, le Livre de Judith. L'héroïne, Judith qui, par la décapitation de son ennemi Holopherne, restaurait la foi du peuple juif dans son Dieu, y est remplacée par la jeune Germaine Ildico, libérant son peuple

67 Anonyme, *L'Allemagne, le pays de la musique*, Berlin, Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr, 1935, p. 1.

68 Siegfried Anheisser, « Hermann Levi und die anderen jüdischen Übersetzer. Die Stellung des Judentums zu Mozart und Wagner », dans *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts*, Emsdetten, Heinr. & J. Lechte, 1938, p. 203-208.

du roi des Huns Attila en l'assassinant durant leur nuit de noces. L'œuvre est rebaptisée *Ildiko und Etzel* et remporte un franc succès.

Les oratorios de Haendel, dont l'esthétique massive perçue comme typiquement germanique est particulièrement appréciée, sont néanmoins très peu donnés en raison des nombreuses références à l'Ancien Testament. Leur « épuration » est perçue comme un combat idéologique à mener, une mission quasi divine, ainsi que l'écrit Hans-Georg Görner, directeur musical de paroisses de Berlin :

Un peuple qui a accompli une révolution en combattant la juiverie internationale par un commandement divin et historique peut-il se satisfaire d'une culture musicale dans laquelle il est permis, sans aucun scrupule – du point de vue esthétique et artistique – de proclamer la glorification du dieu de la vengeance Yahvé, pendant que la juiverie internationale s'emploie à mobiliser l'humanité tout entière pour l'extermination de la race aryenne⁶⁹ ?

Ces œuvres, dont le livret original est en anglais, donneront donc lieu à de nombreuses versions « révisées », et particulièrement *Judas Maccabaeus* ; le texte de Hermann Stephani, publié en 1939 sous le titre *Der Feldherr (Le Maréchal)* et dédié à Hitler, rencontrera un succès particulier. Deux ans plus tard, Stephani retravaille *Jephtha*, qui devient *Das Opfer (La Victime)*.

L'épuration est institutionnalisée en mai 1940 avec la création du Service du Reich de l'arrangement musical (*Reichsstelle für Musikbearbeitungen*), à l'initiative de Goebbels. Il en confie la direction à Heinz Drewes, son homme de confiance en matière de musique. Officiellement indépendant du ministère de la Propagande, ce service lui est dans les faits totalement inféodé. Outre Moser et Stephani, Drewes s'entoure des chefs d'orchestre Hans Swarowsky et Clemens Krauss. Le service étudie les livrets d'oratorios, cantates, opéras, opérettes, ou même les textes de chants populaires pour en expurger tout contenu non conforme à l'idéal national-socialiste. Parmi les œuvres religieuses « aryanisées », on peut citer le *Requiem* de Mozart, dont Stephani modifie toutes les références hébraïques du texte canonique : « *in Sion* » devient « *in coelis* », « *in Jerusalem* » est remplacé par « *in terra* », « *quam olim Abrahamae* » par « *quam tu credentibus* », etc.⁷⁰

Du côté de l'opéra, le parti pris est de remplacer toute scène qui dérange par un extrait d'une autre œuvre du même compositeur, ceci afin de conserver une unité stylistique. Moser évoque ainsi le cas de l'opéra *Casanova* d'Albert Lortzing, considéré trop bourgeois, un défaut qu'il attribue à la nature même de Lortzing.

69 Hans-Georg Görner, « Georg Friedrich Händel und die Judaismen », *Die Musik-Woche*, 5 avril 1942, p. 69.

70 Hermann Stephani, « Mozarts Requiem. Vorschlag zur Text Retusche », *Zeitschrift für Musik*, 107/10, octobre 1940, p. 628.

Selon lui, la seule œuvre qui s'en détachait était son opéra révolutionnaire *Regina* composé en 1848 pour Vienne. La solution a donc été d'en extraire des « duos d'amour passionnés » pour « reconstruire le véritable *Casanova*⁷¹. » La revendication de la germanité de Christoph Willibald Gluck, et surtout la monumentalité de ses opéras qui les rend particulièrement propices à l'édification des auditeurs, mène à une « renaissance » de ses œuvres. Le musicologue Joseph Maria Müller-Blattau découvre et fait jouer la version allemande du livret d'*Iphigénie en Tauride*, établie par Gluck lui-même et Johann Baptist von Alxinger pour Vienne en 1781. L'opérette fait également les frais de ces « réarrangements », avec une « actualisation » des thèmes politiques, dans les dialogues parlés par exemple. Les œuvres qui se situaient dans un « milieu aujourd'hui politiquement indésirable⁷² » voient leur action transposée : le *Bettelstudent* de Carl Millöcker ne se déroule ainsi plus dans la Cracovie de Frédéric-Auguste I^{er} mais dans le Breslau du prince Eugène de Savoie-Carignan⁷³.

60

Plusieurs mois après l'accession de Hitler au pouvoir, le régime national-socialiste se trouve toujours dans l'incapacité de définir précisément la musique destinée à promouvoir son idéal de pureté, sinon dans des objectifs racistes, antisémites et réactionnaires. Il en est donc réduit à glorifier les maîtres de la tradition musicale jusqu'au post-romantisme et à prôner la destruction et le bannissement de ce qu'il juge indigne, impur : l'esthétique de la modernité des années Weimar et les compositeurs « non-aryens ». À ce titre, deux expositions antagonistes et simultanées méritent attention, en ce qu'elles illustrent ce positionnement.

ART « PUR », ART « DÉGÉNÉRÉ » : DEUX EXPOSITIONS ANTAGONISTES

Munich : *die Große Deutsche Kunstausstellung et Entartete Kunst*

En 1933, Hitler pose à Munich la première pierre de ce qui deviendra la Maison de l'Art allemand (*Haus der deutschen Kunst*). Premier bâtiment d'envergure édifié sous le Reich, il doit remplacer le Palais des glaces disparu dans un incendie en 1931. L'architecte Paul Ludwig Troost est en charge des plans ; après

71 Hans Joachim Moser, « Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen », dans Hellmuth von Hase (dir.), *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1943, p. 81.

72 *Ibid*, p. 80.

73 Au sujet de l'« aryianisation » du répertoire de musique savante sous le III^e Reich, voir également Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, op. cit., p. 344-375 ; Erik Levi, *Mozart and the Nazis. How the Third Reich abused a cultural icon*, New Haven, Yale University Press, 2010 ; Katja Roters, *Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich*, Halle, Händel-Haus, 1999 ; Erik Levi, « Opera in the Nazi period », dans John London (dir.), *Theatre under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 136-186 ; Gottfried Eberle, « Georg Schumanns Oratorium "Ruth" alias "Lied der Treue". Ein Beispiel für die "Arisierung" eines Textbuchs unter dem NS-Regime », *Musica Reanimata-Mitteilungen*, n° 50, décembre 2003, p. 8-14.



Fig. 1. Salle n° 2 : Au fond de la salle trône *Kameradschaft* de Josef Thorak

son suicide en janvier 1934, la construction sera supervisée par sa veuve, Gerdy Troost, et son assistant Leonhard Gall. Le 18 juillet 1937, l'inauguration de ce gigantesque édifice néo-classique se fait avec la première « grande exposition d'Art allemand » (*die Große Deutsche Kunstausstellung*) commandée par Hitler. Dans une trentaine de salles sont présentées quelque 884 peintures et sculptures d'artistes vivants, la plupart exécutées avant 1933. Outre les portraits, paysages et natures mortes, les tableaux les plus récents introduisent des sujets actuels : ouvriers et paysans au travail, représentation de personnages de la SA ou du Parti notamment⁷⁴. Les styles traditionnels de la peinture de genre et de la sculpture inspirée de l'Antiquité grecque impriment une uniformité à l'ensemble de l'exposition. Parmi les 550 artistes exposés, dont la plupart connaîtront un rapide oubli après la guerre, on peut nommer Arno Breker, Josef Thorak, Claus Bergen, Edmund Steppes, Raffael Schuster-Woldan, Adolf Reich, Willy Kriegel

⁷⁴ Entre 1937 et 1945, sept *Große Deutsche Kunstausstellungen* sont organisées ainsi que deux sur l'architecture et l'artisanat, totalisant plus de deux mille cinq cents artistes.

ou encore le président de la Chambre des beaux-arts du Reich (*Reichskammer der bildenden Künste*), Adolf Ziegler.



Fig. 2. Salle n° 15 : Thomas Baumgartner, *Bauern beim Essen*, Arno Breker, *Zehnkämpfer*, Hanna Cauer, *Nischenfigur*

L'esthétique promue repose sur deux principes qui convergent : l'exaltation du corps idéalisé, inspiré de la Grèce antique, et celle des valeurs traditionnelles de la nouvelle société nazifiée, dans une esthétique réaliste. Les sculptures de Josef Thorak et Hanna Cauer témoignent ici de la réinterprétation de l'Antiquité grecque comme prétexte à démontrer la filiation entre le peuple allemand et les Hellènes, tout en présentant la vision de l'homme et de la femme aryens : *Kameradschaft* (*La Camaraderie*) exalte l'Homme nouveau, et, à travers lui, le canon visé de l'Aryen dont la musculature surdéveloppée souligne l'aptitude au combat et à la confrontation avec la nature. Les sculptures féminines traduisent quant à elles la vision nourricière (scènes d'allaitement) ou « reproductrice » de la femme : soulignant la délicatesse et la fragilité de la femme, *Nischenfigur* (*Sculpture pour niche*) offre néanmoins au spectateur ses formes éligibles à la maternité. Les canons physiques confirment la bipolarité et la complémentarité des sexes selon la conception nazie. Parallèlement, de nombreuses peintures et imageries mettent en scène les valeurs familiales traditionnelles préconisées pour la nouvelle société allemande et présentent les « nouveaux héros » : paysans, ouvriers, membres de la SA, de la SS et de la Jeunesse hitlérienne, mères et soldats, sans oublier leur guide suprême, Adolf Hitler. Constituant pour partie des réinterprétations dans l'esprit de la peinture flamande bien que



Fig. 3. Exposition *Entartete Kunst*. Citation de George Grosz sur le mur :
 « Prenez Dada au sérieux ! Ça en vaut la peine. » (« *Nehmen Sie Dada ernst! Es lohnt sich.* »)
 Œuvres de Grosz, Kurt Schwitters, Paul Klee, Wassily Kandinsky,
 Lyonel Feininger, Margarete Moll

sensiblement stylisées, ces peintures demeurent particulièrement figuratives et chacune d'elle exalte les vertus et la moralité de ses personnages. *Bauern beim Essen (Les Fermiers à table)*, de Thomas Baumgartner, met en scène un repas de paysans dans un cadre simple et sobre mais vertueux. Les mines sont graves, la pièce est propre et ne laisse aucune place aux plaisirs de la chair ou à la tentation de l'alcool.

En contrepoint à cet événement se tient, dans un bâtiment du Hofgarten tout proche, l'exposition *Entartete Kunst* (« Art dégénéré»). L'objectif d'une telle exposition est de discréditer l'art moderne des années Weimar en présentant les œuvres comme émanant d'artistes décrétés « décadents » et « dégénérés ». L'initiative n'est pas nouvelle ; des expositions similaires avaient eu lieu depuis 1933 dans diverses villes d'Allemagne, le plus souvent à l'instigation d'acteurs locaux de la Ligue de combat pour la culture allemande d'Alfred Rosenberg. Puisant dans les collections du musée local, elles étaient néanmoins de modeste envergure. L'exposition munichoise regroupe quant à elle 650 œuvres de 112 artistes, et surtout elle est placée sous la responsabilité de Joseph Goebbels. Celui-ci a nommé Adolf Ziegler commissaire ; sur décret du ministre de la Propagande, il a parcouru les musées du pays et a eu toute autorité pour réquisitionner les tableaux des peintres désormais interdits. Sont ainsi exposés Franz Marc, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Beckmann, Marc Chagall ou encore

Oskar Kokoschka. Les œuvres choisies, mettant en avant la déformation des corps – rachitisme, macrocéphalie, prognathisme, obésité ou turgescence –, doivent convaincre le visiteur qu'elles ont été conçues par des esprits malades et malsains. L'image donnée de la femme est celle de la lascivité, du vice et de la vulgarité. Ce que les peintres d'avant-garde cherchaient à souligner dans le dépassement des formes réalistes tout en provoquant la réaction émotionnelle est réinterprété à des fins racistes. Juifs et bolcheviques sont assimilés à la menace pesant sur l'harmonie et la beauté.

64

Ces deux expositions révèlent les antagonismes esthétiques cultivés par les nazis et proposent une vision exacerbée de la dichotomie entre harmonieux et difforme, ferme et flasque, viril et efféminé, sain et malade. La différence d'organisation scénographique souligne l'opposition entre une mise en scène symétrique, aérée, monumentale et rassurante, et une autre ramassée, déséquilibrée, désordonnée et oppressante, ces qualificatifs révélant en outre le jugement porté par les nazis sur les formes d'art exposées. Le discours que Hitler prononce à l'inauguration de la *Große Deutsche Kunstausstellung* annonce sans détour l'entreprise d'épuration qui s'exercera désormais avec force dans tous les domaines artistiques et culturels : « À partir d'aujourd'hui, nous allons mener une guerre de purification impitoyable, une guerre d'extermination impitoyable contre les derniers éléments de destruction de notre culture⁷⁵. »

À l'issue de l'événement munichois, l'exposition itinérante *Entartete Kunst* est étoffée : entre 1937 et 1941, douze villes l'accueilleront en Allemagne et dans l'Autriche annexée, attirant au total plus de trois millions de visiteurs⁷⁶.

Düsseldorf : *die Reichsmusiktage* et *Entartete Musik*

Un an plus tard, c'est au tour de la musique de faire l'objet de deux manifestations antagonistes. Du côté des musiques officielles, ce sont les Journées musicales du Reich qui se déroulent du 22 au 29 mai 1938 à Düsseldorf, sous l'égide du ministère de Goebbels. Heinz Drewes, directeur de la section musique au sein du ministère de la Propagande, en est l'organisateur principal. Il s'adjoint les services de l'organisation La Force par la joie ainsi que du directeur général de la musique à Düsseldorf, Hugo Balzer. La date

75 Cité par Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg, Verlag Gebr. Mann, 1949, p. 56.

76 Au sujet de ces deux expositions, voir Katrin Engelhardt, « Die Ausstellung "Entartete Kunst" in Berlin. Rekonstruktion und Analyse », dans Uwe Fleckner (dir.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007, p. 89-187 ; Stephanie Barron, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, H.N. Abrams, 1991 ; Berthold Hinz, *Art in the Third Reich*, New York, Pantheon Books, 1979 ; Peter-Klaus Schuster (dir.), *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". Die Kunststadt München 1937*, München, Prestel-Verlag, 1987.

de l'inauguration a été choisie pour coïncider avec le 125^e anniversaire de la naissance de Richard Wagner. Le premier mouvement de sa *Symphonie en do majeur* est donné à l'occasion du concert inaugural, après un discours du vice-président de la Chambre de musique du Reich, Paul Graener. L'objectif de ces journées est de présenter au public allemand la richesse de la vie culturelle tout en affirmant le rôle majeur du régime en tant que promoteur des arts. Le programme est très dense et diversifié, alternant entre moments musicaux, rencontres chorales, ou encore tables rondes et journées d'étude à caractère musicologique, le tout dans divers endroits de la ville. L'événement est conçu pour s'adresser, par l'une ou l'autre manifestation, à l'ensemble des classes sociales de la population. Quatre concerts sont donnés pour les ouvriers dans des usines de la ville ; des fanfares militaires jouent dans des kiosques ; des représentations grandioses ont lieu à l'opéra ; la Jeunesse hitlérienne joue lors d'une « matinée musicale »⁷⁷.

Dans la programmation musicale, les compositeurs du passé sont mis à l'honneur : la *Neuvième symphonie* de Beethoven, interprétée par l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Hermann Abendroth, est choisie pour exalter l'identité germanique, aux côtés de Wagner, Bruckner, Mozart, Schubert, Schumann ou Liszt. La musique populaire traditionnelle résonne à l'occasion des *Singstunden* (« heures en chansons ») des diverses organisations de jeunesse. Une place de premier plan aux est également accordée aux contemporains, avec pas moins d'une quarantaine de compositeurs, aujourd'hui presque tous oubliés à l'exception de Werner Egk. Les figures tutélaires vivantes adouées par le régime font l'objet de soirées de concert spéciales : Richard Strauss avec l'opéra *Arabella* (qu'il dirige lui-même le 27 mai), Hans Pfitzner avec sa cantate *Von deutscher Seele* (*De l'âme allemande*, 26 mai), ou encore Paul Graener, dont l'opéra *Don Juans letztes Abenteuer* (*La Dernière aventure de Don Juan*) est donné le 25 mai. Le 28 mai à la Tonhalle, Goebbels délivre son discours officiel qui fixe, en dix points redondants, des directives pour la création musicale à venir : prééminence de la mélodie, importance des racines populaires, importance du divertissement, héritage des maîtres du passé, accessibilité au peuple⁷⁸. Il est précédé du *Festliches Präludium*, op. 61 pour orgue et orchestre (1913) de Richard Strauss, dirigé par le compositeur.

Parallèlement à ces journées, l'initiative de l'exposition *Entartete Kunst* est reprise dans le domaine musical, mais sous le contrôle d'Alfred Rosenberg :

77 Un fac-similé du programme intégral figure dans Albrecht Dümling et Peter Girth, *Entartete Musik. Dokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, cat. expo. « "Entartete Musik": eine kommentierte Rekonstruktion », 16 janvier-28 février 1988, Düsseldorf, Düsseldorf Symphoniker, 1993, p. 105-110.

78 « Die Düsseldorf Reichsmusiktage », *Der Autor*, mai 1938, p. 14.

c'est l'exposition *Entartete Musik*, présentée à partir du 24 mai au Kunstpalast en collaboration avec le chef d'orchestre Paul Sixt, directeur général de la musique à Weimar. Hans Severus Ziegler, Intendant général du Deutsches Nationaltheater de Weimar, en est le commissaire et l'instigateur. À l'origine, Ziegler avait pensé cette exposition comme une « suite » à donner à *Entartete Kunst*, qu'il avait visitée à Munich, et voulait également y inclure la littérature. L'événement devait avoir lieu dès 1937 à Weimar. Élaboré en concertation avec le bureau de Rosenberg, il est finalement déplacé à Düsseldorf pour faire figure de contrepoint aux Journées musicales du Reich. Dans son discours d'inauguration qu'il présente lui-même comme un « règlement de comptes » (*eine Abrechnung*) en référence au premier volume de *Mein Kampf*, Hans Severus Ziegler définit la « dégénérescence musicale » :

66

Ce qui est réuni dans l'exposition *Musique dégénérée* représente le portrait d'un véritable sabbat de sorcières et du bolchevisme culturel artistique et intellectuel le plus frivole, ainsi que du triomphe de la sous-humanité, de l'impudence juive et d'une imbécilisation intellectuelle totale. [...] La musique dégénérée est donc, dans le fond, une musique étrangère à l'essence allemande⁷⁹.

L'exposition est divisée en sept sections : « Influence du judaïsme » ; « Schönberg et les théoriciens de l'atonalité » ; « Domaine musical, éducation, théâtre et presse à l'ère de Kestenberg » ; « Stravinsky » ; « Kurt Weill » ; « Petits maîtres bolcheviques » ; « Opéras et oratorios de Hindemith ». Des cabines sont mises à disposition dans chaque section ; sur gramophone, on peut y écouter des extraits d'œuvres. Des photographies et des caricatures peu flatteuses de compositeurs sont exposées, accompagnées de commentaires les dénigrant. Sous celle d'Igor Stravinsky, on peut lire « Qui a inventé cette histoire selon laquelle Stravinsky descendrait de la noblesse russe ? » (« *Wer hat das Märchen erfunden, dass Strawinsky aus russischen Adelsgeschlecht stammt?* »). À côté de ces photographies ainsi que de clichés de décors d'opéras, l'exposition présente de nombreux extraits de partitions : *Jonny spielt auf* de Křenek, *Die Gezeichneten* et *Der ferne Klang* de Franz Schreker, le *Lehrstück* de Paul Hindemith et *L'Histoire du soldat* de Stravinsky, *Die glückliche Hand* de Schönberg, *Lulu* et *Wozzeck* de Berg, *Kuhle Wampe* d'Eisler, ou encore *Die Prinzessin auf der Erbse* d'Ernst Toch. La musicologie fait elle aussi l'objet d'attaques : les revues musicales *Melos* et *Musikblätter des Anbruch* y sont présentées comme représentatives du « bolchevisme musical ». Des articles, rédigés par Theodor Adorno, Alfred

79 Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik*, op. cit., p. 16. Le néologisme *entdeutsch* est construit à partir du préfixe *ent-* évoqué précédemment. Tous les deux commissaires des expositions consacrées à l'art « dégénéré », Adolf et Hans Severus Ziegler n'ont pourtant aucun lien de parenté.

Einstein, Hermann Scherchen, Paul Bekker et Ernst Bloch entre autres, sont reproduits, ainsi que le *Harmonielehre* de Schönberg et *Unterweisung im Tonsatz* de Hindemith. Enfin, la musique légère n'est pas oubliée : une gigantesque affiche au milieu de la salle attaque le jazz, lui attribuant une influence négative sur la moralité et la « race aryenne », tandis que des compositeurs juifs d'opérettes, parmi lesquels Oscar Straus et Leo Fall, sont diffamés avec les mêmes arguments.



Fig. 4. Exposition *Entartete Musik*. Inscription sur le mur de la salle, sous les portraits de personnalités emblématiques de la scène berlinoise : « Le théâtre juif d'hier au rythme du jazz » (« *jüdisches Theater von einst im Jazz-Rhythmus* »)

Bien que l'exposition attire un public relativement nombreux, elle ne fait pas l'objet d'une communication particulière : supervisée par l'opposant principal à Goebbels, elle est logiquement dédaignée par les partisans de ce dernier ; elle sera fermée prématurément le 14 juin. Brouillé avec Ziegler depuis 1936, Peter Raabe, président de la *Reichsmusikkammer* et partisan d'une certaine forme de modernité, refuse de la visiter. La presse elle-même a pour consigne de peu relayer l'événement, tandis qu'elle fournit de nombreux comptes rendus des Journées musicales du Reich. *Entartete Musik* sera plus tard accueillie à Weimar puis à Vienne.

Malgré ces querelles internes, l'organisation de telles expositions met en évidence l'antisémitisme et l'intolérance extrêmes du régime et préfigure la politique létale à venir : l'art « dégénéré » dont il est question est déclaré comme tel principalement en tant qu'émanation d'un groupe ethnique et de

sensibilités politiques qu'il faut éliminer. Dès novembre, une ordonnance de la *Reichskulturkammer* paraît en ce sens :

Il n'est plus souhaitable de les laisser prendre part à la culture allemande. L'accès des Juifs à de telles manifestations, que ce soit du théâtre, des spectacles de rue ou de son et lumière, des concerts, des conférences ou des entreprises artistiques (variété, cabaret, cirque, etc.), des spectacles de danse et des expositions culturelles n'est donc plus permis et prend effet immédiatement⁸⁰.

L'organisation d'autodafés et les expositions *Entartete Kunst* puis *Entartete Musik* fournissent au gouvernement l'occasion, sinon de supprimer littéralement, du moins de marginaliser très fortement toute manifestation de modernisme. Anticommunisme, anti-internationalisme et antisémitisme se confondent en un amalgame réactionnaire qu'illustre la couverture du manifeste de Ziegler, *Entartete Musik*, qui tient lieu de catalogue d'exposition.

68

Le musicien de jazz, qui tient un saxophone, y est dessiné avec des traits fortement accentués ; la boucle d'oreille qu'il porte est associée à l'image du sauvage propre à l'époque. Il est paré d'un costume avec chapeau haut de forme, attributs des banquiers juifs et des capitalistes dans les caricatures antisémites. À sa veste, une étoile de David en guise de fleur. Son dessinateur, Ludwig Tersch, l'a baptisé Jonny, en référence au personnage de Křenek dans *Jonny spielt auf*. Cet amalgame entre Juifs et bolcheviques, caractéristique de la propagande de Rosenberg, est volontaire et avant tout stratégique, en ce qu'il permet la focalisation et la cristallisation de toutes les haines sur un ennemi unique pour mieux fédérer le peuple allemand. C'est ce peuple unifié qu'une musique nouvelle doit contribuer à construire et embrigader.

Durant les premières années du régime, et bien que tous les dirigeants s'accordent sur son caractère central dans la construction de l'identité et de la cohésion nationale, la définition d'une musique nationale-socialiste n'en est pas moins hésitante. Ce qui la caractérise avant tout, c'est l'idéologie de la négation professée par Hitler : au nom du rejet de Weimar et par antisémitisme, le domaine musical se retrouve cantonné à une opposition manichéenne entre musique « allemande » et musique dite « dégénérée » ; la vie musicale devient partie prenante de la politique d'aryanisation de la nation allemande et

⁸⁰ « Anordnung des Präsidenten der Reichskulturkammer über die Teilnahme von Juden an Darbietungen der deutschen Kultur vom 12. November 1938 » dans Karl-Friedrich Schrieber, Alfred Metten, Herbert Collatz (dir.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1943, t. 1, RKK, III, 11, p. 12.



Fig. 5. Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*,
Düsseldorf, Völkischer Verlag, 1939
Page de couverture

constitue un outil supplémentaire au service de l'entreprise de « purification » que Hitler entend mener. Contre la décadence des années Weimar, la culture musicale du III^e Reich opère une synthèse réactionnaire et populiste des valeurs populaires allemandes et de la grande tradition de la musique classique, et du passé avec le présent. Dans une quête obsessionnelle de pureté, il s'agit d'isoler – et, à terme, d'éliminer – les éléments décrétés impurs afin de préserver le peuple nazifié, mais aussi et surtout de les stigmatiser pour entraîner un rejet massif par la population. S'ensuivra donc une vaste entreprise de véritable mise au pas de tous les domaines de la vie artistique et musicale, symbolisée par la fondation en septembre 1933 d'une institution centralisatrice, la Chambre de culture du Reich (*Reichskulturkammer*), qui mènera par la suite à une politique active d'aide à la création. Au centre des préoccupations en matière de politiques musicales figure le « peuple » allemand, un peuple qu'il s'agira de façonner puis d'embrigader. Mais pour que la musique encouragée par le régime soit appréciée et intégrée par ce peuple, il lui faudra tout d'abord éduquer le citoyen en lui inculquant les valeurs nationales-socialistes.

PEUPLE, MUSIQUE ET ASSERVISSEMENT

PEUPLE ET *VOLKSGEMEINSCHAFT* : LE DISCOURS

Seul un art qui puise dans l'essence même du peuple peut en définitive être bon et signifier quelque chose pour le peuple pour lequel il a été créé. Il ne peut pas y avoir d'art au sens absolu où le démocratism libéral l'entend. [...] L'art doit être bon ; mais il doit aussi être conscient de ses responsabilités, adroit, proche du peuple et combatif¹.

Joseph Goebbels

En 1934 Werner Haverbeck, directeur du service *Volkstum und Arbeit* au sein du Reich et responsable du mouvement *Volkstum und Heimat*², écrit : « La nouvelle culture populaire n'est pas le domaine réservé de bourgeois ayant eu le privilège d'une haute formation ou d'artistes dépourvus de nerfs et de racines³. » Outre l'ambition d'une véritable « renaissance » musicale ou le rejet du cosmopolitisme, de la modernité et de l'aspect parfois élitiste de la culture sous la république de Weimar, Haverbeck affirme surtout l'idéologie du régime national-socialiste : la musique promue doit avant tout s'adresser à l'âme du peuple allemand – qui se définit en rejet avec la mentalité bourgeoise et sur un critère racial. Elle doit éliminer les éléments étrangers et établir un art en lien avec le peuple, en adéquation avec le mythe nazi du « Sang et du Sol » (*Blut und Boden*). Tout créateur est désormais investi d'une mission : se mettre au service de son peuple pour donner naissance à une œuvre « purement » allemande, affirmant ainsi au monde entier la suprématie artistique du Reich.

- 1 Joseph Goebbels, lettre à Wilhelm Furtwängler, 11 avril 1933, citée par Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* [1963], Hamburg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1966, p. 88.
- 2 *Volkstum und Arbeit* : « Peuple et travail ». Quant à *Heimat*, c'est le foyer et, par extension, la patrie.
- 3 Cité par Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1999, p. 268.

Quel est ce peuple continuellement convoqué dans le discours nazi ? Goebbels en dresse une présentation lors du gigantesque rassemblement public organisé pour la première Fête du travail, le 1^{er} mai 1933 : « L'ensemble du peuple allemand se trouve rassemblé au-delà de toutes les différences de classe, d'ordre et de confession pour anéantir définitivement l'idéologie de la lutte des classes et ouvrir la voie à la nouvelle idée de la solidarité et de la communauté du peuple⁴. » Dès les années 1920, Hitler avait formulé ce projet d'abolition de toute idée de classes :

Il n'y a pas de classes et il ne peut y en avoir. La classe, c'est la caste, et la caste, c'est la race. Mais ici en Allemagne, où tout le monde a le même sang, est avant tout allemand, a les mêmes yeux et parle la même langue, il ne peut y avoir de classe ; il n'y a qu'un peuple et rien d'autre⁵.

72

Dans la logique nazie d'union du sang, le peuple *Volk* n'est donc plus entendu comme une partie de la société allemande, un peuple-classe, mais comme un ensemble racial fédéré autour d'un seul homme : « *Ein Volk, ein Reich, ein Führer*⁶ ». L'enjeu est double : l'unité de tous les Allemands tout d'abord, mais également l'adhésion de la classe ouvrière, dont Hitler redoute les réactions et le soulèvement. La prise de pouvoir par Hitler semble donc avoir modifié la définition même du terme *peuple*, comme s'il recouvrait désormais la même réalité que la *nation*, exclusivement allemande ; par la fusion du peuple entier dans le Reich, tout est résorbé et unifié, massifié, uniformisé. Il n'est plus possible d'user du mot pour diviser ; si les idéologues nazis attaquent constamment ce qu'ils nomment la « mentalité bourgeoise » des élites intellectuelles de Weimar, se situant dans une démarche de rupture, ils s'efforcent néanmoins de ne pas stratifier ni diviser la société allemande, cela pour mieux fédérer la population contre les étrangers, ou plutôt contre *l'étranger* personnifié désormais par tout citoyen juif : selon Hitler toujours, « il n'y a pas de meilleur garant de la paix que l'unité fanatique de la nation allemande⁷. »

L'État national allemand, constitué tardivement en 1871, manque encore d'unité culturelle lors de l'arrivée au pouvoir de Hitler. Le peuple-nation tel que le conçoivent les théoriciens nazis doit donc se penser dans une dimension

4 Traduit et cité par Jean Solchany, *L'Allemagne au xx^e siècle. Entre singularité et normalité*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 2003, p. 210.

5 Discours du 12 avril 1922, cité par Peter Raabe, *Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1936, t. 2, p. 56.

6 Devise nazie : « Un peuple, un empire, un guide ».

7 Discours à la SA, Kelheim, le 22 octobre 1933, dans Philipp Bouhler (éd.), *Die Reden des Führers nach der Machtübernahme*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1939, p. 47.

de masse fusionnelle. « Être [national-]socialiste, c'est soumettre le Moi au Toi, c'est sacrifier l'individuel à la communauté⁸ » : c'est ainsi que Goebbels annonce dès 1929, dans son roman *Michael*, sa vision du peuple national-socialiste. Pour traduire l'impératif de cohésion derrière un dirigeant unique, le terme *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») est dès lors abondamment employé. Cette notion de communauté avait été, avant la prise de pouvoir, opposée par les courants et groupes conservateurs ou réactionnaires à celle de *Gesellschaft*, la société, qu'ils considéraient décadente. C'est le sociologue Ferdinand Tönnies qui, dans son ouvrage *Gemeinschaft und Gesellschaft* paru en 1887⁹, introduit pour la première fois une dichotomie entre les notions. Dans la société moderne, l'individu serait lié à deux systèmes relationnels : le premier touchant au sentiment d'appartenance – la famille, le voisinage, le peuple –, celui qu'il nomme la « Communauté » ; le second, par opposition, dicté par l'intérêt, qu'il soit économique et politique – les clubs, réunions et associations –, qu'il relie à la « Société ». Après la première guerre mondiale est forgée l'expression *Frontgemeinschaft* (« communauté de front »). Désignant la communauté, souvent fantasmée, qui a uni dans le combat officiers et hommes de troupe sans distinction de grade ou de classe, le mythe de la *Frontgemeinschaft* est porté par de jeunes Allemands qui, pour la plupart, n'ont pas combattu et ont forgé une image idéalisée de la guerre. En conséquence, ils en exaltent les vertus pour l'avènement d'un homme nouveau, héroïque, dévoué à la communauté nationale et à sa Patrie. C'est à cette même période qu'apparaît le terme *Volksgemeinschaft*. Le citoyen de cette communauté ethnique devient un *Volksgenosse*, littéralement « camarade du peuple », que Goebbels définit ainsi dans son *Petit Abécédaire du national-socialisme* : « Tout Allemand travaillant honnêtement, à condition qu'il soit de sang allemand, de mœurs allemandes et de culture allemande, et qu'il parle la langue allemande¹⁰ ! »

Poussée à l'extrême par les conservateurs et les partisans de Hitler, la création d'une communauté dans laquelle les classes sociales seraient abolies représenterait une forme de résistance contre l'individualisation de la société présumée anonyme, régie par la recherche du profit économique, par l'égoïsme et les querelles de partis. La « lutte des classes » prônée par l'idéologie communiste influente dans les années 1920 se transforme, selon les termes de Goebbels, en « lutte contre la lutte des classes » : « On luttera contre la lutte des classes le plus efficacement par l'élimination des fondements et des causes de la lutte

8 Joseph Goebbels, *Michael. Ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1929, p. 25.

9 Ferdinand Tönnies, *Communauté et société* [1887], trad. fr. Joseph Leif, Paris, PUF, 1977.

10 Joseph Goebbels, *Das kleine ABC des Nationalsozialisten*, Berlin, Elberfeld, 1929, p. 3.

des classes¹¹. » Le principe fondateur du national-socialisme est donc « l'intérêt général avant l'intérêt particulier¹² » et il est rappelé à celui qui appartient à la communauté : « Tu n'es rien, ton peuple est tout¹³. » Symbole parmi d'autres de cette fusion des individus dans une masse au service de la cause nationale-socialiste, la création du « Front allemand du travail » (*Deutsche Arbeitsfront*) en mai 1933 par Robert Ley, qui permet progressivement au régime d'interdire tout syndicat d'employés ou d'employeurs, les citoyens étant désormais regroupés en un Front unique et fédérateur, et surtout l'instauration d'un Service de travail du Reich¹⁴ (*Reichsarbeitsdienst*) pour les jeunes Allemands, au motif suivant :

Nous avons observé que le travail commun sur un sol national commun au service d'un peuple commun était le meilleur moyen pour réconcilier le travailleur intellectuel avec le travailleur manuel, et pour vaincre le problème de la haine entre les classes et de la prétention de certaines. Nous avons considéré que le meilleur remède contre les préjugés liés au mépris hautain du travail manuel est l'obligation pour chaque Allemand de travailler lui-même en tant qu'ouvrier au service de son peuple pour une durée déterminée¹⁵.

Cette mesure de travail obligatoire permet également et surtout d'employer une main-d'œuvre à moindre coût pour augmenter considérablement la production agricole du pays, tout en fournissant une occupation et en inculquant le sens de la discipline aux jeunes gens.

Peuple et massification

À la dimension ethnique du terme *peuple* s'ajoute une autre acception. Car ce terme désigne, par synecdoque, à la fois la partie et le tout : si c'est à tous ceux dont le sang a été décrété pur que les nazis entendent s'adresser, il n'en reste pas moins à leurs yeux que le meilleur représentant de ce peuple, celui qu'ils désignent comme modèle, est le paysan, « l'homme simple », ainsi que l'analyse Anne-Marie Thiesse : « Parce qu'il est tout près du sol, [il] est l'expression la plus authentique du rapport intime entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national

¹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 3.

¹³ « *Du bist nichts, dein Volk ist alles.* » (Devise nazie propagée sous la forme d'affiches dès 1934.)

¹⁴ À partir du 26 juin 1935, une période de six mois de travail obligatoire, sur un système inspiré du service militaire, est due par les jeunes allemands de dix-neuf à vingt-cinq ans. Au cours de la guerre, la durée sera ramenée à six semaines et consistera davantage dans des entraînements militaires. La mesure est étendue aux femmes à partir du 4 septembre 1939.

¹⁵ Konstantin Hierl, « Die Leistung des Freiwilligen Arbeitsdienstes », dans *Der Kongress zu Nürnberg, vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, éd. Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, München, Franz Eher, 1934, p. 181.

par le climat et le milieu¹⁶. » La simplicité villageoise et la vertu de la nation se rejoignent et s'allient alors pour s'opposer à la modernité, au cosmopolitisme et surtout à la menace que représentent, pour Hitler, « ces villes de plusieurs millions d'habitants, qui attirent si avidement les hommes pour les broyer ensuite de façon si effroyable¹⁷. » Le peuple des campagnes est donc la couche-mère non altérée de la nation, antithèse du nouveau prolétariat urbain. Les paysans, menant une vie caractérisée par la simplicité, sont dépeints comme porteurs d'une culture authentique et détenteurs de sagesse et de savoir-faire. C'est pourquoi le folklore musical est mis à l'honneur dans la vie culturelle de l'Allemagne nazie. Les chansons folkloriques ou populaires – nous préciserons par la suite cette catégorie musicale et les enjeux de sa création – deviennent, pour les musicologues nazis, « le seul moyen de réunir à nouveau le peuple et l'art. Ce ne sont pas des chansons que l'on fredonne seul avec recueillement, et elles ne sont pas réservées à des cercles d'initiés¹⁸. » Ancré dans la germanité, ce répertoire permet, dans la logique de rupture amorcée par Hitler, d'étouffer l'intellectualisme des compositeurs sous le prétexte de la nécessaire compréhension de la musique par le peuple tout entier, ce peuple d'hommes « simples ».

La constitution d'une masse nationale-socialiste ne peut être envisagée sans une propagande efficace, au centre des préoccupations et des attentions de Hitler qui écrit dans *Mein Kampf*:

Toute propagande doit être populaire et placer son niveau spirituel dans la limite des facultés d'assimilation du plus borné parmi ceux auxquels elle doit s'adresser. Dans ces conditions, son niveau spirituel doit être situé d'autant plus bas que la masse des hommes à atteindre est plus nombreuse. [...] Donc toute propagande efficace doit se limiter à des points forts peu nombreux et les faire valoir à coups de formules stéréotypées aussi longtemps qu'il le faudra, pour que le dernier des auditeurs soit à même de saisir l'idée¹⁹.

Cette conception de la propagande est mise à exécution dans les discours ou les articles rédigés dès les années 1920 par lui-même et ses partisans. Des termes tels que *peuple*, *sang*, *sol*, *race*, *communauté* sont employés de manière obsessionnelle et la construction des phrases et des discours est très simple, voire simpliste²⁰.

16 Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, op. cit., p. 159.

17 Adolf Hitler, *Mon combat* [1926], trad. fr. Jean Gaudefroy-Demombynes et Augustin Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1934, rééd. s. d., p. 37.

18 Richard Haug, « Unser Dank – unsere Pflicht », *Die Musik-Woche*, 15 avril 1938, p. 229.

19 Adolf Hitler, *Mon combat*, op. cit., p. 181-182.

20 Ce simplisme, la récurrence de termes-clés et la création de nombreux néologismes s'y rattachant feront même évoquer par les philologues la véritable naissance d'une langue propre au III^e Reich. À ce sujet, voir Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich* [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003.

Le choix du nom du parti lui-même révèle cette stratégie : le « Parti national-socialiste des travailleurs allemands » (*National-Sozialistische Deutscher Arbeiter Partei* ou NSDAP) fédère dans les termes une grande partie de la population et, partant, se distingue de tous les autres l'ayant précédé, ainsi que l'écrit Alfred Rosenberg, dans le *Programme du parti* de 1922 :

76

Il est *national* et *nationaliste* avec toute l'ardeur du renouveau total d'un monde séculaire qui avait été englouti ; *socialiste* dans l'idée que le co-créateur, cofondateur d'un État ne doit pas, dans le meilleur des cas, recevoir une aumône sociale (comme cela fut le cas sous l'État libéral), mais que l'État en tant que tel a le devoir de diriger toute sa surveillance vers tout ce dont ses ressortissants ont besoin. [...] Le combat sans égards contre les corrupteurs du peuple allemand (le Juif et l'esprit juif qui émane de lui) a été entrepris. Cela signifie à la fois un combat de tous les *travailleurs* productifs intellectuellement et physiquement contre les parasites. Pour le national-socialisme, il n'y a pas les « prolétaires » et les « bourgeois » comme deux classes ennemies jurées, mais seulement des *Allemands* camarades de sang et de destin²¹.

En combinant adroitement ces cinq termes emblématiques, les nationaux-socialistes s'assurent la prise en compte du peuple dans son entier et rendent ainsi toute contestation problématique pour le citoyen : combattre Hitler et ses idées signifierait alors s'exclure de la communauté nationale.

Élément complémentaire au discours, la réunion de masse occupe pour Hitler une place primordiale au sein du processus propagandiste :

La réunion de masse est nécessaire, ne serait-ce que pour éviter que le nouvel adhérent ne se sente seul et craigne de demeurer à l'écart. Grâce à elle, il perçoit dès le départ l'image d'une grande communauté. Ceci exerce un effet réconfortant et encourageant sur beaucoup de gens [...]. Si c'est la première fois qu'il quitte l'atelier ou l'usine où il se sent bien petit, pour se rendre à une réunion populaire et qu'il se trouve environné de centaines et de milliers d'auditeurs animés d'une même conviction [...], il succombe de lui-même à l'influence magique de ce qu'on appelle la suggestion collective²².

À la fois acteur et spectateur, l'individu se trouve dépossédé de lui-même, dissous au sein du tout. C'est la raison aux gigantesques et nombreuses cérémonies, marches aux flambeaux et autres rassemblements : galvanisant la masse tout en la plaçant sous contrôle, elles entraînent une véritable adhésion au régime.

21 Alfred Rosenberg (éd.), *Das Parteiprogramm. Wesen, Grundsätze und Ziele der NSDAP* [1922], München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 24^e éd. 1942, p. 12-13.

22 Adolf Hitler, *Mon combat, op. cit.*, p. 715-716.

Enfin, il ne faut pas oublier les différentes entreprises encouragées ou mises en place par le régime pour stimuler le sentiment de communauté, à commencer par la promotion de la « Radio du peuple » (*Volksempfänger*), rapidement présente dans la majorité des foyers, ou encore le lancement de la « Voiture du peuple » (*Volkswagen*). Outre le programme d'« aide d'hiver » (*Winterhilfe*) qui encourage chaque année les citoyens à collecter argent, vêtements et nourriture pour les familles – considérées « aryennes » – défavorisées, mentionnons ici la création de l'organisation d'administration des loisirs La Force par la joie (*Kraft durch Freude*, KdF). Cette émanation culturelle du Front allemand du travail (DAF) dirigé par Robert Ley assure une prise en charge des salariés en dehors du travail et permet de contrôler leur divertissement, évitant ainsi qu'ils n'aillent au cabaret ou ne se retrouvent dans des débits de boisson pour fomenter des troubles. Puissant outil de massification, KdF ambitionne entre autre de rendre accessible à toutes les classes sociales le patrimoine culturel habituellement réservé à l'élite. Dans le domaine de la musique savante par exemple, de nombreux concerts sont organisés, notamment dans des usines, et touchent plus d'un million d'auditeurs pour la seule année 1937²³. Des chefs prestigieux sont invités pour ces occasions, parmi lesquels Wilhelm Furtwängler ; les équipes de télévision sur place retransmettent l'événement à des fins propagandistes. KdF est également présent sur les différents fronts après l'entrée en guerre et, en mars 1944, le DAF évoque le chiffre de 720 000 événements relatifs au « divertissement des troupes » (*Truppenbetreuung*)²⁴, un service auquel est associé le ministère de la Propagande.

La fusion du peuple entier dans le Reich est donc assurée par l'exaltation de la nouvelle « Communauté du peuple », combinée à une politique propagandiste placée principalement sous la responsabilité du ministère de Goebbels, à laquelle la musique est appelée à participer activement.

MISE AU PAS DE LA MUSIQUE ET DES MUSICIENS

Gleichschaltung et exaltation de l'unité du peuple

Unité du peuple, unité du Reich : deux principes prioritaires pour le régime nazi, au service duquel tous les arts doivent être employés, et particulièrement la musique. C'est dans ce contexte qu'est mise en place la *Gleichschaltung* : signifiant littéralement « synchronisation », le terme passe au champ politique en 1933 lorsque Goebbels le définit comme « le remodelage de l'État et de tous

²³ Pour une étude détaillée des activités culturelles de KdF, voir Julia Timpe, *Nazi-Organized Recreation and Entertainment in the Third Reich*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

²⁴ *Ibid.*, p. 133.

les partis, toutes les communautés d'intérêt et toutes les associations en un grand tout²⁵. » Dans son ouvrage sur le vocabulaire national-socialiste, Cornelia Schmitz-Berning en donne la définition suivante : « Suppression du pluralisme politique et organisationnel par l'adaptation des modes de fonctionnement et d'organisation des collectivités et institutions préexistantes au principe national-socialiste d'obéissance au Führer²⁶. » Cette *Gleichschaltung*, traduite aujourd'hui par l'expression de « mise au pas », poursuit l'objectif de dissolution de l'individu dans une vaste collectivité et s'applique rapidement à tous les aspects de la vie des citoyens allemands, ainsi qu'en témoigne dès 1933 Sebastian Haffner :

78

Les événements visibles qui se produisaient dans le domaine public et sautaient aux yeux étaient presque les plus inoffensifs. D'accord : les partis disparaissaient, ils étaient dissous ; d'abord les partis de gauche, puis les partis de droite. Je n'appartenais à aucun d'eux. Les hommes dont on avait le nom sur les lèvres, dont on avait lu les livres et commenté les discours, disparaissaient soit à l'étranger, soit dans les camps de concentration. De temps à autre, on entendait dire que l'un d'entre eux « avait mis fin à ses jours comme on venait l'arrêter » ou avait été « abattu alors qu'il tentait de s'enfuir ». Au cours de l'été, les journaux publièrent une liste de trente ou quarante noms parmi les plus connus de la littérature et des sciences : ceux qui les portaient étaient déclarés « traîtres au peuple », déchus de leur nationalité, bannis.

C'était encore presque plus étrange et plus inquiétant de voir se volatiliser une quantité de personnes inoffensives qui faisaient partie de la vie quotidienne : le présentateur radiophonique dont on entendait chaque jour la voix et à qui on était habitué comme à une vieille connaissance avait disparu dans un camp de concentration, et malheur à qui osait encore prononcer son nom. Des acteurs et des actrices familiers depuis des années s'évanouissaient du jour au lendemain [...]. Le plus célèbre des dessinateurs humoristiques, dont les innocentes plaisanteries faisaient chaque semaine rire tout Berlin, se suicida. Le présentateur du cabaret que l'on sait fit la même chose. D'autres n'étaient tout simplement plus là, et l'on ne savait pas s'ils étaient morts, arrêtés, exilés – on n'entendait plus parler d'eux. L'autodafé symbolique du mois de mai n'avait guère eu qu'un effet d'annonce, mais maintenant les livres s'envolaient des librairies et des bibliothèques et, cela, c'était réel et inquiétant. La littérature allemande vivante, bonne ou mauvaise qu'importe, était anéantie²⁷.

25 Joseph Goebbels, juin 1933, cité par Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus* [1997], Berlin, De Gruyter, 2007, p. 278.

26 *Ibid.*, p. 277.

27 Sebastian Haffner, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914-1933)*, trad. fr. Brigitte Hébert, Arles, Actes Sud, 2003, p. 290-292.

En conséquence de la suppression du pluralisme, la critique musicale est appelée à disparaître au profit de « comptes rendus » (*Berichte*), rédigés par une seule et même personne acquise à l'idéologie nazie, ainsi que le préconise Peter Raabe dès février 1934 :

Un compte rendu simple, sans prise de position particulière devrait amplement suffire, lorsqu'il s'agit avant tout de retrouver dans le journal ce qui s'est passé au théâtre ou dans une salle de concert. Auparavant, et alors que cinq journaux dans une même ville représentaient encore cinq tendances différentes, chaque journal se devait d'avoir son propre critique musical [...]. Il en est tout autrement aujourd'hui. Les journaux ont désormais tous la même opinion ; pourquoi alors un seul critique ne pourrait-il pas écrire pour ces cinq journaux²⁸ ?

Concernant l'attitude du régime envers les artistes, même si un contrôle total est tout d'abord impossible – en février 1933, Béla Bartók est invité à Francfort pour y présenter son *Concerto pour piano*, Ernst Křenek est joué sous la direction d'Otto Klemperer, et *Der Silbersee* de Kurt Weill est représenté dans plusieurs théâtres –, il ne tarde pas à s'exercer : l'incendie du Reichstag, dans la nuit du 27 au 28 février 1933, permet la proclamation de l'ordonnance du président du Reich Hindenburg « pour la protection du peuple et de l'État », qui suspend immédiatement les libertés individuelles. Après cette date et avant l'officialisation des mesures d'exclusion est mise en place une véritable politique de terreur à l'encontre des opposants ou de ceux déclarés « ennemis du régime ». Les concerts où se produisaient des musiciens juifs ou jugés indésirables font l'objet d'interventions « spontanées » intempestives et violentes, avant le début du spectacle ou en présence du public : à Berlin, des SA chahutent les concerts jusqu'à leur arrêt, violentant les interprètes ou les chefs d'orchestre. Klemperer doit ainsi annuler sa dernière saison de concerts en 1933 pour « raisons de sécurité », la SA ayant menacé de mener une attaque durant l'un d'eux, tout comme Bruno Walter à Leipzig, le 16 mars de la même année. En quelques mois, les artistes proscrits par le régime, parmi lesquels Arnold Schönberg, Kurt Weill ou Hanns Eisler, sont marginalisés, avant même que les mesures discriminatoires n'entrent en application. Une majorité d'entre eux choisit l'exil dès 1933 : Schönberg, Klemperer et Weill, mais aussi, entre autres, Stefan Wolpe, Joseph Kosma, Ernst Hermann Meyer, Paul Dessau, Ernst Busch ou encore Alexander von Zemlinsky. Hanns Eisler et Ernst Toch, en voyage à l'étranger au moment de la nomination de Hitler comme chancelier, ne

²⁸ Peter Raabe, Discours du 16 février 1934, dans *Die Musik im Dritten Reich*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1936, p. 64.

rentrent pas en Allemagne. Des situations semblables sont observables dans l'ensemble du champ artistique allemand.

Parallèlement, le 7 avril 1933, a lieu la promulgation de la « Loi pour la restauration du fonctionnariat » (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) et pour la « simplification de l'administration », qui stipule, entre autres, que « les fonctionnaires qui ne sont pas d'origine aryenne doivent être mis à la retraite²⁹. » Cette loi permet également de licencier des fonctionnaires « qui, par leurs activités politiques, n'offrent pas les garanties qu'ils prendront à tout moment et sans réserve la défense de l'État national³⁰. » Enfin, « pour la simplification de l'administration, des fonctionnaires peuvent être mis à la retraite, même s'ils ne sont pas inaptes à travailler³¹. » Rapidement et grâce à cette liberté de manœuvre, les opposants politiques ou les personnes juives sont ainsi écartées. Des fonctionnaires nazis sont nommés à tous les postes à responsabilité, ce qui leur permet de verrouiller le mode de recrutement du personnel et de superviser étroitement les lignes politiques et artistiques menées par les opéras, théâtres et même journaux musicaux.

80

Par une politique de terrorisation des opposants et d'exclusions à grande échelle, le régime s'assure une nazification rampante des institutions, s'appuyant sur leurs initiatives spontanées, tel le renvoi préventif de leur personnel juif, pour leur survie financière et leur sécurité. Le succès de cette entreprise est dû non seulement à la politique totalitaire du régime mais également à la collaboration active de nationalistes ou de conservateurs, ou tout simplement à l'opportunisme de nombreux artistes, qui voient dans l'éviction de leurs collègues juifs – ou communistes – une occasion d'occuper leurs postes restés vacants. Cette politique n'est néanmoins pas suffisante pour le régime : si elle permet, dans un premier temps, de présager des « purges » à venir, elle ne peut à elle seule assurer l'enrégimentement, l'exclusion voire l'élimination de tous les adversaires au régime nazi ou perçus comme tels. C'est dans cette optique qu'a lieu la création de chambres spécifiques à chaque secteur de la société nazie, parmi lesquelles la Chambre de culture du Reich (*Reichskulturkammer*) et, y étant rattachée, la Chambre de musique du Reich (*Reichsmusikkammer*).

Reichskulturkammer et Reichsmusikkammer

Dans le contexte de la crise économique des années 1920, les artistes et la vie musicale elle-même sont menacés : les licenciements sont nombreux et les

²⁹ *Reichsgesetzblatt*, 1933, t. 1., §3, cité dans « Verfassungsgesetze des Deutschen Reichs », dans *Verfassungen der Welt*, <<http://www.verfassungen.de/de/de33-45/beamte33.htm>>, consulté en janvier 2009.

³⁰ *Ibid.*, §4.

³¹ *Ibid.*, §6.

contrats de plus en plus rares. De plus, les institutions intellectuelles et culturelles de la nation, déjà touchées par quatre ans de guerre, sont durablement affaiblies. De ce fait, l'identité nationale et la culture étant liées de manière inextricable, beaucoup d'acteurs culturels parmi les conservateurs, craignent que l'« âme » même de la nation allemande ne soit en danger. Ils sont confortés dans cette opinion par la situation privilégiée des artistes modernes et des avant-gardes, qui ont connu sous la république de Weimar un véritable engouement de la critique et des collectionneurs. L'idée se répand que la raison d'un tel succès se trouve dans la situation des riches acheteurs, profiteurs de guerre et étrangers au peuple ; les accusations antisémites et anticommunistes suivent immédiatement.

Quelques mois après le congrès du NSDAP d'août 1927 à Nuremberg, Alfred Rosenberg annonce, dans son mensuel antisémite *Weltkampf*, la création d'une « Société nationale-socialiste pour la culture et la science allemandes » (*Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur und Wissenschaft*), avec pour objectif de « combattre pour la valeur du caractère allemand et pour une culture propre à son espèce », en réaction contre la « bâtardisation [*Verbastardisierung*] et la négrisation [*Vernegerung*] »³². En octobre 1928, cette société devient la Ligue de combat pour la culture allemande (*Kampfbund für deutsche Kultur*, KfdK), organisée en divers groupements locaux. Y adhèrent entre autres Eva von Bülow, fille illégitime de Wagner et veuve de Houston Stewart Chamberlain, Winifred Wagner, belle-fille du compositeur, le rédacteur en chef du *Zeitschrift für Musik*, Alfred Heuss, diverses associations nationalistes de jeunesse et d'étudiants, le compositeur Paul Graener ou encore Hans Severus Ziegler, commissaire en 1938 de l'exposition *Entartete Musik*. Un autre membre actif est le violoniste Gustav Havemann, qui fonde et dirige l'orchestre de la KfdK. Jusqu'à l'accession au pouvoir de Hitler, la KfdK se fait l'instrument de propagation des idées nazies en matière de culture, en s'affirmant violemment contre les expériences modernistes de la république de Weimar ; alors qu'en avril 1929, elle ne comptait que 300 membres, elle en totalise près de 6 000 en janvier 1933, répartis sur 240 groupes locaux³³ ; elle publie en outre son propre journal, *Deutsche Kultur-Wacht*, impulsé par Hans Hinkel. Sur le plan musical, le périodique *Zeitschrift für Musik*, fondé en 1834 par Robert Schumann, fait entrer de nombreux rédacteurs proches des idées nationales-socialistes. L'aspiration réelle de la Ligue est de devenir l'organisation culturelle officielle du III^e Reich dès qu'il sera mis en place. Sont ainsi nommés en août 1933

32 Alfred Rosenberg, « Aufruf », *Der Weltkampf. Monatsschrift für Weltpolitik, völkische Kultur und die Judenfrage alle Länder*, mai 1928, p. 210-211.

33 Chiffres établis par Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem* [1970], München, Oldenbourg, 2006, p. 29.

des directeurs à la tête de sections diverses : opéra, musique légère, musique savante, etc.

En juin 1934, la KfdK, qui compte alors près de 40 000 membres, est intégrée à la Communauté culturelle nationale-socialiste (NSKG), qui relève de l'organisation La Force par la joie (KdF) dirigée par Robert Ley. Si Rosenberg perd de l'influence en matière de politiques culturelles, son rôle de dirigeant intellectuel et idéologique est néanmoins renforcé. À l'occasion du premier congrès de la NSKG à Eisenach en juillet, il prononce le discours inaugural sur « la culture allemande comme instrument de l'unité allemande³⁴. » Les idées de Rosenberg en matière de musique sont relayées par le mensuel *Die Musik* dès le numéro de juin 1933. Déclaré organe officiel du service d'éducation culturelle politique de la Direction de la jeunesse du Reich (*Reichsjugendführung*) en avril 1934 puis également de la NSKG quelques mois plus tard, le journal passe à partir de 1937 sous le contrôle de Herbert Gerigk, auteur du *Dictionnaire des Juifs dans la musique* et principal adjoint de Rosenberg dans le domaine musical. Une rubrique « Communications de la NSKG » (*Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde*) y est fréquemment adjointe après 1934. Dans le numéro de mars 1936, on y lit que la NSKG se considère comme « guide du peuple vers une nouvelle conscience culturelle et une nouvelle volonté culturelle³⁵. »

82

Face à la KfdK, une autre organisation musicale est active avant la prise de pouvoir : il s'agit de la très prestigieuse Société allemande de musique (*Allgemeiner Deutscher Musikverein*, ADMV), fondée par Franz Liszt et Franz Brendel en 1861 afin de promouvoir la nouvelle musique allemande. Engagée en faveur de la modernité, l'ADMV soutient dès le XIX^e siècle des esthétiques avant-gardistes et de jeunes compositeurs prometteurs. Sous la présidence de Richard Strauss en 1903 et 1904, Arnold Schönberg bénéficiera de deux dotations de 1 000 Goldmarks. Le festival annuel (*Tonkünstlerfest*) de l'ADMV reflète, dans les années 1920, la vigueur de la création et les expériences avant-gardistes de la république de Weimar. À partir de 1925, sous la présidence du fervent wagnérien Siegmund von Hausegger, la programmation du festival évolue néanmoins vers une modernité moins audacieuse que les festivals de Donaueschingen ou Baden-Baden. Dès le début de l'année 1933, l'ADMV effectue en outre une purge spontanée en écartant de son conseil les Juifs et militants de gauche. Ceux-ci sont remplacés par des membres du NSDAP ou

34 Alfred Rosenberg, *Journal. 1934-1944*, éd. Jürgen Matthäus et Frank Bajohr, trad. fr. Bernard Lortholary et Olivier Mannoni, Paris, Flammarion, 2015, p. 149 (7 juillet 1934).

35 « Mitteilungen der NS-Kulturgemeinde », *Die Musik*, XXVIII/6, mars 1936, p. 449.

des sympathisants nazis³⁶. L'édition de 1933 à Dortmund annule la présence au programme de Walter Braunfels, juif, et d'Anton Webern, élève de Schönberg, au profit de deux membres du conseil – par ailleurs membres de la KfdK –, Hermann Unger et Max Trapp³⁷. Grâce à ces concessions en faveur du nouveau régime, l'ADMV reste indépendante dans un premier temps et n'est pas intégrée à la Chambre de musique du Reich (RMK). À partir de 1935, Peter Raabe assure la présidence de ces deux institutions et mène une politique antisémite discriminatoire conforme aux directives fixées par Goebbels. Mais la présence de compositions atonales dans les éditions des festivals de l'ADMV en 1935 et 1936 lui vaut des attaques répétées de la part du clan Rosenberg, principalement par la voix de Gerigk dans le journal du NSKG *Die Musik*. Ainsi, il écrit en 1935 : « L'ADMV et nombre de membres de son conseil ont non seulement constamment intégré des bolchevistes musicaux et des Juifs musiciens [*Musikjuden*] dans le programme du festival, mais en plus – comme c'est embarrassant ! – ils se sont fait photographier avec eux³⁸. » L'édition de 1936 à Weimar est le terrain de luttes entre Raabe et Hans Severus Ziegler qui en appelle à l'arbitrage de Goebbels. Alors que Raabe menace Goebbels de démissionner de la RMK si on ne lui laisse pas toute liberté artistique de programmation au sein de l'ADMV, cette ultime querelle signe sa disgrâce progressive. Goebbels refuse sa démission et la société est intégrée à la RMK au cours de l'année 1937.

Dans ses tentatives répétées de neutralisation de la Ligue (KfdK) de Rosenberg, Joseph Goebbels fonde le 22 septembre 1933 la Chambre de culture du Reich (*Reichskulturkammer*, RKK), sous son contrôle en tant que ministre de la Propagande. Officiellement, il s'agit de répondre aux demandes d'artistes nationalistes regroupés dans de nombreuses autres associations indépendantes – associations de musiciens, de musicologues, de compositeurs, de professeurs, de musiciens d'orchestre, etc. Ceux-ci souhaitaient la création d'une chambre qui, à l'instar des syndicats de l'industrie et du commerce, pourrait les représenter et les défendre tout en excluant les artistes étrangers. Dans les faits, Goebbels s'assure le monopole et le contrôle de la culture qui lui disputaient ses rivaux au sein du parti. La RKK est divisée en sept chambres : Littérature, Presse, Radio, Théâtre, Cinéma, Musique et Arts plastiques, dont chaque président est nommé par Goebbels lui-même. Dans son discours d'inauguration

36 Un article de juillet 1933 fait état de la présence, outre l'auteur de l'article, de Peter Raabe, Hermann Abendroth, Joseph Haas, ou encore Paul Graener. (Hugo Rasch, « Das Tonkünstlerfest der Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Dortmund 19-23 Juni », *Deutsche Kultur-Wacht*, 1^{er} juillet 1933, p. 9.)

37 Erik Levi, *Music in the Third Reich*, New York, Saint Martin's Press, 1996, p. 89.

38 Herbert Gerigk, « Von Rauschebärten, vom ADMV und von deutscher Musikpolitik », *Die Musik*, XXVIII/2, novembre 1935, p. 127.

du 15 novembre 1933, il présente la RKK comme « le regroupement de tous ceux qui créent dans une unité culturelle et intellectuelle³⁹. »

La Chambre de musique du Reich (RMK) est la section musicale de la RKK. Avant sa création, Goebbels avait autorisé en avril 1933 le violoniste Gustav Havemann, le chef d'orchestre Heinz Ihler et le musicologue Friedrich Mahling à fonder le Cartel des musiciens allemands du Reich (*Reichskartell der deutschen Musikerschaft*), alors reconnu comme la seule organisation de professionnels allemands de la musique. Absorbant finalement ce cartel, la RMK regroupe non seulement les artistes mais également les compositeurs, les instrumentistes, les éditeurs de musique, l'union des agents et organisateurs de concert, l'union des sociétés chorales de musique folklorique et même de musique d'église protestante et catholique, celle des marchands de musique et enfin celle des facteurs d'instruments. Les musicologues et les professeurs d'éducation musicale relèvent pour leur part du ministère de l'Éducation.

84

Deux figures d'envergure internationale sont nommées à la tête de la RMK : Richard Strauss à la présidence et Wilhelm Furtwängler à la vice-présidence. La désignation de deux personnalités majeures du monde musical allemand, issues de deux générations distinctes, est dictée par une volonté fédératrice et propagandiste : Richard Strauss est alors le seul compositeur vivant issu de la grande tradition allemande, qui jouit par conséquent d'une aura et d'un prestige considérables ; directeur de l'Orchestre philharmonique de Berlin, Furtwängler est quant à lui le chef d'orchestre allemand le plus en vue. Progressivement éloignés de leurs fonctions pour cause de prises de position gênantes contre la politique du régime⁴⁰, ils seront remplacés par deux compositeurs de moindre envergure mais à l'engagement politique sans faille, Paul Graener à la vice-présidence en 1934 et Peter Raabe à la présidence en juin 1935.

En quelques semaines, les décrets instituent l'appartenance aux diverses chambres comme condition obligatoire pour continuer à exercer toute profession y étant reliée : un artiste ne peut plus recevoir de commandes autres que celles de l'État ou de la Chambre de laquelle il relève, et il doit y avoir été intégré avant le 15 décembre 1933. Pour susciter l'enthousiasme et l'adhésion, le régime mène une politique salariale idéale au regard des conditions de crise des années précédentes : journée de travail de six heures, jour de congé obligatoire, ou encore instauration d'un salaire minimum. Les musiciens professionnels sont par ailleurs favorisés par l'interdiction faite aux amateurs d'adhérer à la RMK. Enfin, tout musicien professionnel qui se produit en public doit obligatoirement

39 Joseph Goebbels, « Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben », dans *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 5^e éd. 1938, p. 334.

40 Voir ci-dessous, p. 139-144.

être rémunéré. Grâce à toutes ces mesures, le chômage est considérablement réduit en l'espace de quelques années, chutant de presque 24 000 musiciens en 1933 à moins de 15 000 en 1936, et il est presque résorbé au moment de l'entrée en guerre⁴¹. Le contrôle et l'admission des candidats à la RMK se fait via un système de questionnaires obligatoires établissant avant tout leur origine, d'éventuelles ascendances juives ainsi que leur engagement politique. Les noms, adresses, date et lieu de naissance, sont soigneusement consignés. Suite aux réponses reçues, la RMK contrôle les informations en consultation, notamment, avec la Gestapo (*GEheime STAatsPOLizei*, « police secrète de l'État »), et accorde ou non les cartes de membres. Les lettres de refus sont signées par le président de la Chambre, Richard Strauss tout d'abord, puis Peter Raabe à partir de 1935. Paradoxe apparent, les compositeurs ou musiciens « non aryens » « doivent se joindre à l'organisation "Association du Reich des unions culturelles juives", dans laquelle ils auront la possibilité d'avoir une activité artistique auprès du public non aryen⁴². »

Par le biais de cet organe omnipotent et omniprésent, Goebbels assure à son ministère le contrôle quasi total de la vie musicale en Allemagne et peut mettre en œuvre des politiques d'aide à la création musicale afin de favoriser l'émergence d'un compositeur de l'envergure de Wagner.

À LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE « NAZIE »

L'un des soucis majeurs des nationaux-socialistes, dans le domaine musical, consiste à trouver ou forger le compositeur qui sera l'incarnation du régime. Outre la *Volksmusik* et les *Volkslieder*⁴³, l'attention des dirigeants politiques se porte avant tout sur la musique savante. Les compositeurs les plus célèbres et les plus prometteurs, comme Richard Strauss, Hans Pfitzner et leur cadet Paul Hindemith, sont dans un premier temps célébrés et mis en avant. Alors qu'ils connaissent une disgrâce rapide⁴⁴, le régime se cherche de nouveaux hérauts.

Le soutien à la création

L'épuration de la vie musicale allemande a créé un vide dans la programmation, que les divers acteurs culturels du régime entendent remplacer par un répertoire partisan. Pour encourager une nouvelle génération et découvrir

41 Chiffres donnés par Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993, p. 99.

42 Extrait du *Frankfurter Zeitung*, 4 septembre 1935, cité par Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* [1963], Hamburg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1966, p. 125.

43 Ces esthétiques populaires seront abordées en dernière partie de ce chapitre.

44 Voir ci-dessous, p. 137-150.

des compositeurs prometteurs, diverses institutions du régime lancent des concours de composition, dans l'objectif de favoriser la création d'œuvres en lien avec leurs préoccupations idéologiques. Alors que la NSKG de Rosenberg invite des compositeurs à la création d'une nouvelle musique pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare⁴⁵, le « Front allemand du travail » (DAF) de Robert Ley lance par exemple un concours visant à récompenser une œuvre qui « glorifie le travail ». Le lauréat de 1936 est le pédagogue Georg Böttcher, pour son *Oratorium der Arbeit*, diffusé notamment sur les ondes du Reich le 1^{er} mai 1937⁴⁶.

86

L'attrait exercé par des perspectives financières florissantes et la recherche du succès entraînent la naissance de milliers de pièces d'envergure diverse durant les premiers mois de 1933 : en l'honneur de Hitler ou lui étant dédiées, élaborées sur des textes nazis ou relevant de l'idéologie *völkisch*, toujours décrites par leurs auteurs comme émanations de « l'âme du peuple allemand », elles sont envoyées aux différentes institutions musicales, aux éditeurs de musique ou plus souvent directement à certains membres du parti et à Hitler lui-même. Du côté de la musique populaire, les chants retenus, le plus souvent des *Marschlieder* (« chants de marche ») ou *Kampflieder* (« chants de combat »), prennent place dans les nombreux recueils édités entre 1933 et 1944. Concernant la musique savante, la piètre qualité de la majorité des œuvres reçues conduit la Chancellerie à publier dans le journal *Zeitschrift für Musik* d'octobre 1933 une annonce à l'adresse des innombrables artistes demandant « urgemment de soumettre les compositions aux éditeurs pour expertise⁴⁷ » et de finalement cesser les envois non sollicités.

En 1936, dans le cadre de la préparation des Jeux olympiques, de nouveaux prix de composition sont mis en place quelques mois auparavant pour exalter la cohésion nationale-socialiste et la grandeur du Reich lors des différentes cérémonies données à cette occasion. Un concours international est impulsé, à l'issue duquel sont primés *Der olympische Schwur* (*Le Serment olympique*) de Paul Höffer, *Olympische Festmusik* (*Musique de Fête olympique*) de Werner Egk et *Kantate zur Olympiade 1936* (*Cantate pour les Jeux olympiques de 1936*) de Kurt Thomas. *L'Hymne olympique* de Richard Strauss, *Olympische Jugend* de Carl Orff et la *Fanfare olympique* de Paul Winter sont aussi composés pour l'occasion. Dans la « Revue olympique » *Olympische Rundschau* qui paraît en version bilingue (allemand et français) entre 1938 et 1944, ce dernier revient sur les œuvres et en livre une analyse commune qui met involontairement

45 Voir ci-dessus, p. 36.

46 Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, p. 666.

47 Rubrique « Kleine Mitteilungen », *Zeitschrift für Musik*, 100/11, novembre 1933, p. 1184.

en valeur ce que Claude Rostand a qualifié de « néo-classicisme mort-né de l'esthétique nazie⁴⁸ », ainsi que l'impossibilité d'une musique commanditée qui fût originale et unique :

Commun à toutes ces œuvres est le caractère solennel, on pourrait presque dire cultuel. Elles témoignent du besoin de solennité, de festivité, commun au sport et à l'art. Elles débute par des motifs de fanfares, le rythme en est nerveux, l'harmonie parfois âpre, les compositeurs savent à merveille utiliser les cuivres : trompettes et trombones, et la batterie. Le dynamisme qu'expriment ces compositions, elles l'empruntent aux paroles des textes. Le souffle de la joie impulsive et générale causée par l'événement olympique les traverse, même lorsque le compositeur n'a guère de rapports personnels avec l'événement sportif⁴⁹.

Dans cette volonté de propagande visant à façonner une image internationale de la vie musicale en Allemagne, deux compositeurs étrangers – sympathisants – sont également récompensés : l'Italien Lino Liviabella pour *Il Vincitore* (*Le Vainqueur*) et le Tchèque Jaroslav Křička avec sa *Bergsuite*. Des interprètes célèbres, parmi lesquels le *London Philharmonic*, Claudio Arrau et Alfred Cortot, sont invités à se produire, principalement à Berlin. Après cette parenthèse des Jeux, ayant permis une brève illusion d'ouverture culturelle, les politiques musicales reviennent à des critères raciaux et idéologiques.

Malgré la politique du régime en matière d'aide à la création, Goebbels et Hitler doivent se rendre à l'évidence dès 1936 : aucun compositeur de l'envergure de Wagner, Strauss ou des grands maîtres ne se distingue dans le domaine de la musique savante, et la naissance d'une « musique nazie » qui passe à la postérité semble donc impossible. Une inquiétude dont Peter Raabe se fait l'écho dans un ouvrage édité la même année :

Le grand respect dont notre peuple a bénéficié depuis longtemps à travers le monde entier tient en grande partie au fait que nous sommes précisément le peuple de Bach, Beethoven, Mozart, Weber, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms et Bruckner. Mais il y a un danger : celui qu'un jour l'on dise de nous que nous étions le peuple de ces Maîtres, mais que nous ne le sommes plus, et si ce danger existe, c'est parce que notre jeunesse n'apprend plus assez dans le domaine musical pour pouvoir, une fois adulte, s'affirmer en héritière légitime d'un tel passé⁵⁰.

48 Claude Rostand, *La Musique allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967, p. 123.

49 Paul Winter, « Musique et sport », *Revue olympique, Olympische Rundschau*, octobre 1942, p. 10.

50 Peter Raabe, *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 17.

Dans la revue *Völkische Musikerziehung* (Éducation musicale *völkisch*), le critique musical et membre de la KfdK Fritz Stege⁵¹ déclarera par conséquent : « Il n'y a pas de musique nationale-socialiste en soi, mais plutôt un art qui considère le national-socialisme comme une source et qui lui doit ses idées spirituelles⁵². » En janvier 1937, Hitler institue le « Prix national allemand pour l'art et la science » (*Deutsches Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft*), qui vise à remplacer le prix Nobel, mais aucun compositeur n'est récompensé⁵³.

Une ultime mesure de protection des artistes presentis comme prometteurs sera la publication en 1944 d'une « liste des artistes bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten-Liste*), esquissée dès 1939. En période de mobilisation générale au service de la « Guerre totale », l'appartenance à cette liste établie par Goebbels et Hitler lui-même, avec quelques ajouts par Göring, constitue une exemption de toute obligation militaire. Totalisant plus de mille personnalités du milieu artistique, elle mentionne relativement peu de compositeurs de musique savante : Carl Orff, Werner Egk, Johann Nepomuk David, Gerhard Frommel, Harald Genzmer, Ottmar Gerster, Kurt Hessenberg, Paul Höffer, Karl Höller, Mark Lothar, Josef Marx, Gottfried Müller, Ernst Pepping, Max Trapp, Fried Walter et Hermann Zilcher⁵⁴. Y sont également inscrits des chefs d'orchestre parmi lesquels Herbert von Karajan – nommé expressément par Hitler –, Karl Böhm, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss et Hermann Abendroth ainsi que neuf orchestres philharmoniques dans leur ensemble : le *Berliner Philharmoniker* et le *Preußische Staatskapelle* de Berlin, l'orchestre du *Staatsoper* de Dresde et le *Wiener Philharmonisches Orchester*, le *Reichs-Bruckner-Orchester* de Linz, le *Gewandhaus-Orchester* de Leipzig, le *Bayerische Staatskapelle* de Munich, le *Deutsches Philharmonisches Orchester* de Prague et le *Philharmonisches Staatsorchester* de Hambourg⁵⁵. Richard Strauss et Hans Pfitzner bénéficient d'une distinction particulière en figurant sur la « liste spéciale des artistes irremplaçables » (*Sonderliste der unersetzlichen Künstler*) aux côtés de Wilhelm Furtwängler⁵⁶.

51 Musicologue, membre actif du *Deutschvölkische Freiheitsbewegung*, organisation associée au NSDAP, écrivain et critique très actif sous le régime nazi, Fritz Stege (1896-1967) sera entre autres directeur de l'*Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker* (Association professionnelle des critiques musicaux allemands) et référent pour la presse à la *Reichsmusikkammer*. Il composera en outre de la musique pour accordéon d'après des mélodies populaires norvégiennes et suédoises.

52 Fritz Stege, 1936, cité par Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 247.

53 Alfred Rosenberg fait partie des lauréats nommés par Hitler, pour son *Mythe du xx^e siècle*.

54 « I. Gottbegnadeten-Liste », BArch, R 55, 20252a, f. 10.

55 « III. Orchester und Kapellen », BArch, R 55, 20252a, f. 32.

56 « I. Gottbegnadeten-Liste. A. Sonderliste », BArch, R 55, 20252a, f. 2.

Bien que la qualité de la création musicale savante se révèle en définitive au-dessous des attentes de Hitler, le répertoire opératique connaît un renouvellement d'envergure dès 1933. Permettant une mise en scène de héros du national-socialisme et alliant la propagande visuelle à la musique, il offre un moyen privilégié de diffusion idéologique tout en assurant une forme de divertissement. L'ambition des idéologues est la renaissance d'un genre en vogue au siècle précédent, le *Volksoper* (« opéra du peuple »), impulsé notamment par le romancier *völkisch* et antisémite Ernst Wachler (1871-1945). Dans cet opéra « nazifié », les livrets devront s'inspirer de mythes antiques ou de légendes nordiques, mettre en scène de glorieux épisodes de l'histoire de l'Allemagne ou décrire la vie simple des paysans dans leurs villages. Certaines œuvres littéraires d'auteurs représentatifs de la communauté allemande et loués par le régime, tels Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich von Schiller, sont par ailleurs mises en musique.

Si le *Volksoper* (« opéra du peuple ») est inspiré en premier lieu par l'idéologie nationale-socialiste et les principes *völkisch*, il ne peut donc se définir selon des critères esthétiques précis. Aux côtés des autres arts, sa mission politique – être un miroir idéologique de la réalité – est clairement énoncée par Hitler lors du Congrès de Nuremberg de 1934 : « L'art contraint à la vérité, et cette vérité ne peut être autre chose que l'aspiration à trouver ce compromis noble entre ce qui est vu objectivement et la perfection et l'amélioration ultimes pressenties intimement⁵⁷. » Les musicologues invoqueront également des racines spirituelles plus qu'esthétiques, comme en témoigne l'article « La musique comme expression du temps » écrit par le chef de chœur Werner Gerdes pour *Die Musik* en 1942 :

Un opéra (donc une musique contemporaine) composé aujourd'hui n'est pas digne de représentation au motif qu'il se situe dans une certaine tradition, mais plutôt parce qu'il a quelque chose de spirituel, d'intellectuel et d'artistique à dire à l'homme allemand de notre époque, quelque chose qui l'aide à comprendre les choses de la vie telles qu'elles correspondent à notre vision du monde dans l'esprit du national-socialisme⁵⁸.

Sur scène, l'exigence de « vérité » se traduit par des mises en scène monumentales dans des décors issus de l'exaltation d'un germanisme inspiré de la Grèce antique et du classicisme.

57 Adolf Hitler dans *Der Kongress zu Nürnberg, vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, éd. Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, München, Franz Eher, 1934, p. 100.

58 Werner Gerdes, « Musik als Ausdruck der Zeit », *Die Musik*, XXXIV/7, avril 1942, p. 222.

Après l'entrée en guerre en 1939, les programmes des œuvres évoluent : la noblesse du combat et de la mort du soldat en sacrifice pour sa patrie sont exaltées. La consigne est donnée par le chargé de musique au sein de la Direction des étudiants du Reich (*Reichsstudentenführung*) : « La littérature et la prose, traitant du sens de la vie, du sacrifice héroïque de l'individuel pour le collectif, de la victoire sur la mort par la continuité de l'idéal dans le peuple, doivent être au centre de tout⁵⁹. » Toute nouvelle musique doit donc se nourrir de ces thèmes. Par ailleurs, dès le 2 septembre 1939, la Chambre de musique du Reich fait savoir par la voix de Peter Raabe que « les œuvres qui contreviennent au sentiment national, que ce soit par le pays d'origine, le compositeur ou leur ouverture extérieure, ne doivent plus être représentées et doivent être remplacées par d'autres⁶⁰. » De la même façon, les opéras donnés en représentation devant les soldats sont sélectionnés en fonction du message véhiculé par leur livret : celui-ci doit mettre en scène la supériorité raciale, le courage, l'honneur, l'amour et le sacrifice pour la patrie et pour son peuple, le refus de « l'outrage à la race », tout en divertissant et en restant accessible au public non-initié. Parmi les œuvres plébiscitées par le régime, citons *Die Zaubergeige* (1935) et *Peer Gynt* (1938) de Werner Egk, ou encore *Das Opfer* (1941) de Rudolf Wagner-Régeny, qui synthétisent les thèmes de prédilection et se conforment à ces exigences.

La vitalité de la création dans le domaine opératique sous le III^e Reich est bien réelle, comme l'a montré le recensement opéré par Fred Prieberg⁶¹, synthétisé dans le **tableau 1**.

Au total, entre 1933 et 1944, plus de 160 opéras de compositeurs allemands sont créés et, à la fin de la guerre, une trentaine supplémentaire reste inachevée ou en attente de représentation, dont *Die Liebe der Danae* de Richard Strauss (créé en 1952) et *Antigonae* de Carl Orff (1949)⁶². Grâce aux nombreuses aides financières et commandes lancées par le ministère de la Propagande, par les maisons d'opéra et diverses autres institutions, de jeunes compositeurs émergent aux côtés d'un Richard Strauss qui jouit encore en 1933 d'une immense notoriété⁶³ : *Die Zaubergeige* de Werner Egk connaît près de deux

59 Rolf Schroth, « Facherziehung der Musik- und Kunststudenten im Krieg. Ein Leistungsbericht », *Die Musik*, XXXII/7, avril 1940, p. 223.

60 Peter Raabe, « Bekanntmachung über die Programmgestaltung des deutschen Musiklebens während des Krieges, vom 4. September 1939 », dans Karl-Friedrich Schrieber, Alfred Metten, Herbert Collatz (éd.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1943, t. 1, RMK, XII, 30, p. 41.

61 Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 307.

62 Les titres des œuvres sont recensés par Fred Prieberg (*ibid.*, p. 306).

63 Son *Arabella* (1933) est donné 848 fois sous le régime. Le compositeur en offre une copie manuscrite à Hermann Göring en cadeau de mariage le 10 avril 1935.

Tableau 1. Créations d'opéras en Allemagne entre 1933 et 1944

Saison	Nombre de créations
Janvier-août 1933	5
1933-1934	15
1934-1935	17
1935-1936	15
1936-1937	16
1937-1938	16
1938-1939	19
1939-1940	9
1940-1941	14
1941-1942	17
1942-1943	17
1943-1944	4

cents représentations, *Der Günstling* (1935) de Rudolf Wagner-Régeny plus de cent et *Enoch Arden* (1936) d'Ottmar Gerster plus de cinq cents. Après sa création en 1941, le Service du Reich de l'arrangement musical passe lui aussi des commandes, allant de 5 000 à 15 000 RM⁶⁴. Si Carl Orff et Werner Egk sont quasiment les seuls compositeurs de musique savante ayant composé pour le régime nazi et aujourd'hui passés à la postérité, *l'Histoire de la musique allemande* d'Otto Schumann, qui paraît en 1940, recense une cinquantaine de jeunes compositeurs très actifs et reconnus, parmi lesquels Rudolf Wagner-Régeny, Heinrich Spitta, Kurt von Wolfurt, Hermann Reutter, ou encore Georg Böttcher. Ce qui les réunit, selon Schumann, est non pas un style particulier, mais « l'aspiration à l'adéquation parfaite au peuple, tissée de toutes les sortes de formes musicales, allant de Haendel à une sorte de jazz ennoblé⁶⁵. » Certains compositeurs, tels Egk et Wagner-Régeny, seront néanmoins, malgré leur succès auprès de la critique et du public, considérés par une partie des musicologues nazis comme « dégénérés », car s'inspirant pour leurs opéras d'éléments de jazz ou de l'atonalité.

Aux côtés du *Volksoper*, un genre théâtral accompagné de musique de moindre qualité, exclusivement propagandiste, est encouragé par Goebbels : le *Thingspiel*. Monumental, dédié à un public de masse, il diffère totalement du *Singspiel*, opéra allemand en vogue aux siècles précédents, et tire son nom des assemblées de tribus germaniques (*Thing*). Mêlant théâtre, processions spectaculaires et

64 « Reichszuschüsse für die Reichsstelle für Musikbearbeitungen für das RJ 1941 », BArch, R 55, 852, f. 62.

65 Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940, p. 403.

chœurs collectifs à l'unisson faisant appel à la participation du public, il est destiné à être joué dans des *Thingstätte* ou *Thingplätze*, sortes de gigantesques théâtres antiques à ciel ouvert, construits en pleine nature pour l'occasion à partir de 1934. Une soixantaine de scènes, pouvant accueillir chacune plusieurs dizaines de milliers de spectateurs, seront construites à travers le pays, dont la *Dietrich-Eckart-Freilichtbühne* à Berlin (aujourd'hui *Berliner Waldbühne*) érigée avec le complexe olympique en 1936. Des commandes de « musique d'accompagnement » (*Begleitungsmusik*) sont lancées par les organisations de masse ou par les villes dans lesquelles se trouvent ces *Thingstätte*. Parmi toutes ces œuvres de circonstance, citons par exemple : *Cantate de la camaraderie* (*Kantate der Kameradschaft*, 1934, Bad Segeberg, musique d'Ernst-Lothar von Knorr) ; *Allemagne éternelle* (*Ewiges Deutschland*, 1934, Lübeck, musique de Hugo Distler) ; *Le Chemin vers le Reich* (*Der Weg ins Reich*, juillet 1935, Heidelberg, musique de Georg Blumensaat) ; *La Porte de feu* (*Das Feuertor*, Passau, 1936, musique de Hans Baumann). La musique y joue un rôle massifiant de cohésion et doit être simple, comme le préconise Kurt Heynicke, l'auteur du texte de *Der Weg ins Reich* : « Je pense qu'il est bien plus important, au lieu d'un fond sonore symphonique ou d'un intermède musical, de composer la musique de telle sorte qu'elle reste dans l'oreille comme un *Volkslied* ou un chant de marche⁶⁶. » En conséquence, les caractéristiques sont identiques d'une œuvre à l'autre : simplicité dans l'écriture, rythmes marqués par les tambours, présence de fanfares, importance des instruments à vent, écriture verticale homophone ou à la tierce, syllabisme. Certains compositeurs amateurs intègrent par ailleurs des *Volkslieder* connus du public, à l'instar de Franz Philipp pour le *Thingspiel Patrie sacrée* (*Heiliges Vaterland*) donné à Heidelberg en juin 1935 à l'occasion de la fête du solstice d'été.

Parallèlement à toutes ces créations, le répertoire international traditionnel – mais excluant toute œuvre de compositeur juif – connaît un succès qui mène les autorités à légiférer. Dès 1937, l'exécution d'œuvres étrangères est soumise à l'accord du « Service de contrôle de la musique du Reich » (*Reichsmusikprüfstelle*), rattaché au ministère de la Propagande. Ce service, dirigé par Heinz Drewes, publie régulièrement des listes d'œuvres jugées « indésirables ». À partir de novembre 1941, la programmation d'œuvres de « compositeurs de pays ennemis » est interdite, « à l'exception de Chopin et Bizet (pour l'opéra *Carmen*) »⁶⁷. L'interdiction inclura les compositeurs des États-Unis à partir de février 1942.

⁶⁶ Kurt Heynicke, 15 août 1935, cité par Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 527.

⁶⁷ « Komponisten feindlicher Länder », *Mitteilungen der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer für Orchestermusiker und Kapellmeister*, IV/19, 15 octobre 1942, p. 35.

Malgré les succès des premières années, le *Thingspiel* disparaît progressivement au profit de cérémonies radiodiffusées moins coûteuses. Quant à l'opéra, il peine à attirer un public nombreux et véritablement populaire. L'opérette continue de connaître l'engouement, mais un rapport de 1934 estime à 90 % la proportion d'opérettes ayant un compositeur ou un librettiste juif⁶⁸. C'est le cas d'Emmerich Kálmán par exemple, mais aussi de certaines œuvres de Franz Lehár, Johann Strauss, Carl Millöcker ou Franz von Suppé. Les quelques tentatives de création et de promotion d'un répertoire « aryen » se soldent par des échecs. Par conséquent, et pour s'adresser plus efficacement aux couches les plus modestes mais aussi aux soldats après 1939, l'accent est également mis sur la « musique de divertissement » (*Unterhaltungsmusik*), expression qui se définit contre la « musique sérieuse » (*Ernstmusik*) et qui désigne les formes populaires de la musique, de la chanson au jazz en passant par la musique de danse.

Nazification de la musique de divertissement : jazz, *Schlager* et cabaret

Avec la fin de la première guerre mondiale et le bouillonnement culturel des années Weimar, la musique de divertissement a connu un essor fulgurant et s'est imposée parmi les goûts de la population allemande, avec en tête le jazz. Arrivé avec les troupes américaines en 1918, il a séduit les catégories les plus jeunes tout en déclenchant les foudres d'une partie du public conservateur. Dans son édition de l'*Histoire de la musique allemande* de 1927, le musicologue Alfred Einstein le qualifie comme « la trahison la plus dégoûtante envers toute musique occidentale civilisée⁶⁹. » Le 5 avril 1930, Wilhelm Frick, alors ministre de l'Intérieur et de l'Éducation du *Land* de Thuringe, promulgue un décret « contre la culture nègre, pour la défense du génie populaire allemand » (*Erlass wider die Negerkultur für deutsches Volkstum*) qui interdit l'exécution de jazz dans les lieux de divertissement de Thuringe. Les attaques racistes et antisémites se font de plus en plus violentes au fil des années.

Le jazz

Durant les premiers mois du III^e Reich, et dans la logique hitlérienne de destruction et de bannissement de tout ce qui avait constitué l'identité musicale et culturelle de la république de Weimar, le jazz est décrié et l'importation de disques en provenance du Royaume-Uni et des États-Unis est progressivement interdite, entraînant un vaste réseau de marché noir. Le 8 mars 1933, la Radio

68 Facsimilé du rapport de Rainer Schlösser à Goebbels, 12 septembre 1934, dans Wolfgang Schaller (dir.), *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und "Entartung"*, Berlin, Metropol, 2007, p. 14-16.

69 Alfred Einstein, *Geschichte der Musik*, Leipzig, B.G. Teubner, 1927, p. 130.

de Berlin annonce cesser la programmation sur ses ondes de « toute musique de danse douteuse et décrite par le sentiment sain du peuple comme “musique de nègres”, dans laquelle domine un rythme provocant et où la mélodie est violée⁷⁰. » Le 12 octobre 1935, la diffusion radiophonique est interdite dans tout le pays par Eugen Hadamovsky, vice-président de la Chambre de radio du Reich (*Reichsrundfunkkammer*), à l’occasion d’un discours devant les directeurs de la radio à Munich :

Après en avoir fini depuis deux ans avec le bolchevisme culturel et après avoir posé pierre après pierre pour éveiller à nouveau la conscience de notre peuple sur le patrimoine culturel allemand, nous voulons à présent mettre un terme aux éléments destructeurs qui persistent dans notre chère musique de divertissement et de danse. À partir d’aujourd’hui, je promulgue l’interdiction définitive du jazz nègre pour l’ensemble de la radio allemande⁷¹.

94

L’interdiction est immédiatement saluée par le président de la Chambre de musique du Reich (RMK), Peter Raabe, pour qui cette mesure « extrêmement heureuse » doit permettre de faire « disparaître un poison détestable, contaminateur des goûts du peuple »⁷².

Mais cette décision pousse les auditeurs à rechercher les ondes étrangères – ce qui sera interdit après l’entrée en guerre seulement – pour continuer à écouter leur style préféré. Le besoin d’une musique de divertissement spécifiquement allemande, pouvant prétendre à la « pureté » auprès des musicologues et idéologues du parti, naît donc d’un constat pragmatique :

Étant donné qu’une création comme le jazz a pris racine de manière si profonde dans le peuple, il est quasiment impossible de l’interdire avec succès, si l’on ne peut rien proposer de mieux à sa place⁷³.

Après quelques tentatives infructueuses de la part de Hadamovsky pour concurrencer l’influence du jazz, Goebbels impulse alors la naissance d’un nouveau style dès 1934 : ce sera la « Nouvelle musique de danse allemande » (*Neue deutsche Tanzmusik*), dont la diffusion abondante à la radio doit permettre la propagation et stimuler de nouvelles créations. Le groupe emblématique est *Die Goldenen Sieben*, fondé par le guitariste Harold M. Kirchstein – alias Henri

70 Communiqué de presse cité par Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 3383.

71 Eugen Hadamovsky, « Verbot des Niggerjazz », *Völkischer Beobachter*, 14 octobre 1935, p. 1.

72 « [...] etwas überaus Erfreuliches. Ein häßliches und den Geschmack des Volkes verseuchendes Gift wird damit verschwinden. » (Cité dans *Mitteilungen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft m.b.H.*, n° 483, 1^{er} novembre 1935, BArch, R 4901, 2478, f. 4.)

73 Fritz Stege, « Gibt es eine “deutsche Jazzkapelle”? », *Zeitschrift für Instrumentenbau*, n° 56, 1936, p. 252.

René – et le pianiste Willi Stech, tous deux membres du NSDAP. Fritz Stege définit ce nouveau genre comme une musique de jazz « apprivoisée » :

Les instruments sauvages et bruyants qui caractérisaient le « jazz nègre » ont totalement disparu, le nombre de percussions est passé de plus de soixante à quelques instruments rythmiques exotiques. L'orchestre de jazz d'aujourd'hui a été « apprivoisé »⁷⁴.

Dans les faits, ce sont essentiellement l'effectif et le choix instrumental qui font l'objet de changements en vue d'évincer des sonorités typiques du jazz : le banjo remplace la guitare, les cordes se substituent aux vents, dont seuls la clarinette et parfois le saxophone subsistent, et la section rythmique est assurée par un tambour et des cymbales. Déjà en vogue sous la république de Weimar, où le manque d'enregistrements de *big bands* américains authentiques avait conduit certains musiciens amateurs à la considérer comme du jazz, la *Neue deutsche Tanzmusik*, qui n'a en définitive de nouveau que le nom, est un mélange de jazz et de musique de danse de salon allemande, le tout marqué par une prégnance de la tradition écrite – à cette période, quelques partitions de jazz avaient permis l'accès à des standards américains – et une influence de la tradition violonistique héritée des musiciens hongrois tsiganes. La musique produite, si elle ne laisse plus place à l'improvisation, s'inspire néanmoins du fox-trot, des musiques de *big bands* américains comme celui du célèbre Artie Shaw et du *shimmy*, très populaire en Allemagne dans les années 1920. Outre des chansons, Kirchstein composera pour des films de propagande tels que *Verräter (Traître, 1936)* et *Menschen ohne Vaterland (Des Hommes sans patrie, 1937)*.

Malgré une première interdiction en décembre 1937 du répertoire jazz jugé « indésirable et nocif » (« *unerwünscht und schädlich* ») par le Service de contrôle de la musique du Reich de Drewes (*Reichsmusikprüfstelle*), la *Neue deutsche Tanzmusik*, en tant qu'*ersatz*, ne trouve finalement pas le succès escompté, les amateurs préférant l'original à la copie. Surtout, les exigences stylistiques pesant sur les compositeurs sont trop strictes et témoignent de l'impasse à laquelle conduit l'ignorance des théoriciens : il s'agit de composer des musiques s'apparentant au jazz, mais amputées de la part improvisée et surtout du *swing* caractéristique. Outrepasant ces contraintes, *Die Goldenen Sieben* est inévitablement décrété trop « *swing* » et trop « *hot* » à partir de 1939 et sera progressivement interdit de diffusion par Goebbels. En mars 1939 paraît la « Disposition pour la protection du patrimoine culturel musical » (*Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes*), accompagnée d'une « première liste

74 *Ibid.*

d'œuvres musicales indésirables⁷⁵ » (*erste Liste unerwünschter musikalischer Werke*) sur laquelle figurent uniquement des œuvres de jazz allemand ou américain ; elle sera complétée au fil des années. Le 2 septembre 1939, date qui coïncide avec l'entrée en guerre du Royaume-Uni, ce sont les œuvres britanniques et américaines dont l'exécution publique est proscrite. Début 1942, alors que les États-Unis ont rejoint le conflit depuis quelques semaines, Peter Raabe interdit la vente de disques étrangers ainsi que l'exécution ou l'apprentissage d'œuvres américaines.

Le cas du jazz est révélateur des tensions entre idéologie nationale-socialiste et stratégies de propagande et d'embrigadement du peuple : si les origines noires-américaines de ce courant sont indiscutables, il n'en demeure pas moins que le bannissement total de cette musique, qui connaît une immense popularité en Allemagne lorsque Hitler prend le pouvoir, est en définitive impossible. Tout d'abord parce que, ainsi que l'exprime Goebbels, le maintien d'une musique légère est essentiel à celui du moral de la population :

96

Les soldats au front, après une dure bataille, apprécient ce qu'ils appellent de la « musique décente », c'est-à-dire de la musique légère, dans leurs quartiers froids et inhospitaliers. Les gens en général sont trop préoccupés pour pouvoir absorber plus de deux heures d'un programme contraignant. Si un homme qui a travaillé dur pendant douze ou quatorze heures veut écouter une quelconque musique, ce doit être une musique qui ne lui demande aucun effort. [...] Il est important de s'assurer une bonne humeur à la maison et au front⁷⁶.

La musique légère allemande qui vise à concurrencer le jazz n'y parvient pas et l'écoute clandestine sur des ondes étrangères se répand, constituant un risque pour le régime national-socialiste : celui que les auditeurs entendent des nouvelles de la guerre moins glorieuses que celles contrôlées par le ministère de la Propagande, d'autant que certaines stations étrangères, comme *Радио Москвы* (Radio Moscou) ou la BBC, diffusent des émissions de propagande anti-nazie en allemand. L'interdiction réelle de jouer du jazz est donc de courte durée. D'un point de vue pratique ensuite, la difficulté de contrôler véritablement l'exécution de pièces de jazz est aggravée par la compétence limitée, voire l'ignorance des « contrôleurs » dépêchés sur les lieux de concert, menant parfois à des situations incongrues comme le rappelle Guido Fackler : « Parce qu'on avait par mégarde pris le musicien de jazz américain Artie Shaw (Arthur Arshavsky) pour un descendant de George Bernhard Shaw et qu'on

75 Publiée en annexe dans les *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 1^{er} septembre 1939.

76 Joseph Goebbels, traduit et cité par Heinrich Fraenkel, Roger Manvell, *Dr. Goebbels. His Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1960, p. 179.

ne savait pas que Fats Waller était un musicien de couleur, leurs disques ne furent pas interdits⁷⁷. » Le fait que ces contrôleurs s'en tiennent uniquement à la surveillance du jazz traditionnel les mène par ailleurs la plupart du temps à ne pas considérer les musiques de *swing* comme du jazz. Enfin, la mise en place de « guetteurs » à la porte des salles de danse ou de concert pouvant prévenir d'un contrôle et la substitution des titres américains suffisent le plus souvent à duper les fonctionnaires chargés de la surveillance des programmes de musique légère. Un exemple parmi les plus connus est celui du *Tiger Rag*, rebaptisé *Schwarze Panther* (« Panthère noire »).

Musique de divertissement et *Schlager*

Les idéologues nazis stigmatisent également les *Schlager* (« tubes ») des années 1930. Style musical apparu au début du siècle, qui s'apparente à ce que l'on nomme aujourd'hui « variété », il est issu majoritairement de numéros de cabaret, d'airs d'opérettes retravaillés ou de chansons de films célèbres et son développement dans les années 1920 est lié à l'essor de la radio et de l'industrie du disque. Les paroles, le plus souvent sentimentales ou humoristiques, sont accompagnées de musique légère de facture simple, généralement dansante. Parmi les interprètes les plus célèbres de l'époque figurent les *Comedian Harmonists* et Marlene Dietrich, qui enregistreront chacun une version du *Schlager* « Je suis faite pour l'amour, de la tête aux pieds » (« Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt »), composé par Friedrich Hollaender pour *L'Ange bleu* (1930) de Josef von Sternberg. Dénoncés pour leur lascivité et leur frivolité, les *Schlager* sont considérés par les plus conservateurs comme la cause du fourvoiement de la « musique de divertissement » (*Unterhaltungsmusik*), une musique qui devrait être légère mais en accord avec la vision *völkisch* rigoriste et réactionnaire :

La musique de divertissement s'est fourvoyée dans les bas-fonds du *Schlager* et est devenue non plus populaire mais plébéienne. Elle a adapté le *Schlager*, cet enfant des rues, pour les salons, le théâtre et la danse. Elle a tenté de transformer son effronterie éhontée et sa dépravation morale en style de vie, et même envisagé de faire tomber le mode de vie d'un peuple sain dans la décadence⁷⁸.

Reconnaissant l'importance de la danse et son rôle social, permettant aux jeunes gens de se fréquenter et de se rencontrer, le vice-président de la RMK Paul Graener appelle en 1938 à un contrôle strict de la musique qui est diffusée

77 Guido Fackler, « Zwischen (musikalischem) Widerstand und Propaganda – Jazz im “dritten Reich” », dans Günther Noll (dir.), *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Essen, Die blaue Eule, 1994, p. 450.

78 Siegfried Scheffler, « Deutsche Unterhaltungsmusik », *Die Musik*, XXXIII/7, avril 1941, p. 230.

dans les lieux de divertissement : « Nous n'avons rien contre la gaieté, mais elle doit rester sobre. Comparez un peu notre musique de *Schlager* et de danse avec celle du temps de [Johann] Strauss, [Carl] Millöcker et [Franz von] Suppé⁷⁹ ! » Afin de garantir la « germanité » de ses musiciens, une « mesure de contrôle des noms de scène » des artistes (*Decknamenordnung*) est prise par le directeur de la section « musique de divertissement » au sein de la RMK : « Par cette disposition, chaque pseudonyme sera soumis à l'approbation de la section. Le mérite ne doit pas disparaître sous un pseudonyme ni perdre sa germanité sous un alias à consonance étrangère⁸⁰. » Enfin, les propriétaires de lieux de divertissement doivent contrôler la nationalité des interprètes qu'ils souhaitent engager et évincer tous les Juifs et les étrangers. En 1935, le groupe très célèbre des *Comedian Harmonists* sera ainsi contraint à la dissolution ; les trois membres juifs du groupe sont officiellement interdits d'activités professionnelles le 22 février sur ordre de la Chambre de musique du Reich. Renommé *Das Meister-Sextett*, le nouveau groupe intégrant des recrues non juives se produira dès lors pour l'organisation La Force par la joie (*Kraft durch Freude*) et dans les cabarets autorisés par le régime⁸¹. Au fil des années, malgré les appels à la censure, la popularité du jazz et des *Schlager* ne se dément pas. En témoignage le succès inattendu de la chanson « Lili Marleen ». Chant de soldat écrit par Hans Leip sur le front russe en avril 1915, il connaît une nouvelle mise en musique en 1938 sous le titre « Chant d'une jeune sentinelle » (« Lied eines jungen Wachtposten ») par Norbert Schultze, compositeur notamment de chants de marche et de propagande pour l'armée allemande. Un enregistrement en studio a lieu pour le label Electrola en août 1939 par la chanteuse de cabaret Lale Andersen, accompagnée d'un orchestre mélangeant musique de salon et ponctuations militaires à la trompette, et d'un chœur d'hommes. La chanson connaît un engouement fortuit et incontrôlé quelques années plus tard après sa diffusion sur les ondes de Radio Belgrade, alors sous contrôle du ministère des Affaires étrangères du Reich, à l'occasion d'une émission pour les troupes d'occupation allemandes. Le chant de soldat devient alors un *Schlager* qui connaîtra de nombreux enregistrements. À la fois récupéré par le régime nazi, chanté aux troupes britanniques et enregistré par Marlene Dietrich en exil aux

79 Paul Graener, « Gegen den Schlager », *Die Musik*, XXX/2, novembre 1938, p. 118.

80 Karl Stietz, « Unterhaltungsmusik, Unterhaltungsmusiker und die Reichsmusikkammer », *Die Musik*, XXXIII/6, mars 1941, p. 200.

81 Sur le destin des *Comedian Harmonists*, voir Peter Czada, Günter Große, *Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt*, Berlin, Hentrich, 1998 ; Douglas E. Friedman, *The Comedian Harmonists. The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany*, West Long Branch, HarmonySongs Publications, 2010.

États-Unis, il offre un exemple unique de chant de guerre entonné de chaque côté de l'Atlantique par des nations ennemies⁸².

Fin 1941, devant l'augmentation constante des besoins en matière de musique légère, notamment pour entretenir le moral des troupes et susciter l'engouement pour le combat, une nouvelle tentative a lieu pour détrôner les *Schlager* et instaurer une musique de divertissement typiquement allemande : ce sera l'« Orchestre allemand de danse et de divertissement » (*deutsches Tanz- und Unterhaltungssorchester*, DTUO). Conscient du manque créé par la disparition des *Goldenen Sieben*, Goebbels charge Georg Haentzschel, un ancien du groupe, et le compositeur de musiques de film Franz Grothe, de la création d'un orchestre de musique légère qui compterait près d'une quarantaine d'interprètes de haut niveau : violons, altos, violoncelles, contrebasses, clarinettes, saxophones, trompettes, trombones, accordéon, piano, guitares, percussions. L'ambition de Goebbels est de donner à l'orchestre « la même position, dans le domaine de la musique de danse et de divertissement, que celle du Philharmonique de Berlin dans celui de la musique sérieuse⁸³. » Les musiciens, souvent actifs dans le milieu du divertissement sous la république de Weimar, sont recrutés à la Scala (Berlin), au Nollendorfftheater mais aussi au Volksoper ou au sein de l'UFA, société de production cinématographique allemande⁸⁴. Ils touchent un salaire conséquent et, surtout, ils sont exemptés de service militaire. Grothe (directeur artistique) et Haentzschel (chef de l'orchestre) figureront même sur la *Gottbegnadeten-Liste* qui les consacre comme des musiciens irremplaçables. L'orchestre s'adjoint en outre les services de deux arrangeurs, un comptable et deux secrétaires ; son budget prévisionnel annuel s'élève à plus d'un million de Reichsmarks en 1943⁸⁵.

Le DTUO doit contribuer à détrôner les musiques étrangères par une « musique allemande de danse et de divertissement » (*deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusik*). Outre des enregistrements retransmis à la radio, il doit également assurer des concerts pour le divertissement des troupes en guerre mais aussi jouer dans les pays occupés. Comme pour la musique savante,

82 Au sujet du destin de Lale Andersen sous le régime, voir Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 2347 et 8078 ; à propos de la chanson, voir Norbert Schultze, *Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze*, Zürich/Mainz, Atlantis, 1995 ; Horst Bergmeier, Rainer E. Lotz et Volker Kühn, *Lili Marleen an allen Fronten. Ein Lied geht um die Welt. Das Lied, seine Zeit, seine Interpreten, seine Botschaften*, Hambergen, Bear Family Records, 2005.

83 « [...] auf dem Gebiete der Unterhaltungs- und Tanzmusik eine ähnliche Stellung erlangen, wie sie dem Berliner philharmonischen Orchester auf dem Gebiete der ernsten Musik zukommt. » (Joseph Goebbels, « Betrifft: Deutsches Tanz- und Unterhaltungssorchester », 10 mars 1942, BArch, R 56-1, 34, f. 61.)

84 Liste des membres au 10 mars 1942, BArch, R 56-1, 34, f. 66-67.

85 Reichskulturkammer Hauptgeschäftsführung, « Betr.: Deutsches Tanz- und Unterhaltungssorchester », 3 août 1943, BArch, R 55, 242, f. 167-168.

aucun critère musical précis n'est défini, mais les compositeurs sont investis d'une mission :

Ils doivent se rappeler qu'ils sont des compositeurs allemands soumis à une évolution qui, au vu du conflit récent et décisif avec le monde anglo-saxon, doit conduire à une victoire allemande et à un exemple de culture et de style artistique pour le monde entier⁸⁶.

100

La première répétition a lieu début avril 1942. L'orchestre, qui sera plus tard repris par le musicien hongrois Barnabas von Geczy⁸⁷ et Willi Stech, enregistre de nombreuses musiques destinées à être diffusées sur les ondes allemandes, ceci pour lutter contre les radios britannique et américaine qui, bien qu'interdites, continuent à être écoutées clandestinement. En mars 1943, son premier concert public a lieu à la Philharmonie de Berlin. S'ensuivra la création spontanée de nombreux ensembles similaires à travers le pays. Si l'orchestration conséquente rapproche la musique jouée de la *neue deutsche Tanzmusik*, les caractéristiques de la mélodie et des paroles sont finalement identiques à celles des *Schlager*. Car malgré toutes les mesures visant officiellement son éradication, le *Schlager* continue à être populaire en Allemagne, notamment par le biais de Marlene Dietrich et surtout de l'actrice Zarah Leander. Chanteuse suédoise d'opérette, actrice pour les studios allemands à partir de 1936, elle devient, par l'entremise de Goebbels, l'égérie du régime à la place de Dietrich partie pour les États-Unis. Bien qu'elle quitte à son tour l'Allemagne en 1942, ses chansons issues des films dans lesquels elle joue restent écoutées par toutes les classes de la population à travers le pays, et par Hitler en personne.

Le cabaret

Enfin, le dernier genre de la république de Weimar que Goebbels ambitionne de supplanter est le cabaret, particulièrement le cabaret politique. Né au début du siècle avec l'ouverture à Berlin de « la Folie des grandeurs » (*Größenwahn*) de Rosa Valetti et de « Bruit et fumée » (*Schall und Rauch*) par Max Reinhardt en 1901, il connaît un brusque essor dans tout le pays en novembre 1918, avec l'abrogation de la censure qui suit l'abdication de l'empereur Guillaume II. Dans un contexte de crise économique et de déchéance morale et physique dans laquelle s'enfonce la population suite aux dégâts considérables causés par la guerre, le cabaret devient le genre contestataire de prédilection. Sur scène se côtoient exotisme, goût pour le macabre, numéros de filles dénudées et satire

⁸⁶ Siegfried Scheffler, « Deutsche Unterhaltungsmusik », art. cit., p. 230.

⁸⁷ Geczy jouait auparavant avec son « orchestre de salon » (*Salonorchester*). Il figure également sur la *Gottbegnadeten-Liste* de 1944.

politique violente. La « Scène sauvage » (*Wilde Bühne*) de Trude Hesterberg ouvre en 1921 – elle devient le *Tingel-Tangel-Theater* sous la direction de Friedrich Hollaender en 1931 –, le *Kabarett der Komiker* (ou *KadeKo*) de Paul Morgan, Kurt Robitschek et Max Hansen en 1924 et le *Katakombe* de Werner Finck en 1929. Parmi les auteurs, on compte Kurt Tucholsky, Erich Kästner ou Bertolt Brecht ; leurs ouvrages figureront dans les autodafés de 1933. L'arrivée de Hitler au pouvoir entraîne une première vague d'exils ; des interprètes comme Claire Waldoff sont provisoirement interdits d'activités jusqu'à leur adhésion à la Chambre de théâtre du Reich (*Reichstheaterkammer*)⁸⁸. Werner Finck poursuit quant à lui ses activités et adopte un ton plus allusif ; ses collaborateurs juifs écrivent sous un nom d'emprunt. De nouveaux numéros font leur apparition, dont celui des « Trois garçons du Katakombe » (*Die Drei Katakomben Jungens*) Wilhelm Meißner, Helmuth Buth et Manfred Dlugi. Ce trio vocal, à l'esthétique très proche des *Comedian Harmonists*, connaît rapidement le succès. Mais les représentations au *Katakombe* et au *Tingel-Tangel-Theater* sont placées sous la surveillance de la Gestapo qui envoie des comptes rendus plusieurs fois par semaine au ministère de la Propagande à partir de 1935. Un rapport de février fait ainsi état, au *Katakombe*, d'un numéro autour d'un dentiste et de son patient qui « pourrait éventuellement faire office de critique politique. La chute en était la restriction de la liberté d'expression⁸⁹ ! » Deux mois plus tard, un autre rapport accable Finck :

Finck est typiquement le bolcheviste culturel de la première heure, qui manifestement n'a pas compris l'ère nouvelle ou en tout cas ne veut pas la comprendre et qui essaie, à la manière des auteurs juifs d'avant, de traîner dans la boue les idées du national-socialisme et tout ce qui est sacré pour un national-socialiste⁹⁰.

Il épingle également le *Tingel-Tangler-Theater*, repris par Gutav Heppner, dans lequel se produit le comédien Walter Gross, et somme le ministère de la Propagande de prendre position. Quelques jours plus tard, le 10 mai 1935, sur ordre de Goebbels, une intervention policière entraîne la fermeture de

⁸⁸ Suite à cette interdiction temporaire, les activités artistiques de Claire Waldoff connaîtront un net ralentissement. Néanmoins elle se produira à la radio et lors de concerts pour le divertissement des troupes.

⁸⁹ « [...] als eine politische Kritik evtl. zu werten. Die Pointe hierbei war die Beschneidung der Redefreiheit! » (Kriminalsekretär, Stapo. Insp. II, 1a, « Bericht », 2 février 1935, BArch, R 58, 739, f. 3.)

⁹⁰ « Fink ist der typische frühere Kultur-Bolschewist, der offenbar die neue Zeit nicht verstanden hat oder jedenfalls nicht verstehen will und der in der Art der früheren jüdischen Literaten versucht, die Ideen des Nationalsozialismus und alles das, was einem Nationalsozialisten heilig ist, in den Schmutz zu ziehen. » (Reinhard Heydrich, « Staatsschädliche Vorträge in Berliner Kabarets », 16 avril 1935, BArch, R 58, 739, f. 5.)

ces deux lieux, pour « dénigrement de l'État et de ses institutions⁹¹ ». Finck, Gross et quatre autres artistes participant aux spectacles sont interrogés et placés en détention. Sur décision de Goebbels, ils écopent de six semaines d'emprisonnement et de travaux forcés dans le camp d'Esterwegen, dont ils seront libérés le 1^{er} juillet 1935. En octobre 1936 ils comparaissent pour délit contre la « Loi contre les attaques perfides contre l'État et le Parti et pour la protection des uniformes du Parti » (*Gesetz gegen heimtückische Angriffe auf Staat und Partei und zum Schutz der Parteiuniformen*, aussi appelée *Heimtücke-gesetz*) du 20 décembre 1934. Ils seront finalement « acquittés faute de preuves suffisantes⁹². » Face à ces mesures d'intimidation, et pour pallier le manque d'activité lié aux fermetures et aux licenciements qui touchent d'autres lieux de spectacles, certains musiciens non juifs s'adapteront à la nouvelle situation politique en se tournant vers la composition de *Volkslieder*, principalement des chants de marche, de combat, de soldat au service de la propagande du régime, ou écriront des chansons relevant du domaine de la « musique de divertissement » (*Unterhaltungsmusik*).

Comme pour le jazz, l'engouement du public pour le cabaret empêche sa mise au silence totale. Goebbels cherche donc à « épurer », ou plutôt à « nazifier », le répertoire pour en assurer officiellement la persistance. Comme il l'avait fait dans le domaine de la musique de divertissement, il impulse lui-même la création de nouveaux collectifs. S'inspirant des groupes d'Agit-prop de Weimar et conscient de la propension du cabaret à éduquer et influencer les esprits, il soutient financièrement « Les doux rêveurs » (*Schwärmer*), *Paprika* ou encore « Les huit déchaînés » (*Die acht Entfesselten*), troupe menée par la channonnière Gerty von Reichenhall et le comédien Rudi Godden. Quelques directeurs de salle se mettent en outre spontanément à son service. Ainsi par exemple Weiß Ferdl, sympathisant de la première heure, qui se produisait dans les soirées du NSDAP dès les années 1920 et au sein du *Platzl* à Munich. Admirateur fidèle de Hitler, il est invité à le rencontrer à la Chancellerie en 1933. La même année, sa chanson « Gleichgeschaltet » salue avec humour la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) effectuée par Goebbels dans tous les domaines de la vie quotidienne. Enfin, d'autres opèrent un revirement opportun. Trude Hesterberg, dont la très politique « Scène sauvage » avait accueilli Walter Mehring, Tucholsky, Brecht et Kästner, adhère au parti nazi en janvier 1933 et à la KfdK de Rosenberg; elle ouvre un nouveau lieu, le *Musenschaukel*, qu'elle

91 « *Wegen Verunglimpfung des Staates und seiner Einrichtungen.* » (Extrait du journal *12-Uhr-Blatt*, 11 mai 1935, BArch, R 58, 739, f. 56.)

92 « *Freispruch mangels ausreichender Beweise.* » (Franz Thiedeke, « Bericht », 29 octobre 1935, BArch, R 58, 739, f. 205.)

qualifie de « cabaret du peuple » (*Volkskabarett*)⁹³. Le programme, qui affirme ne pas vouloir se mêler de politique, se fixe pour objectif d'« offrir quelques heures joyeuses à ceux qui créent et qui travaillent durement⁹⁴. »

Quatre mois après sa fermeture en 1935, le *Katakombe* rouvre sous le nom de *Tatzelwurm*. Sous strict contrôle du ministère, la direction artistique est confiée à Bruno Fritz et à deux anciens collègues de Finck, Tatjana Sais et Günter Neumann, par ailleurs compositeur pour le *Tingel-Tangel-Theater*. Le *KadeKo* connaît un destin similaire : suite au départ en exil de Robitschek et de la plupart de l'équipe artistique de ce cabaret profondément anti-nazi, Goebbels en offre la direction en 1938 à Willi Schaeffers, qui s'y était distingué dans les années 1920 pour sa verve satirique. Les artistes des lieux récemment fermés s'y produisent régulièrement, y compris Werner Finck. Parmi eux, on compte les *Drei Katakomben Jungens*, devenus les *Drei Rulands*. En novembre 1938, ceux-ci font preuve d'allégeance au régime en composant un numéro antisémite diffusé sur les ondes allemandes, dans lequel ils présentent le pogrom, surnommé « Nuit de Cristal⁹⁵ » (*Reichskristallnacht*) par les autorités, sous un jour léger. Cependant, quelques semaines plus tard, leur chanson « Nouvelles constructions à Berlin » (*Neubau Berlins*), qui tourne en dérision les plans gigantesques conçus par Speer pour la capitale, leur vaut l'exclusion définitive de la Chambre de théâtre du Reich ainsi qu'une interdiction de travail⁹⁶.

Les initiatives pour mettre au pas le cabaret sont donc nombreuses. Mais l'essence satirique du genre et les sous-entendus sur lesquels il joue en permanence mènent là encore à une impasse : un tel genre ne peut pas être « nazifié ». Dans les lieux qui osent encore quelques traits d'humour masqué après 1935, certains cadres du parti croient déceler des attaques personnelles et, avec l'entrée en guerre, plus aucune plaisanterie n'est tolérée à propos de la politique. Les interdictions du ministère de la Propagande, promulguées en mai 1939 puis en décembre 1940, concernant l'allusion à l'actualité sont néanmoins suivies

93 Peter Jelavich, *Berlin Cabaret*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1993, p. 235.

94 Megerle von Mühlfeld, programme cité par Volker Kühn, *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-1945*, Berlin, Ullstein/Quadrige, 1989, p. 37. Suite au manque de public, Hesterberg ferme un an plus tard et intégrera finalement la troupe du *KadeKo*.

95 Le 9 novembre 1938, jour de commémoration du coup d'État manqué de Hitler en 1923, un jeune émigré juif polonais Herschel Grynszpan assassine à Paris le conseiller d'ambassade Ernst vom Rath. Sur décision de Goebbels, avec l'accord de Hitler et l'aide de Himmler, des représailles « spontanées » sont encouragées. Dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938, des milliers d'appartements et de magasins sont saccagés ou pillés en Autriche et en Allemagne, plus d'une centaine de synagogues incendiées ou démolies, des cimetières juifs profanés et l'on dénombre près de deux cents meurtres. Plusieurs dizaines de milliers de Juifs sont déportés.

96 Volker Kühn, « Der Kompaß pendelt sich ein. Unterhaltung und Kabarett im "Dritten Reich" », dans Hans Sarkowicz (dir.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M./Leipzig, Insel Verlag, 2004, p. 384-385.

d'autorisations exceptionnelles délivrées aux troupes de propagande, ce qui affaiblit les mesures. L'interdiction définitive du cabaret politique est finalement promulguée par une décision de Goebbels le 30 janvier 1941 :

Faire des gloses sur des personnalités, des situations ou des événements de la vie publique, même dans une intention prétendument positive, est interdit au théâtre, au cabaret, dans les spectacles de variétés et dans tous les lieux publics de divertissement. [...] Toutes les forces de la vie publique doivent être mises au service de l'unité du peuple⁹⁷.

Dès lors, il ne sera plus question de politique dans les représentations. Expurgé de ses derniers artistes contestataires, le *KadeKo* proposera des spectacles vaudevillesques jusqu'en 1944. Des troupes seront constituées pour offrir des numéros de divertissement aux soldats, comme *Die Knobelbecher* (en référence au surnom des bottes portées dans la *Wehrmacht*), dirigée par le musicien Lotar Olias.

104

La proclamation de la pureté et de la suprématie du *sang* fait du peuple allemand un peuple *ethnos*, c'est-à-dire fondé avant tout sur des critères raciaux, que les idéologues désignent par le terme *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») pour souligner et entériner son caractère exclusif. À ce peuple nouvellement défini devra correspondre une ultime musique spécifique, une *Volksmusik*, qui exalte son unité et sa supériorité. Une musique au service de l'idéal nazi, qui puise son inspiration et son langage dans le peuple : « Le peuple en tant que tel est la source, la source éternelle et la fontaine éternelle qui donne continuellement naissance à une nouvelle vie⁹⁸ » déclare Peter Raabe en février 1934 dans son discours sur « le renouveau de la culture musicale allemande » devant la Chambre de musique du Reich, citant Hitler. Asservie au régime, cette musique, qui se base sur un corpus préexistant, aura pour tâche de participer à la création d'une masse unifiée par le sang et le sol, qui absorbe et étouffe toutes les individualités en un seul ensemble plébiscitant Hitler ; c'est en cela essentiellement que réside sa nouveauté. La jeunesse, particulièrement malléable et porteuse d'avenir, sera au centre des préoccupations.

97 Cité par Reinhard Hippen, *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich*, Zürich, Pendo-Verlag, 1988, p. 125.

98 Peter Raabe, « Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur », 16 février 1934, dans *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 29.

Celui qui a le cœur pur parmi les jeunes artistes ou parmi ceux qui aspirent au métier d'artiste doit être capable d'identifier partout dans la vie du peuple allemand et justement dans l'art du peuple allemand, dans le plus simple des chants allemands, la pureté de cœur allemande et doit apprendre à comprendre ce que simplicité et grandeur élémentaire signifient dans l'art⁹⁹.

Hans Severus Ziegler

Volksmusik et *Volkslieder* : définition et mission

C'est en 1771, dans un contexte de création des identités nationales en Europe, que le terme *Deutsches Volkslied* est employé par Johann Gottfried Herder pour la première fois : de revendication nationale, il doit être l'expression directe de la singularité du peuple allemand et s'adresser à lui avant tout. En cela, il se différencie du *Kunstlied* (« chant savant »), forme plus savante et esthétisée, proche du *Lied* dans son acception usuelle. La visée est doublement fédératrice : unifier le peuple sans distinction de classe et le peuple national. Des collectes sont organisées et, à l'initiative du compositeur Johann Abraham Peter Schulz, le premier recueil de *Lieder im Volkston bey dem Klavier zu spielen* (*Chansons de caractère populaire à exécuter avec piano*) paraît en 1782. La première publication d'envergure est néanmoins celle de trois volumes d'Achim von Arnim et Clemens Brentano entre 1806 et 1808 intitulés *Des Knaben Wunderhorn* (*Le cor enchanté de l'enfant*). Le *Volkslied* devient au cours des années suivantes une part importante de la vie sociale et culturelle des Allemands : en témoigne, tout au long du XIX^e siècle, la création de très nombreuses associations ou corporations (*Vereine*), au sein desquelles il occupe une place prépondérante. En contestation contre le style bourgeois et élitiste, leur répertoire est souvent fondé sur ces *Volkslieder* d'apprentissage facile. Au gré des conflits, principalement la révolution de 1848 et la formation de l'Empire allemand, ou II^e Reich, en 1871, les *Volkslieder* sont peu à peu utilisés par le système éducatif pour leur aptitude à éveiller des sentiments d'identité nationale.

Les termes *Volksmusik* et *Volkslieder* tels qu'utilisés continuellement sous le régime hitlérien méritent d'être précisés. S'il conviendrait en apparence de les traduire respectivement comme ils le sont aujourd'hui par « musique

99 Hans Severus Ziegler, « Der Kulturwille des Dritten Reiches », 27 février 1937, dans *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar, Fritz Fink Verlag, 1937, p. 46.

populaire» ou «folklorique» et «chants populaires» – ce dernier terme étant une catégorie du premier –, il est néanmoins plus exact d'employer l'expression littérale «musique du peuple» et «chants du peuple» au regard de la conception nationale-socialiste : «C'est le chant de l'homme simple, qui ressent les choses encore naïvement, et qui est encore lié intimement à la nature et au paysage¹⁰⁰.» Éminemment liés à l'idéologie *völkisch*, la *Volksmusik* et les *Volkslieder* se définissent principalement dans une vision populiste : ils ne doivent pas être réservés à des cercles élitistes mais permettre l'édification d'une vaste communauté germanique à visées expansionnistes. Dans ce contexte, l'artiste n'est plus qu'un interprète de cette identité, un véritable «soldat de la culture», «travailleur de l'esprit et du cœur» du peuple¹⁰¹. Ou pour citer Goebbels lors des Journées musicales du Reich de 1939 : «Il est en quelque sorte le représentant de sa conscience culturelle. Ses racines sont dans le peuple, et c'est d'elles qu'il tire ses forces créatrices¹⁰².» Les discours autour de la *Volksmusik* laissent percevoir un véritable asservissement de l'art et de l'artiste, à la «Communauté du peuple» et surtout au régime national-socialiste.

Corpus et caractéristiques musicales

À l'occasion d'un discours «Peuple, musique, musique du peuple», Peter Raabe détaille ainsi le corpus de la *Volksmusik* et des *Volkslieder* :

Il faut avant tout compter parmi la *Volksmusik* toutes les musiques utilitaires qui n'ont pas de caractère spirituel, c'est-à-dire les chants et pièces qui accompagnent la marche au pas [*Marschlieder*], ceux que l'artisan entonne en travaillant, ceux du paysan derrière sa charrue, de la mère au-dessus du berceau; également de nombreuses musiques de convivialité; les chants de la Jeunesse hitlérienne, des SA et SS et la majeure partie du répertoire des fanfares¹⁰³.

À ce répertoire pré-existant s'ajoute une kyrielle de nouveaux chants, qui voient notamment le jour suite aux nombreux prix de composition organisés par la RMK et d'autres organisations : chants pour les marches, les fêtes, les rassemblements des différentes organisations, l'armée etc. Les titres et les paroles sont plus explicitement proches des préoccupations nazies : le «Chant à Horst

¹⁰⁰ Armin Knab, «Das deutsche Lied», *Musik und Volk*, II/5, juin-juillet 1935, p. 173. Armin Knab (1881-1951), compositeur allemand, écrivait une musique empreinte des principes *völkisch* énoncés par le régime, et ce, bien avant la prise de pouvoir hitlérienne. Sous le régime, il sera professeur à la *Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik* à Berlin.

¹⁰¹ Hans Severus Ziegler, «Der Kulturwille des Dritten Reiches», *Wende und Weg*, op. cit., p. 47.

¹⁰² Discours cité par Richard Petzoldt, «Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf: Schlußbericht», *Allgemeine Musikzeitung*, 12 mai 1939, p. 351.

¹⁰³ Peter Raabe, *Kulturwille im deutschen Musikleben*, op. cit., p. 58.

Wessel¹⁰⁴ » (« Horst Wessel Lied »), « Nous nous battons pour l'honneur » (« Wir kämpfen für Ehre »), « Les enfants du Régiment » (« Die Regimentskinder »), « Il n'y a pas plus belle mort au monde » (« Kein schön'ren Tod gibt's auf der Welt »), ou encore « La vie légère du soldat » (« Luftiges Soldatenleben ») en sont quelques exemples. Dès 1933, les premiers recueils de chanson à destination spécifique de chacune des organisations de masse du régime sont édités et très largement diffusés. La majeure partie de ces recueils est constituée d'un répertoire commun, mêlant le corpus traditionnel des siècles précédents et de nouvelles créations. Malgré des différences dans les paroles, les canons mélodiques et harmoniques sont quasiment semblables.

Quelles sont les caractéristiques musicales de ces *Volkslieder*? Un éloge du style d'Erich Lauer, compositeur de chants pour la Jeunesse hitlérienne, en cerne les contours :

C'est une joie de voir comme il a en tête pour ses musiques de fête une abondance de thèmes toujours nouveaux, sobres mais jamais banals ; comme il parvient à donner une unité à son œuvre par la réalisation d'idées cycliques et d'ostinato ; comme le rythme de marche de la jeune génération martèle et frappe cette musique ; comme il parvient à conférer à l'unisson et la polyphonie dans le chœur, chacun ayant son rôle, de grands effets. L'instrumentation de ces grandes musiques de fête est caractérisée par l'utilisation des vents, de fanfares, de l'orgue, de la grosse caisse et du tambour : un idéal sonore âpre et clair qui confère aux œuvres de ses ancêtres¹⁰⁵.

Dans l'introduction au recueil *Singend wollen wir marschieren* (*Nous voulons marcher en chantant*), Thilo Scheller, professeur d'éducation physique au sein du Service de travail du Reich¹⁰⁶ (*Reichsarbeitsdienst*) et parolier à ses heures, en énonce également quelques caractéristiques : le chant doit être énergique, accentué rythmiquement et articulé clairement. Le point de départ est la « sobriété simple du chant à l'unisson¹⁰⁷ », auquel une seconde voix peut être ajoutée en homorythmie et principalement à la tierce ou à la sixte. « C'est en ceci que le chant naturel se reconnaît, qui n'a certes pas la propreté classique, mais qui est entonné avec force et dynamisme, et qui exprime l'attitude intérieure de

¹⁰⁴ Jeune nazi membre de la SA, tué par un communiste lors d'un échange de coups de feu ; après sa mort, les nationaux-socialistes l'élèvent au rang de martyr. Le texte « Die Fahne hoch » (« Le drapeau levé ») qu'il avait écrit en 1927 sur une mélodie préexistante, est rebaptisé « Horst Wessel Lied » et la chanson devient l'un des hymnes officiels du parti nazi.

¹⁰⁵ Herbert Haag, « Erich Lauer. Ein Musiker des neuen Deutschlands », *Die Musik*, XXXI/4, janvier 1939, p. 253.

¹⁰⁶ Au sujet de ce service, voir p. 74, note 14.

¹⁰⁷ Thilo Scheller (éd.), *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, Potsdam, Ludwig Voggenreiter Verlag, 2^e éd. 1937, p. 4.

ceux qui le chantent¹⁰⁸. » Les premiers critères relèvent donc de l'idéologie : c'est la notion de « simplicité », au sens nationaliste et anti-intellectuel véhiculé par Goebbels, qui prévaut. La musique doit s'adresser aux sens et non à l'intellect. L'autre élément déterminant est le mode d'apprentissage et de transmission du répertoire : les recueils de partitions s'adressent avant tout aux responsables des groupes de jeunes ou de soldats. On leur recommande d'apprendre eux-mêmes ces chants par transmission uniquement orale. Sur le plan musical, tout ceci se traduit tout d'abord par des mélodies simples et des formes le plus souvent strophiques. On constate également dans ces chants l'hégémonie de l'unisson, présenté sous un jour idéologique comme essentiel à l'édification de la communauté. La polyphonie est attaquée, dénigrée : « En plus de l'inutilité d'une telle tentative, on inculque ainsi à notre jeunesse un vice, qui n'est déjà que trop répandu : le manque de respect ! », accuse Peter Raabe¹⁰⁹. La différenciation des voix – et par extension, des personnalités des individus – représente un véritable danger pour le bien de cette nouvelle communauté : « Dans le chant à quatre voix, le risque sera toujours que l'une des voix se distingue des autres et que la communauté en souffre¹¹⁰. » L'unisson devient l'illustration de la « Communauté du peuple » et l'union de chaque voix dans une collectivité chantante doit procurer une expérience quasi mystique à celui qui y prend part, comme l'écrit la parolière Gisela Tiedke dans le journal *Musik und Volk*, créé en 1934 :

Ensemble, ils chantent leur chanson différemment de toutes les autres, ils la chantent non pas comme quelque chose qu'ils ont appris, mais comme un aveu du plus profond de leur âme. Une telle expérience ne peut naître que du chant collectif. Ni la pratique instrumentale à plusieurs ni un concert parfait ne peuvent aussi bien souder les hommes, les rendre intrinsèquement vivants et les métamorphoser autant que le fait de chanter ensemble¹¹¹.

En outre, l'unisson permet une meilleure intelligibilité des paroles et, conjugué à leur simplicité, il favorise la mémorisation rapide par les chanteurs ou ceux qui les entendent. Dans cette logique, l'accompagnement instrumental est réduit à sa plus simple et fonctionnelle expression : il est un soutien harmonique de la mélodie.

Deux types de chants se distinguent malgré tout. Les premiers sont les chants fonctionnels, principalement des « chants de marche » (*Marschlieder*), énergiques

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁹ Peter Raabe, *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 41.

¹¹⁰ Karl Laux, « Neue Gesinnung in Chorschaffen », *Der Golden Brunnen*, n° 1, 1933, p. 1.

¹¹¹ Gisela Tiedke, « Musikerziehung – Menscherziehung », *Musik und Volk*, 11/5, juin-juillet 1935, p. 182.

et pleins d'entrain. Ils visent la synchronisation parfaite de la marche au pas lors des déplacements. Les temps forts doivent être marqués par le pied gauche, ce qui impose une écriture en mode binaire. En cas d'anacrouse, le départ se fait sur le pied droit¹¹². L'usage fréquent de l'anacrouse sert uniquement à donner l'élan qui permettra l'accentuation du premier mot important de la chanson.



Fig. 6. *Unter der Fahne schreiten wir*.
Texte : Max Barthel ; Musique : Georg Blumensaatt, 1933

Dans ce chant de la Jeunesse hitlérienne « Nous marchons sous le drapeau », l'accent tonique tombe ainsi naturellement sur *Fahne* (« drapeau »), le terme le plus important, ainsi que sur la tonique (*si* bémol). Le processus est repris pour la phrase suivante, « nous luttons sous le drapeau » (*unter der Fahne streiten wir*). L'anaphore « sous le drapeau » insiste sur la prééminence de ce symbole identitaire lié aux Jeunesses hitlériennes.



Fig. 7. « Im ganzen Land marschieren nun Soldaten ».
Texte et musique : Hans Baumann, 1936

« Im ganzen Land marschieren nun Soldaten », par ses paroles et le caractère extrêmement haché du rythme et de la mélodie, évoque quant à lui la militarisation des esprits : « Dans tout le pays marchent désormais des soldats / le casque et le fusil à portée de main. L'été est chaud et les rues sont longues / et nous marchons encore et encore. »

Dans le souci d'un chant « naturel » et intuitif, les silences qui rythment ces chants ont pour fonction de permettre au groupe de reprendre son souffle entre les phrases pour plus de puissance et d'énergie. Les rythmes pointés (longue/brève) reviennent dans de très nombreux chants et accentuent l'aspect martial et combatif tant prisé par le régime. Quant aux tonalités, il est rare que le mode mineur soit choisi, le mode majeur étant par ailleurs plus apte à susciter l'enthousiasme et l'énergie. Il est enfin un élément caractéristique primordial :

112 Précision de Thilo Scheller (éd.), *Singend wollen wir marschieren*, op. cit., p. 4.

il s'agit du « rythme métrique », caractérisé par la récurrence fréquente des temps forts. Les *Volkslieder* mis à l'honneur par Hitler et les musicologues nazis sont extrêmement pulsés – on pourrait même évoquer une musique du tout-pulsé – et ce, dans une hyper-régularité qui confine au martèlement. Cet élément rudimentaire devient un paramètre littéralement opprimant, au service du projet d'emprise sur l'individu et d'enrôlement de la masse. Similaires aux *Marschlieder* dont ils sont supposément distincts, les « chants de combat » (*Kampflieder*) sont le plus souvent chantés lors des mêmes occasions. Seule la teneur des paroles diffère : très idéologiques, les *Kampflieder* sont souvent constitués par le répertoire plus récent appelant au combat. Ainsi par exemple le très célèbre et populaire « Peuple, aux armes » (« Volk, ans Gewehr ») d'Arno Pardun, composé en 1931 et « dédié chaleureusement à mon vénéré *Gauleiter* camarade du Parti Dr. Goebbels, en souvenir reconnaissant¹¹³. »

110

§1 **Volk, ans Gewehr** Pflichtlied des Reichsarbeitsdienstes.

1. Siehst du im Osten das Morgenrot, ein Zeichen zur
 Freiheit, zur Sonne? Wir halten zusammen, ob lebend, ob
 tot, mag kommen was immer da wolle! Warum jetzt noch
 zweifeln? Hört auf mit dem Hammer! Noch fließt uns deutsches
 Blut in den Adern. Volk, ans Gewehr! Volk, ans Gewehr!

Fig. 8. *Volk, ans Gewehr!*
 Texte et musique : Arno Pardun, 1931

La dernière strophe est sans équivoque : « Bourgeois, paysans, travailleurs / Ils brandissent l'épée et le marteau / pour Hitler, pour du travail et du pain / Allemagne réveille-toi et Judas : à mort! / Peuple, aux armes¹¹⁴! » Ce chant

¹¹³ Cité par Ulrich Drüner, Georg Günther, *Musik und "Drittes Reich". Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*, Köln, Böhlau, 2012, p. 59-60.

¹¹⁴ « Ob Bürger, ob Bauer, ob Arbeitsmann / sie schwingen das Schwert und den Hammer / für Hitler, für Arbeit und Brot / Deutschland erwache und Juda – den Tod! / Volk ans Gewehr! »

montre de nettes influences de la musique soviétique, que confirme la présence du terme *marteau* et surtout l'usage du mode mineur ; il est très probable que Pardun se soit inspiré ici d'un *Kampflied* communiste. Publié dans le recueil *Jung Deutschland* dès 1933¹¹⁵, « Volk, ans Gewehr » est intégré dans la plupart des livres de chants édités sous le III^e Reich et figure même parmi les dix « chants obligatoires » (*Pflichtlieder*) du Service de travail du Reich (RAD). Une version instrumentale sera exécutée pendant l'autodafé du 10 mai 1933 à Berlin.

À côté de ces chants fonctionnels, on peut distinguer une seconde catégorie, à vocation fédératrice : parmi ceux-ci, les « chants de fête » (*Feierlieder*), entonnés lors de la célébration de jours fériés ou pour les commémorations des « martyrs », c'est-à-dire les compagnons de Hitler morts lors de son putsch manqué en 1923. Y sont également associés des chants à la gloire de la Patrie. Ils visent l'exaltation de la cohésion et du sentiment de communauté nationale. Chargés de lyrisme, ces chants comportent parfois une deuxième voix, mais l'écriture reste verticale.

Nichts kann uns rau · ben Lie · be und Glau · ben zu un · serm Land
es zu er · hal · ten und zu ge · stal · ten, sind wir ge · sandt.

Fig. 9. « Nichts kann uns rauben ».
Texte : Karl Bröger ; Musique : Heinrich Spitta, 1935

Le chant « Nichts kann uns rauben », sur un texte écrit lors de l'occupation de la Ruhr par les troupes françaises en 1923, évoque ainsi l'amour indestructible pour la patrie : « Rien ne peut nous enlever / l'amour et la foi en notre pays. / Pour en prendre soin / et l'aménager, nous sommes envoyés. » Ici, la seconde voix suit presque exclusivement un parcours à la tierce. L'unisson sur les derniers mots de chaque phrase, *pays* et *envoyés*, permet leur accentuation et la fédération du groupe. Aux *Feierlieder* s'ajoutent de nombreux autres chants entonnés à diverses occasions ou divers moments de la journée lors des camps d'été ou du service de travail obligatoire et visant le divertissement contrôlé, la cohésion ou la complicité du groupe : lors des soirées musicales et « soirées de camaraderie » (*Kameradschaftsabende*), autour d'un feu de camp le plus souvent, mais également pour le lever et juste avant le coucher, avant ou après le déjeuner, ou même lors de la corvée d'épluchage des pommes de terre – cette catégorie de

115 Richard Tourbié (dir.), *Jung Deutschland. Nationales Jugendalbum. 75 SA-, Kampf- und Marschlieder*, Berlin, Verlag für Deutsche Musik Paul Lincke, t. 1, 1933.

chants étant baptisée spécifiquement « chants pour l'épluchage des pommes de terre » (*Kartoffelschällieder*)¹¹⁶.

112

1. Nun heben wir zu singen an, das Lied von
 der Kartoffel. Kamraden zieht das
 Messer raus und stecht dem Biest die Augen
 aus, der Kas, der Kes, der Kis, der
 Kartoffeln, der Kartoffel.
 Ros, der Kas Kes Kis Kos Kus Kartoffel.

Fig. 10. « Nun heben wir zu singen an ».
 Texte : Thilo Scheller ; Musique : Dietrich Steinbecker, 1937

Selon les mots de son auteur, Thilo Scheller, « Maintenant nous commençons à chanter » (« Nun heben wir zu singen an ») ambitionne de remplacer les « chants sentimentalistes et kitsch » par un *Volkslied* « chanté avec sentiment »¹¹⁷. Les paroles de ce « chant de la pomme de terre », qui restent néanmoins dans le champ lexical du combat, sont humoristiques : « Camarade, sors ton couteau et crève les yeux de la bête, de la Po, de la Pa, de la Pe, de la Pi, de la Pu, de la Pomme de terre. » L'auteur précise que le chant doit être entonné à la fois « avec sentiment et guimauve¹¹⁸ », comme pour parodier les *Schlager* décriés. Les interprètes sont encouragés à trouver des paroles pour les couplets suivants

¹¹⁶ Nous nous fondons ici sur les chapitres du recueil de Thilo Scheller (éd.), *Singend wollen wir marschieren*, op. cit.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 130.

¹¹⁸ *Ibid*., p. 131.

car, selon Scheller, « les chants dont on peut inventer la suite des paroles procurent une grande joie¹¹⁹. » L'ajout d'une deuxième puis d'une troisième voix visent le jeu et la fédération par le plaisir musical. Nombre des chants visant le divertissement musical sont d'ailleurs écrits en canon. Si les chants à vocation hymnique sont plus lents car plus solennels, tout le corpus n'en reste pas moins homogène par ses caractéristiques musicales. L'existence de divers chants pour les tâches domestiques révèle en elle-même la volonté de contrôle musical omniprésent du temps ainsi que la mission éducative dont les *Volkslieder* sont chargés.

Rôle du texte

Dans la démarche propagandiste telle que définie par Hitler, la récurrence de termes-clés évocateurs est d'une importance primordiale. Cette conception est mise en pratique dans les *Volkslieder* composés entre 1933 et 1945, particulièrement les *Kampflieder*, dont la finalité est de stimuler les velléités bellicistes de la population : on note ainsi l'utilisation continuelle de verbes ou expressions tels que *marcher* (*marschieren*), *vaincre* (*siegen*), *combattre* (*kämpfen*), *libérer* (*befreien*), *prendre d'assaut* (*zur Sturme laufen*), *brandir* (*schwingen*) ainsi qu'une dénomination très restreinte pour l'ennemi à vaincre : « les Juifs » (*Juden*), « les marxistes » (*Marxisten*) ou le « front rouge » (*Rotfront*). Une part importante des textes de *Volkslieder* ne reflète cependant pas l'idéologie nazie, et pour cause : ils lui sont largement antérieurs. Les titres et les paroles relèvent généralement du bucolique et du champêtre : « Le mois de mai est arrivé » (« Der Mai ist gekommen »), « Tous les oiseaux sont déjà là » (« Alle Vögel sind schon da »), « La vallée silencieuse » (« Das stille Tal »), « Les forêts sont déjà multicolores » (« Bunt sind schon die Wälder »), ou des joies du quotidien : « L'amour amène de grandes joies » (« Das Lieben bringt groß' Freud' »), « La promenade est le plaisir du meunier » (« Das Wandern ist des Müllers Lust ») entre autres. Ils sont autant d'odes à la vie simple, à la nature ou aux saisons. On peut donc évoquer à leur propos un corpus non pas « nazi » mais « nazifié » : leur usage par le système n'est pas dénué de sens quand on sait l'exaltation qui a été faite du Sol et, partant, du paysan, de la terre et de la Mère Nature nourricière. On y retrouve donc les stéréotypes tels que redéfinis par l'idéologie *völkisch*.

Des chants communistes sont également détournés pour être asservis à l'idéologie, à l'exemple du « Volk, ans Gewehr » d'Arno Pardun. Comme l'écrit Scheller : « Les chants de combat, qui sont en partie composés sur des mélodies des communistes pour combattre l'ennemi avec ses propres armes, sont

119 *Ibid.*, p. 187.

également de l'histoire vivante¹²⁰. » Dans ces chants, les termes *Kommunisten* ou *Sozialisten* sont remplacés par *Hitlerjugend*, *Hitlerleute* ou *Kameraden*, la lutte des classes *Klassenkampf* devient lutte des races *Rassenkampf*, etc. Les personnages emblématiques du communisme tels Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg ont disparu, et c'est désormais Hitler qu'il faut louer. De même pour les idéaux : dans la reprise de *L'Internationale*, le national-socialisme est la nouvelle issue pour le genre humain, en l'occurrence allemand. Cette démarche, outre qu'elle remédie efficacement aux besoins incessants d'enrichissement du répertoire de chants nazis, vise deux objectifs. Le premier est de susciter une sympathie subconsciente pour les idées du régime, en utilisant des mélodies connues et appréciées par tous. Le second est de faire réagir l'opposition politique pour la pousser à s'intéresser malgré elle au national-socialisme, ainsi que le formulait Hitler dans *Mein Kampf*:

114

Peu importe qu'ils se moquent de nous, ou qu'ils nous injurient ; qu'ils nous représentent comme des polichinelles ou des criminels ; l'essentiel c'est qu'ils parlent de nous, qu'ils s'occupent de nous, que peu à peu nous apparaissions aux yeux des ouvriers comme la seule force avec laquelle il s'agit de lutter¹²¹.

Parfois également, le texte seul est utilisé et détourné pour une nouvelle composition musicale ou pour être adapté à une autre mélodie préexistante. L'exemple le plus célèbre est l'un des hymnes nazis, le célèbre « Horst Wessel Lied » (« Chant de Horst Wessel »), composé à partir d'un texte écrit par le poète communiste Willi Bredel pour la *Rote Frontkämpferbund*, ligue de combat pour la défense du parti communiste, et détourné au profit de la SA. La mélodie est quant à elle issue de « Der Schiffbrüchige » (« Le naufragé »)¹²², un *Volkslied* du XIX^e siècle en vogue dans les années 1920. Enfin, cette démarche permet tout simplement, par des mélodies enjouées, d'adoucir la brutalité du langage et de masquer la violence des paroles.

Les *Volkslieder* tels que détournés, nazifiés et définis par le régime national-socialiste ont pour mission première de s'adresser au peuple et d'être au service de l'idéologie. Leur enjeu est, en clair, la constitution de la « Communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*), terme-clé dans les écrits nazis. Sur le fond, la communauté consiste en l'union des citoyens en faveur ou au service d'un idéal : elle résulte d'une combinaison d'entités. Or derrière l'exaltation permanente de la communauté se profile la véritable finalité : anéantir toute individualité pour la dissoudre totalement dans une masse aryenne dévouée à une seule

¹²⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹²¹ Adolf Hitler, *Mon combat*, op. cit., p. 483.

¹²² Reproduit dans Carl Köhler (éd.), *Volkslieder von der Mosel und Saar. Mit ihren Melodien aus dem Volksmunde gesammelt*, Halle, Max Niemeyer, 1896, p. 163.

personne ; en d'autres termes, ce que Hitler appelait la « nationalisation de la masse ». Première cible visée : la jeunesse qui, porteuse du projet nazi, incarne le renouveau et doit, par conséquent, être ralliée en priorité à l'idéologie pour permettre la réussite de cette nationalisation. Les *Volkslieder*, l'omniprésence de la pulsation réduite à sa plus simple expression, ainsi que tous les éléments évoqués précédemment prennent une part significative à ce processus.

L'embrigadement de la jeunesse : la musique, rythme de la vie

Les jeunes Allemands auxquels le sang confère une supériorité sur ceux des autres peuples représentent pour Hitler les « architectes d'un nouvel État raciste¹²³ » à venir. C'est par cette jeunesse que pourra naître l'Homme nouveau qu'il entend façonner. Dès la rédaction de *Mein Kampf*, Hitler conçoit le contrôle total de la jeunesse : « Toute l'éducation doit tendre à employer tous les moments libres du jeune homme, à fortifier utilement son corps. [...] Les éducateurs doivent faire table rase de cette idée qu'il appartient à chacun pour soi de s'occuper de son propre corps¹²⁴. » Quant aux moyens éducatifs à mettre en œuvre, ils sont ainsi énoncés par Wolfgang Meinhard von Staa, adjoint culturel au ministère de l'Éducation de Bernhard Rust : « La fortification du corps et la formation du caractère ; l'aspect combatif et soldatesque au meilleur sens du terme doivent redevenir des fondements de l'éducation¹²⁵. » Pour mener à bien l'enrôlement visé, l'emprise exercée sur la jeunesse doit être totale ; elle doit donc être soustraite à l'influence des adultes du cercle familial. C'est pourquoi Hitler prône l'indépendance des enfants et des jeunes vis-à-vis de leurs parents : « La jeunesse forme un État à part, elle oppose à l'adulte une sorte de front solidaire, et cela est tout naturel. L'union que l'enfant de dix ans contracte avec les camarades de son âge est plus naturelle et plus forte que celle qui pourrait exister entre lui et l'adulte¹²⁶. » Incitée à l'opposition et la rébellion contre ses parents, encouragée à dénoncer tout propos condamnant le régime au sein de sa propre famille, la jeune génération deviendra progressivement l'un des outils de domination du peuple tout entier. Opportunément pour les idéologues et propagandistes, il s'agit d'une tranche de la population malléable, qui se montre particulièrement réceptive à l'exaltation de la « Communauté du peuple » et qu'attire l'absence de tutelle adulte. Surtout, c'est une classe d'âge formée par ce que Sebastian Haffner nomme « la génération nazie proprement dite », née entre 1900 et 1910, qui a vécu la première guerre mondiale comme « un grand

123 Adolf Hitler, *Mon combat*, op. cit., p. 404.

124 *Ibid.*, p. 253.

125 Wolfgang Meinhard von Staa, « Staat und Erziehung », *Völkische Musikerziehung*, 1934-1935, cité par Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 172.

126 Adolf Hitler, *Mon combat*, op. cit., p. 414.

jeu excitant, passionnant, dans lequel les nations s'affrontent, [qui] procure des distractions plus substantielles et des émotions plus délectables que tout ce que peut offrir la paix»¹²⁷.

Un élément-clé dans l'embrigadement de toute la jeune génération est la constitution de nombreux et divers mouvements de jeunesse contrôlés. La tradition des mouvements de jeunesse remonte alors au début du siècle, le plus important, celui des *Wandervögel* (« Les oiseaux migrateurs »), ayant vu le jour en 1901, suivi bientôt par divers mouvements scouts inspirés de l'organisation de Lord Baden-Powell. Durant les années de la république de Weimar, une multitude d'organisations étaient nées, fédérant entre cinq et six millions d'adhérents en 1932¹²⁸. Pour assurer son omniprésence dans la vie quotidienne du peuple allemand, le régime en détourne, intègre et crée de nouvelles – différentes pour les garçons et pour les filles¹²⁹. Elles sont rattachées à la Jeunesse hitlérienne (*Hitlerjugend*), organisation fondée dès 1926, à l'occasion d'un rassemblement du NSDAP à Weimar qui connaît son véritable essor après la prise de pouvoir de Hitler, avec l'interdiction ou l'intégration des mouvements de jeunesse concurrents. Sa responsabilité est confiée à Baldur von Schirach. Si l'adhésion se fait tout d'abord sur la base du volontariat, la « Loi sur la Jeunesse hitlérienne » du 1^{er} décembre 1936 la rend – en théorie – obligatoire pour tous les jeunes du Reich âgés de dix à dix-huit ans et décrétés « Aryens ». Le nombre d'adhérents suit alors une croissance exponentielle : un peu plus de 100 000 recensés en 1932, ils seront estimés à près de 8 millions en 1939. En 1938 s'y ajoutera une organisation non obligatoire, la « section de la Ligue des jeunes filles allemandes "Foi et beauté" » (*Bund deutscher Mädel-Werk "Glaube und Schönheit"*) qui prépare celles de dix-sept à vingt-et-un ans à leur rôle de mère de famille et de femme au foyer. La très grande majorité des jeunes est donc enrôlée officiellement jusqu'à l'âge de dix-sept ans, mais en réalité bien plus longtemps ainsi que l'annonce Hitler dans son discours de Reichenberg le 2 décembre 1938 :

Nous les prenons ensuite immédiatement dans le parti, dans le Front du travail, dans la SA ou dans la SS, dans le NSKK [« Corps de transport nazi »] etc. Et si, après avoir passé là encore deux ans ou deux ans et demi, ils ne sont pas encore devenus tout à fait nationaux-socialistes [rires dans l'assemblée],

127 Sebastian Haffner, *Histoire d'un Allemand*, op. cit., p. 34-35.

128 Chiffres donnés par Alain Roches, « L'opposition de la jeunesse berlinoise sous le Troisième Reich », dans Gilbert Krebs (dir.), *Berlin, carrefour des années vingt et trente*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand d'Asnières, 1992, p. 187.

129 Car le système national-socialiste ambitionne de forger deux types d'individus : l'homme aryen d'une part, la femme aryenne de l'autre. Hitler précise : « Il ne faut jamais perdre de vue que le but de l'éducation féminine doit être de préparer à son rôle la mère future. » (*Mon combat*, op. cit., p. 413.)

alors ils vont au service du travail obligatoire où ils seront remodelés pour six ou sept mois supplémentaires, avec un seul symbole : la bêche allemande [longue acclamation]. Et si, après six ou sept mois persistent ici où là conscience et préjugés de classes, la *Wehrmacht* s'en charge par un nouveau traitement de deux ans [acclamation] ! Et quand ils reviennent après deux ou trois ans, nous les reprenons, pour qu'ils n'aient pas de rechute, dans la SA, la SS etc., et ils ne seront jamais plus libres de toute leur vie [acclamation]¹³⁰.

Certaines organisations telles que le Service de travail du Reich (*Reichsarbeitsdienst*) évoqué précédemment ou l'« envoi des enfants à la campagne » (*Kinderlandverschickung*¹³¹) assurent même une prise en charge totale d'une durée pouvant atteindre six mois pendant lesquels les jeunes Allemands sont employés à divers travaux bénévoles et logés dans des camps. Pour les futurs fonctionnaires de la justice, dont faisait partie Sebastian Haffner en 1933, un séjour de quelques semaines au « camp de référendaires » de Jüterbog est rendu obligatoire en 1933.

Au sein de ce système de gestion de la vie humaine, c'est le collectif qui prévaut, au nom de la « camaraderie », comme l'analyse Haffner : « La personne de chacun d'entre nous n'y jouait aucun rôle elle était complètement évacuée, mise hors-jeu, elle ne comptait pas. La constellation de départ était toujours telle que l'individu n'y avait plus aucune place¹³². » Et la musique est appelée à assumer un rôle éducatif et propagandiste de premier plan. Outre l'ouverture de nouveaux conservatoires, des « écoles de musique pour la jeunesse », les *Jugendmusikschulen*, voient le jour à travers le pays et accueillent les enfants qui le souhaitent, dès l'âge de huit ans et jusqu'à leur majorité. La formation musicale est intégrée à toutes les organisations, de la Jeunesse hitlérienne à La Force par la Joie (KdF). Ainsi que le formulera en 1938 Wolfgang Stumme, référent au sein de la direction de la Jeunesse (*Reichsjugendführung*) et représentant de la division « Musique pour la jeunesse et *Volksmusik* » au sein du ministère de la Propagande : « L'éducation artistique aujourd'hui est l'éducation nationale-socialiste¹³³. » Tout en assumant un rôle propagandiste, la musique qui résonne dans les nombreuses organisations de jeunesse devient

130 Adolf Hitler, discours de Reichenberg, 2 décembre 1938, reproduit dans le *Völkischer Beobachter*, 4 décembre 1938. Version audio, < <https://www.youtube.com/watch?v=j5XbTrMX52c>>, consultée en avril 2016.

131 Sous prétexte de protéger les enfants des attaques aériennes subies dans les villes, plusieurs millions de garçons et de filles sont envoyés à la campagne et répartis dans plus de neuf mille camps à travers le pays. Outre les travaux collectifs, ils sont surtout soumis à une propagande active des éducateurs ; parallèlement, les mères sont libérées de leur obligation familiale et peuvent donc intégrer les usines pour soutenir l'effort de guerre.

132 Sebastian Haffner, *Histoire d'un Allemand*, op. cit., p. 411.

133 Wolfgang Stumme, « Hitlerjugend, Schule und Musikschule für Jugend und Volk », *Zeitschrift für Musik*, 105/10, octobre 1938, p. 1077-1081.

l'un des principaux moyens d'occuper les jeunes et c'est naturellement que diverses catégories de chants font leur apparition. Citons par exemple, les chants pour le réveil et pour le coucher, ceux pour les saisons et les mois de l'année, les chants encadrant les déplacements et randonnées, ceux pour les jeux et pour la danse, pour la cohésion du camp ou de la communauté, pour le travail, l'accueil du Führer, les hommages au drapeau, la célébration des jours fériés, les chants d'appel aux armes, ceux contre l'ennemi international, et même des chants pour les moments de repos. Les *Volkslieder* sont entonnés en toute occasion, non seulement au sein des organisations multiples, mais également lors des gigantesques fêtes solennelles et autres manifestations organisées par le régime, ainsi qu'en témoignera une ancienne membre de la Ligue des Jeunes filles allemandes (*Bund Deutscher Mädel*) :

118

L'État national-socialiste était une sorte de dictature chantante. Nous chantions en permanence : en allant nous promener au village, dans le campement, autour du feu, en partant au travail... Nous chantions les ruisseaux qui coulent et les soldats [« Dragons bleus »], les vents qui soufflent et les tisserands, les héros de la nation¹³⁴...

Pour preuve de ce surinvestissement musical de la vie quotidienne, le chercheur Michael Jung a recensé plus de six cents recueils de chants édités durant les seules années du régime¹³⁵.

La musique est donc constitutive d'un véritable cycle de vie marqué par la périodicité et par la métrique. Dans ce contexte, la définition du rythme en tant qu'organisation du son et du silence dépasse le simple cadre musical pour empiéter véritablement sur la vie de chaque individu. Elle devient le rythme et quasiment le battement de cœur du citoyen fondu au sein de la masse, l'enfermant dans des automatismes et une routine musicale dépersonnalisante. Certes, le chant chasse la monotonie et occupe les moments de silence ; mais en comblant ce silence, il instaure paradoxalement la vacuité. À ânonner des paroles machinalement sur des musiques uniformisées, on pressent immédiatement le péril pour les individus : les paroles des chants, telles de véritables maximes musicales, agissent comme des réponses à toute question qu'ils pourraient se poser. Se sent-on mélancolique, veut-on retrouver son dynamisme ? La chanson du « Joyeux randonneur » (« Der frohe Wandersmann ») est toute indiquée.

¹³⁴ Témoignage de Carola Stern cité par Anna-Christine Brade, « BDM-Identität zwischen Kampflied und Wiegenlied – Eine Betrachtung des Repertoires im BDM-Liederbuch *Wir Mädel singen* », dans Gottfried Niedhart, George Broderick (dir.), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1999, p. 150.

¹³⁵ Michael Jung, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1989, t. 2, p. 358-397.

Mieux encore, la « Marche de la Jeunesse allemande » (« Marsch der deutschen Jugend ») ragailardira les esprits et créera un esprit de corps ; à moins que l'on ne préfère louer Hitler, auquel cas le choix est plus important encore. Les *Marschlieder* illustrent quant à eux le souci d'uniformisation au service de la discipline, ainsi que le formulait, dès 1939, le sociologue en exil Serge Tchakhotine :

L'idée première de la discipline est, naturellement, celle de la discipline ou organisation physique : là où on veut parvenir à un effet massif, provenant de l'emploi de la force d'une collectivité, d'une foule, la première tâche de ceux qui veulent la guider sera d'uniformiser les mouvements de cette foule, de la discipliner du point de vue de l'effort musculaire. [...] C'est aussi le meilleur moyen de priver cette foule de toute volonté propre, de l'hypnotiser en quelque sorte, de la guider. C'est la raison pour laquelle, dans une armée, les exercices de marche en formation serrée au pas jouent un si grand rôle¹³⁶.

La musique aide à enrégimenter les individus dans une illusion de « communauté » fondée sur le devoir et l'obéissance ; son exécution collective offre au spectateur une impression de puissance et de cohésion. Les chants et leur rythme pulsé agissent tels des psychotropes et, à ce titre, sont bénéfiques aux futurs soldats. Selon Rudolf Sonner, membre de la NSKG de Rosenberg, « le chant collectif, le claquement des armes dans une structure rythmique très stricte renforcent le sentiment de solidarité de la troupe et intensifient le courage¹³⁷. » Des années après la chute du régime, ces chants restent encore en mémoire, ainsi que l'écrivait en 1997 Ulrich Günther, enrôlé entre 1936 et 1940 dans la Jeunesse allemande (*Deutsches Jungvolk*), subdivision de la Jeunesse hitlérienne pour les enfants de 10 à 14 ans, :

Je suis surpris que, même après 57 ans écoulés, je me souvienne de 100 des 284 chansons que compte le recueil *Unser Liederbuch*, au moins de leur mélodie et d'une strophe. [...] Encore plus instructif pour moi, le fait que je ne me souvienne pas quand ni à quelle occasion je les ai apprises, et que ce soit aujourd'hui seulement que je me questionne sur leur contenu¹³⁸.

Concernant l'effet exercé par ces chants, le peintre alsacien Toni Ungerer, né en 1931, a témoigné pour sa part chanter ou fredonner encore régulièrement

¹³⁶ Serge Tchakhotine, *Le Viol des foules par la propagande politique* [1939], Paris, Gallimard, 1952, p. 235.

¹³⁷ Rudolf Sonner, « Kriegsmusik – Feldmusik – Militärmusik », *Die Musik*, XXXII/11, août 1940, p. 366.

¹³⁸ Témoignage cité par Ulrich Günther, « Lieder und Singepraxis im deutschen Jungvolk », dans Gottfried Niedhart, George Broderick (dir.), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, op. cit., p. 201.

certaines *Volkslieder* appris dans son enfance à la Jeunesse hitlérienne, pour remédier à des situations de découragement ou de perte d'énergie¹³⁹.

120 Répondant à une conception hitlérienne nécessaire à l'édification d'un Reich millénaire, la cohésion du peuple « aryen » est l'un des objectifs primordiaux. Elle est assurée tout d'abord par une entreprise de propagande, notamment autour de la construction de la nouvelle « Communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*). À cet ensemble est rapidement adjointe la *Volksmusik* qui, dans sa mission, doit révéler l'âme populaire et s'adresser à elle pour renforcer la cohésion autour d'un guide, le *Führer*. Elle est d'emblée définie par la négation, inscrite avant tout dans l'opposition au style dit « bourgeois » – entendre principalement l'usage de la polyphonie, la virtuosité et la mise en avant du soliste – et à toute influence étrangère – la modernité musicale et l'ouverture aux écoles internationales. Dans un souci d'accessibilité à la masse, les canons musicaux suivent la construction du discours tel qu'envisagé par Hitler dans son étude attentive de la propagande. Cela se traduit tout d'abord par la présence des symboles nazis dans les paroles : le tambour, la flamme, le drapeau, le réveil national, le combat, la fidélité, la communauté. Symboles qui, selon Serge Tchakhotine, jouent « le rôle de facteur conditionnant, qui, se greffant sur un réflexe préexistant, absolu, ou sur un réflexe conditionné formé antérieurement, peut à son tour devenir un excitant, déterminant telle ou telle réaction voulue par celui qui fait agir ce symbole sur l'affectivité d'autres individus¹⁴⁰. » À ce régime totalitaire correspond une musique pulsée, mesurée – encadrée, tyrannisée. La *Volksmusik* qui résonne dans toutes les organisations collectives, en particulier celles de la jeunesse, est le reflet par excellence d'un système qui entend contrôler la vie de tous. Au fil des mois, le système nazi a mis en place une société d'un tout musical qui engage une forme de surdité et qui empêche d'exercer son esprit critique ou sa réflexion. Il a même permis, à l'intérieur des frontières élargies du Reich, la constitution d'une unité nationale apparente :

Lorsque nous voyageons pour rencontrer des camarades, qu'elles soient du Nord ou du Sud, de l'Ouest ou de l'Est, nous savons une chose : c'est par nos chants et notre répertoire commun que nous érigeons des ponts, et c'est en chantant que nous le ressentons : « nous sommes une grande unité »¹⁴¹ !

139 Son témoignage est cité par Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 64-65.

140 Serge Tchakhotine, *Le Viol des foules par la propagande politique*, op. cit., p. 262.

141 Maria Reiners, membre de la « Ligue des jeunes filles allemandes » *Bund deutscher Mädel*, avant-propos à leur recueil de chansons *Wir Mädel singen!*, citée par Rachel Jane Anderson, *Lieder, Totalitarianism and the Bund deutscher Mädel. Girls' Political Coercion through Song*, Montreal, UMI Dissertation, 2002, p. 47.

L'obsession hitlérienne de la « pureté » raciale et artistique d'un nouveau peuple que le régime ambitionne de créer et de façonner, notamment par la musique, génère une relation d'interdépendance qu'incarnent la *Volksmusik* et les *Volkslieder* dans leur appellation même. Mise au service d'une nouvelle communauté raciale, la musique doit à son tour contraindre les Allemands qui y sont autoritairement intégrés à renoncer à leur individualité et à leur identité propre. Le régime nazi s'inscrit dans une quête obsessionnelle de pureté musicale qu'il peine malgré tout à définir autrement que par le rejet et l'opposition avec les années Weimar. La politique musicale du Reich s'articule principalement autour de mesures d'épuration confinant souvent à l'éradication et d'un processus de recréation conforme au rôle politique et propagandiste que lui assignent les idéologues et décideurs. Si la mise au pas des musiciens, compositeurs et interprètes a été permise par la *Gleichschaltung* et par la création d'une instance, la *Reichskulturkammer*, assurant un contrôle total de la vie culturelle, le destin de certaines œuvres et de certains compositeurs sous le régime offre nombre de paradoxes. Ainsi le compositeur autrichien d'opérettes Franz Lehár par exemple ; fustigé par certains pour sa collaboration avec des librettistes juifs et son mariage avec une femme d'origine juive, sa musique, et particulièrement *La Veuve joyeuse*, plaît à Hitler et Goebbels au point que son épouse acquerra en 1938 le statut d'« aryenne d'honneur » (*Ehrenarierin*) par le mariage, privilège extrêmement rare. Ainsi également la musique de jazz, interdite officiellement dans un premier temps par Goebbels mais jouée lors des soirées qu'il donne. Ces ambivalences dans les liens que le régime entretient avec la musique et qui contribuent à former une image incohérente confinant à la schizophrénie des politiques musicales sous le III^e Reich doivent être avant tout étudiées à la lumière de conflits idéologiques, de luttes d'influence et d'intérêts personnels au plus haut niveau de l'appareil nazi, principalement entre Alfred Rosenberg et Joseph Goebbels.

PARADOXES ET AMBIVALENCES DU RÉGIME NAZI

L'IMPOSSIBILITÉ D'UNE POLITIQUE MUSICALE COHÉRENTE

Rosenberg et l'idéologie *völkisch*

Né à Reval (aujourd'hui Tallinn, capitale de l'Estonie) dans l'Empire russe, Alfred Rosenberg (1893-1946) suit des études d'architecte et d'ingénieur à l'École impériale technique de Moscou. Fuyant la révolution de 1917, il s'établit à Munich en 1918. Il y fréquente la société secrète de Thulé puis rejoint le *Deutsche Arbeiterpartei*, précurseur du parti nazi (NSDAP), dès ses débuts en 1919. Par l'intermédiaire de l'un de ses fondateurs, Dietrich Eckart, il rencontre Hitler auquel il fait découvrir les auteurs nourrissant son idéologie raciale. En 1920, Rosenberg participe à l'élaboration du « Programme » du NSDAP décliné en vingt-cinq points. Les rééditions ultérieures sont augmentées d'explications de sa plume¹. Après le décès d'Eckart en 1923, il prend la direction de son organe officiel, le *Völkischer Beobachter*, qui lui permet de toucher directement le public populaire et de diffuser largement son idéologie. Il participe avec Hitler au putsch manqué en 1923 et, durant l'emprisonnement de ce dernier, dirige le parti. Après deux ans d'interdiction, le *Völkischer Beobachter* reparait à partir de février 1925. Entre-temps, Rosenberg a créé une nouvelle revue intitulée *Combat mondial (Weltkampf)*. En octobre 1928, il inaugure la Ligue de combat pour la culture allemande (KfdK)². En 1930 paraît son célèbre *Mythe du XX^e siècle* dans lequel il décrit sa théorie de la supériorité de la « race aryenne » appelée à dominer les autres tout en insistant sur le combat permanent contre la « race juive »³. Son antichristianisme radical le pousse à la mise en valeur du paganisme en tant que modèle d'une nouvelle religion spécifiquement nazie qui, en dehors de quelques rituels et cérémonies symboliques, ne verra jamais véritablement le jour.

1 Alfred Rosenberg (éd.), *Das Parteiprogramm. Wesen, Grundsätze und Ziele der NSDAP* [1922], München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 24^e éd. 1942.

2 Voir ci-dessus, p. 81-82.

3 Distingué par le Prix national pour l'art et la science en 1937, l'ouvrage sera vendu à plus d'un million d'exemplaires sous le III^e Reich.

La vision que développe Rosenberg dans le domaine artistique est fondée uniquement sur l'obsession de la mission quasi divine de « régénérescence » de la perfection atteinte par les Grecs avant leur « décadence artistique », « chaos racial d'une époque de démocratie galopante »⁴ : « Quand nous contemplons lucidement la grandeur et la chute de l'hellénisme, notre sang nous dit de quel côté nous sommes. [...] Avec une tristesse éternelle, nous sommes les témoins de la décadence de la race et de l'âme du temps d'Homère⁵. » L'art de la « régénérescence » ne peut être, selon lui, que le fruit d'une « race » déterminée avant tout par la « pureté du sang », en l'occurrence la « race aryenne » :

Mais maintenant s'éveille une foi nouvelle : le mythe du sang, la conviction de défendre, avec cette sève sacrée, l'essence divine de l'homme, la croyance incarnée dans la conscience la plus claire que le sang nordique représente ce mystère qui remplace les anciens sacrements⁶.

124

Concernant la musique, ses écrits ne délivrent pas de préconisations en matière esthétique. Seulement, elle doit être l'émanation d'un artiste caractérisé par la pureté de son sang et, partant, inspiré de façon subconsciente par ses « racines ». À cette vision est associée l'idéologie *völkisch* dont il est l'un des principaux artisans. La lecture des deux principaux organes musicaux du clan Rosenberg, *Neue Zeitschrift für Musik* et de *Die Musik*, offre un aperçu des critères mis en avant : recours à la musique populaire, la *Volksmusik* et les *Volkslieder*; défense de la tradition germanique, Richard Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven en tête ; soutien aux compositeurs vivants « aryens » à l'esthétique post-romantique. Les attaques sont nombreuses contre la « musique dégénérée » : musique moderne, compositeurs internationaux, jazz et variété.

La prise de contrôle de la presse musicale par ses partisans dès les premiers mois de 1933 confirme l'importance de Rosenberg en matière de politique musicale. Mais la création du ministère de la Propagande le 30 juin 1933, sous la responsabilité de Goebbels, restreint rapidement son champ d'action. Écarté de toutes fonctions ministérielles par ses concurrents directs Goebbels, Göring et Himmler, il est néanmoins nommé, le 24 janvier 1934, « délégué du Führer pour la supervision de l'ensemble de la formation spirituelle et idéologique du NSDAP » (*Beaufragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*). Bien que son influence sur Hitler semble décliner, il reste dans les faits un interlocuteur incontournable, notamment pour les questions de politique étrangère. À partir

4 Alfred Rosenberg, *Le Mythe du xx^e siècle* [1930], trad. fr. Adler von Scholle, Paris, Avalon, 1986, p. 265-266.

5 *Ibid.*, p. 50.

6 *Ibid.*, p. 105.

de 1940, il procède par le biais de son « État-major d'intervention du Gouverneur du Reich » (*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*) à la confiscation des œuvres d'art et d'instruments de musique aux Juifs, francs-maçons, communistes et autres opposants dans les territoires occupés ainsi qu'au pillage des bibliothèques et archives, notamment en France d'où partiront vingt-neuf transports pour le château de Neuschwanstein en Bavière jusqu'en 1944⁷.

La publication récente de son journal de 1934 à 1944 fait ressortir deux aspects importants et souvent mésestimés. Tout d'abord, Rosenberg était un idéologue qui ne se contenta pas de produire des écrits. Très actif en matière de diffusion de sa vision du national-socialisme, on le suit à travers l'Allemagne d'une conférence à l'autre. Son public est constitué des éducateurs de la jeunesse : dirigeants locaux de la SA, SS, de la Jeunesse hitlérienne et du BDM, enseignants, directeurs des écoles politiques de la *Wehrmacht*, responsables de formation des provinces (*Gaue*) du Reich. À ce titre, il assure l'éducation idéologique de dizaines de milliers d'individus sous le III^e Reich. Il exerce donc une influence très profonde sur la « vision du monde » (*Weltanschauung*) transmise aux jeunes Allemands et aux membres des forces armées, malgré sa relative absence dans la sphère médiatique. Le second aspect concerne les politiques génocidaires. L'obsession antisémite et antibolchevique de Rosenberg ne s'est pas traduite que dans les textes, notamment dans le projet d'*Encyclopédie des Juifs dans la musique*. En tant que « Gouverneur du Reich⁸ » (*Reichsleiter*), représentant personnel de Hitler et surtout comme ministre du Reich à partir de 1941, chargé des territoires occupés à l'Est, Rosenberg contribue à organiser la déportation et couvre les crimes allemands en Union soviétique, ce qui lui vaut d'être condamné à mort et exécuté après la guerre. À l'occasion d'une réception de la presse en novembre 1941, il tient un discours – classé « confidentiel » – sans ambiguïté :

À l'Est vivent encore six millions de Juifs, et cette question ne peut être résolue que par une élimination [*Ausmerzung*] biologique de tout le judaïsme en Europe. La question juive ne sera résolue pour l'Allemagne qu'au moment où le dernier Juif aura quitté le territoire allemand, et pour l'Europe lorsqu'il ne

7 L'ordre est officialisé par Hitler le 1^{er} mars 1942. Un rapport d'après-guerre fait état de 137 wagons au total pour « 21 903 œuvres d'art dont 5 281 tableaux, pastels, aquarelles, dessins ; 684 miniatures, peintures sur verre ou sur émail ; 583 sculptures, terres cuites, médaillons, 2 477 meubles précieux. » (Cité par Léon Poliakov, *Bréviaire de la haine. Le III^e Reich et les Juifs* [1951], Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 80.)

8 Deuxième grade politique le plus élevé du parti après celui de *Führer* réservé à Hitler, le *Reichsleiter* ne dépendait directement que de ce dernier et exerçait donc son pouvoir en toute autonomie. Parmi les dix-huit *Reichsleiter* que comptait le régime figurent Martin Bormann, Philipp Bouhler, Wilhelm Frick, Robert Ley, Heinrich Himmler, Baldur von Schirach et bien sûr Joseph Goebbels.

restera plus aucun Juif, jusqu'à l'Oural, sur le continent européen. Telle est la mission que le destin nous a assignée⁹.

Bien que les luttes avec les services de Goebbels, Göring et Himmler semblent souvent l'avoir mis à l'écart du pouvoir, il est donc important de rappeler le rôle réel qu'il tint dans les politiques qui mèneront au génocide : « Il n'est guère d'autre dirigeant nazi qui mérite mieux la qualification de "criminel de conviction" que Rosenberg, qui crut jusqu'au bout en ce qu'il prêchait et pratiqua, en employant de nouvelles méthodes radicales, ce qui à ses yeux, allait de soi¹⁰. »

Goebbels et la primauté de la propagande

Docteur en philologie – sa thèse soutenue en 1921 porte sur Wilhelm von Schütz et l'histoire du drame dans l'école romantique allemande –, Joseph Goebbels (1897-1945) ambitionne tout d'abord de devenir écrivain. Mais ni son roman *Michael* (publié en 1929) ni ses pièces *Judas Iscariot* (1918), *Die Saat* (1920), ou encore *Der Wanderer* (1927) ne rencontrent le succès. Sa candidature au poste de journaliste au *Berliner Tageblatt* est refusée. L'auteur déçu s'installe finalement à Munich, où il entend Hitler pour la première fois. Il rejoint le parti nazi dès 1922. Les discours qu'il écrit lui valent l'attention de Hitler et il devient l'un de ses premiers collaborateurs et l'un de ses amis les plus proches. Envoyé dans la Ruhr occupée, il y constitue les premiers groupes locaux nationaux-socialistes et se fait remarquer par ses articles virulents contre la présence de contingents noirs français. Il devient en 1926 *Gauleiter* de Berlin, une responsabilité politique propre au NSDAP alors minoritaire en Allemagne. Deux ans plus tard, à l'issue des élections législatives de mai 1928, il devient l'un des premiers députés nationaux-socialistes et siège officiellement au *Reichstag*. En avril 1930, Hitler le désigne comme « chef de la propagande » (*Reichspropagandachef*) du Parti et d'un Reich dont les contours se font de plus en plus précis¹¹. Spécialiste de la mise en scène et expert en matière de propagande, Goebbels joue un rôle important lors des élections de 1932, participant largement à la victoire de Hitler. Le 13 mars 1933, moins de deux mois après la prise du pouvoir, il est nommé ministre du Reich pour l'Éducation populaire et la Propagande (*Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda*)

9 Alfred Rosenberg, *Journal. 1934-1944*, éd. Jürgen Matthäus et Frank Bajohr, trad. fr. Bernard Lortholary et Olivier Mannoni, Paris, Flammarion, 2015. Document 13 : Extraits du « discours du ministre du Reich Rosenberg à l'occasion de la réception de presse, le mardi 18 nov. 1941, 15h30, dans la salle de réunion du ministère du Reich pour les Territoires occupés à l'Est », p. 597.

10 Jürgen Matthäus, Frank Bajohr, Introduction dans *ibid.*, p. 19.

11 Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, éd. Elke Fröhlich, partie I, t. 2, *Dezember 1929 bis Mai 1931*, München, K. G. Saur, 2005, p. 144 (28 avril 1930).

par Hindenburg. L'objectif de son nouveau ministère est de centraliser toutes les fonctions de la propagande qui étaient réparties entre divers départements et même décentralisées sous la république de Weimar. À 36 ans, Goebbels se retrouve ainsi responsable « de toutes les missions d'action spirituelle et culturelle sur le peuple, de l'encouragement à la fidélité à l'État, à sa culture et à son économie, de l'information du public sur la nation, ici et à l'étranger, et du développement de toutes les institutions et dispositifs qui servent ces objectifs¹². » Suivra, entre septembre et novembre, la naissance de la Chambre de culture du Reich. Le 1^{er} février 1938, il inaugure le « Bureau de contrôle de la musique du Reich » (*Reichsmusikprüfstelle*), qui constitue un ultime organe de contrôle sur toute la production musicale. Cumulant la charge de propagandiste et d'éducateur, il aura à cœur de mettre en avant l'aspect intellectuel de sa tâche, comme le remarque très justement Victor Klemperer en 1934 : « Le ministre de la Propagande signe toujours "Dr Goebbels". C'est l'érudit du gouvernement, *i.e.* le quart de savant parmi les analphabètes¹³. »

La position de Goebbels face à la création artistique dans l'Allemagne nazie est plus complexe que celle de Rosenberg : tout d'abord partagé entre l'ambition démesurée du pouvoir et des affinités personnelles réelles pour le mouvement expressionniste, il orchestre néanmoins et met en scène à Berlin et dans vingt-et-une autres villes universitaires les autodafés du 10 mai 1933 et nomme l'événement « Action contre l'esprit non allemand » (*Aktion wider den undeutschen Geist*) ; plusieurs dizaines de milliers d'ouvrages sont brûlés. Presque dans le même temps, il tolère et soutient certains artistes, encourageant en juillet 1933 une exposition intitulée « Trente artistes allemands » (*Dreißig deutsche Künstler*) dans laquelle figurent, entre autres, des œuvres de Karl Schmidt-Rottluff, August Macke, Max Pechstein, Ernst Barlach et de son ami Emil Nolde. Cette exposition est interdite quelques jours plus tard par ordre du ministre de l'Intérieur, Wilhelm Frick. Goebbels soutient également la création de la revue bimensuelle *L'Art de la nation* (*Kunst der Nation*) par deux peintres nazis, Otto Andréas Schreiber et Hans Weidemann, tirée à 5 000 exemplaires. Bien que reconnus officiellement par le régime, les deux rédacteurs, fervents opposants à Rosenberg, y prennent la défense de l'expressionnisme, ce qui conduira à une interdiction de la revue dès 1935. Enfin il tente, durant les premières années, de conserver au répertoire des œuvres musicales stigmatisées par Rosenberg comme « dégénérées ». En tant qu'ultra-nationaliste, Goebbels souhaite promouvoir toute œuvre mettant en valeur l'hégémonie allemande

12 Ordonnance citée dans Joseph Goebbels, *Tagebücher aus den Jahren 1942-43 mit anderen Dokumenten*, éd. Louis P. Lochner, Zürich, Atlantis Verlag, 1948, p. 23-24.

13 Victor Klemperer, *Mes Soldats de papier. Journal 1933-1941* [1995], trad. fr. Ghislain Riccardi, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 159 (14 octobre 1934).

en matière artistique ; c'est pourquoi il protège tout d'abord des artistes ou chefs d'orchestre opposés à l'application des lois antisémites, occultant même les origines juives de certains compositeurs talentueux ou protégeant leur épouse. Cette apparente ouverture culturelle est également dictée par un sens stratégique : il s'agit de préserver l'image du régime, notamment vis-à-vis de l'opinion publique allemande et même internationale, particulièrement à l'approche des Jeux olympiques de 1936.

128

Une lecture détaillée et attentive de l'édition intégrale de son journal fait ressortir nombre de revirements esthétiques ou idéologiques suite à des conversations avec Hitler, lui-même influencé par Rosenberg. Ainsi, lorsqu'il comprend que Rosenberg projette l'organisation de l'exposition *Entartete Kunst* à Munich en 1937, Goebbels récupère immédiatement l'initiative ; l'exposition devient une émanation du ministère de la Propagande. L'intransigeance de Hitler dans le domaine de la modernité artistique poussera le plus souvent Goebbels à renoncer à ses goûts personnels ; ce qui ne l'empêchera pas de s'octroyer, dans le cadre des confiscations, nombre de tableaux d'artistes interdits. Pragmatique, il perçoit pourtant que l'application stricte de l'idéologie *völkisch* entraîne un dangereux appauvrissement de la vie culturelle. En 1937, il écrit à propos de Rosenberg : « C'est un théoricien obtus et qui nous gâche tout le travail. S'il avait voix au chapitre, il n'y aurait plus de théâtre allemand, mais uniquement du rituel, du *Thing*, du mythe et autres fatras fumeux¹⁴. » En juin 1938, alors que des chercheurs liés à la KfDK découvrent sur les registres de baptême de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne que Johann Strauss aurait eu un aïeul juif, il consigne :

Un gros malin a découvert que Joh. Strauss avait un huitième de sang juif. J'interdis de rendre cela public. Premièrement parce que cela n'est pas encore prouvé, deuxièmement parce que je n'ai pas envie de laisser l'ensemble du patrimoine culturel allemand se faire miner peu à peu. Au final, il ne reste plus de notre histoire que Widukind de Saxe, Henri le Lion et Rosenberg. C'est un peu court¹⁵.

Enfin, en tant que stratège extrêmement attentif à l'opinion publique, Goebbels réalise très tôt l'importance de la radio dans le processus d'enrégimentement des esprits et de diffusion de l'idéologie nationale-socialiste. La radio est donc célébrée pour le lien immédiat qu'elle établit entre Hitler et le peuple et des mesures sont également prises pour que tous les foyers allemands soient équipés

¹⁴ Joseph Goebbels, *Journal. 1933-1939*, éd. Elke Fröhlich, Horst Möller et Pierre Ayçoberry, trad. fr. Denis-Armand Canal, Paris, Tallandier, 2007, p. 406 (13 avril 1937).

¹⁵ Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, éd. cit., partie I, t. 5, *Dezember 1937-Juli 1938*, 2000, p. 334.

d'un « poste de radio du peuple » (*Volksempfänger*). Sur ses conseils, Hitler instaure « l'obligation, les jours où il prononçait ses discours, pour tous les Allemands, de les écouter à la radio ; les fenêtres des possesseurs des appareils récepteurs devaient être ouvertes, afin que les voisins et les passants puissent être atteints par ses paroles¹⁶. » Attentive à répondre aux attentes du public, la radio propose de nombreuses musiques de divertissement, tout en émaillant les programmes de messages de propagande sous la forme d'informations.

Si la *pureté* est au centre du discours de Rosenberg en matière de politique artistique, c'est le *peuple* qui importe avant tout à Goebbels, cette « communauté » (*Volksgemeinschaft*) qu'il n'aura de cesse d'exalter :

Un art qui n'émane plus du peuple ne retrouvera finalement plus le chemin vers le peuple. [...] Tout art est lié au peuple. S'il perd ce rapport au peuple, alors le chemin vers une artistité [*Artistentum*] dont le sang et l'espèce sont absents est inévitablement tracé et il aboutit au point de vue de *l'art pour l'art* [en français dans le texte], qui souhaite certes attirer le peuple en tant que consommateur de l'art, mais sans vouloir reconnaître l'essence du peuple comme coproductrice de l'art¹⁷.

On perçoit dès lors la complémentarité mais aussi les tensions qui caractériseront les discours et directives sur la musique.

« Polycratie » et illisibilité des politiques musicales

Dans *Mein Kampf*, Hitler définit le rôle et le fonctionnement de ce qu'il nomme la « véritable démocratie allemande » : « Une telle démocratie n'admet pas que les différents problèmes soient tranchés par le vote d'une majorité ; un seul décide, qui répond ensuite de sa décision, sur ses biens et sur sa vie¹⁸. » Le III^e Reich s'organise d'une part sur ce système politique ainsi conceptualisé, mais aussi sur le *Führerprinzip* dont on trouve une définition dans le manuel d'organisation du NSDAP :

Le *Führerprinzip* entraîne une mise en place pyramidale de l'organisation, dans les détails comme dans l'ensemble. Au sommet se trouve le Führer ; il nomme les dirigeants nécessaires aux quelques départements de la direction du Reich,

16 Serge Tchakhotine, *Le viol des foules par la propagande politique* [1939], Paris, Gallimard, 1952, p. 360.

17 Joseph Goebbels, « Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit », 6 août 1933, dans *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 5^e éd. 1938, p. 193.

18 Adolf Hitler, *Mon combat* [1926], trad. fr. Jean Gaudefroy-Demombynes et Augustin Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1934, rééd. s. d., p. 96-97.

La polyarchie du régime

Hitler

Chancelier du Reich, président du Reich, *Führer* du parti et du Reich

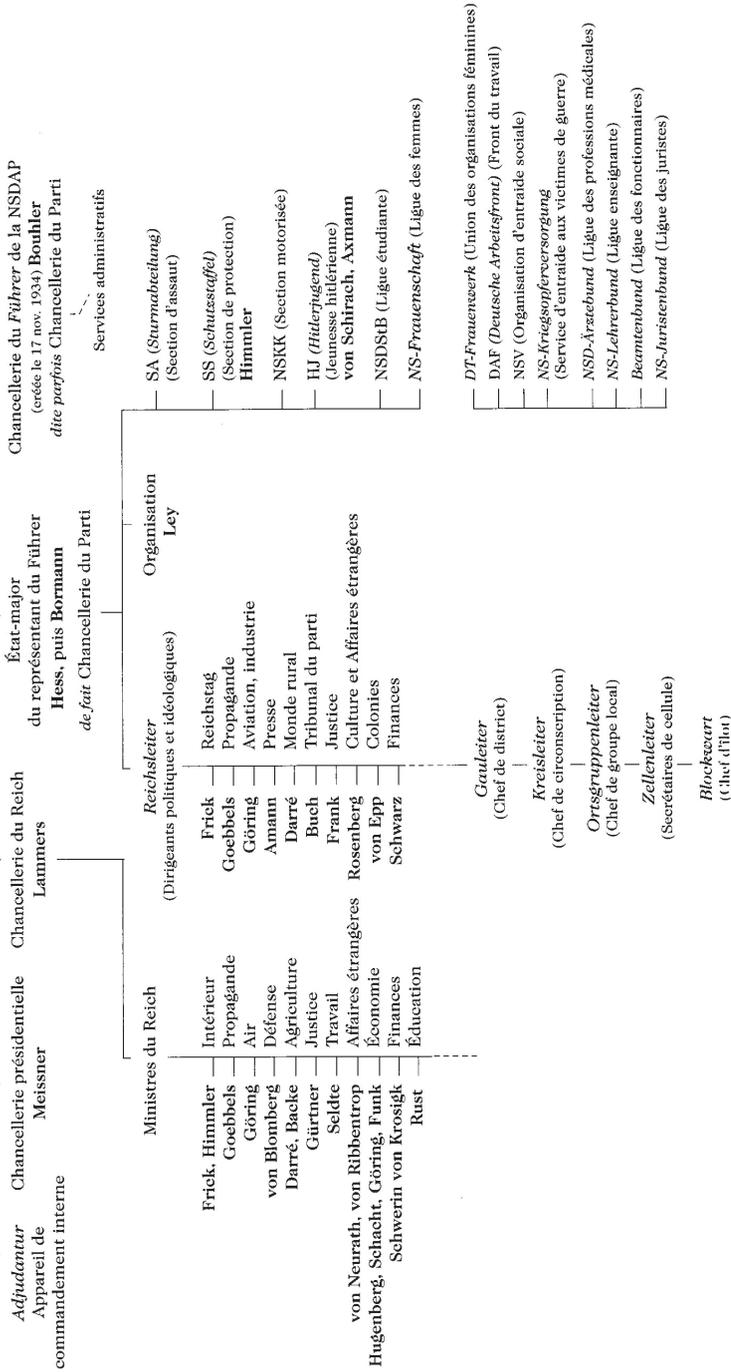


Fig. 11. Organigramme de la hiérarchie nazie

de l'appareil du Parti et de l'administration de l'État. De ce fait, la tâche du Parti est clairement formulée : elle est l'Ordre du Führer¹⁹.

Hitler est donc le maître incontesté de l'ensemble des rouages du pouvoir. Mais le terme *Führerprinzip*, que l'on peut traduire aussi bien par le « principe du chef » que le « principe *des chefs* », induit une autre dimension : celle de l'existence d'une multitude de chefs sur lesquels lui-même choisit de s'appuyer pour mener à bien sa politique, ce qui contredit l'image trop souvent hâtive d'un despote régnant sans partage. Ainsi déclare-t-il : « Le meilleur, pour moi, est celui qui me décharge le plus, celui qui sait prendre à ma place quatre-vingt quinze décisions sur cent. Naturellement, il y a toujours des cas où je dois décider en dernier ressort²⁰. » Le *Führerprinzip* induit une obéissance inconditionnelle à Hitler et surtout, par défaut, à celui qu'il a nommé pour le représenter ; il est l'abandon et la dissolution de l'individu dans l'État nazi tout entier, et surtout dans son idéologie. Mais il implique également une liberté d'action et un encouragement de la prise d'initiatives ou de décisions. L'ordre donné étant de travailler dans le sens de la volonté du *Führer*, les personnalités de son entourage avides de pouvoir rivalisent dès lors d'initiatives, notamment contre la communauté juive, propres à susciter sa satisfaction et à s'assurer son soutien en vue d'une montée dans les échelons de la hiérarchie. S'ensuit un système « polycratique²¹ », qui voit la multiplication des interlocuteurs, la prolifération de centres de décision rivaux et, par conséquent, une totale opacité du fonctionnement du régime. Ce système politique, que l'historien Philippe Burrin a qualifié de « jungle organisationnelle²² », mène à de nombreuses incohérences dans les politiques musicales. L'organigramme du système nazi (fig. 11)²³, dans lequel autonomie et pouvoir sont délégués simultanément à des instances parfois concurrentes, préfigure les inévitables luttes à venir dans le domaine musical.

Autour de Hitler, Rosenberg et Goebbels sont les deux personnalités les plus influentes sur la question artistique et culturelle. Entre eux règne une forte rivalité depuis le début de leur prise de responsabilité au sein du Parti. Le 6 décembre 1929, Goebbels désigne Rosenberg, dans son journal, comme

19 Robert Ley (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1937, p. 86. Le mot *Ordre* est ici employé dans un sens religieux.

20 Adolf Hitler, *Libres propos sur la guerre et la paix* [1944], trad. fr. F. Genoud, Paris, Flammarion, 1952, t. 1, p. 58.

21 Terme employé pour la première fois par le juriste Franz Leopold Neumann, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism*, London, Victor Gollancz, 1942, p. 43.

22 Philippe Burrin, « Le Führer dans le système nazi », dans *L'Allemagne de Hitler, 1933-1945*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 1991, p. 78.

23 Extrait de Mathilde Aycard, Pierre Vallaud (dir.), *Allemagne III^e Reich. Histoire/Encyclopédie*, Paris, Perrin, 2008, p. 522.

« ce Balte insupportable et arrogant²⁴ ! » Quelques mois plus tard, il écrit déjà : « Rosenberg est mon ennemi mortel²⁵. » Quant à Rosenberg, qui le qualifia en 1939 de « producteur de pus²⁶ », il consigne peu après la « Nuit des longs couteaux » : « Le Dr G[oebbels] a édifié un mur entier contre nous et confondu la position d'un ministre du Reich avec le rôle d'un agitateur de banlieue. Il n'a aucun sens de la mesure – être bouffi de suffisance ne fait pas une politique étrangère²⁷. » Les divergences entre ces interlocuteurs privilégiés de Hitler sont fondamentales sur le plan idéologique, notamment en ce qui concerne la position du régime envers l'art et la musique modernes. Hitler, qui interviendra régulièrement pour se poser en arbitre des conflits entre ses collaborateurs, adopte lui-même une attitude ambiguë, qui ne peut s'expliquer qu'au prisme d'un fonctionnement très particulier mis en lumière par Hans Mommsen :

132

[Hitler] avait coutume d'encourager potentats et dignitaires rivaux à prendre des initiatives, et n'intervenait – en général pour les freiner – que si elles lui paraissaient mettre en cause des priorités politiques considérées comme plus importantes ou lorsque des conflits ouverts mettaient en question l'unité affichée par la propagande officielle. Il en résulta un style de gouvernement marqué par un foisonnement d'initiatives émanant des différentes instances et des différents services, sans que s'ensuive une coordination des mesures. Lorsque le flou dans la détermination des priorités nuisait à la réalisation correcte de certains buts vitaux du régime, Hitler confiait la tâche en question à un nouveau responsable doté des pleins pouvoirs, lui attribuant une compétence illimitée sans qu'il soit pour autant assuré de pouvoir s'imposer dans les faits²⁸.

Favorisant tout d'abord Goebbels en le nommant ministre de la Propagande, et affaiblissant la Ligue (KfDK) de Rosenberg en la soumettant à l'autorité de Robert Ley, Hitler change de stratégie en lui confiant l'éducation idéologique du parti et en le dotant en janvier 1934 d'une administration autonome, le Bureau de contrôle du Reich (*Reichsüberwachungsamt*), aussi appelé « bureau de Rosenberg » (*Amt Rosenberg*), qui interfère avec le ministère de Goebbels. Suivent, en septembre 1935, deux initiatives perçues comme des attaques directes par ce dernier : « Rosenberg fonde un Prix pour l'art et la science.

24 Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, éd. cit., partie I, t. 2, *Dezember 1929 bis Mai 1931*, 2005, p. 32.

25 *Ibid.*, p. 92 (21 février 1930).

26 Alfred Rosenberg, *Journal. 1934-1944*, éd. cit., p. 279 (1^{er} mars 1939).

27 *Ibid.*, p. 152 (13 juillet 1934).

28 Hans Mommsen, *Le National-socialisme et la société allemande. Dix essais d'histoire sociale et politique*, trad. fr. Françoise Laroche, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, p. 84.

Il proclame son intention de créer un Sénat culturel. Deux idées imitées des miennes et conçues comme une attaque à mon encontre²⁹. » C'est finalement Goebbels qui sort vainqueur du conflit en 1936 et qui s'arroge les prérogatives du « Sénat culturel du Reich » (*Reichskultursenat*), inféodé à la RMK. Si Rosenberg a un pouvoir institutionnel inférieur en matière de politique culturelle, il n'hésite cependant pas à organiser, par l'intermédiaire de ses partisans, des campagnes dans la presse musicale ou des événements pour démontrer sa force d'action, comme en témoigne l'exposition *Entartete Musik*. En définitive c'est sa vision *völkisch*, très proche des affinités artistiques de Hitler, qui s'imposera sur la tolérance que prônait Goebbels face à certaines formes de modernité.

Après l'entrée en guerre, Rosenberg multiplie les rapports contre Goebbels, dénonçant son mode de vie dissolu, recueillant des témoignages concernant des cas de harcèlement sexuel au ministère³⁰. Surtout, il attaque la propagande à destination de l'étranger, désastreuse selon lui, et obtient de prendre en charge seul l'éducation idéologique de la *Wehrmacht*. Il plaide dès 1941 auprès de Hitler pour que la propagande au sein de l'armée allemande lui soit confiée. Malgré un accord de principe donné en janvier 1943 et une baisse d'influence du ministère de la Propagande en mars suivant, la compétence revient finalement à Goebbels après une conversation avec Hitler en mai 1943 : « Ce n'est pas à Rosenberg de mener la propagande, chose à laquelle, comme le Führer fait remarquer avec justesse, il ne comprend notoirement rien³¹. » Cet épisode est intéressant car il est symptomatique de la manière de gouverner de Hitler qui, dans la majorité des cas, « décidait après avoir écouté un exposé des faits, souvent sans rien savoir de ce qui se passait dans les services concernés³² ». Dans ce contexte, et sachant que Goebbels côtoyait presque quotidiennement Hitler, on comprend qu'il l'ait souvent emporté sur ses rivaux. Ce mode de fonctionnement de Hitler se retourna en revanche contre le ministre de la Propagande dans ses tentatives de fonder une institution concurrente au festival de Bayreuth pour contrer Winifred Wagner dès 1933, comme le rapporta la fille de celle-ci, Friedelind :

Strauss révéla naïvement à ma mère le projet mûri par Goebbels de détrôner les Wagner en élevant un théâtre rival du Festspielhaus sur la colline qui se trouvait exactement derrière nous. Les plans du nouveau théâtre d'État avaient déjà été

²⁹ Joseph Goebbels, *Journal. 1933-1939*, éd. cit., p. 244 (13 septembre 1935).

³⁰ Alfred Rosenberg, *Journal. 1934-1944*, éd. cit., p. 274 (entrée non datée, probablement décembre 1938 selon les éditeurs).

³¹ Joseph Goebbels, *Tagebücher aus den Jahren 1942-43 mit anderen Dokumenten*, éd. cit., p. 334 (10 mai 1943).

³² Hans Mommsen, *Le National-socialisme et la société allemande*, op. cit., p. 86.

dessinés par un architecte membre de l'état-major de Bayreuth, et Goebbels avait commencé à négocier avec la ville pour l'achat du terrain. Strauss, averti et enthousiasmé par le projet, en informa mère qui alla tout droit trouver Hitler pour lui demander s'il avait donné son accord : le Führer, avec des explosions de rage, mit fin à cette entreprise³³.

L'ultime initiative d'Alfred Rosenberg pour peser dans le domaine musical sera la fusion des périodiques *Die Musik*, *Allgemeine Musikzeitung* et *Neues Musikblatt* en un seul, *Musik im Kriege*, à partir de mai 1943, sous le contrôle de Herbert Gerigk. La vision *völkisch* sera ainsi prégnante jusqu'en 1944.

Goebbels a d'autres concurrents en matière de politique culturelle, et pour cause : outre les ambitions personnelles de certains membres du régime nazi, la création du ministère de la Propagande a privé certains de prérogatives qu'ils s'étaient octroyées. Parmi ceux-ci figure Hermann Göring. En tant que président du Land de Prusse, il est le directeur des théâtres situés sur son territoire, parmi lesquels le *Berliner Staatsoper*. Il interfère donc régulièrement dans les affaires culturelles et empiète directement sur les fonctions de Goebbels, qui est également *Gauleiter* de Berlin. Celui-ci défend donc rapidement la centralisation par la disparition des *Länder* au profit de *Gaue* dès 1933 et déclare à propos des *Länder* : « Nous ne sommes pas leurs conservateurs, mais leurs liquidateurs. Un Reich unitaire. Les *Gauleiter* deviendront des gouverneurs, tous soumis hiérarchiquement à l'autorité du Reich³⁴. » Le conflit avec Göring est cependant de courte durée et un accord est passé en mars 1933 pour laisser le contrôle des théâtres de Berlin au ministère de la Propagande, à l'exception du *Berliner Staatsoper*, dont Wilhelm Furtwängler est nommé directeur musical en 1933. En Thuringe, Goebbels s'oppose à Wilhelm Frick, son homologue *Reichsleiter*, ministre de l'Intérieur et de l'Éducation populaire dont le collaborateur en matière de musique, Hans Severus Ziegler, commissaire de l'exposition *Entartete Musik* en 1938, est un proche de Rosenberg. Malgré cela, Goebbels embauchera Heinz Drewes, protégé de Ziegler, pour diriger la section musique au sein du ministère de la Propagande et constituer un énième contre-pouvoir à la RMK et à l'ADMV.

Robert Ley, le responsable du Front allemand du travail (DAF) et autre *Reichsleiter*, pose également quelques problèmes à Goebbels dans les premiers mois de construction du régime. Son organisation La Force par la Joie (KdF) absorbe plusieurs associations de musiciens et d'artistes, dont la Ligue de combat pour la culture allemande (KfdK) de Rosenberg, et s'impose rapidement comme

33 Friedelind Wagner, *Nuit sur Bayreuth* [1947], trad. fr. Gilberte Audouin-Dubreuil, Paris, Mémoire du Livre, 2001, p. 166-167.

34 Joseph Goebbels, *Journal. 1933-1939*, éd. cit., p. 139 (25 août 1933).

un acteur culturel de premier plan. KdF mène des politiques d'éducation culturelle de masse, dont Goebbels et Rosenberg – seul sujet de consensus! – déplorent la vulgarité. Ainsi Goebbels écrit-il le 7 août 1933 à propos d'une réunion entre Hitler et les *Gauleiter* : « Tous les *Gauleiter* sont avec Hitler au Königssee. Cela fait trop tourisme de masse. Une idée de Ley. Il abaisse tout le Parti avec son mauvais goût³⁵. » Malgré un consensus de façade, l'ambition de Ley est, à terme, d'absorber toutes les instances culturelles au sein d'un organisme unique par le biais du DAF, ce contre quoi s'élève fermement Goebbels en 1938 :

Ley fait, par l'intermédiaire de Göring, des propositions de loi totalement inadmissibles sur le Front allemand du travail. Il serait soumis à la seule autorité du Führer et pourrait dissoudre toutes les autres organisations professionnelles (y compris la Chambre de la culture). J'élève une protestation énergique là-contre³⁶.

Une alliance aura finalement lieu entre les deux hommes.

Début février 1938, Joachim von Ribbentrop est nommé ministre des Affaires étrangères; il entreprend alors de redonner toutes les prérogatives à la division de politique culturelle (*Kulturpolitische Abteilung*) de son ministère, en matière de surveillance de la presse internationale, mais aussi et surtout pour ce qui concerne la propagande à destination de l'étranger. Une section dédiée à la radio (dénommée *Kultur-R*) voit le jour : la mise en place de programmes en langue étrangère, destinés à être transmis dans les pays occupés ou ennemis, entre en concurrence directe avec les initiatives du ministère de la Propagande en ce sens. Le ministère des Affaires étrangères fait ainsi l'acquisition de transmetteurs dans des pays occupés, à l'exemple de Radio Belgrade en mai 1941. C'est sur cette station qu'est diffusée la chanson « Lili Marleen » quelques semaines plus tard. Elle remporte un succès inattendu et tel, qu'elle devient l'indicatif de fermeture quotidienne de la station, marquant une victoire de la *Kultur-R* sur le ministère de la Propagande. Les conflits multiples entre Goebbels et Ribbentrop mènent à une augmentation des effectifs dans l'un et l'autre ministère, chacun obtenant successivement des mesures en sa faveur au gré des entrevues privées avec Hitler. À la fin de l'année 1941, pour contrer l'influence grandissante de Rosenberg, les deux hommes parviennent à un consensus et une nouvelle station, nommée Interradio, est fondée. Elle sera renommée Radio Metropol l'année suivante³⁷.

³⁵ *Ibid.*, p. 137.

³⁶ *Ibid.*, p. 529 (17 février 1938).

³⁷ Au sujet des luttes entre Goebbels et Ribbentrop, voir Horst J.P. Bergmeier et Rainer E. Lotz, *Hitler's Airwaves: The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, New Haven/London, Yale University Press, 1997, p. 178-194.

Mentionnons enfin, parmi les personnalités empiétant sur le pré carré culturel du ministère de la Propagande, Bernhard Rust, ministre de l'Éducation du Land de Prusse, ou encore Baldur von Schirach, « directeur de la jeunesse du Reich » (*Reichsjugendführer*) jusqu'en 1940, *Reichsleiter* lui aussi et surtout *Gauleiter* de Vienne de 1940 à 1945, où il soutiendra des compositeurs à l'esthétique moderne.

Si le paysage politique culturel du III^e Reich semble incohérent et désorganisé, cela est dû à la multiplicité des organisations de toutes natures ainsi qu'à l'importance de la musique au sein de chacune : il s'agit d'un enjeu majeur pour les dirigeants, que tous veulent contrôler. Mais l'on peut également y voir une entreprise de Hitler pour asseoir puis conserver sa légitimité de guide suprême. Il est intéressant à cet effet de relever une entrée du journal de Rosenberg dans lequel celui-ci relayait une stratégie similaire exposée par Hitler, à propos des Églises :

136

Chaque Église cath[olique] devrait élire son propre pape, a-t-il dit. C'était une plaie que les empereurs a[llemands] aient toujours voulu remettre de « l'ordre » dans l'Église au lieu de laisser tranquillement plusieurs papes coexister. Car à peine avaient-ils aidé un pape à accéder au pouvoir que celui-ci se payait leur tête. Ils auraient dû tranquillement soutenir plusieurs papes : plus il y en aurait eu, mieux cela aurait valu. Les Églises étaient toujours sans vergogne dès qu'elles étaient en « ordre » et en sécurité ; en revanche, dès qu'elles ont des concurrents, elles font le siège pour obtenir une audience³⁸.

Les multiples rivalités au sein du parti, tout comme les changements d'opinion de Hitler, ont pour conséquence de brouiller considérablement la lisibilité de la politique culturelle nazie dans les premières années suivant la prise de pouvoir : si Hitler soutient tout d'abord des artistes expressionnistes, particulièrement Ernst Barlach, il en vient en quelques années à appeler au bannissement de toutes les œuvres modernes. À partir de 1936, l'idéologie *völkisch*, à l'image de sa propre vision, s'impose. La victoire ultime de Goebbels sur tous ses autres concurrents reste sa désignation dans le testament de Hitler en tant que nouveau chancelier devant lui succéder après sa mort³⁹. Au-delà des luttes de pouvoir évidentes entre deux *Reichsleiter* pour obtenir la mainmise en matière de politique culturelle auprès de Hitler, le conflit Rosenberg/

³⁸ Alfred Rosenberg, *Journal. 1934-1944*, éd. cit., p. 364-365 (14 septembre 1940).

³⁹ Göring et Himmler y sont exclus du parti et de toutes leurs fonctions dans l'État, le premier parce qu'il l'avait pressé de lui dire s'il devait lui succéder, ce qui fut interprété comme de la convoitise ; le second, qui avait commencé des tractations secrètes pour négocier la paix séparée, pour trahison. Goebbels se suicide avec sa femme après avoir fait empoisonner ses enfants, quelques heures après Hitler, dans le même bunker.

Goebbels personnifie surtout deux approches et considérations opposées de la notion de « pureté musicale » : tandis que pour le premier, elle est l'émanation naturelle (donc « passive ») de celle du sang, le second la conçoit davantage comme un moyen « actif » d'éducation et de purification du peuple, tirant sa pureté du message avant tout politique qu'elle véhicule. S'explique ainsi l'aspect paradoxal, parfois schizophrène, des politiques musicales, comme le montrent certains cas exemplaires : le destin des compositeurs compromis ou encouragés par le régime, celui du jazz, ou encore l'existence d'une ligue culturelle juive à l'intérieur des frontières du Reich.

DES SITUATIONS PARADOXALES

Compositeurs et compromissions

Les formes de soutien au régime que manifestent certains compositeurs contemporains sont complexes et variables : adhésion au parti, sympathie pour le régime, complicité, acceptation ou sollicitation de responsabilités ou de charges honorifiques entre autres. Quel que soit leur degré de compromission, les relations qui les lient au pouvoir doivent elles aussi être envisagées à la lumière des querelles de personnes qui les dépassent et régissent leur sort, parmi lesquelles principalement Goebbels, Rosenberg et leurs partisans : durant la période nazie, aucun compositeur, aussi compromis fût-il, ne sera ainsi unanimement plébiscité ou acclamé.

Paul Hindemith et Wilhelm Furtwängler

Le parcours de Paul Hindemith (1895-1963) sous le III^e Reich illustre parfaitement les dommages collatéraux des luttes d'influence entre hauts fonctionnaires nazis. Le jeune compositeur semble dans un premier temps destiné à la reconnaissance. Professeur de composition à la *Hochschule für Musik* de Berlin à partir de 1927, très actif musicalement sous la république de Weimar, il est admiré par Goebbels et Göring mais s'attire dès 1929 l'aversion de Hitler et de certains idéologues *völkisch* suite à la création de *Lehrstück* en collaboration avec Brecht, puis de *Neues vom Tage*, un *Zeitoper* dont la scène où l'héroïne Laura chante les vertus de l'eau chaude tout en se baignant nue sur scène – elle était en fait vêtue d'un justaucorps couleur chair – déplaît particulièrement. Sa musique est interdite en Thuringe par le ministre Wilhelm Frick, sur conseil de Hans Severus Ziegler dès 1930. Cette même année, Hindemith se lie au poète sympathisant nazi Gottfried Benn, avec qui il écrit l'année suivante l'oratorio *Das Unaufhörliche*, mettant un terme à ses expériences modernistes. Son évolution esthétique pour une

écriture plus traditionnelle le préserve momentanément après l'arrivée des nazis au pouvoir : Gustav Havemann, membre de la KfdK et président de la division des musiciens au sein de la RMK, salue ce virage esthétique et lui assure son soutien, tandis que Goebbels promeut ses œuvres destinées aux enfants compatibles, selon lui, avec la nouvelle idéologie. Il est alors considéré comme l'un des compositeurs majeurs de l'Allemagne.

En février 1934, Richard Strauss le nomme à la division des compositeurs de la RMK. Un mois plus tard, la création de sa symphonie *Mathis der Maler* dirigée par Furtwängler remporte un vif succès ; elle est ensuite jouée et retransmise à travers l'Allemagne. Mais Rosenberg fustige le compositeur, qui personnifie la modernité des années Weimar et dont l'épouse est juive ; son unique préoccupation étant l'aryanisation de la vie musicale, il lance une campagne de diffamation par le biais du journal *Die Musik*. Les pressions sur les chefs d'orchestre et les radios programmant sa musique conduisent à l'annulation de plusieurs concerts. La création de l'opéra *Mathis der Maler*, prévue pour l'année suivante au *Berliner Staatsoper*, est finalement annulée sur ordre de Hitler et n'aura lieu en Allemagne qu'en 1946. Dès l'été 1934, Furtwängler en appelle directement à l'intercession de Göring, sans succès. Suite à cela, il fait paraître par voie de presse la lettre ouverte « Le cas Hindemith » le 25 novembre 1934 dans le journal *Deutsche Allgemeine Zeitung*. Après une nouvelle entrevue avec Rosenberg, Hitler ordonne que la presse attaque Hindemith et Furtwängler. Goebbels, dont l'autorité à la tête de la Chambre de culture du Reich a été mise en question par le vice-président de la RMK, force Furtwängler à la démission. Gustav Havemann connaîtra le même sort en 1935 suite à une prise de position semblable.

Malgré les foudres qui s'abattent sur Hindemith et ses défenseurs, le compositeur bénéficie toujours d'une grande estime artistique en Allemagne. N'étant ni juif ni engagé politiquement, il n'est pas réellement inquiété et peut voyager librement. Après une série de concerts à l'étranger, il part en 1935 pour Istanbul où le gouvernement turc le charge de diverses missions d'ordre pédagogique et musical. Sa présence à l'étranger est récupérée par la presse allemande pour promouvoir le régime. Espérant un retour en grâce après quelques mois d'absence, Hindemith signe un serment de loyauté à Hitler en 1936. Peu après, certaines de ses œuvres sont à nouveau programmées et il accepte une commande de Göring pour la Luftwaffe. Mais ce répit est de courte durée : lors du Congrès du Parti de 1938, Hitler durcit sa position sur la « purification » des arts, ce qui signe l'interdiction définitive de sa musique. Hindemith est présenté dans l'exposition *Entartete Musik* de 1938 ; cette même année, il quitte l'Allemagne définitivement. Le paragraphe qui lui est consacré

dans l'*Histoire de la musique allemande* qui paraît en 1940 révèle l'ambiguïté de la critique à son égard :

Sa volonté impétueuse de faire de la musique se lie bientôt à des élucubrations atonales dans la conduite des voix, puis à des épanchements jazzistiques, puis à une pulsation lancinante et martelée. À côté de phrases lentes ressenties intérieurement, on trouve des musiques cocasses et qui effraient le bourgeois, la linéarité fastidieusement construite côtoie le déchaînement impétueux. Cela peut sembler d'autant plus bizarre que l'auditeur objectif perçoit toujours le lien intrinsèque de Hindemith au romantisme (véritable !), bien que le compositeur cherche à le nier en se réfugiant dans la pulsation omniprésente, la linéarité, le jazz et les formes musicales préclassiques⁴⁰.

Le destin de Wilhelm Furtwängler, connu avant tout pour ses activités de chef d'orchestre, mais qui composera la plupart de ses œuvres orchestrales sous le III^e Reich, est lié à celui de Hindemith. C'est sa prise de position en faveur de la modernité du compositeur qui signe sa mise à l'écart par Goebbels en 1934, assortie d'une interdiction temporaire de quitter l'Allemagne. Déjà en avril 1933, en tant que chef principal de l'Orchestre philharmonique de Berlin, Furtwängler s'affirmait pour l'indépendance de l'art et contre les premières mesures de discrimination antijuives, dans une formulation ambiguë qui accordait la primauté à la qualité artistique :

Si le combat contre la juiverie vise principalement des artistes sans racines et destructeurs qui cherchent à impressionner par une virtuosité stérile et de pacotille, c'est justice. [...] Mais lorsque ces attaques sont dirigées contre des artistes véritables, là n'est pas l'intérêt de notre vie culturelle. [...] Il est donc clair que des hommes tels que [Bruno] Walter, [Otto] Klemperer, [Max] Reinhardt, etc. doivent pouvoir continuer à s'exprimer par leur art⁴¹.

Engagé en faveur de la modernité, il soutient Arnold Schönberg et continue à inviter des solistes juifs renommés pour se produire sous sa direction à Berlin, ce qui lui vaut de virulentes attaques de la part du clan *völkisch* d'Alfred Rosenberg. Ses prises de position ne l'empêchent cependant pas, dans un premier temps, d'être courtisé par d'autres acteurs culturels du III^e Reich. Ainsi, Hermann Göring le nomme chef de l'orchestre du *Berliner Staatsoper* en juin 1933 puis « conseiller d'État » (*Staatsrat*) du *Land* de Prusse le mois suivant, un titre qui lui

40 Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940, p. 393.

41 Lettre à Goebbels du 6 avril 1933, citée par Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, p. 1746.

vaudra d'être ajouté sur la « liste noire » américaine après la guerre. À l'automne 1933, il devient vice-président de la RMK sous l'égide de Goebbels et conserve sa fonction au sein de l'Orchestre philharmonique de Berlin. La polémique autour de *Mathis der Maler* de Hindemith est, dès le mois de juillet 1934, au centre des préoccupations de Furtwängler, qui sollicite sans succès une audience auprès de Hitler. En août 1934, il est néanmoins l'un des signataires de l'« Appel des acteurs culturels » (« *Aufruf der Kulturschaffenden* »), un serment de loyauté à Hitler rédigé en réalité par Goebbels et publié dans le *Völkischer Beobachter*, qui finit par cette phrase : « Le Führer nous a de nouveau invités à le soutenir, dans la confiance et la fidélité. Aucun de nous ne manquera de le prouver, lorsqu'il le faudra⁴². »

140

La lettre ouverte « Le cas Hindemith » de novembre 1934 est l'élément déclencheur d'une courte période de disgrâce pour Furtwängler, qui se voit retirer provisoirement son passeport. Du fait de sa démission de toutes ses fonctions officielles, il n'est plus en mesure de protéger ses collaborateurs juifs ; sa secrétaire particulière Berta Geissmar, qui faisait depuis 1933 l'objet d'attaques antisémites régulières, abandonne ses fonctions avant de s'exiler aux États-Unis puis à Londres, où elle exercera auprès de Sir Thomas Beecham. Pour autant, la communication entre Furtwängler et le ministère de la Propagande reste constante. Bien qu'il ait cherché dans un premier temps à conserver son indépendance artistique, le chef d'orchestre reconnaît finalement avoir outrepassé ses prérogatives en s'immiscant dans la politique culturelle du Reich, « fixée uniquement par le Führer et chancelier du Reich et par son ministre compétent⁴³. » L'entretien avec Goebbels paraît dans plusieurs journaux et satisfait pleinement ce dernier, qui note dans son journal le 2 mars 1935 :

Discussion avec Furtwängler : il fait encore des objections, mais il exprime ensuite ses regrets et le fait savoir publiquement. Grand succès moral pour nous. Ces artistes sont bien le petit monde [*Völkchen*] le plus étonnant du monde ! N'ont pas la moindre idée de la politique. La presse salue l'explication avec Furtwängler. Aussi est-ce bien ainsi. Le Führer est également de cet avis. Reste la question : comment allons-nous l'employer⁴⁴ ?

Dès lors, les relations s'améliorent entre les deux hommes. Goebbels lui octroie le titre honorifique de « sénateur culturel du Reich » (*Reichskultursenator*) en 1936 et note à son sujet : « Il a beaucoup appris et il est totalement à nos

42 « Aufruf der Kulturschaffenden », *Völkischer Beobachter*, 18 août 1934, p. 1.

43 « Rückkehr Furtwänglers. Eine Aussprache des Reichspropagandaministers Dr. Goebbels mit Wilhelm Furtwängler », *Berliner Tageblatt*, 1^{er} mars 1935, p. 1.

44 Joseph Goebbels, *Journal. 1933-1939*, éd. cit., p. 220 (2 mars 1935).

côtés⁴⁵. » Bien qu'il ne soit officiellement plus chef principal de l'Orchestre philharmonique de Berlin, Furtwängler poursuit ses activités en tant que chef invité, aux côtés de Karl Böhm, Herbert von Karajan, Hans Knappertsbusch, Joseph Keilberth ou Eugen Jochum. Il continue à intercéder en faveur de musiciens juifs qu'il estime. Il dirige *Les Maîtres chanteurs* de Richard Wagner à Nuremberg la veille des Congrès de 1935 et 1938 et représente l'Allemagne à l'Exposition Universelle qui se tient à Paris en 1937. Son *Concerto symphonique pour piano et orchestre* est créé cette même année, sous sa direction, à Munich. À partir de 1939, il dirige très fréquemment l'orchestre de la Philharmonie de Vienne, effectuant même des tournées avec celui-ci dans les territoires occupés après l'entrée en guerre. Malgré ses efforts pour se tenir à distance du Parti et pour maintenir dans l'Orchestre philharmonique de Berlin les musiciens juifs qu'il estime, il dirige des concerts organisés dans des usines par l'organisation de loisirs La Force par la joie (KdF), pour le « Secours d'hiver » mais aussi à l'occasion de festivités pour l'anniversaire de Hitler en 1937 et 1942, des événements qui seront abondamment documentés et médiatisés pour servir la propagande du régime en matière de musique.

Richard Strauss et Hans Pfitzner

Dernier représentant vivant de la grande tradition allemande, Richard Strauss (1864-1949) connaît une gloire incontestée sous le III^e Reich, malgré quelques dissensions passagères avec le pouvoir. Président puis président honoraire de 1901 à 1919 de l'influente « Société allemande de musique » (*Allgemeiner Deutscher Musikverein*, ADMV) au sein de laquelle il fait à l'époque figure d'avant-garde, il y défend tout d'abord les compositeurs vivants : outre ses propres œuvres, il promeut Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Max Reger, Jean Sibelius, Béla Bartók, Zoltán Kodály ou encore Arnold Schönberg et essuie les critiques d'ultraconservateurs. Strauss sera pourtant un adversaire ardent de la république de Weimar et de ses manifestations musicales et sera considéré comme réactionnaire auprès de la génération d'Anton Webern et Alban Berg, et *a fortiori* de Paul Hindemith et Ernst Křenek dans les années 1920. Comme une partie de la bourgeoisie conservatrice, il se montre favorable à l'avènement d'une dictature, et ce, dès 1928⁴⁶. Il accueille donc l'arrivée de Hitler au pouvoir avec l'espoir de voir la tradition musicale restaurée. En mars 1933, il accepte de remplacer Bruno Walter, interdit d'activité par les nazis en tant que juif, pour diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin. Cette première

⁴⁵ *Ibid.*, p. 313 (27 juillet 1936).

⁴⁶ Harry Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, éd. Sabine Gruber et Ulrich Ott, t. 9, 1926-1937, Stuttgart, Cotta, 2010, p. 189 (14 juin 1928).

compromission suscite la désapprobation de Thomas Mann qui consigne dans son journal : « Mauvaise humeur parce que Strauss s'est chargé du concert retiré à Bruno Walter. Furtwängler dirige *Les Maîtres chanteurs* ordonnés par le "gouvernement" pour la journée de cérémonie d'aujourd'hui. Laquais⁴⁷. » Quelques jours plus tard, Strauss écrit à Anton Kippenberg, directeur des éditions Insel Verlag : « J'ai rapporté de Berlin quelques impressions grandioses ainsi qu'un bon espoir pour l'avenir de l'art allemand, une fois que les premières tempêtes révolutionnaires se seront calmées⁴⁸. » En juillet 1933, c'est Arturo Toscanini qui annule sa venue en Allemagne pour protester contre le régime. Strauss le remplace à Bayreuth pour diriger *Parsifal*, à l'occasion des 50 ans de la mort de Wagner. Winifred le présente à Hitler et Goebbels pendant le deuxième entracte. Strauss en profite pour parler de son projet de réforme du copyright, qui permettrait de faire étendre les droits des compositeurs de cinquante à soixante-dix ans après leur mort. Après une seconde entrevue en octobre 1933, Goebbels lui propose, dans un télégramme du 10 novembre, la présidence de la RMK. Strauss accepte immédiatement. Il a alors plusieurs objectifs : améliorer la formation musicale non seulement dans les conservatoires mais aussi dans les écoles primaires et secondaires ; éliminer les chants patriotiques et de marche dans les écoles et les mouvements de jeunesse, répertoire qu'il considère comme une nuisance publique détruisant les voix des adolescents ; renforcer le contrôle sur les maisons d'opéra allemandes en augmentant le répertoire allemand et en supprimant l'opérette ; améliorer la qualité de la programmation musicale à la radio. L'inauguration de la RMK le 15 novembre 1933 est l'occasion de célébrer officiellement le compositeur. En signe de reconnaissance, il dédie à Goebbels un *Lied* sur un texte de Goethe, *Das Bächlein*, « en souvenir du 15 novembre 1933 ». Le 10 décembre 1934, il envoie un télégramme de soutien à Goebbels dans l'affaire Hindemith/Furtwängler⁴⁹, que celui-ci fait reproduire dans la presse, suscitant une nouvelle fois la réprobation de Thomas Mann⁵⁰. Quelques jours plus tard, Strauss fait parvenir au ministre, par l'intermédiaire de Magda Goebbels, quatre volumes de ses *Lieder* en guise de cadeau de Noël⁵¹.

47 Thomas Mann, *Journal. 1918-1921, 1933-1939*, éd. Peter de Mendelssohn, Christoph Schwerin, trad. fr. Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985, p. 210 (21 mars 1933).

48 Richard Strauss, lettre à Anton Kippenberg, 29 mars 1933, citée par Bernard Banoun, préface à Richard Strauss, Stefan Zweig, *Correspondance 1931-1936*, éd. Bernard Banoun, trad. fr. Nicole Casanova et Bernard Banoun, Paris, Flammarion, 1994, p. 32.

49 Joseph Goebbels, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, éd. cit., partie I, t. 3, *April 1934 bis Februar 1936*, 2005, p. 152 (11 décembre 1934).

50 « Le rôle le plus misérable, c'est R. Strauss qui le joue, lui qui a envoyé à Goebbels un télégramme enthousiaste avec "Heil Hitler" ». (Thomas Mann, *Journal. 1918-1921, 1933-1939*, éd. cit., p. 411 [14 décembre 1934].)

51 Gerhard Splitt, « Richard Strauss und die Reichsmusikkammer », dans Albrecht Riethmüller, Michael Custodis (dir.), *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, Köln, Böhlau, 2015, p. 27.

Non engagé politiquement, Strauss commet une lourde erreur d'appréciation lorsqu'il pense pouvoir exercer son rôle de président de la RMK en toute indépendance et les rappels à l'ordre ne se font pas attendre. Début juin 1935, il exige que le nom de son librettiste juif, Stefan Zweig, figure sur l'affiche de leur opéra *Die schweigsame Frau*. Le 17 juin, il justifie dans une lettre à Zweig – qui lui reproche de s'être exposé politiquement – sa collaboration avec le régime, notamment au sein de la RMK :

Parce que je mime le Président de la Chambre de musique du Reich? C'est pour faire du bien et empêcher de plus grands maux. Simplement par sens du devoir artistique! J'aurais accepté cette fonction honoraire, riche en contrariétés, sous n'importe quel gouvernement, mais ni l'empereur Guillaume ni M. Rathenau ne me l'ont proposée⁵².

Le courrier, intercepté par la Gestapo, est transmis à Hitler et déclenche la fureur de Goebbels, qui voit son autorité outrepassée : « La lettre est culottée et, de plus, monstrueusement bête. Strauss aussi doit partir. Congé sans tambour ni trompette. Keudell est chargé de le lui faire comprendre. Tous ces artistes sont des nuls sur le plan politique. De Goethe à Strauss : dehors, tout ça⁵³! » Mais cette éviction était en réalité inéluctable, comme le rappelle Michael Kater :

Strauss, bien que prestigieux, était beaucoup trop tranché et indépendant du fait de son égotisme pour pouvoir servir durablement les nazis. Son absence de Berlin et son manque général d'intérêt pour l'administration au jour le jour de la RMK avait déjà causé des perturbations. Son attitude sceptique vis-à-vis de la « Question juive » expliquait le fait que, bien qu'autoritaire, il n'était absolument pas assez impitoyable dans la mise en œuvre de la censure et des autres moyens de contrôle que Goebbels entendait appliquer au sein de la RMK⁵⁴.

Après lui, Peter Raabe se chargera avec zèle de la « déjudaïsation » de la RMK et atteindra les objectifs fixés par Goebbels.

Suite à l'affaire Zweig, Strauss sollicite un entretien auprès de Hitler pour se justifier, mais il ne sera jamais reçu. Après la promulgation des Lois de Nuremberg, il se cherche de nouveaux soutiens capables de protéger sa belle-fille, « demi-juive » selon la terminologie nazie. Il bénéficie de l'appui de Baldur von Schirach, futur *Gauleiter* de Vienne, Hans Frank, alors ministre sans portefeuille, ou encore Heinz Tietjen, proche de Göring. Malgré son éviction par Hitler et Goebbels, il reste un compositeur incontournable et il est donc

⁵² Richard Strauss, Stefan Zweig, *Correspondance 1931-1936*, éd. cit., p. 187.

⁵³ Joseph Goebbels, *Journal. 1933-1939*, éd. cit., p. 234 (5 juillet 1935).

⁵⁴ Michael Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 19-20.

associé à des événements à potentiel propagandiste. En 1936, son *Hymne olympique*, commande du président du comité olympique allemand Theodor Lewald, est donné en ouverture des Jeux d'hiver à Garmisch-Partenkirchen et de ceux d'été en août à Berlin, sous sa direction. Il dirige *Arabella* et *Festliches Präludium* aux Journées musicales du Reich de mai 1938. La collaboration avec son nouveau librettiste Joseph Gregor – non juif et ami très proche de Zweig – donne naissance à l'opéra en un acte *Friedenstag* (« Jour de paix »), sur un argument anti-guerre. Créé en juillet 1938, il est d'abord encouragé par le régime, qui y voit l'exaltation du « pacifisme » de Hitler, puis finalement retiré l'année suivante. En octobre 1938, Gregor et Strauss signent *Daphne*, « tragédie bucolique en un tableau », dont la simplicité musicale, l'instrumentation illustrative et le sujet exaltant une Grèce antique idéale et proche de la nature enchantent Goebbels. Le 11 juin 1939, à l'occasion du concert de célébration de son 75^e anniversaire à Vienne, il s'entretient avec Goebbels, qui l'assure qu'il demandera à Hitler la protection pour sa belle-fille et ses deux petits-fils, protection finalement jamais obtenue. En 1940, le ministre de la Propagande lui commande une *Musique de fête pour les 2 600 ans d'existence de l'empire du Japon* (*Festmusik zur Feier des 2 600jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan*), pour laquelle il touche 10 000 Reichsmarks. En septembre 1941, il emménage avec la famille de son fils à Vienne, pour les placer sous la protection de Schirach. Il ne rentrera à Garmisch qu'en juin 1943. Célébré en Autriche plus qu'en Allemagne durant les dernières années, Strauss est néanmoins inscrit sur la « liste spéciale des artistes irremplaçables » de la « liste des artistes bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten-Liste*) en 1944.

Un des meilleurs aperçus de l'ambiguïté du personnage est la première partie, moins connue, de la fameuse lettre du 17 juin 1935 à Zweig, qui lui proposait de faire signer *Die schweigsame Frau* par Joseph Gregor pour éviter tout ennui avec les autorités :

Cher Monsieur Zweig,
 Votre lettre du 15 me plonge dans le désespoir ! Cette obstination juive [à vouloir que Gregor signe le livret à sa place] ! Et on ne devrait pas devenir antisémite ! ? Cet orgueil de race, ce sens de la solidarité – même moi je sens qu'il y a là une différence ! [...] Pour moi il n'y a que deux catégories d'êtres humains : ceux qui ont du talent et ceux qui n'en ont pas, et pour moi le peuple n'existe qu'au moment où il devient le public. Celui-ci peut être composé de Chinois, Haut-Bavarois, Néo-Zélandais ou Berlinois, ça m'est tout à fait indifférent, pourvu que les gens aient payé plein tarif⁵⁵.

55 Richard Strauss, Stefan Zweig, *Correspondance 1931-1936*, éd. cit., p. 186.

Le cas de Hans Pfitzner (1869-1949) est lui aussi exemplaire des incohérences du régime en matière de musique. Farouche antisémite et l'un des opposants les plus agressifs à la modernité en musique, Pfitzner n'aura pas d'occasion réelle de connaître le succès sous le III^e Reich. C'est pourtant Hitler qui prend l'initiative de lui rendre visite en 1923, dans une clinique où le compositeur est alors en convalescence. Mais la discussion, au cours de laquelle Pfitzner dévoile sa personnalité et son arrogance intellectuelle, lui déplaisent⁵⁶. Dès lors, il se tiendra à l'écart du compositeur, qui demeure pourtant l'un de ses fervents soutiens. Le 1^{er} juillet 1934, Pfitzner reçoit une lettre l'informant de sa mise à la retraite, au motif qu'il n'avait pas assuré suffisamment d'heures en tant que professeur et chef d'orchestre. Il est cordialement tenu à distance par Goebbels, qui le nomme néanmoins « Sénateur culturel du Reich » (*Reichskultursenator*) en 1936. Sa musique ne sera presque jamais exécutée pour des événements officiels. Sa cantate *Von deutscher Seele* (1921), dont le propos est l'exaltation de l'âme germanique chère aux idéologues du parti, est malgré tout donnée lors des Journées musicales du Reich (*Reichsmusiktage*) de Düsseldorf – pendant officiel, rappelons-le, de l'exposition *Entartete Musik*. Hormis ce bref moment de reconnaissance officielle, il est par ailleurs écarté des fonctions auxquelles il postulait, parmi lesquelles le poste d'intendant de l'opéra municipal de Berlin, sous contrôle de Goebbels. Il bénéficiera d'une aide financière de 6 000 RM allouée par la Chambre de musique du Reich en 1942.

Évincé par Goebbels, Pfitzner est soutenu par le clan Rosenberg ; à ce titre, il sera très régulièrement et fortement mis à l'honneur à de nombreuses occasions, indépendantes du ministère de la Propagande. Les articles dithyrambiques qui paraissent régulièrement dans le mensuel *Die Musik*, organe contrôlé par Rosenberg, contribuent à forger l'image du compositeur allemand par excellence. Même ses incursions dans l'atonalité sont pardonnées, voire justifiées, par le rédacteur en chef *völkisch* Herbert Gerigk qui écrit en 1934 à propos de sa *Symphonie n° 1 en do# mineur* : « Un art de valeur peut émerger de ce qu'il est convenu d'appeler atonalité seulement si la personne qui se trouve derrière est irréprochable sur le plan du sang et du caractère, et qu'elle est créative⁵⁷. » Malgré ses amitiés avec des dirigeants nazis pourtant influents, et l'organisation de nombreux concerts dans plusieurs villes à l'occasion de son anniversaire, de 1935 à 1939, son œuvre n'aura finalement jamais la reconnaissance de Hitler. Pfitzner souffrira donc davantage du manque de considération de celui-ci que d'un réel boycott de sa musique. Paradoxe ultime : il bénéficie d'un prix

56 Michael Kater, *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 158.

57 Herbert Gerigk, « Eine Lanze für Schönberg! Anmerkungen zu einem Geburtstagsaufsatz », *Die Musik*, XXVII/2, novembre 1934, p. 89.

honorifique (*Ehrengabe*) de 50 000 RM, versé par la Chambre de musique du Reich à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire en 1944. Cette même année, il est ajouté à la « liste spéciale des artistes irremplaçables » de la *Gottbegnadeten-Liste*, pourtant établie avec Hitler sous le contrôle de Goebbels, aux seuls côtés de Furtwängler et Strauss, ce qui le consacre, en théorie, comme l'un des plus grands compositeurs allemands de son époque et met en lumière une énième incohérence du régime.

Carl Orff et Werner Egk

146

Carl Orff (1895-1982) reste en Allemagne jusqu'à la fin des combats et connaît une ascension très progressive. Son intérêt pour la pédagogie musicale avait mené dès 1924 à la fondation, avec l'artiste et professeur de gymnastique Dorothee Günther, de l'école *Günther-Schule*; il y développe ce qui sera appelé ultérieurement la « méthode Orff » (*Schulwerk*), une manière d'enseigner la musique et de permettre un développement harmonieux de l'enfant par l'enseignement croisé de la pratique musicale et de la danse, avec une importance primordiale accordée à l'improvisation et dont le pédagogue Leo Kestenberg sera un ardent promoteur sous la république de Weimar. Dans le cadre de ses recherches pédagogiques, il publiera cinq volumes de *Musique pour enfants* (*Musik für Kinder*). Ses affinités avec des artistes juifs et son admiration pour la musique d'Igor Stravinsky lui attirent l'inimitié de la ligue KfdK de Rosenberg. Après 1933, malgré le soutien désormais encombrant de Kestenberg, Orff sait s'adapter au nouveau régime. Par l'intermédiaire de la *Günther-Schule*, il fait diffuser sa musique de danse au sein d'associations et de festivals. Son assistant Hans Bergese présente sa méthode à une réunion de référents de *Gaue*, organisée par Robert Ley. Son ancien étudiant et proche collaborateur Wilhelm Twittenhoff, préfacier d'une édition du *Schulwerk* en 1935, accèdera pour sa part à la fonction de directeur de formation auprès des professeurs de musique intervenant dans la Jeunesse hitlérienne et promouvra à plusieurs reprises la méthode Orff pour l'éducation rythmique. Malgré l'intérêt suscité, la musique est jugée trop difficile pour une application de masse⁵⁸.

En 1936, le comité olympique allemand lui commande *Olympische Jugend* (*Jeunesse olympique*), un cycle de pièces chorégraphiques pour le défilé des enfants aux Jeux olympiques. La musique est interprétée par l'orchestre de son école, sous la direction de sa collègue Gunild Keetman. L'année 1937 voit la création des *Carmina Burana* à Francfort à l'occasion du dernier festival de l'ADMV. L'œuvre remporte un succès local et est louée par une partie de la presse comme

58 Michael Kater, « Carl Orff im Dritten Reich », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 43/1, janvier 1995, p. 17.

une émanation de l'âme du peuple. Ce succès n'a rien de très surprenant au vu des caractéristiques musicales : omniprésence métrique, utilisation de danses et de chants populaires, simplicité mélodique et harmonique, *ostinati* rythmiques primitifs et archaïques. Parallèlement, l'œuvre est fortement critiquée par le clan Rosenberg, en particulier par Herbert Gerigk. Outre la mise en cause du choix des textes de goliards⁵⁹, dont certains étaient délibérément paillards, il faut plutôt y voir un ultime règlement de compte entre acteurs culturels en pleine querelle opposant la KfDK et l'ADMV de Peter Raabe. Une campagne est lancée dans *Die Musik* et certaines représentations de *Carmina Burana* sont annulées ou reportées par mesure préventive par les chefs d'orchestre ou directeurs de théâtres.

En 1938, Orff est toujours un compositeur peu reconnu, et il ne figure pas au programme des Journées musicales du Reich. En 1939 est créée au théâtre de Francfort sa version « aryannisée » du *Songe d'une nuit d'été*, qui remporte un succès unanime. À partir de ce moment, les productions de *Carmina Burana* connaissent un nouveau destin et sont dirigées par les plus grands chefs du régime parmi lesquels Hans Rosbaud (1939), Karl Böhm, (1940) ou Herbert von Karajan (1941), qui les programme à Berlin pour plusieurs semaines. D'autres œuvres suivront : les opéras *Der Mond* (1939), *Orpheus* (1940) et *Die Kluge* (1943), et la cantate *Catulli Carmina* (1943). À partir de 1941, il est protégé par Schirach à Vienne ; les *Carmina Burana* y sont donnés le 10 février 1942. L'arrivée de Werner Egk à la RMK le met définitivement à l'abri des attaques. En février 1942, un festival est organisé en son honneur à Hannovre, la RMK lui verse une aide de 2 000 Reichsmarks. En 1944, le ministère de la Propagande lui commande une musique pour les actualités filmées et il est ajouté à la liste des compositeurs « bénis de Dieu ». Sa musique est alors jouée non seulement dans la plupart des salles de concert d'Allemagne mais également à l'occasion de rassemblements officiels du parti ; elle est en outre programmée sur les ondes allemandes. Les *Carmina Burana* connaîtront au total près de 40 productions sous le III^e Reich⁶⁰.

Élève et ami très proche d'Orff, Werner Egk (1901-1983) – de son vrai nom Werner Joseph Mayer – compte lui aussi quelques adversaires durant sa carrière. Perçu comme un compositeur talentueux, il est en accord parfait avec l'idéologie nazie : ses œuvres, fondées sur des sujets populaires, mettent en scène des personnages juifs de manière exclusivement négative. Son opéra *Die Zaubergeige*

59 Le terme, à l'étymologie encore incertaine, désigne des clercs itinérants, souvent des étudiants en droit, connus au Moyen Âge pour leurs écrits satyriques en latin.

60 Chiffres donnés par Karen Painter, *Symphonic Aspiration. German Music and Politics, 1900-1945*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2007, p. 265.

(*Le violon enchanté*), créé en mai 1935, connaît un succès considérable⁶¹. Cette même année, il remporte la médaille d'or du concours de composition organisé pour les Jeux olympiques de Berlin dans la catégorie « musique orchestrale », avec *Olympische Festmusik*. Heinz Tietjen, Intendant général du Staatsoper de Berlin, l'invite alors à diriger *Die Zauberflöte* dans la capitale. Rapidement, il est nommé à un poste permanent de *Kapellmeister*, tâche dont il s'acquittera jusqu'en 1941. En 1939, son nouvel opéra *Peer Gynt*, commande de Tietjen pour le Staatsoper en 1938, est donné à l'occasion des Journées musicales du Reich. Malgré des caractéristiques conformes à la mission de l'artiste nazi, les œuvres de Werner Egk se situent dans la filiation avec Stravinsky et intègrent atonalité, dissonances et éléments de jazz, ce qui les rend suspectes auprès des radicaux du clan Rosenberg, dès le début des années 1930. La justification qu'en donne le compositeur – tout élément dissonant ou contraire à l'idéologie serait utilisé pour les personnages juifs dans l'histoire, et la tonalité s'imposerait sur le chaos – ne lui épargne pas les critiques virulentes. C'est Hitler lui-même qui, en louant publiquement le compositeur, assure à ses œuvres existantes et à venir un succès désormais indiscutable. Disposant d'un puissant réseau de connaissances parmi les responsables du régime, Egk connaît une brillante carrière jusqu'à la fin de la guerre, écrivant, outre des opéras commandés par divers ministres, des arrangements musicaux pour des chants de la Jeunesse hitlérienne ou de la SS et des musiques de films de propagande, dont la *Marsch der deutschen Jugend* (*Marche de la jeunesse allemande*). Après trois années à la tête de l'orchestre de l'Opéra de Berlin, il est nommé directeur de la section des compositeurs au sein de la RMK en 1941 et ajouté à la *Gottbegnadeten-Liste*. Il reçoit lui aussi une aide financière (4 000 RM) l'année suivante et prend la présidence du conseil d'administration de la STAGMA (qui deviendra GEMA après la guerre), une société créée par Goebbels en 1933 et chargée de la gestion du droit des auteurs autorisés par le régime.

Rudolf Wagner-Régeny et Gottfried Müller

Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969) est acclamé par une partie de la critique en tant que compositeur d'opéra avec *Der Günstling* (*La Favorite*, inspiré de *Marie Tudor* de Victor Hugo) en 1935. Marié à une femme dont une partie de la famille est juive, il a été l'élève de Franz Schreker, lui-même victime des purges nazies. Son collaborateur Caspar Neher, librettiste de *Der Günstling*, s'est rendu

61 L'histoire du *Violon enchanté*, – celle d'un simple fermier, Kaspar qui, au cours de multiples péripéties, réussit à gagner l'amour d'une aristocrate, Ninabella, pour finalement choisir la vie simple en revenant vivre avec sa femme, la paysanne Gretl –, se situe au cœur des thématiques nazies louant le paysan et décriant la bourgeoisie. Le personnage juif est figuré par le surnois Guldensack (littéralement « Sac de florins »), qui sera finalement vaincu par Kaspar.

célèbre pour son travail avec Bertolt Brecht et Kurt Weill sous la république de Weimar. Enfin, son langage musical intègre l'atonalité et des éléments de jazz. En conséquence, il s'attire la critique des partisans de l'idéologie *völkisch* de Rosenberg. Mais il s'assure en contrepartie la bienveillance et la protection de Baldur von Schirach à Vienne. Son soutien indéfectible au régime et son engagement politique lui permettent de nouer de nombreuses relations au sein du parti. La NSKG lui commande une version du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, exécutée en concert en juin 1935. En 1939, son opéra *Die Bürger von Calais* est donné sous la direction de Herbert von Karajan au *Staatsoper* de Berlin. Deux ans plus tard, *Johanna Balk* est créé à Vienne. L'œuvre provoque un scandale, motivé par le style musical trop proche de celui de Weill, mais surtout par l'inimitié ainsi que des jeux de pouvoir entre Schirach, qui promeut l'œuvre à Vienne, et Goebbels, qui l'interdit à Berlin. Les partisans de ce dernier s'invitent à la première et sifflent la représentation. Le compositeur fait également les frais de cette lutte en n'étant pas mentionné sur la *Gottbegnadeten-Liste*. Il est par conséquent déclaré apte au service militaire et intégré à la *Wehrmacht* en février 1943, pour être envoyé sur le front de l'Est tout d'abord. Grâce à ses soutiens, il parviendra néanmoins par la suite à obtenir un poste en arrière-base, dans des bureaux à Berlin.

Il semble enfin que le jeune Gottfried Müller (1914-1993) ait été victime d'une situation comparable. Âgé de dix-huit ans en 1933, il adhère dès le mois de mai au Parti nazi. Ses premières œuvres sont reçues comme les promesses d'une nouvelle musique allemande, notamment dans le domaine religieux. Son *Deutsches Heldenrequiem* (*Requiem pour un héros allemand*), composé en 1934 et dédié à Hitler, est reçu avec enthousiasme et Goebbels croit voir en lui le futur compositeur nazi qu'il recherche. Il est joué lors de fêtes officielles, au congrès de la RMK de 1936 et à l'occasion du 1^{er} mai 1937. Ambitieux et recherchant avant tout le succès, Müller propose pour l'ouverture du Congrès du parti nazi en 1939 une œuvre pour chœur mixte et orchestre, *Führerworte* (*Les Paroles du Führer*), fondée sur des phrases prononcées par Hitler dans son discours de clôture des journées du Parti en 1936. Mais c'est Friedrich Jung, protégé du dirigeant Robert Ley, qui est finalement choisi, marquant prématurément le déclin de popularité du compositeur militant, qui ne figure pas dans l'*Histoire de la musique allemande* publiée en 1940 par Otto Schumann. En 1942, il reçoit néanmoins une aide financière de 2 000 RM. Il devient professeur de composition au conservatoire de Leipzig jusqu'à la fin de la guerre, et achève *Führerworte* qui sera donné en 1944. Il figure sur la *Gottbegnadeten-Liste*⁶².

62 Sur Gottfried Müller, voir Gunnar Wiegand, « Musik und Krieg: Sprachliche und kompositorische Mechanismen in Gottfried Müllers *Deutsches Heldenrequiem* und *Führerworte* », dans Annemarie

Si Carl Orff et Werner Egk sont quasiment les seuls compositeurs passés à la postérité malgré leur collaboration avec le régime nazi, l'*Histoire de la musique allemande* d'Otto Schumann recense en 1940 une cinquantaine de jeunes compositeurs très actifs et reconnus. Ce qui les réunit, selon l'auteur, n'est pas un style particulier mais « l'aspiration à l'adéquation parfaite au peuple, tissée de toutes les sortes de formes musicales, allant de Haendel à une sorte de jazz ennobli⁶³. »

Le jazz

150

Durant toute la durée du régime national-socialiste, les affrontements entre Rosenberg et Goebbels concernant le jazz seront constants. Rosenberg veut un bannissement total et tente de rallier à cette idée nombre de *Gauleiter*, d'où des interdictions locales nombreuses. Dans son journal, il se plaint à plusieurs reprises de la politique du ministre de la Propagande et, en 1943, il écrit que Goebbels « fait jouer de la musique de nègres comme on ne l'a jamais fait⁶⁴. » Goebbels souhaite en effet détourner et récupérer le genre dans un but propagandiste. À l'intérieur de l'Allemagne, cela se traduit par la création des *Goldenen Sieben* puis de l'orchestre DTUO et des ensembles de « musique de divertissement »⁶⁵. Dans le même temps, il se lance dans une entreprise de contre-propagande par la radio, à destination de l'étranger uniquement. Le jazz est à nouveau mis à contribution, cette fois pour propager l'idéologie nazie et véhiculer un message défaitiste dans les rangs de l'ennemi. Plusieurs émetteurs, dont le *Deutscher Kurzwellensender*, transmettent des émissions dans la langue du pays visé : français, hollandais, flamand, irlandais, espagnol, portugais, bulgare, grec, roumain, slovaque, hongrois, et bien sûr anglais⁶⁶. Pour la partie anglophone des nombreux « émetteurs allemands à destination de l'Europe » (*Deutsche Europasender*) est fondée l'émission « *Germany Calling* », animée par « Lord Haw-Haw » : le pseudonyme, qui sera repris par les présentateurs eux-mêmes par la suite, fut initialement attribué par le critique Cyril Carr Dalmaine – alias Jonah Barrington – dans le *Daily Express* du 14 septembre 1939 ; il désigne tout d'abord Wolf Mittler, puis Norman Baillie-Stewart et surtout

Firme, Ramona Hocker (dir.), *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006, p. 175-192 ; Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, p. 234-241 ; Michael H. Kater, *The Twisted Muse*, op. cit., p. 184-185.

⁶³ Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, op. cit., p. 403.

⁶⁴ Alfred Rosenberg, *Journal. 1934-1944*, éd. cit., p. 494 (26 juillet 1943).

⁶⁵ Voir ci-dessus, p. 94-100.

⁶⁶ Langues figurant dans la liste des commentateurs publiée le 10 juin 1942, BArch, R 55, 1270, f. 233.

William Joyce⁶⁷, assisté ultérieurement de James Clark et Richard Kupsch. Leur émission, calquée sur le modèle de la BBC au Royaume-Uni, mêle, durant une vingtaine de minutes, nouvelles du front, sketches et musique jazz, le tout dans une visée uniquement propagandiste. Elle est diffusée à plusieurs moments de la journée et connaît un succès particulier outre-manche lorsque Joyce lit des lettres de prisonniers britanniques détenus dans les camps allemands, offrant une occasion inespérée pour les familles des soldats d'avoir des nouvelles de leurs proches disparus⁶⁸.

Les pauses musicales de « *Germany Calling* » sont confiées à un groupe à effectif variable, créé spécialement en avril 1940, et employé par le ministère de la Propagande : Charlie and His Orchestra. Dirigé par Lutz Templin, cet ensemble de haut niveau, allant de 16 à 30 musiciens, compte parmi ses membres Fritz Brocksieper, ancien des *Goldenen Sieben*, certains musiciens du DTUO, mais aussi des interprètes européens renommés comme le pianiste italien Primo Angeli⁶⁹. La diffusion de musiques de jazz est stratégique : familiers aux auditeurs anglophones ou anglophiles, les standards entendus doivent endormir la méfiance de l'auditeur. Presque toutes les chansons interprétées et enregistrées par Charlie and His Orchestra sont construites sur le même modèle : la version originale – musique et paroles – est d'abord entonnée. S'ensuit une interruption par le chanteur, Karl « Charlie » Schwedler, le plus souvent sous l'amorce « Voici la nouvelle chanson de Mr Churchill » (« *Here is Mr. Churchill's latest song* »). Le standard est alors repris, mais les paroles ont été habilement modifiées, le plus souvent par Schwedler lui-même, de

67 William Joyce (1906-1946) naît aux États-Unis dans une famille d'origine irlandaise. Après avoir vécu quelques années en Irlande, il s'établit en Angleterre. En 1932, il y rejoint la *British Union of Fascists* d'Oswald Mosley, dont il devient, deux ans plus tard, chef de la propagande. Évincé en 1937, il fonde la *National-socialist League*. Recherché par les autorités britanniques, il rejoint Berlin en août 1939 et obtient la nationalité allemande quelques mois plus tard. Il est embauché à la *Rundfunkhaus* peu après son arrivée sur le territoire et enregistre des émissions jusqu'au 30 avril 1945. Interdites d'écoute par le gouvernement britannique, celles-ci deviennent néanmoins très populaires auprès du public au Royaume-Uni. Les auditeurs apprécient son ton sarcastique, particulièrement ses caricatures d'Arthur Neville Chamberlain puis de Winston Churchill. Arrêté en 1945 alors qu'il tentait de fuir l'Allemagne, Joyce est jugé pour haute trahison en Grande-Bretagne et pendu en juin 1946. Son épouse Margaret Joyce, qui intervenait pour sa part sous le pseudonyme « Lady Haw-Haw », fut graciée en 1948. Ayant quitté l'Allemagne en 1943, Wolf Mittler reprendra ses activités sans être inquiété, tandis que Baillie-Stewart écopera de cinq années d'emprisonnement au Royaume-Uni.

68 Mittler s'en inspirera dès 1941 pour sa série de reportages dans les camps de prisonniers de guerre en Allemagne ; les témoignages des membres du corps expéditionnaire de soldats australiens et néo-zélandais (ANZAC) concernant les bons traitements qu'ils y reçoivent sont retransmis dans son émission propagandiste « *ANZAC Tattoo* », co-animée avec Mildred Gillars alias « Axis Sally », pour démobiliser leurs compatriotes qui se battent alors en Afrique du Nord. (Wolf Mittler, interview avec Peter Simon et Thomas Gaevert, *Wolf Mittler: Ein Rundfunkreporter zwischen den Fronten*, SWR2 Dschungel, émission du 5 septembre 2000.)

69 La liste des musiciens de 1940 à 1943 est reproduite dans Horst J.P. Bergmeier et Rainer E. Lotz, *Hitler's Airwaves*, op. cit., p. 165.

manière à conserver une grande proximité avec la version originale : elles reflètent l'antisémitisme nazi et tournent en ridicule les dirigeants des pays alliés contre l'Allemagne, particulièrement Winston Churchill tout d'abord, représenté comme alcoolique et pleutre, puis Franklin Delano Roosevelt, associé à la « juiverie internationale » et aux « bolcheviques » après l'entrée en guerre des États-Unis. Mentionnons ici l'exemple du standard *Stormy Weather*, initialement composé en 1933 par Harold Arlen sur un texte de Ted Koehler pour le spectacle *Cotton Club Parade*. La chanson présente Churchill comme un couard impuissant devant la suprématie de l'ennemi allemand.

152

<i>Paroles originales</i>	
Don't know why	Je ne sais pas pourquoi
There's no sun up in the sky	Il n'y a pas de soleil dans le ciel
Stormy weather	Quel mauvais temps
Since my gal and I ain't together	Depuis que je ne suis plus avec mon mec
Keeps rainin' all the time	Il pleut tout le temps
Life is bare	La vie est sans intérêt
Gloom and misery everywhere	Tristesse et misère sont partout
Stormy weather	Quel mauvais temps
Just can't get my poor self together	Je ne peux plus rassembler mes esprits
I'm weary all the time.	Je suis constamment lasse
<i>Paroles modifiées</i>	
Don't know why	Je ne sais pas pourquoi
I cannot blockade the sky	Je ne peux bloquer le ciel
Stormy weather	Quel mauvais temps
Since my ships and the German planes got together	Depuis que mes navires ont rencontré les avions allemands
I'm beaten every time	Je suis battu à chaque fois
Life is bare	La vie est sans intérêt
Gloom and misery everywhere	Tristesse et misère sont partout
Stormy weather	Quel mauvais temps
Just can't keep my poor ships together	Je ne parviens plus à conserver mes bateaux
They're sinking all the time.	Ils coulent tout le temps

Un exemple antibolchevique est le détournement de *Bei Mir Bistu Shein* de Jacob Jacobs et Sholom Secunda, popularisé par la version des Andrews Sisters sous le titre *Bei mir bist du schön* en 1937. Il devient ici, selon l'annonce de Schwedler au début de l'enregistrement, « l'hymne de la Fraternité internationale des bolcheviques » (« *the Anthem of the International Brotherhood of Bolsheviks* »). La chanson « Lili Marleen » est traduite en anglais par Norman Baillie-Stewart en 1942 et enregistrée par l'orchestre avec Lale Andersen au micro, mais sans détournement des paroles ; il s'agit alors de

populariser ce chant de soldat allemand auprès des troupes ennemies. Les enregistrements des sessions de Charlie and His Orchestra – près de 300 titres au total – feront l'objet de copies, envoyées aux émetteurs allemands installés dans les pays occupés.

À la fois interdit, détourné, instrumentalisé, le jazz ne cesse de représenter une menace pour le régime hitlérien et il est constamment attaqué pour l'incitation à la débauche morale et sexuelle que ses sonorités sont supposées éveiller. Son potentiel de résistance physique, spirituelle et intellectuelle est souligné par l'importance que les dirigeants nazis accorderont à un groupe de jeunes surnommé *Swing Jugend* ou plus péjorativement les *Swing Heinis*, le terme *Heini* pouvant être traduit en français par « nigaud ». Un premier groupe de jeunes passionnés de jazz et de swing voit le jour à Hambourg et fait des émules à Berlin, Francfort et dans pas moins de quarante-deux autres villes d'Allemagne ainsi qu'à Vienne⁷⁰. Les membres constituent des *hot clubs* et s'y retrouvent à l'occasion de fêtes privées pour danser au son de musique *swing* et *hot*, partager des enregistrements américains et boire de l'alcool. Issus de la classe moyenne supérieure et de la bourgeoisie, ils affichent leur anglophilie par leur style vestimentaire : veste à carreaux écossais, pantalons à coupe large, imperméable, écharpe, chapeau et parapluie pour les garçons qui portent par ailleurs les cheveux longs jusqu'au col ; jupe courte avec mi-bas de soie ou pantalon, rouge à lèvres et vernis à ongles pour les filles, qui affichent également leur émancipation par le fait de fumer en public. La formule « *Swing Heil* » est utilisée par certains en lieu et place de l'habituel « *Sieg Heil* », « *Heil Hotler* » remplace pour d'autres « *Heil Hitler* », les prénoms allemands sont américanisés. Bien que ces jeunes ne soient généralement pas politisés, ils refusent le plus souvent de s'engager dans la Jeunesse hitlérienne. Leur engouement pour la culture américaine et le jazz, mais surtout leur individualisme revendiqué suscitent l'inquiétude des dirigeants parmi lesquels Himmler qui, en tant que chef de la police allemande, commande des rapports sur leurs activités et les fait placer sous surveillance à partir de 1940. Taxée de clique « libéraliste-individualiste », la *Swing Jugend* contrevient, de fait, à l'édification de la « communauté du peuple » voulue par les idéologues nazis, comme le montre le rapport à son sujet établi en août 1941 :

Il s'agit ici en partie de jeunes dégénérés, prédisposés à la criminalité ou encore de sang-mêlé, qui se sont constitués en cliques, plus précisément en bandes

70 Villes recensées par Guido Fackler, « Die "Swing-Jugend": oppositionelle Jugendkultur im nationalsozialistischen Deutschland », dans Alenka Barber-Kersovan, Gordon Uhlmann (dir.), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hamburg, Dölling und Galitz, 2002, p. 36.

musicales de gangsters et qui terrorisent la population qui pense sainement par leur attitude et l'indignité de leurs excès musicaux⁷¹.

Qualifiant ses membres d'« ennemis publics », ce rapport propose en outre des mesures répressives :

Il semble nécessaire et urgent d'arrêter les meneurs de ces bandes, qui sont connus du service de sécurité et de la Gestapo, et de saisir tout le matériel de disques interdits qu'ils ont mis à l'abri, pour enrayer la propagation de l'épidémie de swing et de hot à Hambourg et aux alentours et empêcher que s'exerce leur mauvaise influence sur les autres jeunes⁷².

En janvier 1942, Himmler en fait état à Reinhard Heydrich et préconise que « ce mal soit complètement exterminé ». Pour ce faire, il décide de peines d'emprisonnement de deux à trois ans dans des camps de concentration :

154

Tous les meneurs, à savoir les meneurs de l'espèce mâle ou femelle [...] doivent être envoyés dans un camp de concentration. Les jeunes doivent tout d'abord y recevoir des coups, pour être ensuite éduqués de la manière la plus sévère et forcés à travailler⁷³.

À partir de juin 1942, les déportations vers Moringen et Uckermark commencent. Une partie des jeunes hommes est pour sa part envoyée sur le front⁷⁴.

L'attitude adoptée face à la diffusion, à l'écoute et à la pratique du jazz est donc complexe et obéit à une stratégie de contrôle de chaque individu : tout en permettant parfois le divertissement du peuple, l'objectif visé est avant tout l'embrigadement. La mise en œuvre de mesures punitives voire meurtrières à l'encontre de la jeunesse qui affiche son engouement pour cette musique témoigne de son potentiel de résistance spirituelle à l'idéologie nazie. Les vicissitudes que connaît le jazz durant ces presque treize années mettent également en avant l'impossibilité de cohérence d'un système due à l'hypergestion de la politique musicale dans son ensemble et par des acteurs multiples sous le régime nazi. Elles révèlent à elles seules les luttes politiques et idéologiques

71 Artur Axmann, « Bericht: Swing-Jugend, 1941. Sofort-Aktion gegen Swing-Jugend », 18 août 1941, reproduit dans Karl Heinz Janke (éd.), *Jugend unter der NS-Diktatur 1933-1945. Eine Dokumentation*, Rostock, Ingo Koch, 2003, p. 557.

72 *Ibid.*, p. 558.

73 Heinrich Himmler à Reinhard Heydrich, 26 janvier 1942 ; cité par Regina Fritz, « Die "Jugendschutzlager" Uckermark und Moringen im System nationalsozialistischer Jugendfürsorge », dans Ernst Berger (dir.), *Verfolgte Kindheit. Kinder und Jugendliche als Opfer der NS-Sozialverwaltung*, Berlin, Böhlau, 2007, p. 312.

74 Au sujet de la *Swing-Jugend*, voir également Michael Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 102-110 et 148-162.

auxquelles se livrent les plus proches collaborateurs de Hitler et démentent l'unité de façade du régime national-socialiste.

Une enclave de liberté apparente : la Ligue culturelle juive

Sur une initiative de Goebbels, à partir du 1^{er} avril 1933, un boycott des magasins juifs est organisé et, progressivement, les Juifs sont exclus de toute activité. Plusieurs milliers d'artistes et de musiciens sont ainsi renvoyés des orchestres, des troupes de théâtre ou des opéras. Dans cette logique ségrégationniste, l'accès aux salles de spectacle et à toute représentation fréquentée par des « aryens » leur est progressivement interdit. Pour répondre à cette décision catastrophique, des artistes juifs mettent en place des associations, tolérées par le régime, jouant pour un public exclusivement juif. La Ligue culturelle des Juifs allemands (*Kulturbund deutscher Juden*) voit tout d'abord le jour durant l'été 1933. Dirigée par le neurologue et musicien Kurt Singer et par le chef d'orchestre et compositeur Joseph Rosenstock, elle se développe bientôt dans une soixantaine de villes allemandes. Dès 1933, elle compte 19 000 membres et dispose de 125 musiciens et acteurs, employant au total quelque 200 personnes. Durant la première saison qui s'ouvre sur une représentation des *Noces de Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, 69 opéras sont présentés et 117 concerts donnés. La saison suivante voit le nombre de concerts tripler. Entre 1934 et 1937, plus de 200 représentations mensuelles seront recensées dans une centaine de villes. Plus de 180 000 Juifs de toute l'Allemagne deviendront membres actifs de cette organisation, dont 40 000 pour la seule ville de Berlin. Avec les lois raciales de Nuremberg en 1935, les Juifs sont déchus de la nationalité allemande et l'alliance est rebaptisée Ligue culturelle juive d'Allemagne (*Jüdischer Kulturbund in Deutschland*) puis Association des ligues culturelles juives du Reich (*Reichsverband der jüdischen Kulturbünde*). Au total, entre 1934 et 1937, plus de deux cents représentations mensuelles seront recensées dans une centaine de villes, parmi lesquelles Francfort, Cologne, Hambourg, Munich, Stuttgart, Mannheim et Breslau⁷⁵.

La *Kulturbund* est séparée en huit domaines distincts : conférences, pièces légères, drames, concerts, opéras, décors et costumes, technique, organisation. C'est, dans les faits, une véritable organisation officialisant la ségrégation des Juifs en Allemagne qui se met en place, sous la supervision de Hans Hinkel,

75 Chiffres donnés par Erik Levi, *Music in the Third Reich*, New York, Saint Martin's Press, 1996, p. 51-52. À ce sujet, voir également Elke Geisel, Henryk Broder, *Première und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Berlin, Siedler, 1992 ; Akademie der Künste (éd.), *Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Berlin, Hentrich, 1992 ; Martin Goldsmith, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, New York, J. Wiley, 2000.

antisémite radical membre de la KfdK, référent culturel au sein du ministère prussien de l'Éducation nationale et de la Science, qui sera ensuite chargé de la « déjudaïsation » de la vie culturelle allemande au sein du ministère de la Propagande. Les conditions définies par ce dernier sont très strictes : seuls des artistes juifs peuvent se produire pour l'organisation et les concerts ne peuvent être fréquentés que par un public juif s'acquittant d'une somme forfaitaire mensuelle⁷⁶, qui permet le financement de l'association, de la location de la salle et de la rémunération des artistes. De ces concerts ou événements, seuls peuvent rendre compte des journalistes appartenant à la presse juive. En revanche, les programmes des concerts, même s'ils doivent être soumis au bureau de Hinkel pour accord avant toute exécution, laissent une liberté de choix surprenante, qui se traduit par une proximité avec les goûts des Allemands non juifs : *Judas Macchabée* de Georg Friedrich Haendel, *Fidelio* et la *Symphonie n° 3 « Héroïque »* de Ludwig van Beethoven, *Nabucco* de Giuseppe Verdi, *La Chauve-Souris* de Johann Strauss figurent aux programmes berlinois de la saison 1934-1935. Bien que les orientations esthétiques se rapprochent de celles prisées par le régime et la population, elles en diffèrent parfois sur le contenu moral et idéologique, à l'exemple de la première production de la division théâtrale, le 1^{er} octobre 1933. Le choix se porta sur *Nathan le Sage* (*Nathan der Weise*), une fable de l'écrivain des Lumières Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781) sur la fraternisation des religions chrétienne, musulmane et juive. Après 1935, certains compositeurs allemands comme Beethoven, Richard Wagner ou Richard Strauss sont interdits et la programmation se tourne vers la musique de compositeurs juifs du passé mais également vers la création contemporaine, avec cependant un goût très modéré pour la modernité. Un recensement partiel de la programmation a dénombré 155 œuvres de 70 compositeurs juifs sur la durée d'existence des ligues culturelles juives à travers l'Allemagne⁷⁷.

Alors même que l'idéologie nationale-socialiste vilipende l'incapacité créative des Juifs en les comparant à des parasites, Hinkel, dans sa démarche propagandiste, loue la prolifération des artistes de la *Kulturbund*. Les intérêts que le parti nazi retire de la création de cette organisation sont multiples : tout d'abord, elle permet de remédier partiellement au problème de chômage qui se pose pour les artistes juifs suite à leur bannissement des institutions allemandes ; corrélativement, en réservant un espace d'expression à la communauté juive, elle s'assure son retrait total de la vie culturelle réservée aux « aryens » ; par ailleurs, la possibilité de fréquenter des lieux de divertissement allouée à la population

⁷⁶ La somme acquittée par les membres donne droit à deux spectacles par mois, suivant une alternance très précise : durant un mois, un opéra et une conférence en philosophie, musique, religion ou art et, le mois suivant, une pièce de théâtre et un concert.

⁷⁷ Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, op. cit., p. 88.

exclue est propice à un apaisement des tensions sociales. Mais l'enjeu majeur est surtout propagandiste : alors qu'à l'approche des Jeux olympiques de 1936, la communauté internationale s'inquiète des discriminations dont la population juive est victime au quotidien, la création de la *Kulturbund* vise à la rassurer, en mettant en avant la richesse des œuvres présentées et la liberté des artistes. En septembre 1936, la Ligue est même autorisée à tenir un congrès national à Berlin ; les membres des cent vingt-cinq sections du pays assistent dans ce contexte à des conférences sur la survie de la culture juive en Allemagne, couvrant l'étude de la musique liturgique et folklorique à la musique orchestrale. Un prix de composition est organisé, pour lequel une centaine d'œuvres est soumise. L'année des Jeux, Hinkel autorise des journalistes non juifs à assister à des concerts et les encourage à interviewer des artistes et des dirigeants.

Paradoxe ultime : certaines des sections de la Ligue, parmi lesquelles celle de Berlin, sont maintenues sur ordre de Goebbels après le pogrom de novembre 1938 surnommé « Nuit de Cristal », dans un souci exclusivement propagandiste puisqu'elle nourrit une relative illusion quant au sort de la population juive et de ses artistes. Elle est finalement interdite et dissoute le 11 septembre 1941 par la Gestapo, date à partir de laquelle musiciens et artistes auront soit choisi l'exil, soit été assassinés ou déportés dans des camps de concentration – Theresienstadt principalement – ou vers des centres de mise à mort. Si l'existence de la *Jüdischer Kulturbund* en Allemagne est reconnue aujourd'hui comme faisant partie intégrante d'un système qui n'aura de cesse de rassurer la communauté internationale quant au sort réservé aux Juifs, du moins jusqu'en 1941, sa mise en place à l'époque a contribué à la désorientation d'un certain nombre d'artistes qui, choisissant de ne pas émigrer pour maintenir une vie culturelle dans le pays, se trouveront pris au piège.

DE L'ÉPURATION À LA DÉNAZIFICATION

Le régime national-socialiste s'est inscrit, avant même la prise de pouvoir et avec la constitution du parti nazi, dans l'obsession de la « rupture », en premier lieu avec les années de la république de Weimar. Cette rupture est observable dès la mise en place du régime, notamment par l'exclusion ou le renvoi de nombreux musiciens jugés désormais indésirables. L'enjeu, en attendant l'essor de compositeurs et musiciens emblématiques du nouveau régime issu de l'autoproclamée « révolution nationale-socialiste », est tout d'abord de mettre un terme à des courants et expérimentations jugés dégradants pour l'« âme allemande », notamment l'atonalité : contre la « dégénérescence » du passé, la rupture doit mener à une véritable « régénérescence » du peuple allemand et de sa musique. Mais en exigeant une musique au service de l'éducation du peuple

et en s'en donnant des moyens extrêmes, ce système empêche dès lors le génie créateur de s'exprimer :

L'adversaire le plus redoutable d'une efflorescence musicale contemporaine est l'ingérence illimitée du bureaucratisme et de l'étatisme. Si des hommes d'État parfaitement ignorants dans le domaine de l'art conservent le pouvoir d'interdire certaines œuvres pour des raisons tout à fait étrangères à l'art, ou – ce qui est plus redoutable encore – si l'interdiction est motivée par des raisons artistiques totalement erronées, alors l'avenir de la musique est compromis à tout jamais. Tout comme on ne peut concevoir un art folklorique « dirigé », il est tout aussi impossible de régenter le génie de la création⁷⁸.

158

Privilégiant uniquement le contenu idéologique et la potentialité propagandiste et manipulatrice de la musique sur le peuple, Hitler et ses collaborateurs dirigent la création artistique vers l'aporie que Béla Bartók dénoncera en 1938. Le bannissement de nombreux compositeurs allemands, juifs ou opposants politiques⁷⁹, mène également à un véritable appauvrissement de la vie culturelle allemande, au point que Hitler déplorera finalement lui-même qu'aucun artiste de l'envergure des grands maîtres ne se distingue. Malgré le coup de grâce donné à la musique moderne, la création ne s'arrête pourtant pas sous le III^e Reich. À côté des *Volkslieder*, le régime soutient la création dans le domaine de la musique « savante » : de nombreux opéras voient le jour entre 1933 et 1945 mais également des cantates, oratorios et autres œuvres monumentales pour chœurs et orchestres.

Si le talent de certains – trop rares – compositeurs autorisés, tels que Richard Strauss dans un premier temps et, l'espace de quelques années, Paul Hindemith, a pu continuer à s'exercer dans le domaine de la composition, il n'en reste pas moins impossible d'évoquer l'existence d'une véritable « musique nazie », cela pour plusieurs raisons. Historiquement tout d'abord : l'Allemagne était au centre d'influences diverses et fragmentée en divers états indépendants, ce qui empêchait déjà de pouvoir véritablement évoquer précédemment l'existence d'une « musique allemande » ; la naissance d'une musique « de sang et de sol » est donc, dans son projet même, vouée à l'échec. Cela s'explique ensuite par l'absence de critères musicaux formulés précisément par les théoriciens du parti, en dehors de l'opposition à toute forme de modernisme telle qu'expérimentée sous la république de Weimar et de l'asservissement imposé du compositeur à l'« âme populaire ». Enfin, les conflits idéologiques de personnalités et des rivalités

78 « Opinion de Mr. Béla Bartók (Varsovie) sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la musique contemporaine », *Revue internationale de musique*, 1/3, juillet-septembre 1938, p. 153.

79 Entre 1933 et 1937, environ cent soixante compositeurs célèbres partent de la seule ville de Berlin pour la France, la Suisse, la Palestine, les États-Unis.

incessantes au plus haut échelon de l'État, telle celle entre Joseph Goebbels et Alfred Rosenberg qui les mène à des luttes intestines ont empêché toute unité esthétique. Ce conflit permanent qui ne connaîtra pas de répit contribue à dresser des politiques musicales en Allemagne nazie un bilan erratique : les cas du jazz, du destin fluctuant de compositeurs acquis au pouvoir et de l'espace de liberté apparente que constitue la *Jüdischer Kulturbund* sont symptomatiques de ces tensions idéologiques. La rupture semble en définitive s'être appliquée avant tout dans la privation des droits et des libertés fondamentaux des citoyens allemands « ennemis du peuple » ou jugés indésirables, et ce, dès 1933. Mais plus qu'une rupture véritable, il faut y voir une radicalisation, une exacerbation des idées autoritaristes, pangermanistes et expansionnistes hérités de l'ancienne Prusse et une exploitation judicieuse d'un anticommunisme et d'un antisémitisme déjà présents. En ce sens, la rupture s'apparente davantage à un détournement et s'en tient avant tout à des velléités.

Alors que l'on a pointé les failles et les incohérences du régime qui s'achemine inexorablement, après l'entrée en guerre, vers l'autodestruction, l'interrogation subsiste sur sa pérennité, l'adhésion et l'enthousiasme qu'il génère au sein de la population allemande durant les premières années, ainsi que sur les raisons du ralliement de nombreux artistes. Si l'on revient un instant sur la situation politique de la fin des années 1930, force est de constater que Hitler suscita dans un premier temps espoir et utopie, et pas seulement chez des conservateurs tels que Hans Pfitzner ou Richard Strauss :

Même si tout le monde ne souhaitait pas un chef spécifiquement nazi, la plupart étaient las de l'expérience démocratique de Weimar, avec des élections à répétition, les innombrables manifestations et l'anarchie qui régnait dans les rues, les longues queues devant les bureaux d'assistance sociale et l'ampleur du chaos sociale. Méprisant la classe politique de Weimar qui s'était montrée totalement incapable de les sortir de là, les Allemands étaient tout prêts à placer leur confiance et leur crédit dans un homme qui les rattacherait à ce qu'ils tenaient pour les éléments les plus sains des traditions allemandes⁸⁰.

Dès les premiers mois de 1933 et même avant, de nombreux Allemands parmi lesquels des musiciens en deviennent des rouages volontaires en s'engageant par milliers dans diverses organisations, du parti aux œuvres de charité en passant par les ligues culturelles, les groupements professionnels ou les mouvements de jeunesse. La mise en place de ces multiples structures assure l'efficacité d'un régime dans lequel « la vie comme telle devient un objet éminent de calculs

80 Robert Gellately, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer*, trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003, p. 24.

et de prévisions du pouvoir étatique⁸¹. » Une certaine amélioration de la situation économique et sociale, l'embrigadement de la jeune génération et l'omniprésence de la propagande assurent son succès auprès d'une large partie de la population.

Enfin, la mise en place du système concentrationnaire, largement médiatisée par le régime, suscite la peur et assure l'élimination ou la mise au pas de nombreux opposants politiques. Le 8 mars 1933, le ministre de l'Intérieur du Reich Wilhelm Frick annonce l'ouverture des premiers camps de concentration, parfois également désignés comme des « camps de rééducation » (*Erziehungslager*) ou de « détention préventive » (*Schutzhaftlager*), sous l'égide de la SA ou de la SS. Ce sont dans un premier temps souvent des lieux temporaires : anciens camps d'internement ou d'entraînement datant de la première guerre mondiale, prisons locales, ou encore usines abandonnées. Le premier camp inauguré officiellement est celui de Dachau, près de Munich, le 22 mars ; les détenus, arrêtés pour la plupart à la suite de l'incendie du Reichstag le 27 février, y sont transférés dès le lendemain. À l'été 1933, la population des multiples camps parmi lesquels Oranienburg, Papenburg, Esterwegen, Breslau-Dürrgoy, Kemna, Sonnenburg et Sachsenburg avoisine 26 000 individus⁸². Ces camps renferment majoritairement des opposants accusés de communisme ou de marxisme, mais aussi de nombreux autres « ennemis du peuple » : socialistes, libéraux, royalistes, syndicalistes et même des journalistes ou des industriels hostiles à Hitler, parmi lesquels certains sont juifs. Des opposants religieux y sont également incarcérés, notamment des témoins de Jéhovah et des anthroposophes, ainsi que des membres du clergé catholique et protestant. Autrement dit, ceux qui contreviennent par leurs idées et leurs prises de position souvent publiques à la mise en place de la politique nationale-socialiste. La violence et la torture y sont quotidiennes. Certains détenus écotent de peines de quelques semaines ou de quelques mois à l'issue desquels ils sont libérés, d'autres de peines plus lourdes à durée indéterminée – l'inconnu et l'incertitude constituant une forme de torture d'ordre psychologique. Le témoignage qu'ils livrent à leur sortie sur la terreur qui s'y exerce crée à son tour une peur qui contribue à l'exil d'artistes engagés et à des processus de « mise au pas volontaire » tels qu'on a pu les observer dans certains cabarets berlinois.

81 Giorgio Agamben, *Homo sacer*, t. 1, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marlène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 17.

82 Nous empruntons ici les chiffres et la périodisation établis par Ulrich Herbert, Karin Orth, Christoph Dieckmann, « Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung », dans Ulrich Herbert, Karin Orth, Christoph Dieckmann (dir.), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, t. 1, p. 25-32.

Dès 1936, la presse du régime désigne de nouveaux ennemis mettant en péril l'édification et les valeurs morales de la « Communauté du peuple ». Se profile progressivement une « épuration sociale » contre ceux désignés comme « asociaux » : mendiants, vagabonds et marginaux, criminels, drogués et alcooliques, proxénètes et prostituées, les homosexuels ainsi que les Tsiganes, les nomades et les sans-abris. Le « décret de lutte préventive contre la criminalité » (*Erlaß Vorbeugende Verbrechensbekämpfung*) du 4 avril 1938 et l'« Action contre les fainéants du Reich » (*Aktion Arbeitsscheu Reich*) de juin 1938, impulsés tous deux par Himmler, mènent à de véritables rafles à l'intérieur du pays : près de 12 000 Allemands dont 2 500 « Juifs avec des antécédents judiciaires » (« *vorbestrafte Juden* ») sont emprisonnés⁸³. La plupart sont tout d'abord internés à Sachsenhausen près de Berlin, à Buchenwald près de Weimar et à Flossenbürg près de Bayreuth. Les ressortissants autrichiens font également les frais de ces mesures après le rattachement de leur territoire en mars 1938 : le camp de Mauthausen près de Linz est créé à partir du 8 août. À partir de 1938, l'« épuration » politique et sociale cède le pas à l'« épuration raciale », principalement à l'encontre des Juifs. Le pogrom de novembre 1938 entraîne l'arrestation de près de 30 000 Juifs allemands répartis principalement entre Dachau, Buchenwald et Sachsenhausen. La plupart seront libérés quelques semaines plus tard⁸⁴. Le décret pour la « lutte contre le fléau tzigane » (« *Bekämpfung der Zigeunerplage* ») promulgué par Himmler le 8 décembre 1938 officialise quant à lui la teneur raciale de la persécution des Tsiganes⁸⁵. La population concentrationnaire en Allemagne atteint 60 000 individus à la fin de l'année 1938. L'afflux massif de tous ces détenus et les perspectives économiques de la main-d'œuvre ainsi fournie mènent à l'édification de nouveaux camps à la superficie gigantesque, dont ceux de Neuengamme près de Hambourg, d'abord rattaché à Sachsenhausen, ou de Ravensbrück, à quatre-vingts kilomètres de Berlin.

83 Chiffres et précisions donnés par Stefanie Schüler-Springorum, « Masseneinweisungen in Konzentrationslager », dans Wolfgang Benz, Barbara Distel (dir.), *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, München, C.H. Beck, 2005, t. 1, p. 158-159.

84 C'est leur expulsion du Reich qui est alors visée. À l'issue de quelques mois de détention dans des conditions déjà inhumaines entraînant un fort taux de mortalité, près de 19 000 Juifs pouvant monnayer une autorisation de quitter le territoire seront progressivement libérés et quitteront l'Allemagne en contrepartie de l'abandon de tous leurs biens. La population juive d'Allemagne, estimée à près de 350 000 personnes en septembre 1937, diminue de moitié jusqu'à l'entrée en guerre qui signe son emprisonnement définitif à l'intérieur du pays (*ibid.*, p. 160-162).

85 Heinrich Himmler, « Runderlaß des Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei im Ministerium des Innern, betr. Bekämpfung der Zigeunerplage », cité par Sybil Milton, « "Gypsies" as Social Outsiders in Nazi Germany », dans Robert Gellately, Nathan Stoltzfus (dir.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 223. La destruction massive des Tsiganes est aujourd'hui connue sous le terme *porajmos* (signifiant littéralement « dévorement », « destruction ») forgé par l'historien linguiste rom Ian Hancock dans les années 1990.

Le système concentrationnaire connaît une dernière expansion massive et tentaculaire après l'entrée en guerre de l'Allemagne et l'invasion de la Pologne en septembre 1939, « premières étapes des génocides en série⁸⁶ ». Nombre de commissaires politiques et de Juifs sont massacrés sur place par des équipes mobiles de tuerie (*Einsatzgruppen*, littéralement « groupements d'intervention »). Les conquêtes territoriales nazies en Europe s'accompagnent systématiquement de la création de camps de concentration ou de transit dans lesquels sont regroupées les victimes de l'épuration politique et raciale menée dans chaque pays occupé : au total, plus de 15 000 camps et sous-camps seront édifiés en Autriche, Belgique, Estonie, Finlande, France, Italie, Lettonie, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Russie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie, ainsi qu'au Maroc et en Algérie à l'initiative du maréchal Pétain, et même en territoire anglais⁸⁷. Auschwitz I ouvre en juin 1940. La phase ultime constituant l'« entreprise d'anéantissement » à grande échelle et menant au génocide juif est amorcée après l'invasion de l'Union soviétique par l'« opération Barbarossa » en juin 1941. En moins de six mois, plus de 3 millions de soldats se rendent aux troupes allemandes ; considérés comme des « sous-hommes », non-protégés par les conventions de Genève de 1929 – dont l'Union soviétique n'était pas signataire –, nombre d'entre eux sont massacrés sur place par les équipes mobiles de tuerie, tandis que d'autres sont transférés dans des camps de concentration. Ces prisonniers sont les premières victimes gazées au Zyklon-B qui ont lieu à Auschwitz I entre septembre et décembre 1941. L'avancée des troupes en Union soviétique entraîne également la prise de contrôle sur la population juive, que le régime nazi estime à près de 5 millions de personnes. L'industrialisation de la mort, dont les noms, Belzec, Sobibór, Treblinka⁸⁸, Maidanek et Auschwitz-Birkenau sont devenus synonymes, portera le bilan total des victimes à près de dix millions de personnes⁸⁹ : « Destructeur par essence, ce système, avant d'en arriver à sa propre destruction, procéda à celle

⁸⁶ Robert Gellately, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer*, op. cit., p. 110.

⁸⁷ En janvier 1942, l'île anglo-normande d'Aurigny à la pointe du Cotentin est occupée par les Allemands qui y établissent quatre camps : Helgoland, Norderney, Borkum et Sylt. Ils disposent ainsi d'une main-d'œuvre en esclavage pour édifier des fortifications tout autour de l'île.

⁸⁸ Ces trois centres de mise à mort situés en Pologne sont également connus par le nom de code de l'opération « *Aktion Reinhardt* » officialisant l'assassinat systématique des populations juives polonaises. Entre juillet 1942 et octobre 1943, il est estimé que près de deux millions de Juifs et cinquante mille Tsiganes y ont péri dans des chambres à gaz dès leur arrivée.

⁸⁹ Les différents travaux tendant à établir des chiffres concernant les victimes du régime meurtrier nazi dans son ensemble divergent parfois fortement. Ils font état, selon les sources, de cinq à six millions de Juifs, plus de trois millions de prisonniers de guerre soviétiques, quatre-vingt-dix à cinq cent mille Tsiganes, près de cent cinquante mille handicapés, cinq à quinze mille homosexuels, dix à trente mille noirs et près de cinq cent mille victimes « non raciales ».

des fondements humains sur lesquels il s'était développé en parasite, et permit ainsi l'avènement de la barbarie⁹⁰. »

Bien que le système concentrationnaire soit indissociablement lié au III^e Reich, la place et les fonctions qu'y ont occupées la musique méritent cependant une étude approfondie et spécifique, qui fera l'objet d'un ouvrage ultérieur⁹¹. Certes, ce système cristallise à l'extrême les paradoxes du régime national-socialiste, tout en provoquant son autodestruction programmée par le basculement dans l'horreur et la barbarie. Mais il s'agit justement là d'un « système » et non pas d'un régime politique ; il est un « ailleurs » extrêmement sombre du Reich, dans lequel les décideurs en matière de politique musicale ne mettront guère les pieds. Certes, la musique y était omniprésente. Quelles que soient les situations, dès l'ouverture des camps en 1933, les premiers « orchestres de camp » (*Lagerkapelle*) composés de détenus voient effectivement le jour, sur ordre des commandants. Les membres sont pour la majeure partie des musiciens amateurs ayant reçu une formation instrumentale avant leur incarcération. Le « niveau » musical de ces ensembles, et leur effectif même, varient considérablement d'un camp à l'autre. Dans les premiers camps, il n'est pas rare que « l'orchestre » soit constitué de 3 ou 4 instrumentistes seulement. Certains ensembles regrouperont, suite à l'application des lois raciales, des instrumentistes professionnels. C'est le cas par exemple de celui de Dachau où arrivent à partir de 1938 les membres juifs de la Philharmonie de Munich, suite à l'épuration opérée par son chef Oswald Kabasta. Les conquêtes territoriales ultérieures occasionnent également l'incarcération de nombreux interprètes professionnels. La musique, qui résonnait à de nombreuses occasions dans les camps, a pris part, dans certaines circonstances, au processus d'« épuration » nazi. Mais son usage n'a fait l'objet ni de directives, ni de décret, ni de loi d'aucune sorte. Les seules directives que nous ayons trouvées en matière de musique concernent le « divertissement des troupes » (*Truppenbetreuung*), c'est-à-dire des concerts réservés au personnel SS, programmés le soir ou le dimanche dans les bâtiments de la Kommandantur ou dans des lieux culturels proches des camps. Le musicologue Milan Kuna a évoqué l'existence d'une ordonnance de Heinrich Müller, chef de la Section IV (Gestapo et Police secrète) de l'Office central de sécurité du Reich (RSHA) qui aurait recommandé, à partir d'août 1942, la création d'un orchestre dans les camps

⁹⁰ Hans Mommsen, *Le National-socialisme et la société allemande*, op. cit., p. 241.

⁹¹ À ce sujet, voir Guido Fackler, « *Des Lagers Stimme* ». *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Brême, Temmen, 2000 ; Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press, 2005 ; Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011.

principaux⁹². Même si cette ordonnance avait existé, ce que les recherches récentes n'ont pas permis de prouver, elle n'aurait pas émané d'un acteur culturel du Reich et aurait confirmé le rôle avant tout utilitaire, voire disciplinaire, de la musique aux yeux des responsables des camps.

La raison de la présence de musique au service des commandants SA ou SS dans les camps découle, en définitive, du succès de l'entreprise nationale-socialiste d'enrégimentement : ayant été eux-mêmes formés aux valeurs nazies, notamment celle de la « camaraderie », sur un fond musical constant, c'est naturellement qu'ils transposent le système militaire aux lieux d'internement dont ils ont la charge. La fierté développée et entretenue quant au patrimoine musical et au talent germaniques explique également cette présence. L'utilisation de la musique dans les camps est en partie la même que celle faite au sein de la Jeunesse hitlérienne et des diverses organisations de type militaire ou paramilitaire du Reich : elle témoigne donc avant tout du succès de la politique de dissolution de l'individu menée par le régime. Les fonctions destructrices que l'exécution de musique pourra être amenée à exercer sont quant à elles liées à l'exercice de la violence et de la terrorisation, et n'émanent pas de directives ni même d'une volonté politique.

La libération des principaux camps par les Alliés et la découverte de l'industrialisation de la mort commence véritablement le 27 janvier 1945 avec celle d'Auschwitz⁹³ par les Soviétiques. Suivent Sachsenhausen (22 avril), Ravensbrück (30 avril) et Stutthof (9 mai). Début avril, les troupes américaines libèrent Buchenwald puis Dora, Dachau, Flossenbürg et Mauthausen. Bergen-Belsen et Neuengamme sont libérés par les Britanniques le 15 avril et le 4 mai. La rencontre avec une horreur sans précédent a donc lieu avant la capitulation de l'Allemagne et confirme la nécessité d'une rupture radicale avec l'idéologie nazie, fût-ce dans les premiers jours par des moyens coercitifs. Le peuple allemand, considéré moralement coupable des crimes commis en son nom, porte la trace de la souillure des massacres et du génocide. L'« Heure Zéro » (*Stunde Null*), décidée symboliquement le 9 mai 1945 à 0 h 00, sonne l'avènement d'une ère théoriquement nouvelle. Le consensus interallié se fait immédiatement autour de l'éradication immédiate et nécessaire du nazisme comme préalable à toute reconstruction. Hitler, en son temps, avait voulu éloigner la société allemande de toute possibilité de métissage et de toute forme

⁹² Ordonnance mentionnée sans référence par Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen* [1990], trad. all. Eli ka Nováková, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 1993, p. 42.

⁹³ Les Soviétiques avaient déjà été confrontés à l'horreur dès le 23 juillet 1944, lorsqu'ils libèrent Maidanek.

d'intellectualisation. Il faut désormais la soigner du racisme, de la violence et de la soif de domination. Là où la pureté s'était déterminée racialement, davantage en opposition à ce qu'elle n'était pas, c'est-à-dire à l'« impur », qu'en fonction de ce qu'elle était, les Alliés entendent instaurer une nouvelle dichotomie de la nature humaine, une nouvelle échelle morale et culturelle. La pureté quitte donc le champ de la race pour rejoindre celui des valeurs. Mais ces valeurs ne peuvent faire consensus entre Alliés au regard de leurs propres régimes, dont la constitution originelle s'est certes pétrie dans une promesse d'émancipation, mais à la forme et aux moyens tout à fait divergents suivant que la liberté devait se gagner d'abord individuellement pour les uns, collectivement pour les autres. La définition même de l'« impur » se focalise non plus sur le sang mais sur le mode d'organisation politique, les uns bannissant alors le totalitarisme, les autres le capitalisme.

La « dénazification » de tous les domaines de la société allemande s'annonce comme une « épuration », tandis que l'« Heure Zéro » établit les paradoxes et questionnements auxquels sont immédiatement confrontés les Alliés : reconstruire ou punir le peuple opprimant désormais vaincu ? Libérer ou contrôler le peuple conquérant désormais conquis ? Le nazisme, qui avait constitué pour le peuple allemand un socle idéologique unificateur, peut-il être destitué par un nouveau dessein commun ? La notion même de peuple se trouve éprouvée : l'« Heure Zéro » représente d'abord l'atomisation de la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*), l'extinction de la « race des seigneurs » (*Herrenrasse*) théorisée par Hitler. Pour autant, elle ne permet pas encore la naissance d'une vision de substitution, car aucune ne peut s'appliquer tout à fait à ce peuple soumis à l'expiation avant de redevenir. La période qui s'ouvre est donc celle de la ré-identification du peuple allemand, non pas par lui-même mais par ses occupants. Malgré une unité de façade dans les premiers mois d'occupation, et dès la signature des premiers accords quadripartites, des divergences idéologiques apparaissent rapidement entre les zones et amènent nécessairement le peuple, déjà morcelé géographiquement, à se diviser. On perçoit dès lors la polysémie des termes et la complexité des liens qui se créent entre les « nouveaux peuples » occupés et les « nouvelles musiques » encouragées par les Alliés. Quelle est tout d'abord la définition que chacun d'eux assigne à la notion de peuple ? Que signifie la « nouvelle musique » ? Quels rapports se créent entre le peuple occupé et la force occupante par le biais de la musique ? Quelles sont les spécificités des politiques musicales dans les quatre zones ?

La victoire des Alliés sur le nazisme en 1945 leur donne le droit d'organiser la « rupture » par l'occupation. Occuper est pourtant en soi un acte contre-nature, eu égard à l'objectif commun de « démocratie ». Les Alliés doivent penser une rupture à la place même de ceux qui la vivront réellement. Pour que cette

rupture soit saine, il leur faut, à terme, redonner au peuple sa capacité à la mettre en œuvre par lui-même. La rupture est envisagée en deux temps : celui de l'occupation puis celui de la reconstruction par le peuple allemand. Elle est donc fondamentalement différente de celle imposée par Hitler en 1933. Afin de déconstruire l'unité raciale recherchée par l'idéologie du nazisme, une partie des Alliés souhaite restaurer une unité politique nouvelle, grâce à laquelle « personne ne pense plus, comme l'humanité l'a toujours pensé, qu'il est indispensable que tout le monde croie la même chose⁹⁴. » Mais cette unité politique, prônée par les Américains et avec eux les Britanniques puis les Français, cause un clivage profond avec les Soviétiques qui entendent instaurer une nouvelle unité idéologique, celle de la lutte des classes. La rupture s'opère donc simultanément avec la période passée et à l'intérieur du présent. Les conflits idéologiques et les luttes d'influence qu'entraîne la guerre froide auront rapidement raison des actes unitaires symboliques des premiers jours.

94 Marcel Gauchet, *La Condition historique*, Paris, Stock, 2003, p. 306.

SECONDE PARTIE

**Après l'horreur nazie :
utopies et illusions de l'« Heure Zéro »**

PURIFICATION DE L'ALLEMAGNE ET DE LA VIE MUSICALE

L'Allemagne est comparable à un homme tout juste sorti de prison, qui doit tout réapprendre : ce à quoi le monde ressemble, ce que ce monde a fait durant son enfermement, comment il ressent et pense. Mais surtout, il doit apprendre à y retrouver sa place, en tant que membre à part entière de la société¹.

Boyd Wolff

L'avenir de l'Allemagne se décide avant la fin de la guerre, lors de rencontres entre les principaux Alliés : les Américains, présidés par Franklin Delano Roosevelt puis Harry Truman après le décès de Roosevelt en avril 1945 ; les Britanniques, représentés par le Premier ministre Winston Churchill, qui laissera la place à Clement Attlee à l'issue de sa défaite aux élections de juillet 1945 ; les Soviétiques, gouvernés par Joseph Staline. Une rencontre a lieu entre Churchill et Roosevelt pour une conférence à Casablanca dès le début de l'année 1943, du 14 au 24 janvier, à l'issue de laquelle l'exigence d'une capitulation sans condition de l'Allemagne est déjà formulée. Mais c'est celle de Téhéran, du 28 novembre au 1^{er} décembre de la même année, qui fait date : en présence de Staline, elle décide des futures frontières de l'Allemagne ainsi que des pertes territoriales qui lui seront infligées. Le tracé des frontières revient à celui de 1937, avant les annexions massives et l'*Anschluss*. Le démembrement du pays est discuté, le projet de zones d'occupation est amorcé. Le cas de la France et son intégration dans le clan des vainqueurs est soulevé par Churchill. Le général de Gaulle, présenté par Roosevelt comme « un Français fanatique, à l'esprit étroit, dévoré d'ambition et ayant de la démocratie une conception plutôt suspecte² », entretient pourtant avec les Anglo-Américains des relations

1 « *Germany is like a man coming out of prison who must learn all over again what the world he faces looks like, what it has done while he was away, what it is feeling and thinking, but above all, how he can come to find his way around in it as a fellow member of society.* » (Boyd Wolff, « Films for German Schools and Youth Groups. Final Report of the Film and Theater Section, Reorientation Branch, Civil Affairs Division, War Department », 1^{er} avril 1947, p. 9. NARA, Rg 260, E598 Box 3, dossier 5/349-1 34, « Protokolle + Report (films) ».)

2 Franklin Delano Roosevelt, cité par François Kersaudy, *De Gaulle et Roosevelt. Le duel au sommet*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p. 412.

difficiles et ces derniers ne le considèrent pas comme un interlocuteur légitime. Malgré cet écueil majeur, Churchill défend l'utilité et la légitimité de la France aux côtés des Alliés, avec un certain succès auprès de Roosevelt. Il essuie en revanche un refus catégorique de Staline, ainsi que le rapporte l'assistant du ministre des Affaires étrangères américain :

Toute la soirée le maréchal Staline revint à son idée que la nation française, et particulièrement sa classe dirigeante, étaient pourris et méritaient d'être punis pour leur collaboration criminelle avec l'Allemagne nazie. Il répéta, en particulier, qu'il ne fallait pas rendre son Empire à la France³.

170

Suite à cette conférence, un comité consultatif est chargé de préparer l'après-guerre. Lors de sa réunion du 15 janvier 1944 à Londres, il propose un projet d'occupation selon trois zones également peuplées, ainsi que la partition de la ville de Berlin. D'autres projets s'y ajoutent, parmi lesquels le plan de l'Américain Henry Morgenthau, qui ambitionne de transformer l'Allemagne en vaste territoire agricole afin d'empêcher toute reconstitution de sa force militaire⁴. De nouvelles conférences internationales se tiennent tout au long de l'année.

La seconde rencontre décisive entre les dirigeants des trois puissances alliées se tient en Ukraine à Yalta, du 4 au 11 février 1945. Elle est l'occasion de réitérer leur volonté de continuer à lutter contre l'Allemagne jusqu'à sa défaite totale. Même si des divergences de vue se font rapidement jour, le consensus est trouvé dans des formulations peu précises, et ce, pour sauvegarder la solidarité entre Alliés. Les Américains sont, à cette date, encore dépendants des Soviétiques qui leur ont fait la promesse d'intervenir à leurs côtés dans la guerre contre le Japon. Le cas de la France est à nouveau évoqué. Si tous s'accordent à reconnaître sa culpabilité par sa collaboration avec le régime nazi, Britanniques et Américains sont désormais convaincus de l'impérieuse nécessité de l'intégrer parmi les Alliés, pour des raisons stratégiques :

Churchill : Nous voulons voir son pouvoir croître pour nous aider à contrôler l'Allemagne.

Staline : [...] Nous n'aurions pas subi tant de pertes et de destruction dans cette guerre si les Français n'avaient pas ouvert les portes à l'ennemi. Le contrôle et l'administration de l'Allemagne doivent être réservés aux seuls pouvoirs qui

3 Charles E. Bohlen, « Memorandum of Marshal Stalin's Views as Expressed During the Evening of November 28, 1943 », dans *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Cairo and Teheran 1943. Diplomatic papers*, éd. United States Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1961, p. 514.

4 Ce plan ne sera cependant pas appliqué, car l'Allemagne serait devenue une charge trop importante pour les Alliés.

se sont opposés fermement à elle depuis le début et, pour l'instant, la France n'appartient pas à ce groupe.

Churchill : [...] Il n'en reste pas moins que les Français sont voisins des Allemands, et les voisins les plus importants. L'opinion publique britannique ne comprendrait pas que des décisions concernant l'Allemagne, et vitales pour la France, soient prises dans son dos. [...] La France doit prendre sa place. Nous aurons besoin de sa défense contre l'Allemagne. [...] Après que les Américains se seront retirés d'Allemagne, je dois penser sérieusement à l'avenir⁵.

Quelques jours après ces échanges, et après négociations avec l'allié soviétique, le principe d'une zone allouée à la France, en Allemagne et à Berlin, est entériné comme suit : « Cette zone serait formée à partir des zones britannique et américaine, et sa superficie fixée par les Britanniques et les Américains, en accord avec le gouvernement provisoire de la République française⁶. » Le gouvernement provisoire français est par ailleurs convié à intégrer le Conseil allié de Contrôle de l'Allemagne.

La capitulation sans condition est signée en deux temps : tout d'abord le 7 mai 1945 à Reims, au quartier général du commandant américain des Forces alliées, le général Dwight David Eisenhower. Le général allemand Alfred Jodl, mandaté par l'amiral Karl Doenitz, chef du gouvernement provisoire nazi après le suicide de Hitler, y signe un « acte de reddition militaire » (*Act of Military Surrender*) enjoignant aux troupes allemandes de cesser tous les combats à 23 h 01 le 8 mai. Sur exigence de Staline a lieu, dans la nuit du 8 au 9 mai, une cérémonie à Karlshorst près de Berlin, cette fois au quartier général du maréchal russe Gueorgui Konstantinovitch Joukov. La « capitulation sans conditions » (*Unconditional Surrender*) y est signée par le maréchal Wilhelm Keitel, commandant suprême des forces armées allemandes, l'amiral Hans-Georg von Friedeburg, Commandant en chef de la Marine allemande et par le général Hans-Jürgen Stumpf, représentant du Commandant en chef de l'Armée de l'air allemande. La destitution du gouvernement Doenitz prend effet le 23 mai et, le 5 juin 1945, les déclarations de Berlin marquent officiellement la fin de la souveraineté allemande. Les quatre Commandants en chef prennent alors le pouvoir dans leurs zones respectives et un Conseil de contrôle interallié est installé. Les déclarations de Berlin formalisent également les décisions de Yalta en quinze articles relatifs, entre autres, aux mesures de désarmement et à la délimitation précise des zones d'occupation.

5 « Second Plenary Meeting, February 5, 1945, 4 P.M., Livadia Place », dans *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Malta and Yalta 1945. Diplomatic papers*, éd. United States Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1955, p. 629.

6 « Protocol of the Proceedings of the Crimea Conference, February 11, 1945 », *ibid.*, p. 978.

La dernière conférence alliée se tient à Potsdam dans la zone soviétique, du 17 juillet au 2 août 1945. Le vice-président américain Harry Truman a remplacé Roosevelt, décédé en avril. Churchill assiste aux premiers jours puis cède son poste de Premier ministre à son vice-Premier ministre travailliste, Clement Attlee, après la victoire de ce dernier aux élections au Royaume-Uni. L'objectif de la conférence de Potsdam est l'établissement d'un Protocole confirmant et précisant les déclarations de Yalta et de Berlin. Le général américain Lucius Clay, en charge de l'Office du gouvernement militaire dans la zone Américaine (OMGUS), le résume ainsi :

172

Il spécifiait une fois de plus que le désir des puissances occupantes n'était pas de détruire ou d'enchaîner le peuple allemand, mais de lui donner plutôt l'occasion de reconstruire son pays et son existence sur une base démocratique et pacifique. Il réaffirmait l'autorité suprême des quatre Commandants en chef, exercée par accord unanime pour toute l'Allemagne, et séparément dans leurs zones d'occupation respectives. Il stipulait que la population allemande devait être traitée avec autant d'égalité que possible dans les quatre zones. Dans l'intérêt de la sécurité commune, la démilitarisation et le désarmement seraient complets et l'industrie servant principalement au potentiel de guerre serait supprimée. [...] Dans l'intérêt du développement de la démocratie les établissements scolaires seraient contrôlés et la magistrature réformée. La structure politique serait décentralisée afin d'encourager une plus grande initiative locale. Pour favoriser l'expansion des partis démocratiques, la liberté de réunions et de discussion serait accordée. Des conseils électoraux seraient institués sans délai à l'échelon local et aussitôt que possible ensuite sur le plan régional, provincial et national⁷.

L'accent est également mis sur la responsabilité du peuple allemand et la nécessité d'une prise de conscience forcée de sa collaboration avec le régime nazi. Une politique de réparations et de compensations est esquissée, la poursuite et le châtement des criminels de guerre sont mis en place. Malgré une volonté d'exhaustivité et de clarification, certains principes arrêtés restent imprécis, en raison des forts désaccords idéologiques qui subsistent et croissent entre les Alliés. L'objectif principal que se fixent les trois puissances⁸ est ainsi formulé : « Préparer la reconstruction définitive de la vie politique allemande sur une base

7 Lucius Clay, *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950, p. 38.

8 Malgré l'intégration de la France dans le clan des vainqueurs, de Gaulle n'a pas été convié à la conférence de Potsdam, sur ordre de Truman. N'ayant pas signé les accords, il tirera ultérieurement parti de ce préjudice en opposant son veto à des décisions prises à cette conférence.

démocratique en vue d'une collaboration pacifique, à terme, de l'Allemagne dans l'ordre international⁹. »

L'Allemagne est désormais divisée en quatre zones. Avec 97 000 km² et 22,7 millions d'habitants, la zone britannique est la plus peuplée à l'ouest ; elle est constituée des *Länder* du Nord : Schleswig-Holstein, Basse-Saxe, Rhénanie du Nord-Westphalie, Hambourg. Elle est administrée par la CCG (*Control Commission for Germany*) dirigée par le général Brian Robertson. Au sud se trouve la zone américaine : avec 116 000 km² pour 16,7 millions d'habitants, elle comporte la Hesse, le Nord du Bade-Wurtemberg, la Bavière, ainsi que l'enclave de Brême, située dans la zone britannique. La gestion est assurée par l'OMGUS (*Office of Military Government, United States*) dirigé par Lucius Clay. Deuxième zone la plus peuplée avec 18 millions habitants, la zone soviétique est la plus étendue : sur 121 000 km², elle contient à l'est le Mecklembourg-Poméranie occidentale, le Brandebourg, la Saxe-Anhalt, la Saxe et la Thuringe. Elle est sous l'autorité de l'Administration militaire soviétique de l'Allemagne, la SMAD (*Sowjetische Militäradministration Deutschlands* ; en russe, *Sovetskaja Voennaja Administracija v Germanii* ou SVAG) dirigée par le maréchal Gueorgui Konstantinovitch Joukov qui laissera, quelques mois plus tard, sa place au maréchal Vassili Danilovitch Sokolovsky. Fruit du partage des deux zones occidentales par les Américains et les Britanniques, la zone française enfin compte 5,9 millions d'habitants sur 42 000 km² et est constituée de la Rhénanie-Palatinat, du Sud du Bade-Wurtemberg, de l'île de Lindau située en Bavière, et de la Sarre¹⁰ ; elle est placée sous le contrôle du gouvernement militaire de la zone française d'occupation, aux ordres du général Marie-Pierre Koenig.

Berlin est également divisée : la banlieue ouest (Spandau) et le centre bourgeois (Tiergarten, Charlottenbourg, Wilmersdorf) reviennent aux Britanniques ; les quartiers résidentiels du Sud (Zehlendorf), trois arrondissements centraux (Kreuzberg, Schöneberg, Tempelhof) et deux banlieues industrielles (Steglitz et Neukölln) aux Américains ; le centre historique de la ville (Mitte), des quartiers ouvriers (Prenzlauer Berg, Friedrichshain), la banlieue nord et est (Pankow, Weissensee, Lichtenberg, Köpenick et Treptow) aux Soviétiques ; enfin, le quartier ouvrier de Wedding et la banlieue de Reinickendorf aux Français.

9 « *To prepare for the eventual reconstruction of German political life on a democratic basis and for eventual peaceful cooperation in international life by Germany.* » (« Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, p. 4. NARA, Rg 165, E172 Box 330, dossier « Miscellaneous Basic Papers ».)

10 Les *Länder* furent officiellement institués le 19 septembre 1945 et constitués progressivement jusqu'en février 1947 ; ils sont ici nommés tels que nous les connaissons aujourd'hui. Le territoire de la Sarre sera séparé de la zone et constitué en État indépendant sous tutelle française en décembre 1947.

Chaque Commandant en chef a autorité suprême et incontestable dans sa zone. Parallèlement, un Conseil de contrôle interallié est créé, avec pour objectifs principaux :

1. D'assurer l'uniformité d'action appropriée entre les Commandants en chef dans leurs zones respectives d'occupation ;
2. D'établir des plans et de prendre en commun des décisions sur les principales questions militaires, politiques, économiques et autres, intéressant l'ensemble de l'Allemagne, sur la base des instructions que chaque Commandant en chef recevra de son gouvernement ;
3. De contrôler l'administration centrale allemande qui fonctionnera sous la direction du Conseil de contrôle et sera responsable devant lui de l'exécution de ses ordres ;
4. De diriger l'administration du « Grand Berlin » par l'intermédiaire d'organismes appropriés¹¹.

174

Assisté d'un Comité permanent de coordination, le Conseil de contrôle interallié se réunit plusieurs fois par mois ; tous les membres peuvent le convoquer sur simple demande. Les décisions s'y prennent à l'unanimité et la Présidence est exercée à tour de rôle par chacun des Alliés. L'administration de Berlin, divisée en quatre zones, est quant à elle assurée par une *Kommandatura* interalliée, dans laquelle siègent quatre commandants. Les accords de Londres, signés le 30 novembre 1944, précisent : « Chacun des commandants supérieurs assurera à tour de rôle les fonctions de Commandant supérieur en chef, à titre de chef de l'Autorité interalliée du Gouvernement¹². »

La constitution des différentes zones et la création d'entités de contrôle marquent les bases de la reconstruction de l'Allemagne. Mais au-delà des considérations politiques et juridiques, c'est la somme des dégâts matériels et humains du pays que les Alliés doivent avant tout prendre en compte.

Des 177 000 maisons de Francfort, 44 000 seulement restaient debout. À peine 10 % des maisons de Nuremberg étaient intactes. 43 millions de mètres cubes de décombres remplaçaient 53 % des maisons de Hambourg. [...] Les combats terrestres et la politique de la terre brûlée imposée par Hitler avaient ajouté aux destructions par bombardements. [...] À part les familles paysannes du centre de l'Allemagne, peu d'Allemands étaient encore dans leurs demeures. Des millions de citoyens avaient cherché à éviter les bombes en se réfugiant à la

11 « Accord entre les gouvernements des États-Unis, de la France, de la Grande-Bretagne et de l'U.R.S.S. sur les organismes de contrôle en Allemagne », Article 3, dans Günter Hindrichs, Wolfgang Heidemeyer (dir.), *Documents sur Berlin 1943-1963*, München, Oldenbourg, 1964, p. 5.

12 *Ibid.*, p. 7.

campagne. Devant l'avance des troupes soviétiques, d'autres millions s'étaient enfuis vers l'ouest. Un mouvement en sens inverse s'était amorcé à l'entrée des Alliés occidentaux en Allemagne. [...] 1 650 000 hommes avaient été tués au combat, 2 000 000 étaient prisonniers, 1 600 000 avaient disparu. Le désordre le plus complet régnait dans le ravitaillement et les transports. Il n'y avait plus de communications postales, plus de journaux, plus d'administration¹³.

Tel est le tableau chaotique de l'Allemagne au moment de sa capitulation sans conditions : 4 000 000 de logements, 34 000 kilomètres de voies ferrées, 750 ponts fluviaux (sur 948) sont hors d'usage, les pertes humaines sont considérables : Henri Ménudier avance le chiffre de 7 220 000 de personnes¹⁴. S'y ajoute le problème insoluble des transferts de population : près de 30 millions de personnes sont considérées « déplacées », c'est-à-dire en attente de retour dans leur pays d'origine, à la fin des combats¹⁵. Outre la capture de prisonniers de guerre qui mène à des transferts massifs, il s'agit tout d'abord de rapatrier les survivants des camps libérés par les armées alliées, après une période de quarantaine. Dans la majorité des cas, leur logement a été détruit ou occupé en leur absence et ils ne disposent d'aucun recours pour restitution ou dédommagement. Simultanément, avec le nouveau tracé des frontières de l'Allemagne, entériné par les accords de Potsdam, de nombreux territoires ont retrouvé leur indépendance et tous les citoyens allemands présents sont bientôt expulsés et contraints à l'exode :

À partir de juin 1945, près de 3 millions de Sudètes furent expulsés de Tchécoslovaquie. Le Conseil de contrôle autorisa aussi l'entrée de 3,5 millions d'Allemands chassés des secteurs de l'est de la ligne Oder-Neisse. Un nouveau transfert de 1 million de personnes eut lieu en février 1946. L'arrivée d'expulsés en provenance de Hongrie et de Yougoslavie se poursuivit jusqu'en 1947. Au total, environ 10 millions d'Allemands étaient déracinés et démunis de tout¹⁶.

Aux bombardements et combats de rue dans les villes succède le « temps des ruines » (*die Trümmerzeit*). Rationnements, pénurie générale, coupures d'électricité et conditions de vie misérables motivent le marché noir et s'accompagnent de vols et pillages du moindre bâtiment ou logement

13 Alfred Grosser, *L'Allemagne de notre temps, 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970, p. 66-67.

14 Chiffre donné par Henri Ménudier, « La grande alliance à l'épreuve de la guerre », dans Henri Ménudier (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1989, p. 14.

15 Chiffres donnés par Yves Durand, *Naissance de la guerre froide, 1944-1949*, Paris, Messidor, 1984, p. 49-51.

16 Alfred Wahl, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 6.

abandonné. Témoin de la déchéance physique et morale dans laquelle s'enfoncé la population allemande, une jeune femme décrit dans son journal en avril 1945 l'une des nombreuses scènes qui se déroulent à Berlin :

Des jeunes et des vieux, même très vieux, courent comme des fous en direction des hangars. La veuve et moi avons empoigné tous les seaux qu'on avait pu trouver, deux chacune. Le chemin était jonché de patates écrasées et de carottes pourries, il suffisait de suivre la trace. [...] Nous nous frayons un passage dans le couloir grouillant de monde, trébuchons sur des marches glissantes, atterrissons en bas dans les pommes de terre pourries et puantes. À la lueur des petites ampoules qui pendent au plafond, nous remuons la bouillie avec les mains et les chaussures, raflons ce qui nous semble encore utilisable. Nous délaissions les carottes et les choux-navets tout glaiseux et remplissons nos seaux de pommes de terre. Nous apercevons un sac à moitié rempli ; sans demander à qui il appartient, nous le traînons sur les escaliers, dans la rue, à la maison jusqu'au premier étage. [...] Tout autour de nous c'est la meute, qui se précipite et ramasse¹⁷.

176

C'est dans ce contexte qu'est amorcée la reconstruction. Bien que la préoccupation première des Alliés reste la reconstruction matérielle du pays, la découverte de camps de plus en plus nombreux à mesure de leur avancée en Allemagne et la révélation de l'élimination programmée des Juifs confirment la situation du régime nazi en dehors de tous les principes fondamentaux d'humanité, ce que les historiens qualifieront de « rupture de civilisation » (*Zivilisationsbruch*¹⁸). La présence de camps dans les environs des lieux symboliques de la culture allemande – Sachsenhausen près de Berlin, Buchenwald près de Weimar, Flossenbürg près de Bayreuth – lie indissolublement les Allemands à la folie meurtrière qu'ils ont laissé s'exercer. Une solution radicale doit être envisagée : l'extirpation de toutes les racines du nazisme pour son éradication, autrement dit un processus de « dénazification », qui devra s'appliquer en premier lieu au domaine politique pour s'étendre à toute la société allemande et également aux arts, parmi lesquels la musique. La phase de dénazification doit être vécue comme un véritable processus de purification, tel que l'énonce le philosophe Karl Jaspers :

La purification [*Reinigung*] est aussi une condition de notre liberté politique. Car seule la conscience de la culpabilité éveille la conscience de la solidarité

17 Anonyme, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, France Loisirs, 2007, p. 52 (26 avril 1945).

18 Konrad H. Jarausch, *After Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, trad. angl. Brandon Hunziker, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 12.

et de la responsabilité de tous, sans laquelle il n'y a pas de liberté. [...] Sans purification de l'âme, pas de liberté politique¹⁹.

La dénazification devra ensuite laisser la place à celle de « rééducation » du peuple allemand, qui confinera cependant davantage à une « réorientation » au fil des mois et des événements.

DE LA DÉNAZIFICATION À LA RÉORIENTATION

Face à l'idéologie nazie : anti-idéologie, purification et stratégies de reconquête

De nouveaux besoins ont amené la langue du Troisième Reich à élargir l'emploi du préfixe de distanciation *ent* [...]. Face au risque de bombardement aérien, les fenêtres devaient être obscurcies (*verdunkelt*), c'est ainsi qu'apparut la tâche quotidienne du « désobscurissement » (*Entdunkeln*). Au cas où le toit prendrait feu, il fallait que rien d'encombrant (*Gerümpel*) ne gênât l'accès aux personnes chargées de l'extinction, ils furent donc « désencombrés » (*entriimpelt*). [...] Pour désigner globalement la tâche qui s'impose actuellement, on a introduit dans la langue courante un mot formé de manière analogue : l'Allemagne a failli mourir du nazisme ; l'effort qu'on fait pour la guérir de cette maladie mortelle se nomme aujourd'hui « dénazification » (*Entnazifizierung*)²⁰.

Victor Klemperer

L'occupation de l'Allemagne est marquée dès ses débuts par une volonté de cohésion des Alliés, immédiatement fragilisée cependant par des positionnements idéologiques fortement antagonistes. L'entreprise de dénazification est à ce titre emblématique. Le préambule à l'accord de Potsdam du 2 août 1945 préconise en effet d'agir « pour que l'Allemagne ne menace plus jamais ni ses voisins, ni la paix internationale » et d'« extirper le militarisme allemand et le nazisme »²¹. Cette action se traduit par la mise en place des « quatre D » : la *démilitarisation* tout d'abord, qui signifie un désarmement total de l'ensemble du territoire ; la *décentralisation* ou « décartellisation²² » politique et administrative ; la *dénazification* ; et enfin la *démocratisation* qui doit en découler, avec pour objectifs le retour des partis et syndicats, des élections au

19 Karl Jaspers, *La Culpabilité allemande* [1946], trad. fr. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 123.

20 Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich* [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003, p. 23.

21 « Report of the Tripartite Conference of Berlin », rapport déjà cité, p. 4.

22 Alfred Wahl, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, op. cit., p. 5.

niveau local et le rétablissement des libertés. Si les quatre Alliés sont d'accord sur les objectifs et sur la nécessité des « quatre D », leur mise en pratique et leur définition même divergent, notamment en ce qui concerne la dénazification.

La vision française est ainsi formulée le 12 octobre 1945 par le général de Gaulle lors d'une conférence de presse : « Figurez-vous que nous sommes les voisins de l'Allemagne, que nous avons été envahis trois fois par l'Allemagne dans une vie d'homme et concluez que nous ne voulons plus jamais de Reich²³. » Cette vision lie en outre le nazisme au passé de l'Allemagne et à « tous les poisons qui, pendant un siècle et demi, ont corrompu l'âme allemande²⁴ », parmi lesquels le prussianisme, l'annexionnisme, l'arrogance culturelle et le bellicisme. Le « nationalisme raciste » est même qualifié par l'occupant français de « maladie héréditaire des Allemands »²⁵. L'Allemagne est en outre responsable de trois guerres menées contre la France, sources de ressentiment face à l'« ennemi héréditaire ». La mission de dénazification que doit mener la France dans sa zone d'occupation est ainsi résumée par Edmond Vermeil, professeur d'histoire de la culture allemande à la Sorbonne et à l'Institut d'études politiques et directeur de l'Institut d'études germaniques²⁶ :

178

Le terme de « dénazification » doit également recevoir une acception plus large, plus extensive, voisine de « dégermanisation ». Il s'agit d'éveiller et d'entretenir chez l'Allemand non seulement l'aversion à l'égard des nazis, mais un esprit critique actif touchant l'histoire de l'Allemagne depuis le règne de Frédéric II, de manière à l'amener à la conception d'une mission nouvelle qui doit échoir à l'Allemagne dans le monde de demain²⁷.

L'objectif est de neutraliser définitivement le potentiel agressif de l'Allemagne à l'égard de la France. Les « Directives pour notre action en Allemagne »²⁸, adoptées par le gouvernement provisoire du général de Gaulle le 20 juillet 1945, préconisent le fédéralisme et le morcellement de la Prusse pour détruire l'unité

23 Charles de Gaulle, *Discours et messages*, t. 1, *Pendant la guerre. Juin 1940-janvier 1946*, Paris, Plon, 1970, p. 634.

24 Edmond Vermeil, *L'Allemagne contemporaine*, Paris, Institut d'études politiques, 1947, t. 1, p. 264.

25 Anonyme, « L'éducation nationale-socialiste. L'occupation française et l'éducation allemande », *La Revue de la zone française*, n° 3, 15 janvier 1946, p. 58.

26 Engagé dans la reconstruction de l'Allemagne et les politiques de rééducation, il devient secrétaire général du Comité d'échanges avec l'Allemagne nouvelle créé en 1948 par le fondateur de la revue *Esprit*, Emmanuel Mounier.

27 Edmond Vermeil, « Les Alliés et la rééducation des Allemands », dans Helen Liddell, Edmond Vermeil et Bogdan Suchodolski, *Education in occupied Germany. L'Éducation de l'Allemagne occupée*, Paris, Librairie M. Rivière et Cie, 1949, p. 54.

28 Gouvernement provisoire de la République française, « Directives pour notre action en Allemagne », 20 juillet 1945, reproduit dans Henri Ménudier (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949, op. cit.*, p. 169-175.

allemande. Car c'est bien cette unité qui est perçue comme le premier danger pour la France :

La république de Weimar a échoué parce qu'elle a renforcé le centralisme. Ce qu'il faut, c'est encourager les Allemands à se construire eux-mêmes leur démocratie dans ces unités politiques restreintes que seraient les futurs États. [...] Sortons l'Allemand de son affreux collectivisme psychologique²⁹.

Pour s'assurer un complet fédéralisme, la France se positionne contre toute mesure à tendance centralisatrice, telle que la constitution de partis politiques nationaux ou la création d'administrations centrales. N'ayant pas été représentée à la conférence de Potsdam, lors de laquelle avait été décidée la création d'administrations pour la communication, les finances, les transports, l'industrie et le commerce extérieur, elle oppose son veto, empêchant ainsi l'aboutissement du projet. La vision de la dénazification évolue également au gré des événements concernant la politique intérieure française et des élections qui portent au pouvoir les composantes gaulliste, communiste, démocrate-chrétienne et socialiste dans des proportions et des rapports de force mouvants, jusqu'en 1947 avec l'arrivée au gouvernement du MRP (Mouvement républicain populaire) et de Robert Schuman à la présidence du Conseil.

Les Soviétiques, partageant avec la France l'expérience de l'invasion et de l'occupation allemande de leur territoire durant la guerre, se prononcent également pour un affaiblissement du pays par le morcellement en zones et par le fédéralisme. Staline propose « le rétablissement de l'indépendance de l'Autriche, la séparation de la Rhénanie d'avec la Prusse sous la forme d'un État indépendant ou d'un protectorat, et peut-être la constitution d'un État indépendant de Bavière³⁰. » À l'intérieur de leur zone, le pouvoir est cependant totalement centralisé par leur Administration militaire, la SMAD. La vision russe attaque en premier lieu Martin Luther et sa Réforme, qui aurait inculqué l'esprit d'obéissance et de soumission ; Luther est également accusé d'avoir causé l'échec de la guerre des paysans (*Deutscher Bauernkrieg*)³¹. Le prussianisme lui-même serait une émanation de la doctrine luthérienne. Mais surtout, les Soviétiques accusent le capitalisme bourgeois et le libéralisme en germe dans la

²⁹ Edmond Vermeil, *L'Allemagne contemporaine, op. cit.*, p. 262.

³⁰ Télégramme du secrétaire aux Affaires étrangères (*Foreign Office*), Anthony Eden, à Churchill, 5 janvier 1942, cité par Winston Churchill, *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale*, trad. fr., Paris, Plon, 1950, t. III, vol. 2, *L'Amérique en guerre, 23 juin 1941-17 janvier 1942*, p. 267.

³¹ Cette jacquerie qui ébranle le Saint-Empire romain germanique entre 1524 et 1526 mêle revendications religieuses, notamment l'élection des prêtres par le peuple, mais également sociales et économiques. Luther, bien que sa réforme ait nourri les revendications des paysans, s'en désolidarise rapidement et préconise les pires traitements à leur égard. La révolte sera écrasée dans le sang.

république de Weimar d'avoir abouti au nazisme ; la solution est leur éradication par l'application de l'idéologie communiste. Le « programme d'action » du SPD (Parti socialiste allemand) qui paraît dès le mois de septembre 1945 préfigure, par les objectifs qu'il énonce, la politique totalitaire qui sera progressivement mise en place :

Reconstruction de l'économie par la collaboration entre les administrations communales et les syndicats ; création d'une culture populaire ; éducation de la jeunesse dans l'esprit démocratique socialiste ; nouvelle réglementation concernant les droits sociaux et le droit du travail, aide au logement et à la construction de collectifs, nationalisation des banques, des entreprises d'assurance et des ressources naturelles ; nationalisation des mines et de l'énergie ; saisie des grandes propriétés terriennes, des grandes industries viables et de tous les profits de guerre pour mener à bien la reconstruction ; élimination des revenus spéculatifs issus des terres et de l'immobilier ; obligation pour les entrepreneurs de mener à bien la privatisation des entreprises indispensables à l'économie populaire allemande qui leur seront confiées ; protection étatique de l'individu ; liberté d'expression par la parole, l'image et les écrits, sous contrôle de l'intérêt de l'État et dans le respect de tous les citoyens ; liberté d'opinion et liberté de religion³².

180

Côté britannique, Robert Vansittart, secrétaire permanent du *Foreign Office* de 1930 à 1938 et conseiller diplomatique de Churchill, présente le point de vue le plus radical qui lui vaudra son éviction :

Les Allemands ont atteint une profondeur de dégradation et de sauvagerie presque inimaginable au xx^e siècle. Ils se conduisent littéralement comme des êtres au-dessous de l'humanité ; et ils ont sombré dans cette condition en vertu d'un processus logique et inévitable. Ils ont organisé leur existence de telle façon qu'ils ne pouvaient atteindre aucun *autre* stade que celui-ci, désiré par beaucoup d'entre eux depuis des générations³³.

Dans les écrits qu'ils publie dès 1941, Vansittart tend à prouver que le nazisme n'est qu'un aboutissement logique de siècles d'arrogance, d'antisémitisme et de politiques expansionnistes, depuis le chef des Chérusques Hermann (Arminius) au ix^e siècle jusqu'à Hermann Göring. Il lie en outre la brutalisation de la société allemande à celle de la langue elle-même, en attribuant la responsabilité

32 « Wiederaufbau der Sozialdemokratie in Deutschland », *Sozialistische Mitteilungen*, août-septembre 1945, p. 6.

33 Robert Vansittart, *Leçons de ma vie. Un réquisitoire contre l'Allemagne*, trad. fr. Jean Escarra, New York, Brentano's, 1945, p. 19.

à Luther et aux penseurs Johann Gottfried Herder, Johann Gottlieb Fichte et Friedrich Nietzsche entre autres :

Le ton véhément apparut avec Luther [...]. Il attaqua les Juifs dans les termes les plus barbares, et réclama contre eux les mesures les plus viles. [...] Son opinion était étroite et brutale. C'était un propagandiste, qui excusait le mensonge sous le prétexte de l'utilité. [...] Une nouvelle étape est atteinte avec Fichte, vrai xénophobe dont l'égotisme est à l'origine d'une grande partie de l'égotisme allemand³⁴.

Bien que contestées, les idées de Vansittart trouvent un écho auprès de certains dirigeants britanniques, qui préconisent de réformer profondément les mentalités avant la société et l'économie allemandes. La découverte du camp de Bergen-Belsen par les troupes britanniques le 15 avril 1945 et la description de l'horreur par le présentateur de la BBC Richard Dimbleby lors de son arrivée quatre jours plus tard aident également le processus d'adhésion de la population au vansittartisme.

Enfin, les Américains, partagés entre visions française et britannique, considèrent pour certains les Allemands comme coupables collectivement d'avoir soutenu Hitler avec plus ou moins d'enthousiasme. Parmi ceux-ci figurent nombre d'artistes exilés et ayant obtenu la nationalité américaine, à l'image de l'écrivain Klaus Mann qui écrit dans un article pour *Stars and Stripes* en mai 1945 :

Les Allemands ne manifestent pas l'once d'un sentiment de responsabilité, et encore moins de culpabilité. Ils ne comprennent pas que la situation déplorable dans laquelle ils se trouvent est la conséquence directe et inévitable des maux que le peuple allemand dans son ensemble a infligés au monde pendant les cinq dernières années³⁵.

Dès la libération de certains camps, notamment Buchenwald et Dachau, les troupes américaines y font venir les populations avoisinantes pour qu'elles constatent par elles-mêmes l'horreur côtoyée plus ou moins consciemment durant des années, et pour qu'elles prennent conscience de leur part de responsabilité, quelle qu'eût été leur attitude à l'égard du régime, dans les atrocités commises au nom du nazisme. Le procès public de Nuremberg participe de la même démarche.

³⁴ *Ibid.*, p. 301-302.

³⁵ Klaus Mann, « Notre mission en Allemagne », 13 mai 1945, dans *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Phébus, 2009, p. 376.

Dans le même temps, d'autres estiment que le fourvoiement de la population allemande est né de l'échec des forces démocratiques, dont l'affrontement sous la république de Weimar a participé à la victoire de Hitler. Les officiers de la « Division de la guerre psychologique » anglo-américaine (*Psychological Warfare Division*) préconisent pour leur part un retour au système parlementaire en vigueur à l'époque, mais en corrigeant ses travers :

L'œuvre malfaisante de Hitler, rappelons-le, n'a duré qu'une douzaine d'années, mais celle de ses prédécesseurs a duré plusieurs générations. Les forces occupantes sont maintenant appelées à anéantir dans une période comparativement courte toute cette accumulation de dangereuses notions anciennes³⁶.

182

L'extirpation, *via* la phase de dénazification amorcée, des racines idéologiques et politiques ayant mené au nazisme, se dessine sous un aspect avant tout punitif : dissolution et interdiction de tous les partis politiques, abolition des lois hitlériennes, mise en place de procès pour juger les criminels de guerre, désarmement et démilitarisation totale du pays, purges dans les administrations, et même interdiction de toute forme de fraternisation entre forces occupantes et population allemande. Tirant les leçons de la rancœur suscitée par le traité de Versailles de juin 1919 et de ses conséquences sur l'esprit de revanche nourri par Hitler, le préambule à l'accord de Potsdam précise pourtant : « Il n'est pas dans l'intention des Alliés de détruire le peuple allemand ou de le réduire à l'esclavage. L'intention des Alliés est de donner l'opportunité au peuple allemand de reconstruire sa vie sur une base démocratique et pacifique³⁷. » L'entreprise de dénazification entraîne donc concomitamment celle de « rééducation ». Sur cette question également, les conceptions divergent selon les zones, et entreprise de rééducation et de réorientation politique ou idéologique se confondent parfois. L'objectif de chacun des Alliés est le même : appliquer son propre système politique et faire adhérer la population allemande à sa vision de la démocratie, tout en promouvant ses valeurs et sa culture.

Malgré la dénonciation des atrocités commises par les troupes allemandes durant la guerre et en dépit de l'objectif pacificateur affiché par les Alliés, les premiers mois après la guerre sont ceux des débordements de haine et des déchaînements de violence. De la même manière que les idéologues hitlériens avaient systématiquement dénigré leurs ennemis en prenant l'argument de la

36 Saul Padover, cité par Uta Gerhardt, « American Sociology and German Re-education After World War II », dans Geoffrey J. Giles (dir.), *Stunde Null: The end and the beginning fifty years ago*, Washington, German Historical Institute, 1997, p. 39.

37 « *It is not the intention of the Allies to destroy or enslave the German people. It is the intention of the Allies that the German people be given the opportunity to prepare for the eventual reconstruction of their life on a democratic and peaceful basis.* » (« Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, rapport déjà cité, p. 4.)

race et en façonnant une image de barbarie, l'image de l'Allemand prométhéen façonnée par Alfred Rosenberg avait été remplacée chez certaines puissances alliées par celle d'une bête sanguinaire et les dernières années de guerre avaient donné lieu à un véritable endoctrinement de la force militaire contre l'envahisseur allemand, en URSS tout spécialement. En 1943, l'écrivain russe Ilia Ehrenbourg participe, par le biais de son ouvrage *Wojna (La Guerre)*, à la fanatisation des soldats de l'Armée rouge :

Les Allemands ne sont pas des hommes. [...] Si tu n'as pas tué un Allemand au cours de ta journée, alors elle est perdue. [...] Si tu ne tues pas l'Allemand, l'Allemand te tuera. Si tu lui laisses la vie sauve, il ira pendre un homme russe ou violer une femme russe. Si tu as tué un Allemand, tues-en encore un autre : rien ne met plus en joie qu'un cadavre allemand. [...] Tue l'Allemand ! prie la vieille mère. Tue l'Allemand ! implore l'enfant. Tue l'Allemand ! crie ta patrie³⁸.

Outre la propagande au sein des armées en guerre contre l'Allemagne, la découverte des camps, des centres de mise à mort et du sort réservé à leurs compatriotes confirme les accusations de sauvagerie, et les nouveaux occupants situent d'emblée le peuple allemand en dehors de l'Humanité.

La violence des vainqueurs se déchaîne aveuglément dans les premiers jours et Berlin, siège du pouvoir nazi, cristallise ce déchaînement : les exactions commises par l'Armée rouge et ses quelque 500 000 hommes sont innombrables, particulièrement les viols, plus de 100 000 en quelques semaines. Sur l'ensemble du pays, il a été estimé que plus de 2 millions de femmes et jeunes filles, âgées de 10 à 70 ans, ont été victimes des viols des armées alliées ou de prostitution forcée, donnant lieu à 300 000 naissances³⁹. Bien que les différentes autorités condamnent moralement ces crimes, ils sont néanmoins considérés comme des délits mineurs, que certains idéologues de la reconstruction parmi lesquels le Français Edgar Morin iront jusqu'à désigner, sur le moment, comme un moindre mal :

Bon. Acceptons les viols. Disons que ce n'est pas bien de violer. Disons qu'il y a là brutalité, intempérance et ce que l'on voudra. Mais ne parlons pas d'atrocités. [...] Si parfois il y a eu abus de confiance, si le paysan russe, traité comme un chien par la race seigneuriale, a trouvé sa revanche en baisant les pécores allemandes qui se croyaient issues de la cuisse de l'aryanisme, nous n'en sommes pas satisfait, certes, mais nous pensons qu'elles doivent se trouver bien

³⁸ Ilia Ehrenbourg, *Der Krieg*, trad. all. citée par Erich Kern, Karl Balzer, *Alliierte Verbrechen an Deutschen: Die verschwiegenen Opfer*, Preußisch Oldendorf, Schütz, 1980, p. 12.

³⁹ Barbara Johr, « Die Ereignisse in Zahlen », dans Helke Sander, Barbara Johr (dir.), *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*, München, Verlag Antje Kunstmann, 1992, p. 59 sq.

heureuses, ces Allemandes, de voir que la revanche ne va pas plus loin. Ceci dit, bénissons les enfants à naître de ces unions slavo-aryennes, et passons à des choses plus essentielles⁴⁰.

Une autre violence de masse, plus organisée, se matérialise par l'ouverture de camps de prisonniers, ou souvent la non-fermeture de camps de concentration, dans lesquels les prisonniers de guerre allemands sont retenus à leur tour. L'avancée des troupes alliées à la fin de la guerre donne lieu à plusieurs millions d'arrestations : après l'échec de l'ultime contre-offensive des Ardennes par exemple, en décembre 1944, 250 000 soldats allemands se rendent aux troupes américaines ; 325 000 seront faits prisonniers avec la chute de la Ruhr. S'ajoutent les officiers et soldats SS en charge de la surveillance des camps de concentration, qui y resteront incarcérés en attendant leur jugement par les tribunaux militaires. Le nombre de captifs aux mains des Américains et des Britanniques s'élève à 3,4 millions d'individus, et un peu plus pour l'Armée rouge. Dans la zone américaine sont ouverts, dès l'été 1945, 19 nouveaux camps, les *Rheinwiesenlager* (« Camps des prairies du Rhin »). Ils totalisent près d'un million d'Allemands, parmi lesquels des civils ou des jeunes membres de la Jeunesse hitlérienne, qui seront relâchés quelques mois plus tard. Les détenus y ont le statut de « Forces ennemies désarmées » et, à ce titre, ne sont pas soumis aux conventions de Genève. Les camps ne peuvent donc être visités par le Comité international de la Croix-Rouge. Parmi les différentes tâches, les détenus travaillent à la reconstruction de routes, de bâtiments, à la construction de mémoriaux, ou déblaiement, ou encore enterrent les victimes du régime hitlérien. La surpopulation, le manque de nourriture, les conditions hygiéniques et les épidémies de typhus et de dysenterie feront des milliers de victimes. Un observateur suisse avertit l'administration américaine en juillet 1946 : « J'ai bien peur que dans ces camps, d'inutiles martyrs soient créés, qui seront néanmoins très dangereux pour le futur⁴¹. » Les camps seront vidés progressivement : 1,8 million de prisonniers relâchés en 1946, 1,6 en 1947, 811 000 en 1948, 443 000 en 1949 et 23 000 en 1950⁴², année des dernières fermetures et évacuations. Après cette date, certains détenus du camp soviétique seront transférés dans des prisons russes pour continuer à purger leur peine. Les derniers ne rentreront en Allemagne qu'en 1956.

40 Edgar Morin, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946, p. 249.

41 « *I am afraid that in these camps very unworthy martyrs are being created, who are nevertheless very dangerous for the future.* » (Karl Barth, « Some remarks on the Allied Policy of Occupation in Germany », 21 juillet 1946, p. 4. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « US Military Government Objectives ».)

42 Chiffres donnés par Maria Höhn, « *Stunde Null der Frauen? Renegotiating Women's Place in Postwar West Germany* », dans Geoffrey J. Giles (dir.), *Stunde Null, op. cit.*, p. 76.

Malgré la volonté de reconstruction démocratique et économique de l'Allemagne, formulée à l'issue des diverses conférences internationales, l'URSS et la France qui ont été envahies, pillées et dévastées par les troupes allemandes favorisent en premier lieu celle de leur propre pays et de leur économie, et réclament à l'Allemagne des réparations en nature; en France, le préjudice financier est ainsi estimé à plus de 1 029 milliards de francs, auxquels s'ajouteront plus de 2 000 milliards nécessaires à la reconstruction⁴³. Outre les prélèvements de toute sorte (équipements industriels, rails de chemin de fer, matières premières etc.), fixés à l'occasion de la conférence de Potsdam, s'ajoutent des pillages de la part de toutes les forces d'occupations militaires, tolérés par les supérieurs hiérarchiques. Les discours de paix tenus lors des conférences internationales se transforment parfois sur le terrain en actes de vengeance, confortant la population allemande dans l'image de barbarie que le régime nazi avait forgée de ses adversaires, notamment des Russes. Ces actes, considérés comme inévitables par les Alliés, sont néanmoins fermement condamnés par ceux qui y voient un risque pour l'avenir pacifique et la reconstruction du pays dans un idéal de démocratie, à l'image de Joseph Rován en zone française qui écrit dans son célèbre article « L'Allemagne de nos mérites » en octobre 1945 :

Nous ne pouvons corriger les droits de l'homme par un racisme à rebours qui comporterait le droit à la vengeance, le droit du talion. Qu'ils soient responsables des crimes hitlériens à titre indirect ou direct, le respect des Droits de l'Homme nous donne sur les Allemands un seul droit qui est en même temps un devoir : la Justice. [...] Chaque fois que la dignité de l'homme est bafouée dans mon adversaire, c'est en moi qu'elle est blessée⁴⁴.

L'occupation de l'Allemagne, la dénazification et la rééducation de sa population s'annoncent donc dans une période marquée à la fois par des débordements de violence et par une volonté de démocratisation et de reconstruction sous le signe de la cohésion et de la coopération alliée, en façade tout au moins. Car, dès les premiers mois suivant l'installation de chaque Commandant en chef dans sa zone, on observe des tentatives de prise d'influence, que l'on pourrait qualifier de « stratégies d'expansion » politique et culturelle. De telles stratégies seront mises en place quasi simultanément dans les quatre zones, particulièrement à Berlin, avec un autre objectif : prendre une « revanche » culturelle sur une nation qui s'est longtemps considérée,

43 « Ce que la guerre a coûté à la France », « *Articles et Documents* » de la Direction de l'Information, n° 9, septembre 1945, p. 41.

44 Joseph Rován, « L'Allemagne de nos mérites », *Esprit*, n° 115, octobre 1945, p. 532.

a fortiori sous le régime nazi, comme la patrie des Arts et le berceau des Lumières et qui, par prétention, a ignoré ou méprisé les accomplissements artistiques et la richesse culturelle des autres nations.

Stratégies d'expansion : la « revanche » culturelle

186

Au sortir de la guerre, et bien que des préoccupations matérielles et existentielles les occupent principalement, de nombreux Allemands éprouvent un « besoin de rattraper » (*Nachholbedarf* ou *Nachholbedürfnis*) tout ce à quoi le régime nazi leur avait interdit l'accès. En font partie œuvres et cultures étrangères considérées comme ennemies et inférieures. Les Alliés s'appuient sur ce besoin pour mettre en place un véritable système de rayonnement et de prise d'influence culturels à travers tout le pays, par divers moyens. Dans un premier temps, les conditions matérielles de reprise des activités culturelles et artistiques sont mises en œuvre : théâtres, cinémas, opéras sont restaurés ou reconstruits, la formation d'ensembles instrumentaux est encouragée. Les Soviétiques, qui arrivent en mai 1945 à Berlin, impulsent un véritable renouveau. Le 14 mai, à l'invitation du gouvernement militaire, des personnalités allemandes du monde de la culture participent à une réunion sur la reconstruction culturelle de la ville. La date du 19 mai 1945 peut être considérée comme emblématique de la renaissance de Berlin par les multiples événements qui s'y tiennent simultanément : le premier spectacle de music-hall, *Roter Stern* (*L'Étoile rouge*), est donné dans une salle de la mairie du quartier de Schöneberg; la radio, rendue opérationnelle quelques jours auparavant en secteur soviétique, retransmet un concert avec pour œuvres principales l'Ouverture des *Noces de Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, l'Ouverture *Leonore III* de Ludwig van Beethoven et la *Cinquième symphonie* de Piotr Ilitch Tchaïkovski ; dans le stade de Lichtenberg a lieu un match de football devant près de dix mille spectateurs. C'est également à cette date que l'eau courante est rétablie, ce qui permet une amélioration notoire des conditions de vie pour la population.

Ouvertures de nouveaux lieux et créations de spectacles s'enchaînent les jours suivants : la farce *Der Raub der Sabinerinnen* (*L'Enlèvement des Sabines*) de Franz et Paul von Schönthan est donnée au Renaissance-Theater le 27 mai. Le *Kabarett der Komiker* (*KadeKo*)⁴⁵ rouvre le 1^{er} juin, sous la direction inchangée de Willi Schaeffers. La chanson finale du spectacle, « Berlin kommt wieder » (« Berlin revient »), composée par Heino Gaze, remporte un succès populaire immédiat. Courant juillet, quatre cafés-concerts sont ouverts

45 Évoqué ci-dessus p. 100-103.

dans le seul quartier de Schöneberg⁴⁶. Quelques mois seulement après l'installation des quatre puissances occupantes dans les différentes zones de la ville, le nombre d'ensembles instrumentaux recensé par Erwin Kroll pour *Die neue Zeitung* est éloquent : cinq orchestres, une demi-douzaine de petits ensembles instrumentaux, des ensembles de musique de chambre, deux opéras opérationnels, presque une demi-douzaine de lieux pour l'opérette, plusieurs conservatoires, un institut international de musique, une école de musique religieuse et de nombreuses chorales⁴⁷. En juillet 1946, la salle du *Städtische Oper* de Berlin totalise 142 représentations d'opéras, 78 concerts, 67 ballets et 16 concerts de l'Orchestre philharmonique de Berlin⁴⁸.

Une fois la reprise musicale et artistique amorcée, les Alliés se consacrent à leur rayonnement et aux stratégies de prise d'influence. Les centres culturels de diverses natures sont les lieux privilégiés. Les Soviétiques ouvrent le club *Die Möwe* (« La mouette ») à Berlin dès la fin des combats. En zone française, le premier Centre d'information ouvre à Constance en juillet 1945, avant les Instituts français et les Centres d'études françaises en 1946, tandis que la Maison de France de Berlin ne sera véritablement opérationnelle qu'en 1950. Les premières bibliothèques américaines ouvrent également en juillet 1945, suivies par l'*Amerika Haus* de Berlin en juin 1946 et les *United States Information Centers* l'année suivante. Enfin, les *Information Centres* et *British Relations Centres* britanniques sont inaugurés à partir de janvier 1946. La fonction est la même pour tous : faire découvrir la culture du pays représenté. On y trouve généralement une bibliothèque de prêt – les centres américains proposent des partitions avec les enregistrements correspondants – et une salle de lecture, parfois même une librairie, une salle de concert et de conférences et une salle d'exposition. Certains centres dispensent des cours de langue. Outre qu'ils diffusent des informations pratiques sur l'actualité dans leur zone et en Allemagne, ils sont surtout le moyen de promouvoir la culture du pays dont ils dépendent et de susciter l'envie de mieux la connaître. Parallèlement aux activités des centres culturels, des événements tels que concerts et expositions sont également organisés dans les lieux institutionnels au gré des rénovations. La diffusion des expositions dans les autres zones est un élément essentiel pour bénéficier d'un rayonnement supplémentaire. Entre 1946 et 1949 par

46 Au sujet de la reprise des activités culturelles à Berlin, voir Hermann Glaser, 1945: *Ein Lesebuch*, Frankfurt a. M., Fischer, 1995 ; Stiftung Stadtmuseum Berlin (dir.), *Theater in Berlin*, Berlin, Henschel, 2001, 4 vol. ; Eckhart Gillen, Diether Schmidt (dir.), *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1989 ; Anonyme, *Une femme à Berlin*, op. cit.

47 Erwin Kroll, « Berliner Musikbrief », *Die Neue Zeitung*, 31 décembre 1945, cité par Hermann Glaser, 1945: *Ein Lesebuch*, op. cit., p. 276.

48 Chiffres donnés par Joy Haslam Calico, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999, p. 32.

exemple, le Commandement français organise plus de 30 expositions dans presque 50 villes, en zone française mais également britannique et américaine, ainsi qu'à Berlin. Citons par exemple « La peinture moderne française de l'impressionnisme à nos jours », « La gravure française », « La peinture française contemporaine », « La céramique française contemporaine ». Dans la zone américaine, la première exposition est organisée en 1948. Les Soviétiques, pour éviter toute accusation de propagande, se consacrent tout d'abord uniquement à des expositions d'artistes allemands, majoritairement des représentants du courant expressionniste interdit sous le régime hitlérien. La première exposition d'artistes soviétiques n'aura lieu qu'en février 1947 avec l'ouverture de leur première Maison de la Culture de l'Union soviétique (*Haus der Kultur der Sowjetunion*).

Enfin, et ce, dès 1945, des voyages de personnalités allemandes sont organisés à l'étranger. Ainsi en URSS où six délégations d'intellectuels communistes, parmi lesquels l'écrivaine Anna Seghers et le poète Johannes Robert Becher, sont invitées à Moscou entre 1945 et 1950, afin d'y admirer le fonctionnement du modèle communiste. Les lieux visités sont méticuleusement sélectionnés et de nombreux films vantant l'accomplissement du régime leur sont projetés. Bien que plus tardivement, les États-Unis mettent également en place à partir de 1948 des séjours pour des personnalités artistiques influentes en Allemagne, afin qu'à leur retour elles rendent compte de la richesse artistique, comme l'énonce clairement le compositeur américain Carlos Moseley, directeur-adjoint de la Division en charge de l'éducation et des affaires culturelles (*Education and Cultural Relations Division*) : « L'objectif sous-jacent de ces voyages est de permettre aux visiteurs d'enrichir leurs connaissances et leur utilité dans leur domaine, de se familiariser avec les pratiques et le mode de vie américains et, à leur retour avec des perspectives sociales et professionnelles élargies, de communiquer leur expérience à leurs collègues et compatriotes⁴⁹. » Moseley définit un programme très précis en onze points, sur une période de soixante jours. Parmi ceux-ci :

- a) Contact avec la Ligue des compositeurs et avec la Société internationale des compositeurs contemporains (section américaine) ;
- b) Exposition à la vie musicale complète d'une grande ville américaine, en insistant sur le niveau d'exécution exigé ;

⁴⁹ « *The underlying purpose of these journeys is to enable the visitors to extend their knowledge and usefulness in their chosen fields, become acquainted with American practices and ways of life, and, upon their return, with a widened professional and social outlook, to communicate their experience to their colleagues and fellow countrymen.* » (Carlos Moseley, « Visits of German Consultants to the U.S. S.O.P. », 16 novembre 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « German Music Experts to the US, Reorientation general ».)

- c) Étude de la Société américaine des compositeurs, auteurs et éditeurs (ASCAP) ;
- d) Contact avec la Fédération américaine des musiciens ;
- e) Étude d'au moins deux des principaux conservatoires américains, tels que la Juilliard School (New York) et l'Eastman School of Music de l'Université de Rochester ;
- f) Étude des départements musicaux de deux universités américaines ou *colleges* telles l'Université de Yale ou celle du Michigan⁵⁰.

Le budget consacré à ces projets par le Commandement américain pour la seule année 1949 est révélateur de l'enjeu : 429 840 dollars⁵¹. Hans Heinz Stuckenschmidt⁵², critique au journal bi-hebdomadaire *Neue Zeitung* et rédacteur en chef du journal musical *Stimmen*, sélectionné pour le voyage en 1949, en rendra compte en termes élogieux à l'occasion d'une interview :

J'ai trouvé une culture américaine authentique qui, bien sûr, est influencée légèrement par les musiciens européens, mais a néanmoins sa propre identité. Le niveau des programmes de concert est extraordinairement élevé. J'ai été impressionné par les orchestres les plus importants, particulièrement par les musiciens de Boston, Philadelphie et New York. Leur niveau technique est plus élevé que celui de la plupart des ensembles européens⁵³.

- 50 « a) *Contact with the League of Composers and the international Society of Contemporary Composers (US Section)* / b) *Exposure to the general music life of a great American city with emphasis on the level of performance demanded* / c) *A study of the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP)* / d) *Contact with the American Federation of Musicians* / e) *A study of at least two of the principal American conservatories such as the Juilliard (New York) and the Eastman School of Music of the University of Rochester* / f) *A study of the Music Departments of two American universities or colleges such as Yale University and the University of Michigan.* » (Carlos Moseley, « German Music Experts to U.S. », 6 novembre 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « German Music Experts to the US, Reorientation general ».)
- 51 Chiffres donnés par Carlos Moseley, « Visits of German Consultants to the U.S. S.O.P. », doc. cit., p. 1.
- 52 Critique musical au *Berliner Zeitung am Mittag* et pour le journal *Anbruch*, Stuckenschmidt quitte l'Allemagne en 1937 pour Prague puis la Roumanie, où il travaille comme critique. Enrôlé comme interprète pour la *Wehrmacht* à partir de 1942, il finit la guerre en captivité américaine puis est relâché en 1946. Il est alors engagé au *Studio für neue Musik* créé pour la radio américaine RIAS. Par sa collaboration à l'organisation des soirées de la « Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne » (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*), il permet l'apport de partitions introuvables en Allemagne ainsi que la venue d'interprètes de talent. Il quitte la commission musique en 1948 après le durcissement idéologique de l'occupant soviétique.
- 53 « *I have found true American music culture, which, of course, is still slightly influenced by European musicians, and yet it is on its own. The program standard of the concerts is extraordinarily high. I was impressed by the leading orchestras, and particularly by the musicians of Boston, Philadelphia, and New York. Their technical standard is higher than that of most of the European ensembles.* » (« Gist of Article in New York's *Sonntagsblatt Staats-Zeitung und Herold*, dated 15 May 1949, "Germany has Eighty Opera Houses again—a Conversation with H.H. Stuckenschmidt of Berlin" », p. 1. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « Theatre, arts and Music ».)

Ce programme d'« artistes en visite » (*Visiting artists*) invite en retour des interprètes américains à se produire en Allemagne, toujours dans le souci de témoigner du haut niveau des États-Unis en matière d'exécution musicale. Un rapport établi suite à la venue de Ralph Kirkpatrick en juillet 1948 met en avant le succès de l'entreprise :

Ralph Kirkpatrick, claveciniste américain éminent, est venu en Allemagne dans le cadre du Programme des artistes américains en visite (juin-juillet 1948). Il a joué à Augsbourg, Bamberg, Munich et Nuremberg, remportant un vif succès. Les gens ont réalisé qu'il n'y avait pas d'aussi bon claveciniste aujourd'hui en Allemagne, où la musique pour clavecin éveille pourtant un intérêt plus important que dans tout autre pays. Hans Rosbaud, alors chef d'orchestre incontournable en Bavière, a déclaré : « Voici un musicien américain duquel les Allemands peuvent apprendre beaucoup »⁵⁴.

190

Le souci des Alliés de présenter leur culture sous un jour favorable et respectable à la population occupée se transforme néanmoins rapidement en une lutte idéologique et d'influence entre Soviétiques et Américains principalement, dont l'Allemagne sera le principal champ de bataille.

Conflits et luttes d'influence : la guerre froide

Dans les premiers mois qui suivent la fin des combats, et malgré les divergences idéologiques en matière politique, économique et culturelle, les Alliés parviennent à faire front contre l'ennemi commun : le nazisme et tous ceux qui l'ont promu et servi. La renaissance culturelle représente pour eux un enjeu majeur et des projets fédérateurs sont lancés. Le 3 juillet 1945 est créée, à l'initiative des Soviétiques, la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*). Il s'agit d'une association regroupant écrivains, artistes, scientifiques, enseignants et ingénieurs, mais également employés, fonctionnaires, professions indépendantes et même des ouvriers. Son objectif éminemment fédérateur – « re-susciter la fierté de notre patrie et fonder une nouvelle vie intellectuelle⁵⁵ » – fait qu'elle

54 « Ralph Kirkpatrick, distinguished American harpsichordist, was brought to Germany on the Visiting American Artists Program (June/July 1948). He played in Augsburg, Bamberg, Munich and Nürnberg with brilliant success. It was generally realized that no such harpsichordist exists today in Germany, where harpsichord music playing has a more widespread appeal than in any other country. Hans Rosbaud, then leading conductor of Bavaria, remarked: "Here is an American musician from which Germans can learn". » (Cultural Affairs Branch, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », 17 février 1949, p. 6. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

55 « [...]den Stolz unseres Vaterlandes wiedererwecken und ein neues geistiges Leben begründen. » (« Manifesto zur Gründung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands », 5 juillet 1945. BArch, SAPMO, DY 30, IV 2/9.06/140, microfiche n° 8.)

est accueillie favorablement par les trois Alliés occidentaux. Déclinés en sept points, ses « principes » mettent en valeur l'idée d'unité et la promotion de la démocratie. Parmi ceux-ci :

1. Extermination de l'idéologie nazie dans tous les domaines de la vie et du savoir. Lutte contre les auteurs spirituels des crimes nazis et des crimes de guerre. Lutte contre les opinions réactionnaires et militaristes. Épuration durable de la vie publique. Travail en collaboration avec tous les mouvements et groupes ancrés dans la démocratie, religieux ou non.
2. Construction d'un front d'unité nationale des intellectuels allemands. Création d'une unité inébranlable entre l'intelligentsia et le peuple⁵⁶.

De 4 000 membres à la fin de l'année 1945, elle passe à 9 000 six mois plus tard pour avoisiner les 100 000 en février 1947, dont la moitié d'adhérents dans la zone ouest, 35 000 en zone soviétique et 12 000 à Berlin⁵⁷. Johannes R. Becher⁵⁸ en prend la direction, assurant le contrôle aux Soviétiques. Cependant, les communistes sont très peu représentés dans le conseil de présidence, ce qui assure à la Ligue la confiance de l'Ouest : le poète Bernhard Kellermann et le peintre expressionniste Carl Hofer sont nommés aux vice-présidences, l'écrivain compromis Gerhart Hauptmann⁵⁹ en est le président d'honneur. Hans Heinz Stuckenschmidt est intégré à la Commission pour la musique créée en 1946 et dirigée par le compositeur Heinz Tiessen. L'Église y est même associée et toutes les tendances politiques peuvent s'exprimer librement. En plus du journal *Aufbau* publié, une maison d'édition, *Aufbau Verlag*, est fondée en août 1945, puis l'hebdomadaire *Sonntag* voit le jour en juillet 1946. La

- 56 « Leitsätze des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. Beschlossen von der Gründungskundgebung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands », *Aufbau*, 3 juillet 1945, p. 200.
- 57 Chiffres donnés par Bernard Genton, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, p. 43.
- 58 Poète allemand tout d'abord expressionniste, Johannes Robert Becher (1891-1958) entre à la Ligue spartakiste de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg en 1918, qui deviendra ensuite le KPD. Il fuit l'Allemagne dès 1933 et s'établit à Moscou à partir de 1935. Il y devient rédacteur en chef de la revue *Internationale Literatur. Deutsche Blätter* destinée aux exilés allemands et est nommé directeur de la Commission pour la Culture au sein du comité central du KPD reconstitué en exil. Il est à ce titre l'un des principaux collaborateurs des Soviétiques concernant la préparation de l'occupation de l'Allemagne en cas de victoire.
- 59 Prix Nobel de Littérature en 1912, Gerhart Hauptmann (1862-1946) publie tout d'abord des ouvrages naturalistes décrivant le milieu prolétaire allemand avant d'évoluer vers l'inspiration symboliste. Il soutient la république de Weimar dans un manifeste collectif en novembre 1918. Il n'émigre pas après l'arrivée des nazis au pouvoir, qui mène à l'interdiction d'une partie de ses œuvres et, dans le même temps, à une tentative de récupération. Sa pièce *Die goldene Harfe* (*La Harpe d'or*) est donnée dans toute l'Allemagne. À l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, des événements sont également organisés et il reçoit les hommages avec complaisance. Il est ajouté par Hitler à la « liste spéciale » des six écrivains majeurs de la Liste des artistes bénis de Dieu (*Gottbegnadeten-Liste*) en 1944. Son attitude sera sévèrement critiquée par Thomas et Klaus Mann.

Ligue dispose par ailleurs d'une émission radio diffusée trois fois par semaine à la *Berliner Rundfunk*. Des échanges de groupes d'artistes entre les diverses zones sont mis en place au début de l'année 1947. Le club *Die Möwe* est ouvert pour les artistes à Berlin – d'autres suivront dans le reste du pays. Le restaurant leur dispense des repas gratuits, deux bars permettent échanges intellectuels et divertissement. La salle de représentation offre des pièces d'Anton Tchekhov, de Nicolas Gogol ou de Maxime Gorki.

Le 9 décembre 1946, la Commission en charge de la musique inaugure sa première « Soirée de musique contemporaine », un événement qui aura désormais lieu chaque mois. La programmation, présentée par Stuckenschmidt, traduit l'objectif unitaire de la Ligue : sont jouées des œuvres pour musique de chambre de Sergueï Prokofiev, Benjamin Britten, Paul Hindemith, Aaron Copland et Darius Milhaud. La programmation de ces soirées, qui cessent en juin 1949, est majoritairement consacrée à de nombreux compositeurs allemands : Karl Amadeus Hartmann, Hans (Hanning) Schröder, Ernst Křenek, Hanns Eisler, Werner Egk, Gottfried von Einem, Boris Blacher, Paul Höffer, Wilhelm Maler, Harald Genzmer, Ernst Pepping, Heinz Tiessen, Konrad Friedrich Noetel, Wolfgang Fortner, Friedrich Zipp, Hermann Reichenbach, Fred Lohse, Hermann Heiss, Leo Spies, Max Butting, Edmund von Borck. Sont également joués les compositeurs de la « seconde École de Vienne » : Alban Berg, Arnold Schoenberg⁶⁰ et Anton Webern. Les quatre Alliés sont représentés par des compositeurs très emblématiques et peu nombreux : Olivier Messiaen, Jean Françaix, Claude Debussy, André Jolivet, pour la France ; Virgil Thomson, Roger Sessions, Quincy Porter et Walter Piston pour les États-Unis. Le Royaume-Uni est représenté par Benjamin Britten, Michael Tippett, Lennox Berkeley, Norman Demuth et Alan Bush, tandis que les Soviétiques jouissent d'une plus grande visibilité avec Sergueï Prokofiev, Dmitri Chostakovitch, Nikolai Miaskovski, Alexandre Tcherepnine, Dmitri Kabalevski, Gueorgui Vassilievitch Sviridov, Vissarion Chebaline, et Nikolai Tchemberdji. Sans oublier le cosmopolite Igor Stravinsky, Russe naturalisé français puis américain. Sont présents également d'autres compositeurs européens : Arthur Honegger, Frank Martin, Zoltán Kodály, Béla Bartók, Leoš Janáček ou encore Eugen Suchoň. Les concerts ont lieu au *Klubhaus* de la Jägerstraße, en secteur soviétique. La programmation reste très consensuelle : lors du concert donné à l'occasion du 30^e anniversaire de l'Union soviétique le 30 octobre 1947 par exemple, la soirée est consacrée à la « nouvelle musique soviétique ». En contrepartie, le concert suivant, le 5 décembre, est dédié à la « nouvelle musique américaine ».

⁶⁰ Suite à son départ d'Allemagne en août 1933, Schönberg a modifié l'orthographe de son patronyme, que nous écrivons désormais Schoenberg pour tout ce qui concerne l'après-guerre.

Participant de cette même démarche unificatrice et fédératrice, une Bibliothèque musicale interalliée (*Interalliierte Musikbibliothek*) est ouverte à l'instigation des Américains le 28 septembre 1946, à la place de l'ancienne *Staatsbibliothek* dans le secteur russe de Berlin. Officiellement, l'ouverture de ce lieu doit permettre aux interprètes allemands de se procurer des partitions souvent interdites sous le III^e Reich. L'instauration du prêt de partitions est présenté comme une solution au manque de papier et un moyen de « rattraper » les années d'isolement culturel. Approvisionnée par chaque puissance occupante, la Bibliothèque interalliée a pour but la diffusion gratuite de partitions de compositeurs américains, britanniques, français et soviétiques uniquement. Elle fournit donc un moyen de s'assurer de la présence des divers répertoires dans les programmes de concert à Berlin. À son ouverture, son fonds est constitué de près de 600 pièces fournies par les Britanniques⁶¹, 200 par les Soviétiques⁶², 100 par les Français⁶³ et 80 par les Américains⁶⁴. Sont ajoutées des notices biographiques en vue de présenter les compositeurs aux interprètes et d'affirmer leur appartenance à l'élite artistique de chacun des pays. La cérémonie officielle d'inauguration est retransmise sur les ondes allemandes. Au programme figurent un mouvement de la *Sonate pour violon et piano* de Copland, les *Ariettes oubliées* de Debussy, deux des *Seven Sonnets of Michelangelo* de Britten et un mouvement du *Quintette avec piano* de Chostakovitch.

- 61 Compositeurs anglais : Thomas Tallis, Henry Purcell, William Byrd, William Croft, Edward Elgar, Charles Villiers Stanford, Frederick Delius, Gustav Holst, Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, George Butterworth, John Ireland, Arnold Bax, Gordon Jacob, Arthur Bliss, William Turner Walton, Edmund Rubbra, Michael Tippett et Benjamin Britten. Malgré la quantité et la diversité de partitions fournies, la musique anglaise reste très peu connue et peu jouée en zone britannique et à Berlin.
- 62 Majoritairement de la musique populaire et folklorique, ainsi que des partitions des « classiques » Piotr Ilitch Tchaïkovski, Mikhaïl Glinka, Modest Moussorgski, sans oublier les ballets populaires en URSS, notamment *Roméo et Juliette* de Sergueï Prokofiev, ou quelques œuvres de Dmitri Chostakovitch.
- 63 Les services français tardent à faire parvenir des œuvres, au point que le délégué français à l'Éducation publique Pierre Péchoux se plaint, début août, que « la participation française reste squelettique » : seules 7 pièces de Claude Debussy constituent alors le fonds français. (Pierre Péchoux, « Compte rendu de la réunion du Groupe de travail Théâtre et musique », 8 août 1946, p. 2. AOFAA, 1 AC 508/5, « Bibliothèque musicale interalliée, 1945-1946 ».)
- 64 Compositeurs américains : Arthur Foote, Edward MacDowell, Charles Ives, Charles Griffes, Wallingford Riegger, Ernst Bloch, Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thomson, Quincy Porter, William Grant Still, Henry Cowell, Howard Hanson, Roy Harris, Harrison Kerr, George Gershwin, Ruth Crawford, George Antheil, Aaron Copland, Paul Creston, Samuel Barber, William Schuman, Paul Bowles, Norman Dello Joio, Morton Gould, David Diamond, Leonard Bernstein. (Chiffres donnés dans le « Weekly Report of Theater and Music Section for Period 26 September-1 October 1946 », p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 240, dossier « Weekly Reports ».) Moins d'un an plus tard, le catalogue des œuvres américaines s'élève à 211 pièces de 98 compositeurs. (Harrison Kerr, « Information Control in the Occupied Areas », *Notes*, IV/4, septembre 1947, p. 433.)

Cependant, les tensions entre Américains et Soviétiques s'accroissent très rapidement, annonçant la guerre froide⁶⁵. En mars 1946, Winston Churchill formule l'idée d'un « rideau de fer » divisant l'Allemagne. Le 2 décembre de la même année, Américains et Britanniques signent à New York un accord prévoyant la fusion progressive de leurs zones dans une « bizonie » à partir du 1^{er} janvier 1947. Constitué de cinq administrations communes – économie, finances, ravitaillement, poste et transports – ayant leur siège dans cinq villes différentes, cet ensemble fédératif est dirigé par un Conseil administratif placé sous l'autorité des occupants. Les rejoindra, en 1948 seulement, la France, et la « bizonie » deviendra « trizonie ». Le 11 mars 1947, le président américain Harry Truman prononce à Washington le discours qui sera surnommé « doctrine Truman » et qui officialise le conflit idéologique avec le communisme. Prônant la liberté internationale, il y appelle les pays occupés par les Soviétiques à se soulever contre l'opresseur et leur assure le soutien des États-Unis :

194

L'un des buts essentiels de la politique extérieure des USA. est la création de conditions telles que nous-mêmes et les autres nations soyons en mesure de mener une vie libre de toute oppression. [...] Cependant, nous ne pourrions atteindre nos buts que si nous avons la volonté d'aider les peuples libres à préserver leurs institutions et leur intégrité nationales contre des mouvements qui entendraient les soumettre à un régime totalitaire. C'est là simplement reconnaître un fait : les formes de gouvernement totalitaires imposées aux peuples libres par une agression directe ou indirecte minent les fondements de la paix internationale et par là ceux de la sécurité des États-Unis⁶⁶.

La politique de *containment*, c'est-à-dire de barrage au communisme, est officialisée. Le 5 juin 1947, le secrétaire d'État de Truman, George Marshall, propose un plan d'aide à l'Allemagne qui exacerbe les tensions avec les Soviétiques.

65 La définition des causes de la guerre froide, qui oppose idéologiquement et politiquement l'URSS et les régimes communistes aux États-Unis et à leurs alliés, est établie différemment par les historiens désormais groupés communément autour de trois « écoles » ou courants de pensée : les « orthodoxes » ou « traditionnalistes » désignent l'idéologie communiste et la politique expansionniste de Staline comme le point de départ de mise en danger de l'équilibre mondial ; les « révisionnistes » accusent les Américains, par leur ambition hégémonique, d'avoir lancé les hostilités dès 1945 contre un bloc soviétique affaibli par la guerre ; les « réalistes » ou « postrévionnistes » pointent les circonstances historiques rendant le conflit inévitable, notamment la paranoïa développée d'un côté comme de l'autre autour de la question de la « sécurité » après la guerre. À ce sujet, voir Dale C. Copeland, *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, p. 146-149 ; Jean Laroche, « Controverses sur l'origine et les causes de la guerre froide », *Études internationales*, 6/1, 1975, p. 47-65 ; Pierre Grosser, *Les Temps de la guerre froide. Réflexions sur l'histoire de la guerre froide et sur les causes de sa fin*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 179-182.

66 Cité par Konrad Adenauer, *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965, p. 118.

Alors que deux blocs se constituent internationalement avec leurs stratégies d'alliances, l'Allemagne, particulièrement Berlin, cristallise le conflit. Britanniques et Américains font bloc, avec les Français plus tardivement, les Soviétiques sont isolés. La dernière conférence interalliée qui se tient à Londres en novembre 1947 est un échec : aucun compromis n'est trouvé sur des points litigieux laissés en suspens depuis Potsdam, notamment les réparations dans la zone russe. Deux autres conférences ont lieu au même endroit du 23 février au 6 mars, puis du 20 avril au 7 juin 1948, en présence des seuls alliés occidentaux. Une réforme monétaire commune est décidée ; elle prévoit l'introduction du *Deutsche Mark* qui remplacera le *Reichsmark* dès le 20 juin 1948. En réponse, les Soviétiques ferment la *Kommandatura* de Berlin, siège du Conseil de contrôle interallié, et instaurent un blocus total des zones occidentales de la ville. Le pont aérien qui s'ensuit et qui dure près d'un an, jusqu'à mai 1949, renforce le prestige des Alliés américains auprès de la population de l'Ouest et isole davantage les Russes de la communauté internationale. Le 23 mai, la « Loi fondamentale » instaure la création d'un nouvel état, la République fédérale d'Allemagne (*Bundesrepublik Deutschland* ou BRD), regroupement des zones américaine, britannique et française, gouvernée par le chancelier Konrad Adenauer⁶⁷. En réponse, la République démocratique Allemande (*Deutsche Demokratische Republik*, DDR) voit le jour le 7 octobre, avec pour président Wilhelm Pieck et pour monnaie le *Deutsche Mark von der Deutschen Notenbank*, en circulation depuis le 24 juillet 1948. Le dernier conseil des ministres des Affaires étrangères des quatre puissances alliées qui se tient à Paris du 23 mai au 20 juin 1949, officialise la levée du blocus de Berlin mais cristallise les conflits et enterre définitivement le projet de politique commune pour l'Allemagne.

L'isolement croissant des Soviétiques se traduit également culturellement : leur littérature, autorisée précédemment à être distribuée dans la zone américaine, est bloquée, tout comme la littérature américaine l'était déjà dans leur propre zone. Plus pénalisant pour les artistes, ceux qui avaient été dénazifiés et blanchis par les Soviétiques sont désormais interdits par les Américains et doivent à nouveau se soumettre au processus pour pouvoir leur offrir leurs services. La Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*) est interdite dans les secteurs de

67 Maire de Cologne avant 1933, Konrad Adenauer (1876-1967) est réinvesti par les Américains à la libération de la ville en mars 1945. Le 21 juin, ceux-ci laissent la place aux Britanniques dont la zone d'occupation englobe Cologne et sa région. Le 6 octobre 1945, le général John Ashworth Barraclough destitue Adenauer et lui interdit désormais toute activité politique. Les Britanniques soutiennent alors Kurt Schumacher et le SPD, en contact avec les travaillistes à Londres. Mais Schumacher n'est pas un allié facile et prône l'adhésion de son parti aux principes du marxisme. La victoire finale de l'influence américaine est marquée par la décision britannique de nommer à nouveau Adenauer à Cologne en 1946.

Berlin-Ouest en novembre 1947⁶⁸ et expropriée du bâtiment qu'elle occupait en secteur britannique. Le symbole de la rupture irrémédiable dans le domaine culturel est la fermeture de la Bibliothèque musicale interalliée, dont les Alliés occidentaux retirent progressivement leurs partitions. Désormais, un ennemi est ajouté à chaque camp et mis au même niveau que le nazisme. Le chef du service en charge de l'éducation dans la zone américaine le formule clairement : « La démocratie doit être promue et le national-socialisme et le communisme stoppés et combattus. Cet objectif est particulièrement important pour Berlin car Berlin est devenu le centre d'un conflit mondial entre le totalitarisme communiste et les défenseurs de la démocratie⁶⁹. »

Fait également révélateur, la nouvelle directive américaine JCS-1779, parue le 11 juillet 1947, évoque désormais non plus la « rééducation » mais la « réorientation » du peuple allemand comme l'objectif à poursuivre. La libre circulation des artistes n'est tout d'abord ni interdite ni remise en cause officiellement. Cependant, le changement de monnaie et la limitation des conversions de devises autorisées forcent rapidement les artistes à choisir une zone dans laquelle s'établir ; s'ensuit un exode massif de l'Est vers l'Ouest, avec une revitalisation de la vie musicale dans ce secteur dès 1949, et la décision des autorités soviétiques de construire un mur à Berlin pour y mettre fin quelques années plus tard.

Malgré la complexité de la situation politique et au-delà des luttes de pouvoir et d'influence qui prennent rapidement le pas sur la politique commune des Alliés, de véritables stratégies de reconquête culturelle commune se dessinent néanmoins dans un premier temps, dès la fin des combats, dans toute l'Allemagne. Mais pour porter leurs fruits, elles doivent être menées dans un pays expurgé du nazisme. Se mettent donc en place presque simultanément des politiques de dénazification et de rééducation, visant officiellement à ramener l'Allemagne et les Allemands dans le giron de la démocratie – au sens où chacun des Alliés l'entend – et officieusement à une prise d'influence sur toutes les autres zones. Mais les ruptures qu'avait instaurées le régime nazi sont perverses et insidieuses ; elles ne peuvent être contrées que par de nouvelles, tout aussi autoritaires. Il est donc impossible de chercher une simple régénération.

68 La « soirée de musique contemporaine » n'aura pas lieu en novembre. Pour autant, les concerts reprennent dès décembre en zone soviétique avec un programme américain. Les compositeurs alliés ne disparaîtront définitivement des programmes qu'à partir de décembre 1948.

69 « *Democracy must be promoted, and both National Socialism and Communism checked and combated. In Berlin this goal is especially important because Berlin has become the focus of a world-wide conflict between Communistic totalitarianism and the defenders of democracy.* » (J.C. Thompson, « General aims of the Education and Cultural Relations Branch, OMGBS, as re-defined November 1948 by E&CR Staff, OMG BS », 24 novembre 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « US Military Government Objectives ».)

La rupture avec le nazisme doit passer par un « arrachage » de la mauvaise herbe nazie avant de pouvoir replanter les bases de la démocratie. Pour « combattre les gaz asphyxiants par d'autres gaz asphyxiants⁷⁰ », les Alliés reproduisent malgré eux des techniques instaurées par le régime hitlérien lui-même, et les Allemands deviennent des objets de pouvoir.

LES MUSIQUES DÉSORMAIS IMPURES : DÉNAZIFICATION MUSICALE

Dénazification de la société allemande

La bureaucratie et l'administration nazies ont fonctionné grâce à la compromission et à la collaboration de masse. La priorité nécessaire à toute reconstruction est à ce titre la dénazification, qui garantira la régénération des forces vives du pays par l'exclusion de tous ceux qui ont contribué au succès du régime hitlérien. Sur ce sujet, la directive américaine n° 24 d'avril 1945 manque d'embellie de précision :

Tous les membres du parti nazi qui ont pris part à ses activités de manière significative, tous les partisans du nazisme et du militarisme et toutes les autres personnes hostiles aux objectifs des Alliés seront renvoyés et exclus des services publics et des postes à responsabilités dans les entreprises semi-publiques et privées⁷¹.

En mars 1946 paraît complémentirement la « Loi pour la libération du national-socialisme et du militarisme » (*Law for Liberation from National Socialism and Militarism*), à l'initiative américaine. Loin d'établir des critères plus objectifs ou précis, elle étend au contraire la culpabilité potentielle :

Tous ceux qui ont activement soutenu la tyrannie nationale-socialiste, ou sont coupables d'avoir violé les principes de justice et d'humanité, ou d'avoir exploité égoïstement les conditions ainsi créées seront privés d'influence dans la vie publique, économique et culturelle⁷².

Dans un premier temps, le renvoi de toute personne compromise avec le régime est à la discrétion des dirigeants de chaque zone. Tandis que les principaux criminels de guerre attendent d'être jugés à Nuremberg ou par des

70 C'est ainsi que Hitler avait défini sa stratégie anti-communiste en matière de propagande. (*Mon combat*, trad. fr. J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1934, rééd. s.d., p. 51.)

71 « Directive to Commander in Chief of United States Forces of Occupation Regarding the Military Government of Germany JCS 1067 », dans *Occupation of Germany: Policy and Progress, 1945-46*, éd. Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1947, p. 111.

72 « Law for Liberation from National Socialism and Militarism », *ibid.*, p. 119.

tribunaux militaires, la directive n° 38 du Conseil de contrôle interallié instaure en juillet 1945 les *Spruchkammern* (littéralement « chambres de jugement »), sorte de tribunaux spéciaux chargés d'examiner au cas par cas la situation de tout citoyen allemand désirant exercer une activité professionnelle. En théorie, tous les Allemands de plus de dix-huit ans doivent remplir un questionnaire (*Fragebogen*) en 131 points, détaillant leurs activités et engagements sous le régime nazi. En pratique, seuls les Américains appliquent systématiquement cette contrainte, les autres alliés imposant stratégiquement les questionnaires uniquement aux fonctionnaires ou aux personnes exerçant des responsabilités. À partir des réponses collectées, cinq « groupes » sont établis selon les termes décidés par le Conseil de contrôle interallié.

198

1) Les « principaux coupables » (*Hauptschuldige*) : ceux qui ont exercé des violences de quelque nature que ce soit contre les opposants au système, qui ont été membres actifs d'organisations nazies ou avec de hautes responsabilités dans des administrations publiques, ainsi que ceux qui ont apporté leur soutien financier ou matériel au régime.

2) Les « individus compromis » (*Belastete*) : activistes, militaires ou profiteurs de guerre ayant par leurs actions contribué à la pérennité du régime.

L'article 58 de la « Loi pour la libération du national-socialisme et du militarisme » condamnera en 1946 ces deux premières catégories à une interdiction d'exercer quelque responsabilité que ce soit dans quelque entreprise, privée ou publique, et ce, pour toute la durée de la procédure, à moins que des compétences professionnelles particulières ne les rendent absolument nécessaires. Quant aux sanctions encourues, elles sont précisées dans l'article 15 : peines de deux à dix ans d'internement en camp de travail pour y participer à la reconstruction du pays, saisie des biens au titre des réparations, inéligibilité et perte du droit de vote, interdiction d'exercer une profession en contact avec le public, interdiction d'appartenir à un syndicat, perte des droits à toute pension⁷³.

3) Les individus « peu compromis » (*Minderbelastete*) : ceux qui sont nés après 1919 ou qui, bien qu'ayant pu appartenir à des organisations nazies et s'être compromis, semblent à même d'embrasser l'idéal de démocratie et méritent une mise à l'épreuve.

4) Les « suivistes » (*Mitläufer*) : membres d'associations nazies ou du parti s'étant abstenus de tout engagement autre que celui de se rendre aux réunions et activités obligatoires, individus ayant demandé l'adhésion au NSDAP mais

73 Ministry for Special Tasks, *Law for Liberation from National Socialism and Militarism*, München, Hanns Lindner, s.d.

n'ayant pas été acceptés, ou encore membres des forces armées allemandes jugés utiles aux Alliés par leur qualification.

Aux « peu compromis » est défendu l'accès à tout poste de direction pendant une période probatoire d'un maximum de trois ans. Ils connaissent des baisses de salaire et de pension de retraite, et peuvent être rétrogradés ou mis à la retraite, voire condamnés à verser des amendes à un fonds de compensation, ces deux dernières peines pouvant aussi être appliquées aux « suivistes ».

5) Les individus « exonérés » (*Entlastete*) : ceux qui ont résisté « dans la mesure de leurs capacités » et en ont subi des préjudices⁷⁴.

Tous, au-delà des réponses apportées à leur questionnaire, doivent produire les preuves de leur innocence, le plus souvent par le biais de courriers d'amis ou de collègues déjà « exonérés » attestant leur engagement dans la résistance, une éventuelle aide fournie à des victimes du régime, ou tout simplement leur indépendance intellectuelle ou leur passivité vis-à-vis du national-socialisme. De tels « certificats de blanchiment » sont rapidement surnommés *Persilscheine* (« certificats Persil », du nom de la lessive en vogue à l'époque) par analogie aux laissez-passer *Passierscheine*, et la dénazification se mue progressivement en une « fabrique de suivistes⁷⁵ ». Devant l'ampleur de la tâche – à titre d'exemple, pour la seule zone américaine, 13 millions de personnes, dont plus de 3 millions ayant appartenu au parti ou à une organisation nazis, doivent remplir leur questionnaire –, une amnistie de la jeunesse est décrétée dans les quatre zones entre 1946 et 1947, à laquelle succédera celle des « suivistes ». Au final, seules 5 187 personnes figureront dans les « principaux coupables » ou individus « compromis », dont 75 % seront réhabilités par la suite⁷⁶.

En ce qui concerne les personnalités publiques, les Alliés conviennent de « listes noires » et de « listes blanches » à mettre en place pour permettre la reconstruction avec des acteurs politiques, scientifiques et artistiques irréprochables. Si les critères ont été décidés en commun, ces listes sont néanmoins supposées être établies indépendamment dans chaque zone ; elles doivent ensuite être transmises à chaque commandant allié pour l'application de décisions d'exclusion homogènes, et éviter qu'une personne interdite dans une zone soit autorisée dans l'autre. Les premières listes, américaines, paraissent en octobre 1945. Sont inscrits d'office dans la liste noire tous ceux qui bénéficiaient de postes à responsabilités ou de rangs élevés dans les organisations nazies ainsi

74 Citée dans Constantine FitzGibbon, *Denazification*, London, Michael Joseph, 1969, p. 109-113.

75 Jean Solchany, *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro, 1945-1949*, Paris, PUF, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1997, p. 38.

76 Chiffres donnés par Marie-Bénédicte Vincent, « Punir et rééduquer : le processus de dénazification (1945-1949) », dans Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *La Dénazification*, Paris, Perrin, 2008, p. 24-25.

que ceux ayant appartenu à la SS, la *Waffen-SS* avant 1943, les membres de la SA après 1934, les membres actifs du NSDAP et ceux de l'« Institut pour l'étude de la Question juive » (*Institut zur Erforschung der Judenfrage*) et de l'« Académie d'État pour la race et la santé » (*Staatsakademie für Rassen und Gesundheitspflege*). Parmi les musiciens, seul Wilhelm Furtwängler y figure déjà⁷⁷. Quelques mois plus tard, la liste augmentée mentionne 327 artistes, parmi lesquels Hermann Abendroth, Karl Böhm, Werner Egk, Walter Gieseking, Gustav Havemann, Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Hans Knappertsbusch, Gottfried Müller, Elly Ney, Hans Pfitzner, Heinrich Spitta et Richard Strauss⁷⁸. D'autres personnalités y sont ajoutées en juin, notamment Johann Nepomuk David, Wolfgang Fortner, Ottmar Gerster, Paul Höffer ou encore Elisabeth Schwarzkopf⁷⁹.

200

Deux listes intermédiaires sont parallèlement mises en place par les Américains : celle des « gris non-acceptables » (*Grey Unacceptable*), qui comprend la majorité des organisations de l'Allemagne nazie, dont la Chambre de culture du Reich (RKK) à laquelle appartient la Chambre de musique (RMK) ; dans celle des « gris acceptables » (*Grey acceptable*) figurent les organisations et corporations sans lien direct avec le régime nazi, ainsi que 389 artistes. Tandis que listes noires et grises ciblent plutôt des collectifs, les « listes blanches » enfin sont nominatives. Elles concernent uniquement les personnes « non nazies » ou « antinazies », souvent des victimes du régime ayant connu les camps de concentration. La première liste est établie avant la fin de la guerre par la *Psychological Warfare Division* anglo-américaine. Elle comporte quelque 1 500 noms, classés selon deux catégories :

- (a) Ceux qui peuvent être utiles pour les journaux, l'édition, la radio et le cinéma.
- (b) Ceux qui sont en mesure de donner des conseils précieux quant à l'opinion publique ou sur la sélection de personnel supplémentaire pour la catégorie (a)⁸⁰.

Dans les faits, toutes les personnalités jugées utiles à la reconstruction y apparaissent, parmi lesquelles 441 artistes⁸¹.

77 *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 10 octobre 1945, p. 66.

78 *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} avril 1946.

79 *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes. Supplement 1 to List of 1 April 1946*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} juin 1946.

80 « (a) *Those who may be of use in connection with newspapers, publishing, radio and film work.* / (b) *Those who may be able to give valuable judgments as to public opinion, or opinions as to the selection of additional personnel for class (a).* » (Office of Military Government for Germany (U.S.), « PWD "White List" of persons in Germany believed to be anti-Nazi or Non-Nazi », 5 décembre 1944, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Denazification ».)

81 Henric L. Wuermeling, *Die weiße Liste. Umbruch der politischen Kultur in Deutschland 1945*, Berlin, Ullstein, 1981, p. 283.

La décision d'établir des listes selon des critères définis communément permet une fois de plus aux Alliés d'afficher une volonté de coopération, mais là encore, impossible de parvenir à un réel consensus. Les Américains reprochent aux trois autres puissances occupantes leur laxisme, et ils sont en retour taxés d'excès de zèle et de sectarisme. Après la fin des combats, les Britanniques refusent l'idée même de telles listes : lors de l'entrée de leurs troupes sur le territoire allemand, le *Foreign Office* recommande « de ne faire aucune tentative pour compiler une liste noire d'artistes et de compositeurs⁸². » Les Soviétiques, dont la liste noire tient en deux pages, ne souhaitent pas exclure d'office les artistes figurant sur la liste noire américaine et, inversement, les Américains dénie la légitimité à des artistes ayant été blanchis par les Soviétiques. Les Français, pour lesquels la priorité est de recenser dans leur propre pays les personnalités françaises compromises sous le régime de Vichy afin de prendre des sanctions rapides, tardent à établir leurs listes officielles : lors de la réunion du Conseil de Contrôlé interallié le 19 décembre 1946, rien n'est communiqué. Les premières listes ne seront finalisées et diffusées qu'à partir de juillet 1947. En définitive, seule l'administration américaine semble faire de la dénazification sa priorité ; le personnel employé par la Division du contrôle de l'information (ICD) s'élève à 1 700 personnes dès 1945 et dispose de moyens conséquents. À titre de comparaison, son équivalent britannique, la PR/ISC (*Public Relations and Information Services Control Branch*⁸³) dirigée par le colonel Kaye Sely puis par Michael Balfour de 1946 à 1947, compte 16 officiers, dont un seul présent à Berlin à l'arrivée des troupes. Le major-général William Bishop, en charge de cette branche, ne peut que constater le peu d'efficacité de son service après son établissement à Berlin : « Mon équipe de Berlin compte maintenant six officiers. Aucun d'eux ne sait la moindre chose sur les journaux, les théâtres, les films, la radio, etc., mais ils font de leur mieux⁸⁴. »

Malgré les incohérences que des politiques menées par des Alliés en concurrence peuvent occasionner, la phase de dénazification amorcée est décisive pour la reconstruction du pays. Elle s'accompagne d'une épuration administrative et institutionnelle de grande ampleur qui s'étend jusqu'aux médias. La réorganisation de tous les domaines de la vie administrative, politique et culturelle de l'Allemagne s'effectue le plus généralement en trois phases : la

82 « *It is recommended that no attempt be made to compile a black list of music and composers.* » (« Information Control in the British Occupied Zone of Germany », 18 juin 1945. TNA/PRO/FO, 898/401.)

83 D'abord rattachée à la division politique, elle devient dès le mois d'août 1945 un « groupe » indépendant. Elle est renommée *Information Services Division* en mai 1948.

84 « *My IC team in Berlin has now risen to six officers. None of them knows anything at all about newspapers, theatres, films, radio, etc., but they are doing their best.* » (William Bishop, « To IC Services, CCG (BE) », 22 juillet 1945. TNA/PRO/FO, 1005/1803.)

première, durant laquelle toute activité est interrompue et le personnel renvoyé. La deuxième, extrêmement courte, qui consiste en la prise de contrôle par chacun des Alliés dans sa zone. La dernière voit le transfert de responsabilité à des Allemands jugés dignes de confiance et désireux de servir la politique de l'occupant.

L'«Heure Zéro» et la musique : dénazification de la musique savante

Partout où le vrai avait cheminé aux côtés du beau, celui-là émigra : la vérité sur le beau regarde à travers les fissures de la laideur⁸⁵.

Clytus Gottwald

202

Sous Hitler était considérée « impure » toute émanation artistique d'un individu dont le sang interdisait l'appartenance à la « Communauté du peuple ». L'impureté artistique avait été stigmatisée par le concept d'« Art dégénéré ». Comment donc « régénérer » l'art après 1945 ? Pour les jeunes artistes, cette régénérescence n'est possible que par le renversement et le total rejet du système nazi, et notamment du lien inhérent qu'il avait instauré entre musique et propagande politique. De la même manière que les nazis avaient fustigé l'art des années précédant leur arrivée au pouvoir, les artistes de l'après-guerre stigmatisent – ou sont encouragés à stigmatiser – tous les répertoires et compositeurs ayant contribué au succès du régime, volontairement ou non. C'est donc l'impureté qui est tout d'abord définie, après la rupture symbolique que constitue l'« Heure Zéro » (*Stunde Null*) dans tout le pays.

La capitulation de l'Allemagne, sa division en quatre zones et surtout la révélation des atrocités commises par ses dirigeants presque treize années durant ont conduit à un impératif de rupture pour amorcer le processus de purification du pays et du peuple allemand. L'expression *Stunde Null* (« Heure Zéro ») forgée dès 1945 révèle la conception et les intentions des Alliés vis-à-vis de l'Allemagne : stopper radicalement, en le figeant, le temps du nazisme, pour impulser tout aussi rapidement un nouveau départ, dans une réalité totalement repensée. Illustration concrète de ce temps suspendu annonciateur de profonds changements : la situation matérielle du pays, notamment dans le domaine artistique. Après l'arrêt des combats et des bombardements, le constat dans toute l'Allemagne est celui de la désolation. Les lieux culturels, mais aussi les instruments de musique et les partitions, ont été majoritairement détruits et le

⁸⁵ Clytus Gottwald, « Éléments pour une théorie de la nouvelle musique vocale », trad. fr. Michel Bataillon, dans Pierre Boulez (dir.), *La Musique en projet*, Paris, Gallimard/IRCAM, coll. « Cahiers Renaud-Barrault », 1975, p. 108.

strict nécessaire pour la renaissance d'une vie artistique fait défaut. Sur le plan humain, nombreux sont les artistes morts sous les bombardements, sur le front ou dans des camps; d'autres sont prisonniers de guerre, tandis que ceux qui avaient émigré ou avaient été déportés n'ont pas encore fait leur retour.

Malgré cette réalité, l'expression *Stunde Null* se traduit moins dans les faits que dans les intentions. Tout d'abord, la libération et l'occupation de l'Allemagne se sont mises en place dans une temporalité de plusieurs semaines, et aucune date, et encore moins une heure, ne peuvent être considérées comme représentatives d'un temps qui se serait figé. Ensuite, si chaque Allemand(e) a vécu sa propre «Heure Zéro», qu'elle soit celle du soulagement de la libération ou celle de la reddition, de la capture ou de la violence, il/elle n'en a pas moins continué à vivre dans le quotidien de la guerre et des combats, des destructions et des rationnements, et cet instant zéro a revêtu l'aspect de la continuité. De plus, la mise en place de politiques d'occupation dans un contexte de luttes d'influence et de ressentiment alliés mène dans un premier temps à un fonctionnement administratif chaotique et non à un changement radical d'orientation. Enfin, les personnalités allemandes auxquelles sera confiée partiellement la tâche de reconstruction ont quasiment toutes connu le régime hitlérien et la république de Weimar, si ce n'est l'empire de Guillaume II pour les plus âgées. L'«Heure Zéro» annonce donc, plutôt qu'une *tabula rasa*, le «Temps des ruines» (*Trümmerzeit*), mais exerce néanmoins un impact psychologique non négligeable sur la population et sur les acteurs de la reconstruction, parmi lesquels les artistes. Au vu de l'ampleur des destructions et des pertes matérielles, leur coopération avec les Alliés se met en place extrêmement rapidement. Le 21 mai 1945, un appel est lancé par les Soviétiques, invitant les artistes et acteurs du monde de la presse et de l'édition à se rendre à l'Hôtel de Ville de Berlin pour présenter leur travail. Les artistes sont mis sur la première catégorie pour les rations alimentaires, ce qui leur donne théoriquement droit à 1 600 calories par jour et souligne leur importance.

Dès le 26 mai 1945, soit quelques jours seulement après la libération, un concert est donné par le *Berliner Philharmonische Orchester* dans la salle du Titania-Palast située dans le secteur Ouest de Berlin. Au programme : l'Ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Felix Mendelssohn, le *Concerto pour violon* en la majeur de Wolfgang Amadeus Mozart et la *Symphonie* n° 4 de Piotr Ilitch Tchaïkovski. La direction est assurée par le chef Leo Borchard, dont l'activité avait été stoppée par les nazis en 1943, et qui était entré en résistance contre le régime. Ce concert, qui n'est cependant pas le premier, révèle à plus d'un titre la complexité du «nouveau départ» prôné par les vainqueurs. D'une part, le choix du chef et la présence du compositeur juif Mendelssohn au programme préfigurent une politique de rupture, qui sera rapidement mise

en place dans toute l'Allemagne occupée. De l'autre, le choix des interprètes semble compromettre et vouer l'entreprise à l'échec : entièrement financé par le Reich, l'Orchestre philharmonique de Berlin – dont tous les musiciens juifs ont été évincés au su de leurs collègues, et souvent déportés et assassinés – a été la façade culturelle du régime durant près de treize ans, se produisant lors des fêtes officielles et à l'occasion de tournées de propagande à l'étranger. Son dernier concert remontait à quelques semaines seulement, durant la seconde quinzaine d'avril 1945, au cours duquel il avait joué Beethoven, Wagner, Weber et Brahms. Et c'est paradoxalement ce qui en fait un partenaire tout d'abord incontournable des Alliés : l'orchestre lui-même figurant sur la fameuse liste des compositeurs et artistes « bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten-Liste*) établie par Joseph Goebbels et Hitler en 1944, le statut privilégié de ses musiciens non juifs leur a épargné l'envoi au front et son utilité pour le Reich a mené à la conservation et la protection plus active des instruments de musique. Des pertes matérielles et humaines sont certes à déplorer, mais il reste le seul ensemble opérationnel rapidement à Berlin. Enfin, l'organisation et la mise en place du concert en question interpellent. À cette date, seuls les Russes sont présents à Berlin, l'installation des autres Alliés dans chaque secteur de la ville ne se faisant qu'à partir de juillet. Pour autant, le concert n'est pas une initiative soviétique mais celle de l'orchestre lui-même. Conscients de leur implication dans la politique culturelle du Reich, les musiciens devaient ainsi toute accusation de collaboration et, partant, les sanctions qui s'ensuivraient. C'est donc spontanément qu'ils se réunissent à Berlin dès la fin des combats et, représentés par Gerhart von Westerman, administrateur nommé par Goebbels depuis 1939, entreprennent les démarches pour la préparation du concert ; ils obtiennent rapidement les autorisations pour les répétitions. Wilhelm Furtwängler ayant quitté Berlin et semblant dans un premier temps peu recommandable pour illustrer la rupture avec les années Hitler, l'orchestre fait appel à Leo Borchard, chef invité à plusieurs reprises avant 1943⁸⁶. Un tel concert préfigure les paradoxes et les écueils auxquels les puissances occupantes sont rapidement confrontées dans l'entreprise de dénazification qui suit la *Stunde Null*. Celle-ci se déroule en trois temps.

Dans une première phase, c'est l'utilisation de la musique comme moyen de divertissement qui prime. De nombreux lieux de distraction sont ouverts à Berlin et dans les villes principales : théâtres, salles de concert, cabarets et cinémas. Majoritairement réservés aux troupes de l'occupant, ils nourrissent

⁸⁶ Au sujet de l'Orchestre philharmonique de Berlin et de sa renaissance après-guerre, voir Misha Aster, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, Héroïse d'Ormesson, 2009, p. 310-316.

néanmoins l'idée d'une renaissance culturelle. Les occupants russes et américains privilégient les artistes et créent des conditions favorables à la reprise de leurs activités, principalement matérielles. Berlin compte près de 120 premières entre mai et décembre 1945. Les spectacles autorisés aux Allemands font salle comble car la monnaie en vigueur est encore extrêmement basse et certains lieux sont chauffés en hiver, offrant un attrait non négligeable en cette période de restrictions. La deuxième phase débute dès juillet 1945 dans le secteur américain, plus tardivement dans les autres zones, pour se généraliser au cours de l'année suivante. Les artistes sont alors renvoyés en attendant d'être dénazifiés. Des licences et des permis de travail provisoires sont délivrés à ceux jugés dignes de confiance. La troisième phase est celle des réintégrations, très larges dans les secteurs britanniques et français, plus contrôlées chez les Soviétiques et les Américains. En théorie, ces phases se succèdent entre avril 1945 et l'été 1947 uniformément dans toutes les zones. Dans la pratique, les enjeux politiques et stratégiques, le laxisme de certains occupants, le traitement individualisé de chaque demande de dénazification et surtout les luttes d'influence entre Américains et Soviétiques principalement, entraînent une situation illisible et chaotique, qui sera évoquée plus précisément dans une partie ultérieure. Aux préoccupations individuelles et logistiques s'ajoute un autre problème majeur : celui de la dénazification et de la régénération du répertoire musical.

L'endroit était rempli d'organisations soutenues ou contrôlées par les nazis. Les artistes importants n'étaient souvent pas membres du parti nazi car ils n'y étaient pas obligés. Et les musiciens et acteurs qui en étaient membres avaient une réponse toute prête et quasi-unanime : « Je suis un artiste. Je ne me suis jamais soucié de politique. » « Je ne suis pas un vrai nazi »⁸⁷.

Tel est le constat de l'officier américain en charge de la musique en Bavière, John Evarts, à l'arrivée des troupes américaines en 1945, et qui reflète la situation de l'ensemble de l'Allemagne. Avec la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) des institutions et de la vie musicale opérée par Joseph Goebbels, la très grande majorité des musiciens, compositeurs, interprètes, mais aussi musicologues et éditeurs de musique, avait été intégrée à la Chambre de musique du Reich. Nombre d'entre eux étaient employés par l'État ou par les municipalités ou collectivités territoriales, sous l'égide nazie. Lors des concerts, svastikas et autres

87 « *The place was rife with nazi sponsored and nazi implemented organizations. The big shot artists were often not members of the nazi party because they did not have to. Those musicians and actors who were members had a ready and almost unanimous answer: "But I'm an artist." "I have never bothered about politics." "I'm not a real nazi."* » (John Evarts, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 3. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

emblèmes du parti ornaient les salles et la scène. S'ils jouaient à l'étranger, c'était pour servir la politique propagandiste de leur pays. L'adhésion à la RMK était obligatoire. Ceux qui choisirent de s'en écarter ne purent mener leurs activités durant les années que dura le régime⁸⁸. Par conséquent, l'immense majorité des musiciens est considérée coupable de collaboration après la guerre. La tâche qui incombe désormais aux forces alliées est la définition de critères précis et objectifs permettant de déterminer le degré de collaboration et de compromission de ces musiciens avec le régime. Plusieurs courants de pensée s'expriment à l'intérieur de chaque zone : certains appellent à condamner et boycotter sans indulgence tout artiste ayant servi la cause nationale-socialiste ou n'ayant pas cherché à fuir l'Allemagne, tandis que d'autres préfèrent ne pas pratiquer une politique de censure artistique et de destruction d'œuvres, qui reviendrait à reproduire le fonctionnement instauré par les nazis.

206

Les Alliés américains, les plus engagés dans le processus, tentent de concilier plusieurs visions qui divisent leur propre administration, menant à des politiques qui paraissent *a posteriori* incohérentes et désorganisées. La première est incarnée par le directeur de l'*Information Control Division*, Robert McClure, pour lequel toute compromission avec le nazisme doit être sévèrement sanctionnée pour permettre la naissance d'un nouveau peuple allemand capable de s'inscrire dans un système démocratique. La deuxième est défendue par les responsables des divisions propre à chaque domaine, radio, film, théâtre, musique : même s'ils conviennent de la nécessité de dénazifier la société allemande, leurs actions sont conditionnées par le constat pragmatique du besoin en artistes pour permettre une renaissance rapide des activités culturelles. Au-delà des sanctions, ils privilégient l'encouragement d'activités s'inscrivant dans l'idéal américain de promotion de la démocratie. Enfin, certains *Music Officers* en charge de la section Musique dans les différents *Länder* misent sur le pouvoir pacifiant et démocratique intrinsèque de la musique pour favoriser l'entente entre les peuples et susciter naturellement un sentiment démocratique, au-delà du passé politique de chaque individu. Les Britanniques, dont la politique dans le domaine musical est extrêmement restreinte tout d'abord, s'appuient essentiellement sur l'administration américaine et exercent dans ce domaine une politique similaire.

Du côté russe, l'appartenance politique prime pour déterminer la culpabilité. Les musiciens se ralliant à l'idéologie communiste sont ainsi blanchis et réintégrés ; cette conception permet par la même occasion d'écarter les adversaires politiques indésirables. Les personnalités les plus célèbres ne sont tout d'abord pas soumises au critère idéologique. Le problème des Français est plus complexe : ayant subi eux-mêmes l'occupation allemande de 1940 à 1944 et la

88 Voir ci-dessus, p. 84-86.

collaboration, ils doivent tout d'abord dénazifier leurs propres musiciens, dont ceux ayant joué pour *Radio Paris* pendant la guerre. En août 1945, des listes sont établies par le gouvernement provisoire, avec pour sanction principale 15 jours d'exclusion par journée de collaboration avec l'occupant, mais également des amendes ou des suspensions de salaire⁸⁹. La liste est mise à jour en mai 1946 et envoyée à Baden-Baden, pour que ces artistes se voient refuser tout travail dans la zone française d'occupation. Parallèlement, la politique de licence autorisant les artistes résidant dans leur zone à se produire est comparable au fonctionnement de l'administration américaine et s'appuie d'ailleurs en partie sur les listes que cette dernière a établies.

La dénazification concerne non seulement les compositeurs vivants de musique savante, mais également le « répertoire classique » détourné et plébiscité par le régime, illustré principalement par Wagner, Beethoven et Bruckner. À ce sujet pourtant, il n'y a pas de consigne claire. La directive n° 27 du Conseil de contrôle interallié préconise uniquement la suppression des répertoires nazis ou nazifiés et de la musique militaire. Mais la détermination du « répertoire nazifié » n'est pas aisée. Présenté comme un modèle de germanité, Beethoven par exemple a été continuellement mis en valeur, notamment par sa *Neuvième symphonie*. *Fidelio* était devenu le symbole de la résistance à l'influence des peuples étrangers. Surtout, sa perfection compositionnelle ainsi que celle de Bruckner, Mozart, Liszt ou Haendel accréditaient la thèse d'une supériorité allemande, au sens expansionniste du terme, sur tous les autres peuples dans le domaine musical et, par extension, artistique et culturel. Le répertoire des grands compositeurs allemands peut donc être considéré comme « nazifié ». Des questions se posent également pour la « musique militaire » : faut-il y inclure des œuvres telles que la *Marche militaire* de Frédéric Chopin et celle de Schubert (jouée dans de nombreux camps de concentration), ou encore la *Marche de Radetzky* de Johann Strauss ? La solution pour laquelle optent finalement les Alliés est la suppression et l'interdiction du répertoire composé spécifiquement pour le régime entre 1933 et 1945, et la réappropriation et la réhabilitation du répertoire détourné. À ce titre, René Thimonnier, par exemple, souhaite remettre Beethoven à l'honneur pour sa démarche artistique et intellectuelle d'ouverture sur l'Europe et même sur le monde :

Beethoven puise son inspiration dans l'œuvre de Shakespeare, s'éprend violemment de tout ce qu'il y a d'humain dans notre idéologie révolutionnaire

⁸⁹ Ministère de l'Information, « Note de Service n° 114 », 8 août 1945. AOFAA, 1 AC 596/1b, « Listes noires ronéotypées ».

et, dépassant volontairement le plan national, dédiée à l'humanité tout entière l'*Ode à la Joie* de sa IX^e Symphonie⁹⁰.

Fidelio est appelé à incarner le combat contre la tyrannie et l'oppression.

Le cas de Wagner diffère de celui de Beethoven. Adulé par Hitler, le compositeur, bien que détourné, a néanmoins par ses écrits influencé l'idéologie nationale-socialiste elle-même. Son œuvre peut être considérée, selon Thimonnier, comme porteuse des germes du bellicisme allemand ayant déjà conduit à l'horreur de la première guerre mondiale :

Après la première défaite de 1918, certains Allemands particulièrement lucides, purent proclamer, sans risquer d'être ridicules que le philtre wagnérien les avait enivrés et que la musique de Wagner était en grande partie responsable de la sanglante aventure où l'Allemagne s'était imprudemment jetée⁹¹.

208

Comme le rappelle également François Mauriac peu après la découverte des atrocités commises dans les camps : « *Nacht und Nebel* sont, dans *L'Or du Rhin* de Wagner, les premiers mots de l'incantation par laquelle Alberich, vêtu du heaume, avait le pouvoir de disparaître et une colonne de brume se substituait à lui. » Cette formule, utilisée par Himmler pour désigner une catégorie de détenus, souvent des opposants politiques ou religieux, qui ne devaient pas survivre aux camps, confirme selon lui l'idée que sous le III^e Reich, « la musique et la poésie inspiraient le crime. Wagner sortait de sa tombe pour collaborer avec le bourreau et le cri de la victime égorgée devenait une note de symphonie »⁹².

Enfin, la proximité entre Hitler et Winifred Wagner, qui continuera de lui vouer une admiration sans faille après la guerre, est également dans tous les esprits. Wagner est néanmoins rejoué en Allemagne dès 1946, notamment à l'occasion d'un concert de la chanteuse américaine Marjorie Lawrence à Bayreuth en décembre. Suivront *Tannhäuser* à Coburg, *La Walkyrie* à Munich, *Parsifal* à Regensburg. Les programmes mettent en avant l'aspect universel de sa musique, favorable à la réintégration de l'Allemagne dans le concert des nations démocratiques. Car, comme l'explique Thimonnier, « Wagner n'est vraiment Germain que par sa philosophie obscure, son goût des légendes barbares et des allégories fumeuses, son furieux besoin d'impérialisme esthétique. Mais par sa musique, il est vraiment citoyen du monde⁹³. » Dans le secteur soviétique, la remise à l'honneur des opéras de Wagner a lieu en juillet 1947 avec *Le Vaisseau*

90 René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », *La Revue musicale*, n° 202, octobre 1946, p. 314.

91 *Ibid.*, p. 311.

92 François Mauriac, « *Nacht und Nebel* », extrait du *Figaro* reproduit dans « *Articles et Documents* » de la *Direction de l'Information*, n° 9, septembre 1945, p. 57.

93 René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française... », art. cit., p. 314.

fantôme, qui recueille un vif succès au *Deutsche Oper* de Berlin, suivi par *Tristan et Isolde* en septembre.

Le festival de Bayreuth, dirigé sous le III^e Reich par Winifred Wagner, désormais interdite d'activités dans l'attente de son procès en dénazification, suscite pour sa part le malaise des autorités américaines d'occupation. Dès le mois de juillet 1945, des officiers de la section Musique de Bavière mentionnent qu'à Bayreuth, « des festivals Wagner sont signalés presque quotidiennement⁹⁴ » sans avoir reçu d'autorisation. À la fin de l'année 1947, le ministère bavarois des Cultes et de la Culture songe à une renaissance assurée par un conseil artistique où siègeraient, entre autres, Paul Hindemith, Bruno Walter, Sir Thomas Beecham et Thomas Mann. Il sollicite pour la direction Friedelind Wagner, exilée aux États-Unis dès 1939 et, à ce titre, seule enfant de Winifred dont le passé soit irréprochable. Mais le projet est prématuré pour Carlos Moseley, directeur-adjoint de l'*Education and Cultural Relations Division* américaine :

Il semble généralement admis que ce serait une erreur politique de la part du gouvernement militaire d'inclure la relance des festivals sur Wagner dans ses entreprises musicales majeures, car la famille Wagner, les opéras de Wagner et les festivals ont été utilisés comme symboles du parti nazi pendant la guerre⁹⁵.

Winifred Wagner est jugée en 1948. Conformément à l'article 4/2 de la « Loi pour l'élimination du national-socialisme et du militarisme », elle est condamnée à 450 jours de travaux spéciaux, privée du droit de vote, de sa pension de retraite et du droit d'exercer des fonctions publiques, et elle doit verser 60 % de sa fortune. Finalement, à l'issue du procès en deuxième instance qui se tient en 1949, les charges sont levées et elle est considérée comme une simple « suiviste »⁹⁶. Elle doit cependant s'engager solennellement à s'abstenir de toute collaboration à l'organisation du festival. C'est ainsi qu'elle en confie la direction à ses fils Wolfgang et Wieland et que Bayreuth revient dans le giron des acteurs compromis. La nouvelle édition a lieu en 1951. Pour l'inauguration, Wilhelm Furtwängler dirige la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Un article du tout nouveau journal local *Sudetendeutsche Zeitung* livre un éloge de cet événement fédérateur, pour lequel « des individus du monde entier se sont

94 « *The most flagrant violation appears to be Bayreuth were almost daily Wagner Festivals are reported.* » (Edward Kilenyi, Arthur C. Vogel, « Daily Report §18 », 11 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

95 « *It seems generally felt that it would be a political mistake for Military Government today to revive the Wagner Festivals as its first major music undertaking, because the Wagner family, the Wagner operas and the festivals during the war were made symbols of the Nazi party.* » (Carlos Moseley, « Memorandum: Bayreuth Music Festival », 18 mai 1948. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « Music – Bayreuth[Wagner] ».)

96 Postface de Gilberte Audouin-Dubreuil à Friedelind Wagner, *Nuit sur Bayreuth* [1947], trad. fr. Gilberte Audouin-Dubreuil, Paris, Mémoire du Livre, 2001, p. 346.

donné rendez-vous pour rendre hommage à la culture allemande et pour célébrer le génie de Wagner dans un lieu historique⁹⁷. »

La décision qui prévaut dans toutes les zones est en définitive politique : à défaut de « dénazifier » des compositeurs défunts, l'enjeu est de régénérer le message originel de leurs œuvres ou tout simplement de réaffirmer la place des maîtres de la musique savante dans une perspective de construction de la démocratie. Dans la zone britannique, ces œuvres continuent à être jouées pourvu qu'elles obéissent à une condition : « Que de telles œuvres ne résonnent pas dans des circonstances politiques. Il est primordial que les officiers en charge de la musique s'assurent que les commémorations patriotiques ou de partis politiques ne se fassent pas avec l'exécution de la musique à laquelle ils étaient liés sous Hitler⁹⁸. »

Dénazification des « chants populaires » (*Volkslieder*)

210

La dénazification du répertoire populaire est elle aussi problématique et suit le même chemin que le répertoire savant, à commencer par les *Volkslieder* et la *Volksmusik*. Ceux-ci, on l'a vu, ne sont pas nés sous l'impulsion du national-socialisme et si nombre de chants ont bien été composés sous Hitler, ils restent minoritaires⁹⁹. En revanche, la quasi-totalité d'entre eux a résonné sous le régime, dans des circonstances parfois dramatiques, lors des mises à mort ou de séances de torture dans le système concentrationnaire. Se pose ici encore la question des critères objectifs pour la purification du répertoire. En effet, si certaines créations mentionnaient directement Hitler ou faisaient l'apologie de la camaraderie SS ou de la politique expansionniste, d'autres s'en tenaient uniquement au domaine bucolique et à l'évocation des paysages allemands. Les Alliés britanniques se proposent de résoudre le dilemme en confiant la responsabilité d'établissement de listes à des Allemands :

La responsabilité de décider ce qu'elles doivent inclure sera laissée impartialement et honnêtement aux Allemands eux-mêmes. Après tout, ils savent bien mieux que nous quelle musique est susceptible de causer des émeutes, de discréditer les forces d'occupation, d'encourager la sympathie pour les nazis ou de raviver le militarisme. En leur laissant la décision, nous devrions éviter les

⁹⁷ « Fanfarenklänge über dem Festspielhügel », *Sudetendeutsche Zeitung*, 4 août 1951, p. 4.

⁹⁸ « [...] that such works are not included with any political motive and it will be an important part of the duties of the local music control officer to ensure that Party and patriotic anniversaries are not commemorated by performances of the music with which they are associated under Hitler. » (« Information Control in the British Occupied Zone of Germany », 18 juin 1945. TNA/PRO/FO, 898/401.)

⁹⁹ Voir ci-dessus, p. 105-114.

immanquables difficultés liées à toute tentative de décider ce qui constitue ou non la musique nazie¹⁰⁰.

La présence de paroles dans les *Volkslieder* facilite l'entreprise. Mais outre certaines paroles, c'est leur esthétique elle-même qui pose problème. Pour rappel, leurs caractéristiques musicales, étudiées précédemment, étaient l'omniprésence de la pulsation et des temps forts, les rythmes pointés, l'écriture monodique sur un tissu harmonique très simple, parfois simpliste. Destinés à être chantés collectivement et le plus souvent en plein air, ils étaient accompagnés par des cuivres auxquels pouvait s'adjoindre la caisse claire. En somme, les *Volkslieder* étaient très proches des musiques militaires, même lorsque leurs paroles s'en éloignaient, ce qui explique leur usage surabondant par les nazis pour l'embrigadement de la jeunesse dans l'éducation nationale-socialiste et la militarisation des esprits. Avec la révélation des atrocités générées par la guerre, le pacifisme est officiellement le nouveau mot d'ordre, et l'avenir des *Volkslieder* et de la *Volksmusik*, mais surtout des *Marschlieder* (« chants de marche ») et des *Kampflieder* (« chants de combat ») semble donc compromis. Les nouveaux recueils qui voient néanmoins le jour dans l'attente de la naissance d'une nouvelle musique populaire n'évoquent pas l'esthétique musicale et insistent sur la nécessité de se réapproprier un répertoire détourné ainsi que sur leur nouveau message, désormais pacifique :

Les fascistes ont utilisé le chant comme moyen de propagande au service de leur idéologie criminelle. Ils en ont ainsi empoisonné la jeunesse. Les chants qui durent cesser à la prise de pouvoir de Hitler en 1933 ressuscitent dans ce livre et résonnent aux côtés de ceux du combat antifasciste et des vrais *Volkslieder*, pour la joie de tous ceux qui, après ces années d'obscurité et de terreur, veulent construire avec nous une nouvelle Allemagne et un nouveau futur¹⁰¹.

Il n'en va pas de même pour la « musique de divertissement » (*Unterhaltungsmusik*) évoquée en première partie de notre ouvrage. Impulsée véritablement puis promue par Goebbels, sa mission était certes de divertir mais en respectant une esthétique musicale approuvée par le régime et en délivrant parfois des messages propagandistes. Sa diffusion est donc à bannir, comme le préconise le musicologue Joachim-Ernst Berendt :

¹⁰⁰ Lettre d'Ivor Pink (*Foreign Office*) à Alec Brown (*Film Section*), mars ou avril 1945, citée par Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, p. 144-145.

¹⁰¹ Introduction au recueil de chants *Wir Singen*, 1945, citée par Michael Jung, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1989, t. 1, p. 242.

Il ne fait plus aucun doute aujourd'hui que la contribution du « divertissement » à la radio, au cinéma ou au sein de la *Kraft durch Freude* fut décisive pour « l'éducation de l'homme allemand ». Et si nous continuons à promouvoir cette forme précise de divertissement, nous reproduirons ses travers et ses objectifs¹⁰².

Enfin, un cas particulièrement révélateur de la difficulté de dénazifier le répertoire musical mérite d'être mentionné plus longuement ; il s'agit de l'hymne allemand, le « Deutschlandlied ». Il tire son origine d'un quatuor à cordes composé par Joseph Haydn en 1797 pour l'anniversaire de l'empereur François II, futur empereur d'Autriche, sur un texte de Lorenz Leopold Haschka, intitulé « Dieu protège l'Empereur François » (« Gott erhalte Franz der Kaiser »). En 1841, le folkloriste August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, auteur du célèbre « Alle Vögel sind schon da » – *Volkslied* détourné par le Reich et parfois entonné lors de l'arrivée de prisonniers dans certains camps de concentration – écrit de nouvelles paroles. Il y formule son désir d'une Allemagne forte et unie, « l'Allemagne par-dessus tout » (« *Deutschland über alles* »), pour la cause de laquelle les souverains s'allieraient et cesseraient leurs luttes d'influence ; il est donc perçu comme contrevenant aux visées impérialistes par les nombreuses ligues pangermanistes qui se développent au même moment, et la diffusion du chant prend plusieurs années. En novembre 1914, celui-ci connaît un véritable renversement : entonné par un régiment allemand sur le champ de bataille sous le nom de « Chant des Allemands » (« Lied der Deutschen »), il est dès lors attaqué par la presse étrangère comme l'expression de l'impérialisme allemand qu'il faut combattre. En novembre 1918, des troupes allemandes défaites le chantent à leur tour, et il est repris le 12 mai 1919 par l'assemblée nationale en réaction à l'annonce des termes du traité de Versailles. Trois ans plus tard, le président social-démocrate Friedrich Ebert le déclare hymne national, s'appuyant sur les paroles du troisième couplet pour mettre en valeur ses aspirations fédératrices. Si ses paroles peuvent être interprétées de multiples manières selon les ambitions de chacun, ce sont donc les circonstances de son exécution qui lui assignent un rôle identitaire et progressivement nationaliste. Malgré la haine de Hitler pour tout ce qui était lié à la république de Weimar, le chant, rebaptisé « Chant de l'Allemagne » (« Deutschlandlied »), est déclaré hymne national aux côtés du « Horst Wessel Lied », dès son accession au pouvoir en 1933. Dès lors, il sera chanté à chaque événement officiel mais aussi dans les écoles, les théâtres ou à la radio pour marquer la fin de chaque journée de programmes.

Symbole musical d'un régime qui a mené l'Allemagne à la destruction et ébranlé l'ordre mondial, le « Deutschlandlied » est immédiatement banni

¹⁰² Joachim-Ernst Berendt, « Unterhaltungs-Musik », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XV/3, mars 1948, p. 70-71.

dans leur zone par les Soviétiques après la guerre. En octobre 1949, Hanns Eisler compose sur des paroles de Johannes R. Becher, « Auferstanden aus Ruinen » (« Ressuscitée des ruines »), qui devient l'hymne officiel de la RDA le 5 novembre 1949. À l'Ouest, la rupture ne se fait pas et la question du « Deutschlandlied » divise durant plusieurs années. Les occupants ne se prononcent dans un premier temps ni pour son retrait ni pour sa réhabilitation et, au moment de la proclamation de la République fédérale d'Allemagne, la question n'est toujours pas tranchée. Elle cristallise ensuite les divergences d'ordre politique entre le président de la RFA, Theodor Heuss, et son chancelier Konrad Adenauer. En septembre 1949, le *Bundestag* vote contre une proposition visant à le déclarer à nouveau hymne national. Le 12 avril 1950 au Titania-Palast de Berlin-Ouest, Adenauer entonne le troisième couplet à la fin d'un discours sur l'avenir de l'Allemagne, provoquant confusion et protestations. S'ensuivent diverses tentatives de Heuss pour populariser d'autres chansons : l'« Hymne à l'Allemagne » (« Hymne an Deutschland »), sur un texte du poète Rudolph Alexander Schröder et une musique de Hermann Reutter, reçoit un accueil réservé. La *Norddeutscher Rundfunk* tente pour sa part de populariser « Ich hab' mich ergeben », un *Volkslied* patriotique écrit entre 1819 et 1820 par August Daniel von Binzer et Hans Ferdinand Maßmann, aux paroles éloquentes : « Je me suis rendu, avec tout mon cœur, à Toi, pays plein de vie et d'amour, patrie allemande ». Aux Jeux olympiques d'hiver à Oslo en février 1952, c'est l'« Hymne à la joie » de Beethoven qui est entonné, sans plus de succès. Face à ces échecs et sous la pression de Konrad Adenauer, Heuss reconnaît finalement le « Deutschlandlied » – en demandant à ce que seul le troisième couplet soit chanté – comme hymne officiel de la RFA le 6 mai 1952, suscitant à la fois l'enthousiasme dans une partie de l'opinion allemande et l'inquiétude dans la presse française, dont le *Spiegel* compile des extraits quelques jours plus tard : « La proclamation du *Deutschland über alles* comme hymne national a suscité dans la République fédérale d'Allemagne un enthousiasme qui laisse présager le pire », selon *Le Matin* ; *L'Humanité* évoque la « rapide orientation du gouvernement de Bonn vers le militarisme, la revanche et le fascisme », tandis que *Le Monde* évoque une « victoire de la pensée réactionnaire »¹⁰³.

De même que le régime hitlérien avait stigmatisé les productions de la république de Weimar, la nouvelle pureté de la musique se construit dans le rejet des politiques musicales du passé immédiat. Les années 1933-1945 ont été celles de la doctrine et de la propagande, qui ont mené l'Allemagne à la barbarie. Les motivations pour enterrer définitivement ces années sombres et les musiques qui y ont été associées sont multiples. D'une part, les Allemands vivent, jusque

¹⁰³ « Mit Musik geht alles besser », *Der Spiegel*, 14 mai 1952, p. 11.

dans les années 1950, dans le cauchemar de la défaite à laquelle les a menés le national-socialisme qu'ils ont pour la grande majorité soutenu, ou dont ils se sont accommodés ; la reconstruction dans une direction diamétralement opposée doit les éloigner de ces démons. De l'autre, artistes et acteurs de la vie publique qui avaient continué à exercer pour Hitler prennent immédiatement conscience de la nécessité de changer leur discours pour être mis à contribution et ainsi retrouver un rôle social, ou tout simplement un emploi. Enfin, au vu de la collaboration et de la compromission à grande échelle, la rupture et le nouveau départ qu'elle implique permettent d'éviter la mise en question de l'engagement politique de chacun. Quoi qu'il en soit, l'« Heure Zéro » appelle une nouvelle musique sortie des ruines qui, émanant de la nouvelle démocratie, acquerra une nouvelle pureté et participera à forger un nouveau citoyen allemand. La mise en œuvre de ces idéaux divergera considérablement entre les zones occidentales et la zone soviétique. Dans les premières, le rejet avec tout lien politique doit être le garant d'une musique nouvelle, caractérisée par sa totale indépendance, et à propos de laquelle on retrouve le terme omniprésent *Freiheit* (« liberté »). La seconde entend, en revanche, forger une musique pure par une nouvelle idéologie politique, caractérisée par le terme *sozialistisch* (« socialiste »). Sans oublier, avant la naissance de l'une et de l'autre, la « régénération » des musiques et compositeurs qui avaient été exclus et stigmatisés par le régime nazi.

LA NOUVELLE PURETÉ, RENVERSEMENT DE L'IMPURETÉ DU PASSÉ

Compositeurs exilés et « musiques dégénérées » : une pureté retrouvée

Actuellement, les « non-Aryens », cachés jusqu'ici avec tant de crainte et de soin, voient leur nom souligné en gras dans les tableaux généalogiques, et leur blason redoré¹⁰⁴.

Une femme à Berlin

Au milieu des ruines et sans être l'urgence principale, le constat parmi les Alliés est qu'une vie culturelle doit cependant rapidement renaître pour assurer un réconfort moral à la population ; de la réussite de l'entreprise découlera la popularité de chacun dans sa zone aux premiers jours de l'occupation. La phase de dénazification des compositeurs vivants et des répertoires, garante d'une véritable « purification », s'annonce longue et complexe et des musiques exemptes de tout reproche de collaboration doivent être trouvées immédiatement. Les grands compositeurs allemands n'ayant pas été épargnés

¹⁰⁴ Anonyme, *Une femme à Berlin*, op. cit., p. 201 (21 mai 1945).

par la récupération politique, le choix des occupants se porte naturellement, dans un premier temps, sur les musiques et les compositeurs victimes du régime, qu'ils aient été stigmatisés, interdits ou contraints à l'exil. Avant même l'installation des Britanniques à Berlin, une note de service sur la musique à programmer dans leur zone précise ainsi :

Le public allemand et la profession musicale doivent être mis en contact avec les goûts et développements musicaux desquels ils ont été coupés. Il faudrait encourager ouvertement l'exécution de musique de qualité publiée à l'extérieur de l'Allemagne durant ces quinze dernières années, dans le domaine instrumental, vocal et de l'opéra. Il est fortement souhaitable que les Allemands puissent apprécier l'étendue des réalisations musicales britanniques de ces années. [...] Doivent être encouragées progressivement, mais sans ostentation ni commentaire, l'exécution d'œuvres de compositeurs interdits sous le régime national-socialiste pour des raisons raciales ou politiques, par exemple Mendelssohn, Hindemith, Meyerbeer¹⁰⁵.

L'administration américaine fait les mêmes recommandations, y compris pour l'engagement d'artistes juifs ayant été persécutés, et préconise également la discrétion dans les choix :

Nous suggérons dans notre pratique d'encourager la restauration du répertoire d'œuvres bannies par les nazis, qu'elles soient juives, russes, britanniques, américaines ou autres, mais pas de réparer des torts ou de faire la leçon aux Allemands¹⁰⁶.

Parmi les compositeurs interdits sous le III^e Reich, ceux ayant choisi l'émigration jouissent désormais de prestige, à commencer – à l'Ouest – par Arnold Schoenberg, qui ne rentrera jamais en Allemagne, et Paul Hindemith, qui n'effectuera que deux voyages entre 1945 et 1949. Stigmatisés comme « compositeurs dégénérés » sous Hitler en raison de la modernité de leur langage, ils font figure de modèles dans l'immédiat après-guerre. À leurs côtés,

¹⁰⁵ « *The German public and musical profession must be brought into contact again with musical tastes and developments from which they have been cut off. Open encouragement should be given to performances of first-class music published outside Germany in the last fifteen years, operatic, instrumental and vocal. It is especially desirable that Germans should appreciate the extent of British musical achievement in these years. [...] We should encourage gradually, but without ostentation or comment, performance of works by German composers which were prohibited under the National Socialist regime for racial or political reasons (e.g. Mendelssohn, Hindemith, Meyerbeer).* » (« Information Control in the British Occupied Zone of Germany », doc. cit.)

¹⁰⁶ « *We suggest that it be part of our practice to encourage the restoration to the repertoire of works which were banned under the Nazis, whether Jewish, Russian, British, American, or what-not, but not to right wrongs or teach the Germans a lesson.* » (« Control of Film, Theater & Music in Germany », 2 juin 1945, p. 1. NARA, Rg 165, E172 Box 330, dossier « Miscellaneous Basic Papers ».)

on compte également le chef d'orchestre Hermann Scherchen, fondateur de la revue musicale *Melos* exilé dès 1933 en Suisse. Très actif pour la promotion de la nouvelle musique, il y dirige l'orchestre de la radio de Zürich et fonde une maison d'édition entièrement consacrée à la nouvelle musique (Ars Viva Verlag). Bien qu'il ne retourne jamais vivre en Allemagne, il sera régulièrement invité à Darmstadt à partir de 1950 pour y donner des cours de direction et des conférences, ainsi qu'au festival de Donaueschingen, qu'il avait dirigé jusqu'en 1926. Dans la zone soviétique, les compositeurs Paul Dessau (revenu en 1948 avec Bertolt Brecht), Hanns Eisler (rentré en 1949) et Kurt Weill (décédé aux États-Unis en 1950) sont érigés en symbole de résistance politique. Connus pour leurs sympathies communistes, ils sont joués mais pas célébrés à l'Ouest, et sont considérés avec suspicion par l'occupant américain¹⁰⁷.

216

Certains compositeurs ont choisi de rester en Allemagne ou n'ont pu fuir à temps et sont alors entrés en « émigration intérieure » ; il s'agit de personnalités s'étant tenues, volontairement ou non, à l'écart des faveurs du régime, mais ayant en tout état de cause poursuivi leurs activités artistiques sans concession stylistique ni compromission. Parmi celles-ci, le plus emblématique est le compositeur Karl Amadeus Hartmann (1905-1963). N'appartenant à aucun parti politique, Hartmann est néanmoins sensible aux idées du parti communiste, dans lequel son frère s'engage en 1932. Ce dernier et son père appartiennent par ailleurs au groupe *Die Juryfreien*, qui promeut toute forme de modernisme en art par le biais d'expositions. C'est pour accompagner l'une d'elles que Hartmann organise la même année son premier concert en tant que programmateur, avec des œuvres de Bartók, Hindemith, Křenek, Milhaud, Stravinsky, ainsi qu'Orff, Egk et de jeunes compositeurs moins connus. Influencé par les modernes et par le jazz, ainsi que par le mouvement dada ou le futurisme, il met par ailleurs en musique des textes de Karl Marx et de Johannes R. Becher. À partir de 1933, il est membre de la RMK mais exprime son refus du régime nazi en interdisant que ses œuvres soient jouées en Allemagne, aux dépens de sa carrière. Il rompt ses relations amicales avec Orff et Egk, tous deux compromis. Durant ces années de silence, Hartmann poursuit la composition avec des œuvres dont le caractère contestataire s'exprime par le style – son quatuor à cordes *Carillon* en 1933 est fondé principalement sur un chant hébreu – ou par le choix du sujet. Ainsi son opéra *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (*La Jeunesse de Simplicius Simplicissimus*), composé en 1934, se fonde sur une histoire de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (1621-1676), dans laquelle le jeune héros, un personnage simple d'esprit qui finit bouffon

¹⁰⁷ Installé aux États-Unis, Hanns Eisler sera d'ailleurs contraint par le gouvernement américain à un nouvel exil en 1949 et s'établira en Allemagne de l'Est.

pour un despote aux termes d'aventures et de souffrances, s'avère aux antipodes de l'idéal hitlérien¹⁰⁸. Outre l'aide financière qu'il reçoit de sa famille, Hartmann promet ses œuvres à l'étranger et s'inscrit pour l'obtention de prix, notamment lors de festivals de musique contemporaine. Signalons sa première symphonie *Versuch eines Requiem*, pour alto et orchestre sur des textes de Walt Whitman et son poème symphonique *Miseræ*, qui est joué lors du festival de la société internationale de musique contemporaine (*International Society for Contemporary Music*, ISCM) en 1935, sous la direction de Hermann Scherchen, remportant le succès auprès de la critique. Cette œuvre est dédiée aux premières victimes politiques du régime national-socialiste et porte l'indication : « À mes amis qui durent subir mille morts, qui reposent pour l'éternité, nous ne vous oublierons pas. Dachau, 1933-34. » Dix ans plus tard, peu de temps avant la fin des combats, Hartmann compose sa deuxième sonate pour piano, *Sonate « 27 avril 1945 »* inspirée par la vue du défilé, à proximité de sa maison, des détenus évacués de Dachau lors des « marches de la mort ». Quelques jours plus tard, les troupes américaines occupent la Bavière. Les officiers en charge de la dénazification et de la vie culturelle rendent visite à Hartmann, qu'ils décrivent comme « un homme de la plus grande intégrité, possédant une conception de la musique étonnamment saine et fraîche pour un homme qui a survécu à l'occupation nazie [*sic!*]¹⁰⁹. » Ils lui proposent de prendre part à la reconstruction. Hartmann refuse le poste d'Intendant général du *Bayerisches Staatsoper* mais accepte le projet de mise en place de cycles de concerts consacrés à la musique moderne et en organise une dizaine la première année, sous le titre « *Musica Viva* ».

Le compositeur et pédagogue Wolfgang Jacobi (1894-1972) est pour sa part interdit dès le mois d'avril 1933 par le régime. Non seulement son œuvre *Der Menschenmaulwurf* (*La Taupe humaine*) pour chœur mixte, récitant, baryton et orchestre à vents, composée sous Weimar et décrivant le quotidien de mineurs de fond, est annulée quelques jours avant la représentation, mais il lui est de plus interdit d'exercer désormais son activité de professeur de théorie musicale dans l'un des conservatoires de Berlin. Désigné comme « demi juif », il est expulsé de la RMK et ses œuvres sont interdites ; il figure dans le *Dictionnaire des Juifs dans la musique* (*Lexikon der Juden in der Musik*) de Herbert Gerigk. Après un bref séjour en Italie en 1934, Jacobi est contraint de revenir vivre en Allemagne

¹⁰⁸ Ludwig Achilles Maurick avait composé un opéra sur le même livret, donné lors des Journées musicales du Reich (*Reichsmusiktage*) à Düsseldorf en 1938. Mais il y avait ajouté un passage final, dans lequel le jeune héros s'avérait être un soldat courageux et dévoué à sa patrie.

¹⁰⁹ « Hartmann: a man of the utmost integrity and possess[ing] a musical outlook which is astonishingly sound and fresh for a man who has survived the Nazi occupation. » (Arthur C. Vogel, « Daily Report §1 », 15 juin 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

pour raisons financières et s'établit alors à Munich avec sa famille. À la fin de la guerre, il met en place avec Hans Mersmann le Studio pour la nouvelle musique (*Studio für Neue Musik*), qui organise des concerts à Munich, puis il est engagé comme professeur de composition, harmonie et contrepoint au nouvel Institut pour la nouvelle musique et l'éducation musicale (*Institut für Neue Musik und Musikerziehung*) de Bayreuth en 1949.

Boris Blacher, attaqué pour la modernité de son langage musical, empruntant entre autres au jazz, et considéré comme « au quart juif » (« *Vierteljude* »), explication supplémentaire de son éviction systématique par le régime, est lui aussi mis à l'honneur dès l'installation des troupes américaines dans le secteur de Berlin-Ouest. De même pour Max Butting. Compositeur socialiste très actif dans les années 1920, sa musique est stigmatisée et interdite après 1933. Interdit d'activités après 1935, il se retire de la vie musicale et ouvre une quincaillerie, jusqu'à la fin de la guerre. Blanchi en avril 1947 seulement, par les Soviétiques, il rejoint immédiatement la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*).

218

Anton Webern est lui aussi contraint à l'exil intérieur suite à l'interdiction de sa musique, taxée de « dégénérée » et de « bolchevique », en 1937. Son positionnement politique est ambigu : s'il fustige dès 1933 la vision de Hitler, Göring et Goebbels en matière de culture, il adhère néanmoins à la Chambre de musique du Reich. Il est également un pangermaniste convaincu qui accueille avec enthousiasme le rattachement, en 1938, de l'Autriche à la « Grande Allemagne » qu'il appelait de ses vœux. Il soutient l'entrée en guerre, jusqu'à ce que son fils y périsse. Après la perte de son emploi, il vit de leçons particulières, d'aides financières insuffisantes que lui octroie néanmoins la RMK¹¹⁰ et du revenu généré par l'interprétation de ses œuvres à l'étranger. Webern n'aura pas le temps de reprendre sa carrière et ses activités après la guerre ; il est « tué accidentellement » par un soldat américain le 15 septembre 1945¹¹¹.

La musique populaire vit également sa régénération par l'exhumation de genres en vogue sous la république de Weimar. Le jazz et le cabaret politique sortent de la clandestinité dès la fin des combats à Berlin et dans tout le pays. En secteur américain, à Munich, le cabaret *Schaubude* est dirigé par une ancienne du *Katakombe*, Ursula Herking, et présente des spectacles écrits par Erich Kästner, qui traitent de sujets quotidiens : les problèmes de nourriture, les conditions de vie misérables, le retour des réfugiés. À Stuttgart au *Mausefalle*,

¹¹⁰ Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, p. 7600.

¹¹¹ Réfugié à Mittersill près de Salzbourg, en Autriche occupée, chez sa fille, Webern est confondu dans l'obscurité avec son gendre Benno Mattel, ancien SS recherché par les Américains en raison d'activités de marché noir. Sorti sur la terrasse fumer un cigare alors que le couvre-feu a été décrété, il est tué d'une balle dans la tête par un soldat.

Werner Finck se spécialise dans les jeux de mots et l'absurde et se moque du militarisme allemand. En zone française, Lotar Olias fonde *La Bonbonnière* à Hambourg en 1946. Dans la zone britannique, *das Kom(m)ödchen* à Düsseldorf, qui mêle sketches et chansons, et *die Amnestierten* à Kiel resteront célèbres, tout comme *die Hinterbliebenen*, troupe itinérante basant ses spectacles sur la satire du nationalisme. À Berlin, le cabaret littéraire *Ulenspiegel* ouvre en juin 1946 avec *Alles Theater*, un spectacle de Günter Neumann, ancien artiste du *KadeKo* et du *Katakombe*, qui s'inspire des revues des années 1920 et des *musicals* américains.

Le jazz connaît également un essor exceptionnel dans les premiers mois de l'après-guerre dans toutes les zones, particulièrement en zone américaine. La chute du régime hitlérien marque le retour d'un genre musical devenu symbole de liberté. D'innombrables *jazz bands* et *hot clubs* se forment rapidement, sur le modèle américain en vogue sous la république de Weimar, et reprennent les musiques de Glenn Miller ou Benny Goodman. Des *jam sessions* sont organisées dans la capitale, des salles dédiées sont ouvertes. Très appréciés par les troupes alliées, les musiciens jouent également dans les clubs puis les casinos réservés aux militaires des forces d'occupation. La radio permet une propagation très rapide du genre remis au goût du jour et la demande s'accroît. Dès le 27 mai 1945, dans le secteur soviétique, le *Radio-Berlin Tanzorchester* dirigé par Michael Jary, musicien de variété et compositeur de musiques de films sous le III^e Reich, joue du *swing* et des standards américains sur les ondes allemandes¹¹². L'ensemble enregistre en 1947 la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Le label est-allemand « AMIGA », créé par Ernst Busch, réalise de nombreux enregistrements entre 1946 et 1948¹¹³. Cette même œuvre est reprise et donnée à Berlin-Ouest au Titania-Palast en 1948, par le *RIAS-Symphonie-Orchester*, l'orchestre de la radio américaine, sous la direction de Sergiu Celibidache. Dans une période d'unité entre les Alliés, les fans de jazz circulent librement d'une zone à l'autre et se retrouvent aux concerts des vedettes américaines. En 1947, dans la zone française, le jazz fait toujours partiellement figure de musique représentative de la pureté politique aux côtés de la musique de divertissement allemande : « Le jazz américain a été introduit et maintenu malgré de nombreuses protestations, par réaction contre la musique de marche

112 Horst J.P. Bergmeier et Rainer E. Lotz, *Hitler's Airwaves: The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, New Haven/London, Yale University Press, 1997, p. 175.

113 À ce sujet, voir entre autres Anne Franzkowiak, « Und endlich wieder tanzen. Unterhaltungsmusik nach 1945 », dans Stiftung Stadtmuseum Berlin (dir.), *Theater in Berlin*, Berlin, Henschel, 2001, t. 1, p. 24-27 ; Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000 ; *Id.*, « American Jazz in the German Cold War », dans Celia Applegate, Pamela Potter (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 218-233.

et la musique légère sentimentale qui était trop complaisamment exploitée par les postes allemands¹¹⁴. » La demande est à la fois très forte de la part des amateurs du genre, mais très faible parmi la population conservatrice, qui ne lui reconnaît pas le statut de musique à part entière. Malgré des débuts prometteurs et annonceurs d'une liberté artistique souhaitée par de nombreux artistes, le jazz connaîtra, dès 1949, un destin comparable à celui qu'il connut sous le régime hitlérien¹¹⁵.

Entachée par près de treize ans de détournement, d'instrumentalisation et de compromission, la musique semble donc, dans un premier temps, pouvoir se régénérer le plus efficacement par renversement : le *pur* dans l'acception nazie devient *impur* et réciproquement. Au-delà de ce renversement cependant, et face à des contraintes matérielles, notamment le manque de partitions – les œuvres bannies par le régime ont vu leurs partitions disparaître d'Allemagne – c'est une musique totalement nouvelle qui doit émerger et marquer une rupture totale avec le système hitlérien.

220

Utopie de la musique indépendante à l'Ouest : la « Nouvelle musique »

L'éveil de mon intérêt pour la technique de composition à douze sons [...] a coïncidé avec mon dégoût croissant pour l'avènement du totalitarisme. Vue sous cet angle, mon adoption de la technique musicale que les tyrans détestaient par-dessus tout peut se comprendre comme l'expression d'une protestation et, partant, comme le résultat de leur influence¹¹⁶.

Ernst Křenek

Cette déclaration du compositeur des années Weimar, Ernst Křenek, après la guerre, introduit le rapport inévitable entre la « Nouvelle musique » et le passé récent et préfigure ce que l'on pourrait appeler une *esthétique du rejet*. Elle se fonde tout d'abord sur une préoccupation d'ordre extra-musical : c'est l'intrication de la musique et du pouvoir, à la lumière de l'horreur du système national-socialiste révélée à la libération des camps, qui est visée dans un premier temps. Asservie au domaine politique précédemment, la musique est, à l'Ouest, l'enjeu d'un nouveau lien au pouvoir, qui se caractériserait d'ailleurs plutôt par l'absence totale de celui-ci : la musique « pure » doit être

¹¹⁴ Jean Arnaud, « L'information », *La France en Allemagne*, n° spécial « Information et Action culturelle », août 1947, p. 35.

¹¹⁵ Voir ci-dessous, p. 315-321.

¹¹⁶ Ernst Křenek, « A Composer's Influences », *Perspectives of New Music*, III/1, automne-hiver 1964, p. 38.

exempte de toute connivence avec le politique. Stimulés par les vainqueurs, mais également spontanément, les artistes aspirent dans un premier temps à retrouver la démarche de « l'art pour l'art » décriée par Rosenberg et interdite par Goebbels. L'idée de retour à l'interdit mène cependant à un autre problème que formule ainsi le nouveau rédacteur en chef de la revue *Melos*, Heinrich Strobel, dès la parution du premier numéro : « On ne peut tout de même pas effacer les douze dernières années et recommencer où l'on s'était arrêté en 1933¹¹⁷. » Plusieurs directions sont alors prises spontanément qui, sans être organisées en « écoles », partent d'une volonté de reconstruction sur de nouvelles bases ainsi que d'un rejet commun : celui du romantisme et de sa musique, qui ont mené à l'exaltation de l'âme germanique et à l'expression d'un nationalisme destructeur sous le III^e Reich. La plus importante s'enrichit dans un premier temps d'influences, principalement américaines et européennes, dont elle avait été coupée ainsi que des apports de Schoenberg, et appelle progressivement une esthétique totalement nouvelle. Elle s'imposera largement avec la création des Cours d'été internationaux pour la nouvelle musique (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) de Darmstadt. Une autre, touchant principalement la musique vocale et conditionnée par les horreurs de la guerre, entend témoigner, par une véritable *esthétique du traumatisme*, de l'impossibilité de composer désormais sans en tenir compte.

Quelques mois seulement après la capitulation, le critique musical Wolfgang Steinecke, alors conseiller culturel pour la municipalité de Darmstadt, et le compositeur Wolfgang Fortner proposent à la force occupante américaine d'y ouvrir un institut dispensant des cours d'été sur la « Nouvelle musique » (*neue Musik*). Les premiers cours ont lieu du 25 août au 20 septembre 1946 au château de Kranichstein. Intitulés au départ *Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik*, ils deviennent à partir de 1948 les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* ou *IFfNM* et acquièrent alors une envergure véritablement internationale. Un piano Steinway, confisqué après la guerre, est fourni par les Américains, qui financent également majoritairement l'événement. L'objectif est de permettre à la jeune génération de compositeurs de rattraper le retard subi entre 1933 et 1945 et, en partant de Hindemith et Schoenberg, de faire découvrir la musique contemporaine existant en Allemagne, mais aussi et surtout aux États-Unis et dans le reste de l'Europe. L'enjeu est également de trouver et d'élaborer un nouveau langage musical. Le choix de la musique moderne se fait naturellement : les recherches autour de l'atonalité puis du dodécaphonisme et du sérialisme avaient déclenché les foudres du régime nazi, pour lequel l'abandon de la tonalité était symptomatique de la « dégénérescence »

117 Heinrich Strobel, « Melos 1946 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/1, novembre 1946, p. 1.

dont souffrait la musique depuis la mise en place de la république de Weimar. Par un renversement, cette musique devient donc allégorique de la nouvelle pureté recherchée. En outre, son intérêt pour le matériau musical et le degré d'abstraction qu'il permet semblent la mettre à l'abri de toute récupération politique ou propagandiste. La nouvelle esthétique résulte donc de l'intention de s'inscrire avant tout en réaction contre le nazisme :

222

De nombreux éléments du mythe de Darmstadt peuvent être compris à la lumière de la négation des mythes du national-socialisme. L'imaginaire national-socialiste – pour contraster de façon très évidente – visait la collectivité d'un « peuple », celui de Darmstadt s'appuya sur le particularisme d'une élite ; [...] la politique nationale-socialiste cherchait un art de la masse, un art forcé, non fondé, à l'effet esthétique, et dont l'origine doit rester dans l'obscurité ; au premier plan de l'« École de Darmstadt », le dialogisme essentiel d'un art qui considère une capacité d'explication poétologique comme l'une de ses conditions. [...] Enfin, le mythe national-socialiste s'appuyait sur un art « éternel », sur des figures qui devaient être remplacées avec le temps ; l'« École de Darmstadt » bien au contraire exerça sa propre historicité en proclamant un principe artistique essentiel se renouvelant sans cesse, qu'elle s'efforça de mettre en application par la création¹¹⁸.

La création en 1947 à Darmstadt de la première *Symphonie*¹¹⁹ de Hans Werner Henze, alors âgé de 21 ans et qui décrira plus tard cette pièce comme « un vide politico-idéologique, un neutre sociétal, un mystère non ouvert à l'explication rationnelle¹²⁰ » marque la naissance symbolique d'une nouvelle génération de compositeurs, bientôt suivie par la *Deuxième sonate* pour piano et le *Livre pour quatuor à cordes* de Pierre Boulez (1948), d'un an son aîné. Mais l'œuvre qui est saluée comme représentative de la liberté et de la neutralité politique à laquelle aspirent les jeunes compositeurs des Cours d'été est la deuxième des *Quatre études de rythme* pour piano d'Olivier Messiaen, « Mode de valeurs et d'intensités », composée à Darmstadt où il enseigne en 1949. Messiaen y exploite de manière singulière la technique sérielle telle qu'elle avait été mise au point par Schoenberg et l'étend à tous les paramètres du son. L'étude utilise quatre

118 Hermann Danuser, « Die "Darmstädter Schule". Faktizität und Mythos », dans Hermann Danuser et Gianmario Borio (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, t. II, p. 361-362.

119 Suite à un rendu illisible de la partition d'orchestre écrite à la main et photocopiée, seul le deuxième mouvement (*Notturmo*) pourra être créé, sous la direction de Hermann Scherchen. La symphonie ne sera jouée en intégralité que l'année suivante.

120 Cité par Gesa Kordes, « Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity », dans Celia Applegate et Pamela Potter (dir.), *Music and German National Identity*, op. cit., p. 212.

modes : mélodique (36 sons), de durées (24 valeurs, de la triple-croche à la ronde pointée), d'attaques (12) et d'intensités (7 nuances allant de *ppp* à *fff*), chaque son donné apparaissant toujours avec la même durée, la même attaque, la même intensité. Désolidarisée de la durée par un traitement non global, la hauteur n'est plus le conditionnement initial de la syntaxe : durées, intensités et attaques sont mises sur le même plan. La « neutralité musicale » fait écho à l'indépendance idéologique. La division I (série des hauteurs donnée à la voix supérieure du piano) sera reprise par Boulez dans *Structures pour deux pianos I* en 1952.

Pour l'administration américaine, cette initiative en faveur de la nouvelle musique est décisive. Tout d'abord, parce que la démarche s'inscrit dans la volonté de reconstruction telle que la stipulait la directive JCS 1067 rédigée à la fin de l'année 1944 et adressée aux responsables des services de l'administration, avec trois objectifs principaux : « a) Se débarrasser de l'influence persistante du nazisme et du militarisme ; b) Encourager un développement politique désirable selon une ligne démocratique ; c) Aider à guider la réorientation de la pensée allemande¹²¹. » Concernant la vie culturelle, il est précisé ultérieurement :

La reconstruction de la vie culturelle en Allemagne doit être dans une large mesure du ressort des Allemands eux-mêmes. [...] L'héritage nazi de l'isolation spirituelle de l'Allemagne doit être surmonté par la restauration aussi rapide que possible des contacts culturels qui feront avancer l'assimilation du peuple allemand dans la société des nations pacifiques¹²².

Ensuite, parce qu'en finançant la mise en place de ces cours d'été, l'administration américaine s'assure la propagation de sa propre musique. Le maintien des subventions est conditionné à celui d'œuvres américaines dans les programmes de concerts et de sujets américains dans les conférences. Durant les premières années, la présence d'œuvres américaines dans la programmation est ainsi très forte – elle déclinera peu à peu avec la perte d'influence du gouvernement militaire américain. Le musicologue Leo Schrade présente dès 1946 les compositeurs Charles Ives et Stefan Wolpe (naturalisé pendant la guerre). Lors des concerts sont jouées leurs œuvres ainsi que celles d'Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions, Wallingford Riegger, ou encore Roy Harris. Le mot d'ordre est désormais officiellement *liberté*, et Schoenberg fait figure d'exemple, ainsi que le résumera plus tard Karlheinz Stockhausen : « La grande réussite de

¹²¹ « (a) Remove remaining influences of Nazism and militarism; (b) Further a desirable political development along democratic lines; and (c) Help guide the reorientation of German thinking. » (Emanuel Solomons, « Basic Policy for Information and Information Control Service Operations in Germany », 25 janvier 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 242, dossier « Theater Policies - 1947 ».)

¹²² « Long-Range Policy Statement for German Re-education », 21 août 1946, dans *Occupation of Germany*, *op. cit.*, p. 216.

Schoenberg a été de revendiquer la liberté pour tous les compositeurs : liberté *par rapport* aux goûts dominants de la société et de ses médias ; liberté *pour* la musique d'évoluer sans ingérence¹²³. »

Si l'administration américaine n'exerce ni censure ni ingérence au sens où l'entendent des compositeurs ou artistes ayant connu le système nazi, elle supervise néanmoins la publication des livrets de programmes, qui portent la mention « autorisés par le gouvernement militaire » (*genehmigt durch die Militärregierung*) et accorde ou non aux jeunes musiciens et compositeurs l'autorisation de participer à ces cours d'été. Everett Helm, l'officier américain en charge de la musique dans la Hesse et compositeur – il a été l'élève de Walter Piston à Harvard –, outre les financements qu'il accorde, procure des bourses pour des étudiants, contacte lui-même les compositeurs américains pour leur demander des partitions à envoyer à Darmstadt et y donne régulièrement des conférences sur la vie musicale aux États-Unis. La mise en place de ce qui deviendra l'« École de Darmstadt » est donc bien motivée par des considérations politiques du côté américain, mais non divulguées dans un premier temps aux compositeurs qui s'estiment indépendants et même apolitiques ; les Cours d'été de Darmstadt ne devront pourtant leur survie qu'au financement du gouvernement militaire américain. C'est pourquoi il peut être judicieux, au sujet de la nouvelle musique qui y verra le jour, d'évoquer une véritable *politique de l'apolitisme*.

Bien que Darmstadt soit devenu représentatif de la Nouvelle musique pour la partie ouest de l'Allemagne, une autre esthétique se dessine parallèlement, non pas celle de l'apolitisme par la modernité, mais plutôt ce que nous qualifierons d'*esthétique du traumatisme*, et qui touche principalement la musique vocale. Cette musique, elle aussi indépendante de tout pouvoir politique en place, est néanmoins éminemment liée aux années qui l'ont précédée. L'expérience directe ou indirecte de la Shoah ou du système concentrationnaire par les compositeurs a mené à une rupture traumatique des idéaux humanistes et, inévitablement, à un profond bouleversement de l'esthétique musicale. Rappelons ici les considérations de deux auteurs majeurs à ce sujet. George Steiner tout d'abord : « Il n'est pas absolument évident qu'il puisse ou qu'il doive y avoir une forme, un style ou un code d'expression intelligible articulée qui convienne d'une façon ou d'une autre aux faits de la Shoah¹²⁴. » Theodor Adorno ensuite qui, des années après sa formulation première sur le caractère barbare de toute poésie après Auschwitz, précisera : « Mais cette souffrance, la conscience du malheur comme dit Hegel, tout

¹²³ Cité par Anders Beyer, *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 178.

¹²⁴ George Steiner, *Langage et silence*, cité par Anny Dayan Rosenman, « Entendre la voix du témoin », *Mots. Les langages du politique*, 56, « La Shoah : silence... et voix », septembre 1998, p. 6.

en interdisant que l'art continue d'exister, exige en même temps qu'il le fasse¹²⁵. » La musique doit donc poursuivre son existence en intégrant le traumatisme pour s'en nourrir, et surtout en tenant compte de la perversion de la langue allemande. La dénazification peut passer par la musique vocale. À propos de cette « nouvelle musique vocale », le compositeur Clytus Gottwald écrit :

La composition musicale du langage ne peut pas utiliser celui-ci comme le sculpteur manie sa pierre. La composition du langage est toujours simultanément critique du langage, élan dirigé contre le langage et contre la manière dont il est parlé. La critique du langage par contre est alimentée par l'amour du langage, elle est la tentative de découvrir les tumeurs sur son corps, de nommer la fourberie par son nom. On veut que le sens non défiguré par la communication apparaisse dans une couche inférieure, dans les ruines¹²⁶.

La première œuvre consacrée à la Shoah après la guerre est *A Survivor from Warsaw*, op. 46 (*Un survivant de Varsovie*) d'Arnold Schoenberg, sorte de mélodrame pour récitant, orchestre et chœur d'hommes. Émanant d'une commande de la fondation Koussevitzky, elle est créée le 4 novembre 1948 à Albuquerque sous la direction de Kurt Frederick¹²⁷. Brève mais d'une extrême densité, l'œuvre est composée en quelques jours, entre le 11 et le 23 août 1947. Suite au témoignage d'un rescapé du massacre ayant suivi l'insurrection des Juifs du ghetto de Varsovie en avril 1943, Schoenberg élabore et compose un texte cru et violent, une véritable dramaturgie musicale à trois personnages : un narrateur, un sergent SS, un chœur d'hommes. L'une des particularités saillantes de l'œuvre est d'utiliser le polyglottisme. Tout d'abord l'anglais, pour le narrateur qui raconte la violence extrême de la répression par les SS : « *We all on the ground who could not stand up were beaten over the head* » (« Tous ceux parmi nous qui ne pouvaient se relever furent frappés à la tête »). L'Allemand ensuite, que l'on pourrait qualifier ici de « langue tumorale », par lequel le sergent SS hurle ses ordres aux insurgés : « *Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen wie viele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!* » (« Plus vite! Recommencez depuis le début! Dans une minute je veux savoir combien j'en envoie à la chambre à gaz ! Comptez-vous ! »). L'hébreu enfin, lorsque le chœur des insurgés condamnés à la chambre à gaz entonne le *Shema*

125 Theodor W. Adorno, « Engagement », dans *Notes de littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 298.

126 Clytus Gottwald, « Éléments pour une théorie de la nouvelle musique vocale », art. cit., p. 101.

127 « L'œuvre, qui ne dure que sept minutes, fut jouée deux fois de suite, car, après la première audition, les mille cinq cents auditeurs, bouleversés, restèrent silencieux; après la deuxième audition, ils applaudirent frénétiquement. Schoenberg n'avait pu assister au concert. » (Anecdote rapportée par Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, trad. fr. Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 1993, p. 511.)

Yisrael, texte principal de la liturgie juive, et conclut l'œuvre : « *Shema Yisrael Adonai Eloheinu Adonai Ehad* » (« Écoute, Israël, l'Éternel, notre Dieu, l'Éternel est Un »). Loin de se livrer à une déconstruction ou une défiguration du langage, le polyglottisme intègre et restitue ici le traumatisme, en assignant à chacune des langues utilisées une fonction précise :

L'anglo-américain est la langue du témoignage : c'est une langue neutre, elle est ici langue majeure que l'on s'approprie et avec laquelle on raconte. La deuxième, l'Allemand, dont les mots sont crachés, est la langue de la souffrance, qui agit par incises brutales, grossières, c'est *la langue qui a trahi*. C'est elle qui choisit le ton le plus direct par l'utilisation du jargon militaire. Et enfin, l'hébreu, dont la prière salvatrice, le *Shema Yisrael*, console, est la langue de l'espoir, d'une reconstruction possible : elle est énoncée par un chœur d'hommes à l'unisson¹²⁸.

226 Outre la coexistence des langues, cette courte pièce opère une fusion entre deux styles. D'une part, le style expressionniste, décelable dans l'appel des trompettes du début mais également dans l'écriture vocale qui fait la part belle au *Sprechgesang* ou dans des procédés tels que le *Flutterzung*, le jeu *col legno* ou *sul ponticello*¹²⁹, ou encore dans l'importance des percussions. De l'autre, le style constructiviste du compositeur, fondé sur sa « méthode composition à douze sons », plus connue aujourd'hui sous l'appellation de René Leibowitz « dodécaphonisme ». Cette fusion esthétique est permise par la série de douze notes, structurée très symétriquement, énoncée dès la première mesure par le motif de fanfare aux trompettes, ponctué par les accords des cordes (violons puis contrebasses) :

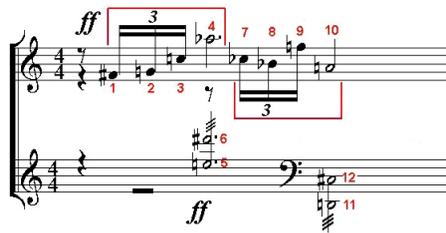


Fig. 12. *A Survivor from Warsaw*, première mesure.

¹²⁸ Geneviève Mathon, « Remarques sur le mouvement, le retrait et le devenir des langues dans l'œuvre musicale », dans Florence Fabre, Pierre Maréchaux (dir.), *Avec George Steiner. Les chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 200.

¹²⁹ Ces termes désignent divers modes de jeux : le *Flutterzunge* consiste à donner des coups de langue répétés de façon très rapide dans l'embouchure d'un instrument à vent ; pour les cordes, jouer *col legno* veut dire jouer avec le bois de l'archet et *sul ponticello* au plus près du chevalet, ce qui produit un son très doux et un peu nasal.

Après cette exposition, le traitement sériel se prête à de nombreuses variations (dilatations, étirements, transpositions, miroirs, etc.) tout au long des sept sections qui forment l'œuvre jusqu'à la fin de l'hymne *Shema Yisrael*¹³⁰. Le polyglottisme, le traitement dodécaphonique, les cris restituent l'atmosphère sonore des camps et ghettos surpeuplés, dans lesquels aucune place n'était faite pour le silence. La composition et l'énonciation d'un texte ne renonçant pourtant ni au sens ni à la narration permettent la restitution testimoniale de cet événement traumatique, qui expose la violence du régime nazi.

La seconde guerre mondiale a marqué un tournant, plus, une cassure esthétique inévitable qui s'est traduite, à l'Ouest, par la naissance d'une musique nouvelle définie par la réaction, en premier lieu contre les canons établis par le régime national-socialiste et contre son potentiel propagandiste, mais pas seulement. Si la volonté a été identique chez les compositeurs de l'Est, sa mise en application a néanmoins été fondamentalement différente.

À l'Est : la pureté par le message politique

Du côté soviétique, les objectifs fixés pour la reconstruction de l'Allemagne sont comparables à ceux de l'administration américaine : « Libérer l'art de toute pensée nazie, raciste, militariste et réactionnaire, et donner à l'art les moyens de rééduquer le peuple allemand dans le sens de la démocratie¹³¹. » Le besoin de témoigner des compositeurs est entendu et compris par la force occupante qui encourage les œuvres à visée pédagogique, ainsi que les chansons et chœurs patriotiques.

La reprise des activités culturelles est très rapide dans la zone soviétique car la reconstruction artistique a été pensée bien avant la fin des combats par le régime stalinien. En outre, les Russes entrent dans Berlin au début du mois de mai 1945, tandis qu'Américains et Britanniques ne s'y installent que le 4 juillet – les Français le 12 août. Dès la capitulation de l'Allemagne, un service soviétique des affaires culturelles est opérationnel, sous la responsabilité du commandant Alexander Dymshitz. Le responsable des affaires musicales est le capitaine Sergei Barsky. Ce service appartient à l'administration de la Propagande dirigée par le colonel Sergei Tiulpanov, qui impulse la création « spontanée » d'une Chambre des artistes allemands (*Kammer der Kunstschaffenden*) dès le mois de mai 1945, dans les locaux de l'ancienne Chambre de culture du Reich,

¹³⁰ Cet agencement formel n'est pas dû au hasard. Au vu de la profonde judaïté de Schoenberg, il s'agit certainement d'une volonté de cryptage symbolique. En effet, dans la Kabbale, le chiffre 7 représente l'intégralité et l'achèvement. Il a fallu sept jours pour que le monde soit achevé. Il y a par ailleurs six directions dans le monde : le nord, le sud, l'est, l'ouest, le haut et le bas et, en ajoutant l'endroit où l'on se trouve, on obtient un total de sept points de référence.

¹³¹ Ordre de la SMAD, Nr. 51, « Die Wiederaufrichtung und Tätigkeit der Kunstanstalten in der SBZ », 4 septembre 1945, cité par Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Köln, Böhlau, 2007, p. 69.

avant même celle de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands*)¹³². Le petit groupe d'artistes et d'étudiants aux sympathies communistes qui s'y réunit instaure, bien avant la dénazification, un système qui permet d'identifier les artistes compromis. Il se fonde pour cela sur des documents retrouvés dans les bureaux de Hans Hinkel, collaborateur proche de Goebbels. Ils bénéficient en outre de cartes d'alimentation qu'ils peuvent distribuer aux artistes désireux de rejoindre la Chambre. La Chambre des artistes est divisée en sept sections : théâtre, opéra/opérette, musique, film, arts graphiques, littérature et cabaret. Elle est composée exclusivement d'Allemands, choisis en fonction de leurs opinions politiques. Passé les déferlements de violence des premiers jours suivant la libération, l'apparente autonomie accordée à la population occupée par les Soviétiques dispose tout d'abord favorablement les artistes vis-à-vis du pouvoir occupant. L'année suivante a lieu le Congrès des artistes (*Kongress der Kunstschaffenden*) à Dresde. Tiulpanov y prend la parole pour évoquer le rôle que l'art est amené à jouer dans la reconstruction :

Servir le peuple, ce n'est pas seulement s'adapter aux goûts de la masse dans le contenu et dans la forme. La fonction de l'art est bien plutôt de faire comprendre au peuple les idées progressistes de l'humanité par des créations appropriées. Un art véritablement nouveau doit sa nouveauté à la nouvelle idéologie sur laquelle il est fondé¹³³.

Outre l'ingérence que constitue cette définition de la mission de l'art par le responsable de la propagande, l'orientation politique est clairement affichée ; c'est l'idéologie qui doit dominer la création artistique et garantir sa régénérescence.

Soucieuse de préserver son image démocratique, l'administration soviétique tolère pourtant dans un premier temps les musiques qui s'éloignent de l'objectif fixé, notamment en permettant l'exécution des compositeurs modernes lors de « Soirées de musique contemporaine ». Le « besoin de rattraper » le temps perdu (*Nachholbedarf*) est par ailleurs tout aussi prégnant chez les compositeurs allemands à l'Est qu'à l'Ouest. Le mot d'ordre pour la Nouvelle musique est, comme pour les Américains, *liberté*, mais avec une acception définie très précisément. À l'occasion de la conférence sur la culture organisée en février 1946 par le parti communiste allemand, le KPD, Anton Ackermann, l'un des membres fondateurs, l'énonce ainsi :

¹³² Ces deux organisations existeront conjointement jusqu'à la dissolution de la seconde en 1946.

¹³³ Cité par Ullrich Kuhirt, *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982, p. 3.

La liberté dans la science et dans l'art signifie que scientifiques et artistes ne doivent rendre de comptes à aucun service, aucun parti ni aucune presse, tant qu'il s'agit des domaines des sciences et de l'art. [...] La liberté pour le scientifique de choisir l'orientation de ses recherches, la liberté pour l'artiste de choisir l'organisation de la forme, doivent rester intactes. [...] Mais si un quelconque pseudo-artiste vient pour s'attaquer avec obscénité à l'humanisme, la liberté et la démocratie, ou même à l'idée de communauté entre les peuples, alors il faut qu'il ressente la riposte des « sentiments sains du peuple », tout comme le pseudo-scientifique qui s'y prendrait avec d'autres moyens tout aussi condamnables. Là sont les limites de la liberté; les franchir signifierait la mort de toute liberté et de toute démocratie. [...] Pour nous, l'idéal est un art qui est socialiste dans son contenu, réaliste par sa forme¹³⁴.

Le contrôle exercé sur les arts, et notamment la musique, se renforcera dès l'apparition des premières tensions avec les Alliés occidentaux en 1946 pour aboutir à une mise en application du réalisme-socialiste tel qu'il avait été défini par l'idéologue de Staline, Andreï Jdanov.

Au milieu des décombres et dans une situation matérielle et humaine désastreuse, attention est donc portée au renouveau et à la régénération artistique. Une nouvelle musique est appelée à voir le jour. À l'Ouest, c'est la forme qui en est emblématique : promotion de l'esthétique moderniste jugée « dégénérée » par les nazis ; expérimentations musicales et sérialisme intégral garants, en apparence, de la neutralité politique ; esthétique du traumatisme. À l'Est, le contenu prévaut : pour se purifier et expulser le nazisme qui l'a contaminée durant plus de douze années, la musique doit être porteuse d'un message politique nouveau, en l'occurrence relayer l'idéologie communiste. C'est de cela qu'elle tire sa pureté. Les dissensions et clivages idéologiques forts qui se font jour dès les premières semaines d'occupation rendent la notion même de pureté polysémique et complexe, et révèlent la relation avant tout politique qui l'unit à la musique, quel qu'en soit le résultat esthétique. Plus politique et idéologique encore sera la définition par l'occupant de l'idée de *peuple* dans sa zone et, conséquemment, celle du rôle de la « nouvelle musique » et des compositeurs.

¹³⁴ Anton Ackermann, « Unsere kulturpolitische Sendung », Berlin, février 1946, cité par Andreas Trampe, « Kultur und Medien », dans Matthias Judt (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, p. 316.

NOUVEAUX PEUPLES ET NOUVELLES MUSIQUES

Dans une vitrine pend un quotidien qui s'appelle *Tägliche Rundschau*, un journal de l'armée Rouge destiné à la *Berliner Bevölkerung*. Désormais, nous ne sommes plus un *Volk*, un peuple, mais seulement une *Bevölkerung*, une population, nous sommes toujours là mais nous ne représentons plus rien¹.

Évolution et transformation du peuple allemand passent non seulement par une dénazification des arts et de la société, mais également par une dénazification de la langue elle-même, à commencer par le terme *peuple* et l'imaginaire qu'il recouvre, ce qui met rapidement en avant le malaise des forces occupantes à employer des termes entachés par presque treize ans de national-socialisme. Une mesure, qui ne sera finalement pas appliquée, est même proposée par les Français : remplacer le mot *Reich* par l'expression *Das neue Deutschland*, « la nouvelle Allemagne ». Une transformation sémantique a néanmoins lieu dans leur zone, où les particularismes régionaux sont remis en avant, comme pour contrer le centralisme du Reich : car, pour le directeur de l'Éducation publique, Raymond Schmittlein, les Allemands doivent se penser avant tout comme des citoyens de leur région, et non plus comme des éléments d'un peuple avec une histoire unique. L'enjeu pour les Alliés est d'effacer les deux acceptions du terme *peuple* tel que conçu par Hitler : tout d'abord un peuple *ethnos*, qui se définit par l'appartenance du sang et qui, par conséquent, transcende les frontières imposées par l'histoire et justifie ainsi ses politiques expansionnistes ; un peuple-masse unifié et uniformisé ensuite, dans lequel l'individualité n'a pas sa place, et qui ne peut exister qu'assujéti à son meneur, investi d'une mission quasi divine. Rappelons ici que le mot *Volk*, omniprésent dans le quotidien national-socialiste, se décline dans presque une centaine de mots, la plupart chargés d'idéologie, au moment de la défaite hitlérienne² : *volksfremd* (« étranger au

1 Anonyme, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, France Loisirs, 2007, p. 192 (17 mai 1945).

2 Recensés par Robert Michael, Karin Doerr, *Nazi-Deutsch/Nazi-German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, Westport, Greenwood Press, 2002.

peuple»), *Volksfeind* (« ennemi du peuple »), *Volksmusik*, *völkisch*, etc. Thomas Mann écrivait à ce propos dans son journal en 1935 : « Quel cachet sombre et méchant a pris peu à peu l'expression "peuple allemand" ! Dès qu'elle résonne, cela annonce un malheur³. » Outre l'interdiction immédiate de la majorité des mots formés avec le préfixe *volk-*, la division du pays en zones et la redéfinition des frontières des différents *Länder* contribuent à leur manière au morcellement de l'identité nationale.

232

Alors qu'ils prônent le fédéralisme pour dissoudre l'unité opérée par le Reich, nombreux sont les acteurs français de la reconstruction à considérer paradoxalement le peuple allemand avant tout sous l'angle *ethnos*. Côté anglo-américain, le salut doit passer par le cosmopolitisme : le peuple *ethnos* n'a aucune validité et c'est l'acception *demos*, c'est-à-dire un peuple historiquement et surtout politiquement institué sur un territoire, qui compte. Est visée, à terme, l'intégration de ce peuple dans la communauté internationale des autres nations démocratiques. Les Soviétiques effectuent quant à eux un glissement sémantique tout autre : le *Volk*, qui désignait sous Hitler un peuple-race, devient désormais le peuple-classe communiste, c'est-à-dire le prolétariat, une collectivité qui se définit par opposition à l'élite et dont l'ancrage profond dans la réalité garantit une sagesse à l'écoute de laquelle les artistes doivent se tenir. Le peuple allemand est reconnu coupable collectivement d'avoir soutenu Hitler, ou du moins de ne l'avoir pas combattu. Cependant, les principaux responsables désignés sont les représentants du « grand capital » et les « forces réactionnaires » qui l'ont entraîné dans la catastrophe du nazisme ; en un mot, ceux qui sont exclus du peuple-classe. C'est cette partie du peuple à laquelle les dirigeants soviétiques s'adressent et qu'ils entendent rééduquer pour pouvoir l'intégrer dans une « démocratie du peuple » (*Volksdemokratie*), tautologie signifiant en réalité la mise en place de la dictature du prolétariat. En conséquence, les mots formés avec le préfixe *Volk* restent très présents dans la zone soviétique et le terme *Volkskultur* (« culture du peuple ») fera même son apparition en Allemagne de l'Est dans les années 1950⁴. Le peuple *ethnos* est également pris en considération, notamment comme source d'inspiration pour les arts, non pas comme un peuple uni par le sang, mais par la richesse et les racines communes des différents folklores. L'acception du vocable *peuple* introduit d'emblée des positionnements idéologiques divergents ; le lien qui s'instaure entre les nouveaux peuples occupés et les « nouvelles musiques » après 1945 est donc extrêmement complexe et renvoie à des réalités et des situations multiples.

3 Thomas Mann, *Journal. 1918-1921, 1933-1939*, éd. Peter de Mendelssohn, Christoph Schwerin, trad. fr. Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985, p. 427 (24 avril 1935).

4 Ernst G. Riemschneider, *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1963, p. 92.

L'expression « nouvelles musiques » souligne tout d'abord la pluralité des manifestations musicales au sortir de la guerre, émanant des nouveaux peuples artificiellement constitués dans chaque zone, ou s'adressant à eux. Elle insiste également sur la polysémie de l'expression *neue Musik* (« Nouvelle musique »), qui sera abondamment employée en Allemagne occupée : « En raison de l'ambiguïté fondamentale de cette expression, chaque acception donnée à la définition de la nouvelle musique se révèle véritablement être partiellement exacte, c'est-à-dire également partiellement insuffisante ou fautive⁵. » En 1945, la « Nouvelle musique » désigne avant tout la musique savante née de l'Heure Zéro qui, par cette cassure avant tout historique, se démarque de celle des siècles précédents ; sa dénomination traduit une intention de table rase, qui se déclinera différemment d'une zone à l'autre. Elle sera, plus rarement, également dénommée *zeitgenössische Musik* (« musique contemporaine ») ou *moderne Musik*. La nouveauté réside principalement dans l'esthétique ou dans le message qu'elle véhicule. Mais l'expression *neue Musik* était déjà employée pour la musique savante moderne sous la république de Weimar, Arnold Schoenberg et Paul Hindemith étant les compositeurs de référence. Redécouverte après de longues années d'interdiction et de silence, elle conserve donc ce qualificatif après 1945, malgré les accusations de désuétude portées par les jeunes compositeurs au fil des années. La « Nouvelle musique » désigne enfin également le corpus étranger dont le public allemand a été tenu à l'écart par le régime hitlérien, au sein duquel les œuvres de compositeurs français, britanniques, américains et soviétiques seront appelées à prendre une part décisive et stratégique.

Les quatre années d'occupation alliée qui aboutissent à la constitution de deux États allemands donnent lieu à des politiques qui évoluent au gré du contexte international, notamment celui de l'affrontement idéologique entre bloc communiste et bloc occidental qui mène à la guerre froide. En matière de politiques musicales, trois phases s'adaptant à l'actualité politique peuvent être définies sans distinction de zones en Allemagne occupée. La première couvre principalement l'année 1945 et le début de 1946 ; encore unis, les Alliés s'efforcent de gouverner communément le pays, particulièrement Berlin, en favorisant les échanges interalliés sans mise en concurrence. La musique traduit cette volonté d'unité. La deuxième phase est amorcée dès le premier trimestre de l'année 1946 ; moins d'un an après la victoire, elle confirme les difficultés relationnelles croissantes entre Russes et Alliés de l'Ouest, particulièrement les Américains. Alors que le multipartisme avait été un temps autorisé, la mainmise

5 Hermann Danuser, s.v. « Neue Musik », dans Ludwig Finscher (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1997, t. 7, p. 76-77.

du régime soviétique sur la vie politique se confirme avec la création en avril 1946 du Parti socialiste unifié d'Allemagne (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED) qui absorbe les deux partis interdits sous le III^e Reich et reconstitués après la guerre : le Parti communiste (*Kommunistische Partei Deutschlands*, KPD) et le Parti social-démocrate (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, SPD). Alors que Winston Churchill évoque en mars le « rideau de fer » qui commence à diviser l'Allemagne, les politiques musicales contribuent à une véritable mise sous influence des différentes populations dans chaque zone, avec un objectif commun bien que non concerté : y affirmer la légitimité, voire la suprématie de la culture de l'occupant sur celle de ses voisins. L'heure n'est pas encore à la confrontation directe. Cette confrontation se matérialise dans la dernière phase, qui se poursuivra au-delà de la période étudiée ; elle voit la mise à contribution de la musique au service des politiques propagandistes déclenchées par la guerre froide, dont la proclamation de la « doctrine Truman » en mars 1947 officialise le conflit idéologique. Au-delà de l'éclatement de l'unité alliée de façade, la culture et, avec elle, la musique sont instrumentalisées dans un véritable combat entre des idéologies antagonistes.

DES POLITIQUES CONCURRENTIELLES

La culture comme arme de guerre

L'Allemagne n'est pour l'heure pas unie, il y a deux zones qui suivent deux développements. Ici dans la zone soviétique, la classe ouvrière est la force motrice de l'évolution démocratique ; la force d'occupation soviétique nous facilite la tâche, elle nous soutient, nous donne des conseils, fait des propositions [...]. Dans les autres zones, que je considère comme une seule, l'évolution ressemble à celle de l'après 1918, c'est-à-dire non pas le pouvoir à la classe ouvrière, mais une coalition avec la bourgeoisie, menée par le Parti social-démocrate. Et par trois armées de pays capitalistes⁶.

Cette déclaration du vice-président de l'administration en charge de la coordination de la police et futur chef de la *Stasi* Erich Mielke à la fin de l'année 1946 révèle la constitution désormais actée de deux blocs antagonistes que les idéologies divisent. En février 1947, un rapport américain pointe la crispation des relations avec les Soviétiques en Allemagne :

6 Erich Mielke, 30 octobre 1946, cité par Jochen Laufer, « Auf dem Wege zur staatlichen Verselbständigung der SBZ. Neue Quellen zur Münchener Konferenz der Ministerpräsidenten 1947 », dans Jürgen Kocka (dir.), *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 33.

Dans la presse allemande et la radio de la zone soviétique, il y a de toute évidence une campagne coordonnée contre les politiques, opérations et personnalités des puissances occidentales. Cela va des insinuations contre des hommes d'État ou des hommes d'affaires américains jusqu'à la totale calomnie et au discrédit du gouvernement militaire américain et des forces d'occupation⁷.

Malgré cela, « afin d'établir dans toute l'Allemagne un libre échange d'informations et d'idées démocratiques », le Conseil de contrôle interallié autorise, par la directive du 25 juin 1947, la libre circulation de tous les supports imprimés et des films, avec pouvoir décisionnaire ultime accordé au commandant de chaque zone :

Cet échange ne pourra être limité par les Commandants de zone que pour les motifs suivants : exigences de la sécurité militaire, besoins de l'occupation, nécessité d'assurer l'exécution par l'Allemagne de ses obligations à l'égard des Alliés, ainsi que nécessité de prévenir toute renaissance du national-socialisme et du militarisme. Chaque Commandant de zone conservera le droit de prendre toutes mesures qu'il pourra juger nécessaires contre les publications ou les personnes qui enfreindraient ces dispositions et informera, ensuite, l'Autorité Alliée de Contrôle des mesures qu'il aura prises⁸.

Mais loin de favoriser l'échange démocratique, cette mesure devient un outil supplémentaire de prise d'influence au service de chacun des Alliés ; des restrictions sont rapidement mises en place dans la zone soviétique envers les imprimés américains, et *vice versa*.

Début mai 1947, la situation entre les deux forces occupantes se détériore et la guerre froide entre véritablement en application dans le domaine culturel après l'annonce de la représentation d'une pièce de théâtre clairement anti-américaine, *La Question russe* (*Die russische Frage* ou *Russkij wopros*), de Constantin Simonov. La pièce raconte l'histoire d'un auteur américain embauché par un patron de presse pour écrire une série d'articles, « Dix raisons pour lesquelles les Russes veulent la guerre ». Payé généreusement, il s'offre le confort matériel et les faveurs d'une femme mais, en lieu et place d'articles antisoviétiques, écrit sur la conspiration des médias américains contre le régime démocrate et pacifique russe. Renié par son patron, sa femme et ses

7 « In the German press and radio of the Soviet Zone there is evident a coordinated campaign against the policies, operations and personalities of the western powers, ranging from insinuations against individual American statesmen of business men to outright vilification and discreditation of U.S. Military Government and U.S. occupying forces. » (OMGUS, Office of the Director of ICD, « OMGUS Report N° 6 », 22 février 1947, p. 5. NARA, Rg 260, E623 Box 245, dossier « Information Control Reports ».)

8 *Journal officiel du Conseil de Contrôle en Allemagne*, 31 juillet 1947, p. 286.

amis, il découvre sa nouvelle mission : apporter la vérité à ses concitoyens quant à la propagande mensongère et antisoviétique menée par les États-Unis. L'annonce de la représentation de *La Question russe* à Berlin suscite une réaction véhémement du côté américain et crée un incident diplomatique ; l'officier en charge du théâtre suggère de déposer plainte auprès du comité des affaires culturelles de la *Kommandatura* contre la production programmée de cette pièce, considérée comme une « calomnie malveillante de la presse et de la moralité américaines et de l'intelligence en général⁹. » Une pression est également exercée sur les acteurs. Programmée dans un théâtre de la zone soviétique, le *Deutsches Theater*, la pièce n'est pas annulée ; au contraire, le scandale entourant sa première et la conséquente campagne publicitaire dans le secteur soviétique amènent un public très nombreux. Mais, jugée trop ouvertement propagandiste par les spectateurs, elle ne connaîtra cependant qu'une dizaine de représentations. Le journal de la zone soviétique *Tägliche Rundschau*, qui met en avant la « valeur démocratique de la pièce qui apprend l'honnêteté, la fermeté et la fidélité à une idée », attaque alors l'occupant américain pour manquement aux règles de la démocratie :

Les journaux [américains] ont rapporté, d'une manière extrêmement incitative, que les acteurs ont refusé de prendre part à la représentation et qu'ils ont simplement prétexté être malades. Au contraire, ils ont tous fait de leur mieux pour obtenir le rôle le plus important. D'un autre côté, certaines personnes ont essayé d'inquiéter les acteurs par l'extorsion et toutes sortes de menaces pour les pousser à abandonner, ou rendre leur travail impossible. Certains ont même tenté d'influencer le public, tandis que dans le secteur américain de Berlin, la police allemande a interdit toutes les affiches annonçant la représentation¹⁰.

Dès lors, l'affrontement politique s'incarne ouvertement dans le domaine culturel. Les tensions entre Américains et Soviétiques, dans l'Allemagne occupée mais surtout sur le terrain international, mènent à la naissance de la *Central Intelligence Agency* ou CIA aux États-Unis, placée directement sous l'autorité

9 « [...] a malicious slandering of the American press and American morals and intelligence in general. » (Frederic Mellinger, « Russian play, "The Russian Question", to be produced at the Deutsche Theater, Berlin », 1^{er} avril 1947, p. 1-2. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Importation: Theater ».)

10 « The papers reported in a most inciting way that the actors refused to take part in the performance, that they simply pretended to be ill. On the contrary all of them tried their very best to get the most impressive leading parts. On the other hand certain people tried to make the actors nervous by extortion and all kinds of threatening in order to make them give up or render their work impossible. Certain people even tried to influence the public, whilst in Berlin American sector the German police prohibited posters for some time announcing the performance. » (« On the stage and behind the scenes. "The Russian Question": a Teststone. Translation, *Tägliche Rundschau* », 11 mai 1947, p. 6-7. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Importation: Theater ».)

du président Harry Truman. Créée par le *National Security Act*, via la directive NSC-10/2 du 26 juillet 1947, la CIA est pensée pour contrer la propagande communiste ; originellement destinée à coordonner les renseignements diplomatiques et militaires et à surveiller les agissements de l'URSS contre les intérêts américains, elle doit également permettre de mener des opérations secrètes de propagande, notamment culturelle, au niveau international. Par « opérations secrètes », la directive entend qu'elles soient « organisées et exécutées de telle manière que la responsabilité du gouvernement américain ne semble pas évidente aux personnes non autorisées et, en cas de découverte, que le gouvernement américain puisse plausiblement décliner toute responsabilité à cet égard ». Les moyens d'action donnés par la directive sont très vastes et permissifs :

Propagande, guerre économique, action directe préventive incluant sabotage, antisabotage, mesures de destruction et d'évacuation, subversion contre les États hostiles incluant de l'aide aux mouvements souterrains de résistance, guérillas et groupes de libération des réfugiés, soutien des ressortissants locaux anti-communistes dans les pays menacés du monde libre¹¹.

La mission de déstabilisation du régime soviétique passe notamment par des financements accordés à des organisations anti-communistes supposément privées, dont le Congrès pour la liberté culturelle (*Congress for Cultural Freedom*), fondé lors de l'événement éponyme du 26 juin 1950 au Titania-Palast de Berlin, dirigé par l'agent de la CIA Michael Josselson de 1950 à 1967. Instigatrice de la naissance d'antennes locales dans 35 pays (en France, elle se nomme Congrès pour la liberté de la culture), l'organisation suscite également la parution de nombreuses revues, la mise en place de prix en faveur des artistes, ou encore impulse nombre de conférences internationales ou d'expositions artistiques. Citons ici à titre d'exemple le « Festival de l'œuvre du xx^e siècle » qui se tient à Paris d'avril à mai 1952 et la « Conférence internationale de musique du xx^e siècle » de Rome en avril 1954 ; impulsés par Nicolas Nabokov, ces deux événements mettent en valeur essentiellement des compositeurs accusés de « formalisme » par les idéologues soviétiques et soulignent l'engagement des États-Unis en faveur de la modernité. Au programme des tables rondes et débats organisés figurent des thématiques telles que « Science et totalitarisme », « Art, artistes et liberté », « Le citoyen dans la société libre », « La défense de la paix et de la liberté »

¹¹ *Foreign Relations of the United States. 1945-50, Emergence of the Intelligence Establishment*, éd. United States Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1996, document 292.

ou encore « Une culture libre dans un monde libre ». La mission de telles opérations est donc à la fois de détourner les artistes du communisme et de vanter le mode de vie et le système politique américains¹².

Le 5 octobre 1947 marque en URSS la création officielle du *Kominform* (Bureau d'information des partis communistes et ouvriers), organisation comparable au *Komintern* dissout par Staline en 1943, qui regroupe les partis communistes des pays de l'Europe de l'Est, mais aussi de France et d'Italie. En Allemagne, le général Lucius Clay, en charge de l'Office du gouvernement militaire américain (OMGUS), riposte dans les jours qui suivent et lance dans sa zone l'*Operation Talk Back*, destinée à « souligner la différence qui existe entre l'état policier communiste et la véritable démocratie¹³ ». L'opération, qui met tous les médias disponibles à contribution, est tout d'abord confiée à l'*Information Control Division* (ICD) qui envoie les directives aux gouvernements militaires de chaque *Land* sous contrôle américain :

238

Tous les médias sous contrôle seront utilisés, y compris le journal *Die Neue Zeitung* et les magazines sous contrôle *Heute*, *Neue Auslese* et *Die amerikanische Rundschau*. Les cinq stations radio de la zone américaine seront utilisées, séparément ou en tant que membres d'un réseau. Lorsque la situation le permet, des efforts seront faits pour associer les réseaux anglais, français et américains en Allemagne. Les programmes radio seront décidés et supervisés par le chef de la branche Radio à l'ICD. Ils incluront une série d'interventions par des conférenciers américains et allemands, planifiées à l'avance. Ils proposeront également des pièces à fort potentiel divertissant mais critiques envers le système communiste, comme *La Ferme des animaux*¹⁴. [...] Les journaux les plus contrôlés, plus particulièrement *Die Neue Zeitung* publieront des articles anticommunistes et mettront en opposition systématique les mécanismes du système communiste et ceux du système démocratique. Le tirage de *Die Neue Zeitung* va être considérablement augmenté et les nouveaux exemplaires devront être distribués dans la zone soviétique. L'ICD procure actuellement en grand nombre des livres décrivant la réalité du système communiste, pour distribution

12 Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle* [1999], trad. fr. Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003, p. 13. À ce sujet, voir également Giles Scott-Smith, *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, London, Routledge, 2002 ; Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, New York, Cambridge University Press, 2003.

13 Lucius Clay, *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950, p. 275.

14 Apologue de George Orwell publié en 1945 et mettant en scène une révolution organisée par les animaux d'une ferme contre les humains qui les gouvernent. L'auteur s'y livre à une satire de la Révolution russe et à la critique de la dictature mise en place par Staline après la mort de Lénine.

par les circuits allemands habituels. Des documentaires et actualités filmées appropriés vont être tournés et distribués¹⁵.

La mission assignée aux acteurs culturels est claire : « Concentrer les attaques sur le communisme en tant que système et sur ses manquements dans la protection et la reconnaissance des droits de l'individu¹⁶. » Sur *Radio München*, une série de conférences est inaugurée en novembre 1947 et intitulée « *Freedom versus Totalitarianism* ». Les crimes et méfaits du communisme remplacent ceux du nazisme. La radio berlinoise RIAS voit ses dirigeants remplacés par des anticommunistes convaincus qui adaptent les programmes. Lorsque le blocus de Berlin est imposé par les Soviétiques en juin 1948 et après la mise en place du pont aérien, les émissions diffusent continuellement des reportages de ses journalistes sur le ballet des avions ravitailleurs au-dessus de la ville et sur le soutien apporté par la population, ou retransmettent les discours d'Ernst Reuter, le maire de la nouvelle municipalité de Berlin-Ouest. Au même moment, l'anticommunisme mène, aux États-Unis, à la création d'un programme de « lutte contre les activités antiaméricaines » et de la Commission des activités non-américaines (*Un-American Activities Committee*). Dans ce contexte, le compositeur allemand Hanns Eisler, qui y avait émigré dans les années 1930, est auditionné en mai et en septembre 1947, avant d'être stigmatisé publiquement comme le « Karl Marx du communisme dans le domaine musical¹⁷ ». Son frère Gerhart, établi lui aussi aux États-Unis depuis 1941, est soupçonné d'être le chef du parti communiste américain. Bien que n'ayant jamais officiellement appartenu au parti communiste allemand ni exercé d'activité politique sur le sol américain depuis son arrivée en 1938, Hanns Eisler est accusé d'avoir infiltré le milieu artistique hollywoodien en tant qu'agent communiste. Malgré

- 15 « *All overt media will be used, including the newspaper "Die Neue Zeitung", and the overt magazines "Heute", "Neue Auslese" and "Die Amerikanische Rundschau". All five radio stations in the U.S. Zones will be used, either singly or as members of a network. When occasion warrants, efforts will be made to combine English, French and American networks in Germany. Radio programs will be planned and supervised by the chief of the Radio Branch, ICD. Radio programs will include a series of talks by American and German speakers on a planned basis. They will also carry plays of high entertainment value, but critical of the Communist system, such as "Animal Farm". [...] The overt publications, most notably "Die Neue Zeitung", will carry anti-Communist material and systematically will contrast the workings of the Communist and Democratic systems. The circulation of "Die Neue Zeitung" will be increased substantially, the new circulation to be distributed in the Soviet Zone of Germany. ICD is procuring books portraying the truth about the Communist system in large editions for distribution through normal German channels. Appropriate documentaries and newsreels will be made and distributed.* » (Elmer Cox, ICD, « Campaign against Communism », 30 octobre 1947, p. 2-3. NARA, Rg 260, E262 Box 304, dossier « Administration of Military Government in Germany – Education ».)
- 16 « *Attacks will be centered upon Communism as a system and its lack of protection and recognition of the rights of the individual.* » (*Ibid.*, p. 1.)
- 17 Accusation du *Chief Investigator* Robert E. Stripling, pour laquelle Eisler s'estima « flatté » lors de l'audition du 24 septembre 1947 (House of Representatives, *Hearings Regarding Hanns Eisler*, Washington, US Govt. Printing Office, 1947, p. 25).

le soutien que lui apportent parmi d'autres Charlie Chaplin, Albert Einstein, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Roger Sessions ou Thomas Mann, il est inscrit sur une « liste noire » d'artistes compromis, avec Bertolt Brecht, puis contraint à quitter le territoire américain le 26 mars 1948. Après des escales à Londres et Prague, il s'établira à Berlin-Est en juin 1949.

Aux côtés des Américains, les Britanniques s'engagent dans le conflit. La politique de mise en avant des réussites du modèle démocratique est jugée inefficace face au danger que représente désormais l'ennemi soviétique et, malgré la répugnance initiale pour la propagande, stigmatisée comme liée aux régimes totalitaires, des propositions quant à la « Politique future de publicité à l'étranger » sont soumises le 4 janvier 1948. La nouvelle campagne de propagande qui y est esquissée par le secrétaire aux Affaires étrangères, Ernest Bevin, a pour objectif de « s'opposer à la percée du communisme en lançant une offensive contre lui¹⁸. » Quelques semaines plus tard est créé l'*Information Research Department* au sein du *Foreign Office* britannique; tenu secret jusqu'à sa dissolution en 1977, sa mission est de rassembler des informations sur les politiques soviétiques puis de les diffuser auprès de journalistes, politiciens et syndicalistes bienveillants, ainsi que de préparer et de coordonner la contre-propagande, notamment par le financement de publications ou de traductions d'ouvrages anticommunistes. Même si Bevin déclare que « c'est aux Européens et non aux Américains de donner l'exemple dans les sphères spirituelle, morale et politique, à tous les éléments anti-communistes de l'Europe de l'Ouest¹⁹ », les Britanniques n'en restent pas moins sous l'influence du puissant allié. L'Allemagne occupée devient naturellement le théâtre des opérations.

L'objectif commun de sauvegarde de la paix en Allemagne s'efface donc rapidement pour une campagne idéologique de ralliement à l'un ou l'autre clan. Après la première offensive de *La Question russe*, une autre pièce est montée en zone soviétique en novembre 1947. *Colonel Kusmin* s'attaque cette fois directement aux forces américaines d'occupation et met principalement en scène deux commandants de troupes d'occupation, l'un soviétique (Colonel Kusmin), l'autre américain (Colonel Hill). Tandis que le premier, cultivé, se distingue par son humanité et son souci du bien-être de la population occupée, l'autre se moque du sort des Allemands en buvant du whisky à longueur de journée et en se livrant au marché noir. Le rapport sur la pièce, rédigé pour

18 « *Oppose the inroads of communism by taking the offensive against it.* » (Ernest Bevin, « Future Foreign Publicity Policy », 4 janvier 1948, p. 1. TNA/PRO, CAB 129/23, CP (48) 8.)

19 « *It is for us as Europeans and as a Social Democratic Government, and not to the Americans, to give the lead in spiritual, moral and political sphere to all the democratic elements in Western Europe which are anti-Communist.* » (*Ibid.*)

l'administration américaine, y voit à tort une menace moins forte que la pièce précédente :

Même si tous les personnages russes de la pièce sont dépeints en authentiques modèles, tandis que les Américains sont soit impuissants soit ridicules, la propagande de cette pièce est moins au vitriol que celle de *La Question russe*. La pièce est dénuée de toute tension dramatique et est d'une telle naïveté dans sa conception et sa présentation des différents personnages qu'elle ne pourra qu'avoir un effet hilarant sur le public allemand²⁰.

L'engouement de la population pour toute pièce traitant des dysfonctionnements de l'occupation et ridiculisant les Alliés garantit pourtant son succès ; malgré ses excès caricaturaux, elle attire plus de 40 000 spectateurs en une soixantaine de représentations²¹.

L'offensive lancée par les deux principaux Alliés touche collatéralement la musique. Malgré les désastres provoqués par la guerre, le secteur des publications spécialisées connaît un essor qui démontre l'importance que les occupants accordent à la musique, pour son potentiel de rééducation tout autant que de propagande. En juin 1948, un recensement des maisons d'édition musicale « ne tenant pas compte de ceux qui n'éditent qu'une revue musicale ou de rares livres sur des sujets musicaux » en dénombre 42 dans le secteur américain, 40 en zone soviétique, 30 côté britannique et 12 dans la zone française ; parmi toutes celles-ci, 27 sont situées dans la seule ville de Berlin²². Malgré la libre circulation accordée aux artistes d'une zone à l'autre, notamment à Berlin, les pressions s'accroissent après 1947 pour les mener à choisir un camp. L'Orchestre philharmonique de Berlin doit ainsi annuler sa tournée d'octobre 1948 en secteur soviétique après y avoir été fortement enjoint par l'administration américaine. Le mode de propagande antisoviétique choisi par les Américains en matière de musique est surtout la mise en valeur de l'esthétique de moins en moins tolérée par le régime de l'Est : la *neue Musik*, accusée de « formalisme ». Les journaux sous contrôle américain multiplient les attaques contre ce qu'ils nomment désormais la

20 « *Although all the Russian characters in the play are portrayed as genuine models, while the Americans appear as either helpless or ridiculous, the propaganda in this play is of a less vitriolic nature than of for instance "The Russian Question". The play is completely void of any dramatic tension and is so naïve in its conception and in its presentation of the various characters that it can only have a hilarious effect on a German audience.* » (« Synopsis of the Soviet Play "Colonel Kusmin" by brothers Tur and L. Scheinin », s.d., p. 10. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Importation: Theater ».)

21 Chiffre donné par Bernard Genton, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, p. 233.

22 Otto E. Albrecht, « Music Publishing and Musicology in Germany », *Notes*, V/4, septembre 1948, p. 491-494.

« musique antidémocratique » de l'URSS et mettent en avant les affinités idéologiques de ses dirigeants avec le régime hitlérien en matière de culture. Ainsi peut-on lire dans le *Badische Zeitung* de mars 1948 :

Certaines phrases pourraient avoir été prononcées par Hitler dans l'un de ses discours de Nuremberg sur la culture ou écrits par Goebbels. La même idéologie, le même vocabulaire, le même appel aux « sentiments sains du peuple », les mêmes criaileries contre « l'art dégénéré », la même bureaucratie culturelle, qui dans son jugement nie audacieusement l'histoire du développement de la musique moderne et qui, dans ses slogans à propos de la « musique atonale », ne fait qu'illustrer son ignorance des choses culturelles²³.

La *neue Musik* devient caution de « pureté politique », car non entachée par les années de national-socialisme, et héraut du modèle démocratique américain.

242

À l'Est, la musique est toujours plus programmatique. À Berlin, des concerts sont organisés au *Staatsoper* en l'honneur de héros communistes, à l'instigation du Parti unifié (SED). En janvier 1949 par exemple, le concert « Une heure de commémoration en hommage à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg » (« *zur Gedenkstunde für Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg* ») donne à entendre le chœur *Warum ist das Meer so rot* (*Pourquoi la mer est-elle si rouge*) d'Ottmar Gerster, l'épilogue symphonique d'Ernst Hermann Meyer *Den Freiheitskämpfern zum Gedächtnis* (*En souvenir des combattants pour la liberté*) et la mélodie pour chœur et orchestre *Brüder packt mit an* (*Frères, combattez avec nous*) d'Eberhard Schmidt, mais aussi la *Maurerische Trauermusik* (*Marche funèbre maçonnique*) de Wolfgang Amadeus Mozart. Entre les extraits musicaux, des textes de Liebknecht et Luxemburg sont lus, ainsi qu'un discours en hommage à ces « victimes immortelles »²⁴. D'autres concerts à visée moins politique n'en font pas moins entendre des œuvres de compositeurs soviétiques reconnus par le régime, parmi lesquels Youri Chaporine et sa cantate *Sur le champ de Koulikovo*, prix Staline en 1941, traduite en allemand pour l'occasion, qui relate la bataille entre le grand-prince de Moscou Dimitri IV « Donskoï » et le seigneur féodal mongol Mamaï en 1380. La note de programme lui assigne une fonction de cohésion :

La signification politique de ce combat réside dans le fait qu'elle constitue la première impulsion vers la réunification des peuples de duchés russes isolés sous

23 « Blick in die Zeit: *Badischen Zeitung*, "Antidemokratische Musik" », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XV/3, mars 1948, p. 76.

24 Programme du concert « *zur Gedenkstunde für Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg* », 15 janvier 1949. LAB, C Rep 167, Nr. 30.

le pouvoir du prince de Moscou. Son œuvre exprime la puissance de la force victorieuse du Bien sur celle du Mal²⁵.

Le contexte historique et géopolitique s'invite donc largement dans le façonnement des politiques culturelles, et particulièrement musicales, dans les quatre zones de l'Allemagne occupée, avec un clivage Est/Ouest très prononcé. Il est un autre facteur déterminant dans la conception et la mise en application de ces dernières, qui doit être abordé préalablement ; il s'agit de la relation qu'entretiennent les puissances d'occupation avec leur propre patrimoine musical au regard de celui de l'Allemagne. Tandis que les Anglo-américains nourrissent un sentiment d'infériorité, les Français et les Soviétiques s'affirment à l'inverse dans celui de supériorité, voire d'hégémonie. De chaque positionnement émaneront des politiques musicales spécifiques.

Politiques musicales et sentiment d'infériorité

Il faut des traditions pour faire un occupant supportable²⁶.

James de Coquet

Côté anglo-américain, un sentiment d'infériorité prévaut et oriente les politiques musicales dès leur début. Tout d'abord, la propagande nazie a mis l'accent sur la personnification du peuple allemand comme *Kulturvolk*, terme que l'on pourrait traduire par « peuple de culture » ou « peuple culturel » ; malgré les politiques de dénazification, l'image de l'Allemagne comme patrie de la musique persiste chez les Alliés après la guerre, et Américains et Britanniques aspirent à mériter eux aussi ce qualificatif de *Kulturvolk*.

Si une certaine génération d'Allemands s'est enthousiasmée pour le jazz sous la république de Weimar, il n'en reste pas moins que les États-Unis sont davantage associés à la consommation de masse et à la publicité qu'à la culture savante. Confronté à l'exil, l'écrivain Carl Zuckmayer – qui émigrera aux États-Unis fin 1939 – déclarera même, rapportant une conversation avec son ami Franz Werfel en 1938 :

Nous savions précisément ce qu'il y avait là-bas ou ce qu'il n'y avait pas : de la mauvaise nourriture jusqu'à la frigidité spirituelle et érotique. [...] Un pays de standardisation sans fantaisie, de matérialisme plat, de mécanique étrangère à

25 « *Die politische Bedeutung dieser Schlacht bestand darin, daß sie den ersten Antrieb zur Vereinigung der Völker der einzelnen russischen Herzogtümer unter der Macht des Moskauer Großfürsten gab. [...] In diese Werke] gibt er der Überzeugung von der siegenden Kraft des Guten über das Böse Ausdruck.* » (Ibid.)

26 James de Coquet, *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945, p. 204.

l'esprit. Un pays sans tradition, sans culture, sans aspiration à la beauté, sans métaphysique, le pays des engrais chimiques et de l'ouvre-boîte [...], sans Apollon et sans Dionysos²⁷.

244

Sous le III^e Reich, les Américains ont été discrédités comme inférieurs aux Allemands, non seulement à cause de l'absence d'une longue tradition musicale, mais également du fait de la renommée et de la prévalence du jazz, accusé d'être « dégénéré ». En comparaison à celle des peuples d'Europe, leur musique savante est effectivement récente. Les premières musiques dont des traces ont été conservées sont des psaumes religieux protestants, apportés par les colons. Le premier recueil compilant des chants composés sur le sol américain, *An Introduction to the Singing of Psalm Tunes (Une introduction au chant des psaumes)* de John Tufts, est publié en 1715 et est empreint d'influences anglaises et françaises. Jusqu'au XIX^e siècle, les sociétés de musique se cantonnent principalement à l'exécution des grandes œuvres des compositeurs européens. En 1818, Anthony Philip Heinrich, originaire de Bohême, est le premier musicien à prôner la création d'une musique s'inspirant du folklore américain et se libérant des influences européennes. Il sera suivi par Antonín Dvořák, nommé à la tête du Conservatoire national de New York en 1892. Le premier orchestre permanent de l'histoire des États-Unis, le New York Philharmonic Orchestra, est créé en 1842. L'ouverture du premier conservatoire date de 1860 et celle du *Metropolitan Opera* de 1888, cinq ans après la mort de Richard Wagner. La vie musicale s'est essentiellement développée après la première guerre mondiale; les créations d'orchestres se sont multipliées et l'arrivée de la radio a entraîné une démocratisation de la musique savante, jusqu'ici réservée à une élite. Surtout, la créativité de trois compositeurs désormais incontournables, Charles Ives, George Gershwin et Aaron Copland a permis le développement d'esthétiques musicales libérées de l'hégémonie germanique et plus largement européenne. En 1947, l'ouvrage *Composers in America* de Claire R. Reis recense 332 compositeurs « contemporains » américains. La « Nouvelle musique » est donc encouragée pour son côté anti-nazi, mais aussi car cette période est la plus avantageuse pour les Américains.

Le mépris de l'opinion allemande à l'égard de leur musique mène les Américains à se justifier et, loin de revendiquer la richesse de leurs répertoires « populaires » et notamment du jazz qui a exercé une influence notable en Europe, ils s'inscrivent implicitement dans une relation d'infériorité :

27 Cité par Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil*, t. 2, *Exil en Amérique, 1939-1945. De la seconde guerre mondiale au maccarthysme*, Paris, Payot, 1988, p. 180.

Les nazis ont fait croire aux Européens que l'Amérique est attardée, barbare, décadente, et n'a pas sa place parmi les nations progressives et civilisées du monde. Pour combattre ceci, les États-Unis doivent convaincre eux-mêmes l'Europe que l'Amérique a une culture²⁸.

Les compositeurs américains eux-mêmes souffrent de ce complexe et peinent à s'en défaire, ce dont rend compte Quincy Porter en 1947 :

En considérant la situation du compositeur américain sous tous les angles, je suis parvenu à la conclusion que notre tâche la plus dure est de nous débarrasser de cet absurde complexe d'infériorité des musiciens américains, qui continue à exister au sein du public en général, mais aussi dans les esprits du public amateur de musique et des musiciens américains eux-mêmes²⁹.

Même Paul Hindemith, dans une conférence qu'il donne à Darmstadt en août 1947 sur la musique américaine, accrédié cette image. Après avoir insisté sur les performances avant tout techniques des interprètes, il souligne l'influence décisive de l'Europe :

Ils sont très bien formés mais n'ont pas encore eu le temps de s'émanciper, donc il n'y a pas encore de style américain. Nombre de compositeurs essaient d'écrire de la musique fondée sur le langage folklorique, mais la musique folklorique du pays est elle-même britannique dans ses origines ou issue des *negro spirituals*³⁰.

Selon Hindemith toujours, tandis que le public allemand se rend au concert avec la même solennité que lorsqu'il va à un office religieux, le public américain y recherche avant tout le divertissement, d'où la mise en valeur de la technique de leurs orchestres au détriment de l'expressivité chère aux interprètes allemands.

Concernant l'approvisionnement peu conséquent en musique américaine auprès de la Bibliothèque musicale interalliée, les quatre-vingts partitions ont été envoyées sous forme de microfilms qui prendront des mois à être développés ; les dernières ne seront finalement disponibles qu'en mai 1947. Ce même mois, les premiers centres culturels américains sont inaugurés – pour rappel, les Soviétiques avaient ouvert leur premier « club » *Die Möwe*, dès la fin des combats, les Français dès 1945 également, les Britanniques en mars 1946. Il faut également attendre 1947 et la nomination en février de Harrison Kerr

28 Edward Barrett, directeur de l'*Office of War Information* (OWI) américain, cité par David Monod, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 20.

29 Quincy Porter, « The situation of the American composer », *The Music Journal*, V/3, mai-juin 1947, p. 14.

30 Paul Hindemith, « Musik in Amerika », cité par David Monod, *Settling Scores, op. cit.*, p. 247-248.

à la *Reorientation Branch* de Washington, pour que le projet de faire venir des interprètes américains soit enfin envisagé et financé ; en Bavière, le programme *visiting artists* (« artistes en visite ») n'est cependant concrétisé qu'en 1948, et le très faible budget alloué aux concerts pousse le directeur du programme Carlos Moseley à choisir de jeunes interprètes, avec plus ou moins de succès. La venue du jeune Leonard Bernstein au *Prinzregententheater* de Munich le 1^{er} juillet se solde par un triomphe public, celle de Ralph Kirkpatrick recueille également le succès. Un an plus tard, le concert du pianiste Webster Aitken est, lui, un échec, que reflète le rapport de la division Musique en Bavière :

Un jeu du style exposé par Aitken tend à confirmer l'impression déjà prégnante ici que là où les Américains se distinguent principalement, c'est dans la gymnastique technique, et que la grande interprétation de la grande musique est hors de leur portée. [...] On a entendu un critique déclarer : « Il joue Beethoven comme un Indien »³¹.

246

N'ayant pas pressenti l'importance décisive des politiques artistiques dans le processus de réorientation du peuple allemand, l'administration américaine accuse dès sa mise en place un retard notable comparativement à ses Alliés, particulièrement les Soviétiques. En témoigne un rapport de l'OMGUS dès 1946 :

Tous les observateurs reconnaissent que les autorités russes, à Berlin et dans leur zone, réalisent l'importance propagandiste primordiale de la scène dans la tâche de rééducation des forces d'occupation, et agissent en conséquence avec une vigueur qui fait honte à l'hésitation dont font preuve les autres Alliés³².

Pour rattraper ce retard, l'OMGUS entreprend à partir de 1946 de nombreuses initiatives simultanées visant à faire découvrir et admirer la culture américaine dans son ensemble. Parmi celles-ci, on peut évoquer ici la propagande par le film « pédagogique », diffusé dans les écoles de la zone occupée qui manquent de matériel suite à l'épuration du système scolaire allemand. Comme le souligne

31 « *Playing of the type exhibited by Aitken tends to confirm the current impression here that Americans' principal claim to musical distinction is in technical gymnastics, and that great interpretation of great music lies outside their grasp. [...] One critic was heard commenting that "he plays Beethoven like an Indian".* » (Music Section, « Report », avril 1949, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

32 « *It is well known to every observer that the Russian authorities in Berlin as well as in the Russian zone, realize the paramount propagandistic importance of the stage for the re-educational task of the occupying forces, and act accordingly with a vigour that disgraces the hesitancy on the part of the rest of the Allies.* » (Office of Military Government, ICD, « Theatre and Music Report », 24 juillet 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 239, dossier « Feb. 46 - Sept. 46, Weekly Reports, Theatre, Music – Berlin District 2 ».)

le scénariste Boyd Wolff, collaborateur de la section Film et Théâtre au sein de la branche Réorientation (*Reorientation Branch*) :

L'un des besoins les plus importants de l'Allemagne est l'une des plus grandes opportunités pour l'Amérique : l'approvisionnement en films éducatifs américains, des films qui montrent le mode de vie américain et illustrent d'une manière bien plus vivante que tout autre moyen les objectifs et les résultats d'une vie en liberté démocratique³³.

La section Film et Théâtre établit ainsi une liste des 85 films conseillés, dans laquelle figure par exemple de *The Policeman*, court film américain de 1940, « histoire simple et humaine du policier, "notre ami" », utilisé pour enseigner « l'attitude démocratique envers les symboles de l'autorité »³⁴. Dans le domaine musical, *Toscanini*, commandé et produit par l'*Office of War Information*, présente l'Amérique comme un « havre de paix pour un grand musicien en exil suite à des persécutions politiques » et « donne une idée de l'estime en laquelle la musique est tenue en tant qu'activité culturelle par le public américain »³⁵.

La radio est également utilisée pour des missions de rééducation. Sur les ondes berlinoises de la RIAS (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*) et celles des autres radios de la zone, des émissions alternent jazz, musique de danse, musique savante américaine avec des reportages sur leur zone, ou plus généralement sur les États-Unis. Quant aux articles consacrés à la musique américaine dans les revues musicales sous contrôle de l'occupant, ils vantent la richesse de la vie culturelle outre-Atlantique. Les chiffres donnés par l'éditeur et journaliste autrichien-américain Hans Walter Heinsheimer à ce propos dans le périodique musical *Melos* sont éloquentes : au moment de la première guerre mondiale, seuls 13 orchestres symphoniques étaient recensés sur tout le territoire des États-Unis, et les concerts étaient réservés aux classes les plus aisées. Entre 1914 et 1947, 100 nouveaux orchestres ont vu le jour, alors même que le système de subventions publiques n'existait pas. 200 stations de radio sont en fonctionnement en juillet 1947, avec des chefs

33 « *One of the greatest needs of Germany is one of the greatest opportunities of America: the supplying of American educational films, of films that show the American way of life and illustrate more vividly than is possible in any other way the aims and results of life in democratic freedom.* » (Boyd Wolff, « Films for German Schools and Youth Groups. Final Report of the Film and Theater Section, Reorientation Branch, Civil Affairs Division, War Department », 1^{er} avril 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E598 Box 3, dossier « Protokolle + Report (films) ».)

34 « *Simple, human story of the policeman as "your friends". [...] Useful as indicative of the democratic attitude toward symbols of authority.* » (*Ibid.*, p. 18.)

35 « *America as a haven of refuge for a great musician in exile from political persecution. [...] Gives an idea of the esteem in which music is held as a cultural activity by the American public.* » (*Ibid.*, p. 19.)

d'orchestre célèbres et renommés : Arturo Toscanini (orchestre de la NBC, National Broadcasting-Company), Pierre Monteux (San Francisco), Serge Koussevitzky (Boston), Eugene Ormandy (Philadelphie). 30 000 jazz-bands ont été créés dans les universités, lycées et écoles, ainsi que 20 000 orchestres d'écoles. Des concerts d'été sont organisés en plein air, parfois dans des stades de 20 000 places, et attirent un vaste public avec une programmation et des interprètes de qualité³⁶.

La situation des Britanniques est comparable, bien qu'historiquement différente. Les Allemands leur reconnaissent une tradition musicale dont Henry Purcell est le représentant incontesté, mais pointent l'absence de compositeurs de génie après lui – bien qu'il ait été naturalisé anglais à la fin de sa vie, Georg Friedrich Haendel reste à leurs yeux un compositeur allemand. À l'issue du festival « Nouvelle musique internationale à Berlin » en 1947, le musicologue allemand Kurt Westphal expose ce déficit persistant :

248

Le rétablissement de la vérité historique auquel nous aspirons aujourd'hui ne fait toujours pas de l'Angleterre une patrie de musique. Le fait est que les compositeurs anglais ont joué à plusieurs reprises dans l'histoire de la musique le rôle de Moïse : ils ont montré la terre de Canaan et ont conduit les autres à ses frontières, mais ils n'y sont pas entrés eux-mêmes. C'est pourquoi l'Angleterre ne dispose aujourd'hui d'aucun compositeur qui soit présent en permanence dans les programmes de concerts européens. L'Angleterre se retrouve sans classicisme musical³⁷.

Comme pour les États-Unis, il relève cependant le dynamisme de la création musicale à partir du début du xx^e siècle avec des compositeurs tels que Ralph Vaughan Williams, William Turner Walton, Michael Tippett, Edmund Rubbra ou Alan Rawsthorne. Néanmoins, le seul auquel il reconnaisse une originalité dans le langage musical qui ne soit pas influencé par la tradition allemande ou européenne des siècles précédents est Benjamin Britten. Au Royaume-Uni, les jugements sont tout aussi sévères. Dans un article qui paraît dans le *Spectator* en mars 1946, le poète et critique James Redfern dresse le même constat pour l'opéra et le théâtre :

Notre opéra est de qualité inférieure et vit sur le passé – à l'exception d'une seule œuvre anglaise nouvelle, *Peter Grimes*. Notre théâtre, bien que supérieur à notre opéra du point de vue technique, vit totalement sur le passé. C'est dans le

36 Hans Walter Heinsheimer, « Amerikanisches Musikleben im Aufstieg », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/9, juillet 1947, p. 250-254.

37 Kurt Westphal, « Internationale neue Musik in Berlin », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/10-11, août-septembre 1947, p. 293.

domaine du ballet seulement que nous avons réussi à réunir une véritable foule de talents nouveaux et vraiment créatifs³⁸.

En 1948, le prix Nobel de littérature poète et dramaturge T.S. Eliot, dont *Murder in the Cathedral* (1935) est donné avec succès sur les scènes allemandes après la guerre, évoque même un « déclin ». Il affirme « que les critères en matière de culture sont plus bas qu'ils ne l'étaient il y a cinquante ans ; et que les preuves de ce déclin sont observables dans tous les domaines de l'activité humaine »³⁹. Au sortir d'une guerre qui l'a considérablement affaibli, le Royaume-Uni connaît néanmoins un regain d'intérêt de sa population dans le domaine culturel, que son antenne de radio au sein de la BBC (*British Broadcasting Corporation*) ambitionne d'intégrer et de développer. Les politiques musicales qui se mettent progressivement en place tiennent nécessairement compte de ce contexte et expliquent la prépondérance de la radio en zone britannique. Le 4 mai 1945, l'hymne britannique retentit sur Radio Hambourg qui diffuse à 19 heures sa première annonce : « Ici Radio Hambourg, une station du gouvernement militaire interallié » (« *Here is Radio Hamburg, a Station of the Allied Military Government* »). Au mois de septembre, elle devient la NWDR (*Nordwestdeutscher Rundfunk*). Un orchestre est immédiatement créé, qui joue des musiques interdites, britanniques et juives, ainsi que de la musique légère avec pour objectif de « rééduquer le public allemand pour qu'il devienne inconsciemment plus perméable aux idées et aux valeurs que la Grande-Bretagne défend⁴⁰. »

Dans cette idée, des pièces de théâtre à montrer au public occupé sont également choisies, dans une traduction allemande. La responsabilité de la programmation est confiée à la section Théâtre et Musique de l'ISC (*Information Services Control, Directorate*) et à son consultant britannique le dramaturge Ashley Dukes, propriétaire du *Mercury Theatre* à Notting Hill. Sont privilégiées des pièces ayant connu un succès considérable au Royaume-Uni, parmi lesquelles *Murder in the Cathedral* (*Mord im Dom*) de T.S. Eliot, représenté en allemand plus de 1 000 fois entre 1935 et 1949 ou encore *Duet for two Hands* (*Zwei Hände*) de Mary Hayley-Bell écrit en 1945 et donné, également en allemand, plus de 400 fois en l'espace de deux ans. L'objectif est, dans un premier temps, de confirmer la légitimité de l'Angleterre comme nation de culture. Les pièces

38 James Redfern, cité par Robert Hewison, *In Anger. Culture in the Cold War 1945-60*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1981, p. 7.

39 Thomas Stearns Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1948, p. 19.

40 « *Reeducate the German public so that they may unconsciously become more accessible to the ideas and standards for which Britain stands.* » (Foreign Office, « Policy of German Information Services for Germany », 29 mai 1945, p. 1. TNA/PRO/FO, 898/401.)

sont en outre sélectionnées en fonction du message didactique, psychologique ou moral qu'elles délivrent.

250 Le domaine de la musique savante quant à lui laisse la part belle à l'opéra, genre le plus apprécié au Royaume-Uni, ainsi qu'à la musique vocale. À l'été 1946, 22 opéras municipaux ont été rouverts dans la zone. Après la guerre, l'administration britannique revendique principalement Benjamin Britten et Michael Tippett comme ses compositeurs incontournables. L'oratorio *A Child of Our Time*, que Tippett avait composé entre 1939 et 1941 en commémoration des événements tragiques du pogrom de 1938 surnommé « Nuit de Cristal » par Goebbels, est donné en radiodiffusion en novembre 1945 sous la direction du chef allemand de l'orchestre de la NWDR, Hans Schmidt-Isserstedt. Précisons cependant ici qu'en raison de son engagement pacifiste et de sa constitution en objecteur de conscience durant la guerre, Tippett avait été incarcéré trois mois à la prison de Wormwood Scrubs en 1943. Par conséquent, bien que mis à l'honneur, il n'est pas admis en zone britannique en 1945 et ne pourra pas assister à la création de sa pièce. Britten, qui sera finalement exempté, s'était lui aussi déclaré objecteur en avril 1942. La fin de la guerre sonne donc un véritable retour en grâce des deux compositeurs. *Peter Grimes* connaît une longue tournée couronnée de succès dans de nombreuses villes allemandes, toutes zones confondues, sur la saison 1946-1947 : Hambourg, Berlin, Hannover, Cologne, Francfort, Stuttgart, Mannheim, Baden-Baden, Munich, Leipzig, Dresde, Halle. L'ambition de revendication du statut de *Kulturvolk* mène à l'organisation par la NWDR, en juin 1947, de Journées de la musique anglaise (« *Englische Musiktage* ») à Berlin. Y sont présentées des œuvres de Benjamin Britten et Michael Tippett, mais également Ralph Vaughan Williams, John Ireland, William Turner Walton, Alan Rawsthorne et Edmund Rubbra. En ouverture à ces journées, une conférence « L'Angleterre, pays de la musique » (« *Musikland England* ») est donnée par le musicologue Fred Hamel, qui ne parvient néanmoins pas à changer l'opinion des spécialistes allemands parmi lesquels Kurt Westphal, qui en retient que « toutes les avancées musicales significatives en Angleterre sont le fait de l'histoire de la musique européenne⁴¹. » Enfin, du 21 août au 5 septembre 1948, le « Festival élisabéthain » (« *Elisabethanische Festspiele* ») propose une programmation de qualité, alliant concert de madrigaux, représentation de pièces de Shakespeare, lecture de textes de Christopher Marlowe et conférences sur la poésie, qui attire un public très nombreux.

Dans le domaine du cinéma, les Britanniques se retrouvent rapidement sous l'influence américaine. Après la fusion économique de la bizonne, des

41 Kurt Westphal, « Internationale neue Musik in Berlin », art. cit., p. 293.

accords sont passés pour « permettre la distribution commerciale de films sur une base réciproque⁴² » dans ces deux zones. Dans les faits, les productions hollywoodiennes concernent la majorité des films diffusés dans les quelque 1 100 salles que compte la seule zone britannique.

Le sentiment d'infériorité anglo-américain et la politique de « non-fraternisation » qui prévaut dans ces deux zones mènent à l'interdiction faite à tout musicien relevant de l'une des deux administrations, qu'il soit amateur ou professionnel, de se produire devant un public allemand. Côté britannique, une circulaire précise ainsi :

Aucun fonctionnaire du gouvernement militaire ne peut profiter de sa position pour participer à des activités culturelles allemandes. Ceci en partie pour s'assurer que les Allemands ne se fassent pas de mauvaise impression sur les standards britanniques en matière de musique, dans l'éventualité où un amateur ou un mauvais musicien professionnel viendraient à s'y produire⁴³.

Les rares concerts de musique américaine sont tout d'abord réservés aux troupes militaires et non accessibles au public allemand. En septembre 1945 est ainsi donnée *Afro-American Symphony* de William Grant Still, élève d'Edgar Varese, par l'Orchestre philharmonique de Berlin. Première œuvre américaine jouée sur le sol allemand, elle est dirigée par un jeune compositeur noir, Rudolph Dunbar, alors correspondant pour la presse étrangère, en remplacement du chef Leo Borchard « tué accidentellement⁴⁴ » quelques jours auparavant. Malgré la mise en avant du message de tolérance porté par l'œuvre et le choix du chef, l'exclusion du public allemand empêche tout retentissement sur la population. Trois mois plus tard, l'orchestre donne l'*Adagio* de Samuel Barber sous la direction du capitaine John Bitter, par ailleurs responsable de la section Musique et Théâtre au sein de l'ICD, toujours devant les troupes américaines.

Le premier concert ouvert au public allemand a lieu tardivement, le 8 mars 1946, à Heidelberg. Il présente une œuvre de Walter Piston,

42 « [...] permit the commercial distribution of films on a reciprocal basis in the British and American zones. » (Control Commission for Germany (British Element), « Re-establishing the German film industry », 1^{er} octobre 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E260 Box 263, dossier « British/US Film Working Party ».)

43 « No Military Government official may take advantage of his position to participate in German cultural activities. This is partly to ensure that the Germans do not get a false impression of British standards of musical life, should an amateur or poorly gifted professional musician perform under such circumstances. » (Brian Dunn, Information Services Department, 18 juillet 1946. TNA/PRO/FO, 946/57.)

44 De retour d'un concert le 23 août 1945, le chauffeur de Borchard se méprend sur le geste d'une sentinelle américaine à un *checkpoint* et ne s'arrête pas ; la sentinelle ouvre le feu sur la voiture et Borchard meurt sur le coup. Suite à cet incident, l'établissement de barrières aux *checkpoints* est généralisé.

Incredible Flutist Suite. Les représentations s'intensifient progressivement ; Sergiu Celibidache fait découvrir l'*Adagio* de Barber à Berlin en avril, Hans Rosbaud dirige Copland (*An Outdoor Overture*) en septembre. Un peu plus d'un an après l'ouverture de la musique américaine au public allemand, le chiffre atteint, en juin 1947, 374 représentations dans tout le pays. Dans la zone américaine, 285 concerts ont eu lieu dans 27 villes différentes ; 56 ensembles musicaux d'effectifs variés y ont au total présenté 89 œuvres américaines⁴⁵. L'engagement d'interprètes américains de renommée internationale est pour sa part fortement recommandé par le directeur de l'*Information Control Division*, Robert McClure, mais rejeté par le conseiller politique de l'administration militaire américaine, Robert Murphy. L'argument avancé est le refus de faire payer les contribuables américains pour des tournées d'artistes dans un pays qui doit être occupé durement. La position britannique est identique.

252

Enfin, la gestion des lieux de spectacle et de divertissement durant les premiers mois de l'occupation pose problème à l'administration américaine. La priorité étant donnée à la reconstruction matérielle du pays, les salles d'opéra ou de cinéma sont tout d'abord utilisées pour loger les régiments de soldats américains. John Evarts, responsable de la musique en Bavière, évoque même, dès 1946, « de longues négociations entre les commandants des troupes et l'*Information Control Division* pour, dans un premier temps, faire en sorte que les troupes ne soient plus logées dans les théâtres et, ensuite, permettre que les rares salles disponibles soient utilisées pour les activités culturelles des Allemands uniquement, ou au moins une partie du temps⁴⁶. » Le premier concert pour le public allemand organisé en Bavière est ainsi donné dans le *Prinzregententheater* de Munich investi par des troupes, avec un foyer transformé en salle de repas pour les officiers. Ces diverses erreurs stratégiques en matière de politique culturelle renforcent au sein de la population allemande des préjugés déjà ancrés.

45 Chiffres donnés par Harrison Kerr, « Information Control in the Occupied Areas », *Notes*, IV/4, septembre 1947, p. 433.

46 « [...] There were] many lengthy negotiations between troop commanders and Information Control Division to first stop the practice of billeting troops in theaters and secondly enable the few available halls to be used for cultural activities of the Germans on a full time or part time scale. » (John Evarts, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

Il semble donc que notre devoir soit ici, comme dans quelques autres domaines, de contrôler sans doute mais surtout de conseiller, de diriger et de réorganiser non seulement parce que nous détenons les leviers de commande mais parce que beaucoup d'Allemands cultivés sentent plus ou moins que nous sommes dépositaires d'une doctrine et d'une culture susceptibles de ramener l'Allemagne au culte de la beauté et de lui redonner le goût des valeurs spirituelles⁴⁷.

René Thimonnier

La position de la France, dénigrée moins fortement par le régime national-socialiste, contraste nettement avec l'attitude anglo-américaine. L'objectif des membres du gouvernement militaire de la zone française d'occupation n'est pas d'affirmer ou de chercher à mériter une légitimité culturelle mais de véritablement imposer la supériorité française – au détriment des autres Alliés – « dans le seul domaine où aucune concurrence étrangère ne menace de l'amoinrir : celui de l'intelligence et du goût⁴⁸. » Tout comme ses Alliés, l'administration française accorde donc une place importante à la politique culturelle à mettre en œuvre dans sa zone d'occupation en Allemagne. Sous la tutelle de l'Administrateur général du gouvernement militaire, Émile Laffon, trois services sont constitués entre juillet et août 1945 à Baden-Baden, avec des délégations à Coblenz, Fribourg et Tübingen : la direction de l'Éducation publique dirigée par Raymond Schmittlein, la direction de l'Information (Jean Arnaud) et le bureau des Spectacles et de la Musique (René Thimonnier), qui travaillent officiellement en étroite collaboration, parfois cependant en concurrence. Dès leur installation dans la zone, les trois personnalités dirigeantes accordent une place prépondérante à la propagation de la culture française qu'ils jugent supérieure et exemplaire, ainsi que le résumera Jean Arnaud dans la revue *La France en Allemagne* : « La France, pays de la mesure, du bon sens, du goût, de la finesse, pays aussi de la Révolution et des droits de l'homme, pays exportateur des valeurs humanistes, est l'antidote tout indiqué pour l'âme allemande⁴⁹. »

Dès le 3 juillet 1945, René Thimonnier avait rédigé depuis Paris les « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », dans lesquels il suggérait l'interdiction de toute musique ou pièce de théâtre écrite en Allemagne

47 René Thimonnier, « Projet de réorganisation du théâtre allemand dans la Z.F.O. », 23 septembre 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 486/7a, « Spectacles, 1946-1948 ».

48 Jean Carmoëns, « La peinture contemporaine française, La gravure française, Les artisans d'art allemand », *Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la Zone française d'occupation*, 1, avril 1947, p. 96.

49 Jean Arnaud, « Avant-propos », *La France en Allemagne*, n° spécial « Information et action culturelle », août 1947, p. 10.

depuis 1933, à l'exception des compositeurs interdits par les nazis, comme les autres Alliés. Face aux mesures de censure et d'interdictions qui entraîneraient inévitablement un appauvrissement de la vie culturelle, Thimonnier plaide pour une « propagande positive⁵⁰ » dans laquelle la musique française occuperait une place privilégiée. C'est donc pour combler un manque que les œuvres françaises sont abondamment représentées dès les premiers mois de la reprise des activités musicales et théâtrales. Cette surreprésentation du patrimoine français vise également une rééducation masquée ; ainsi que l'avait énoncé le général de Lattre de Tassigny, « les Allemands sont des visuels et des auditifs, il faut leur faire entrer la France par les yeux et les oreilles⁵¹. » Dans les premières semaines qui suivent la libération, les spectacles en zone française sont organisés par le Service social de l'Armée, « au bénéfice exclusif des troupes d'occupation⁵² », suivant en cela la directive interalliée concernant la politique de non-fraternisation. Le bureau des Spectacles et de la Musique entre en activité à Baden-Baden le 20 juillet. Deux jours plus tard, il organise un premier concert public en plein air : un orchestre allemand y joue un programme composé pour moitié de musique française. Le 3 août, une soirée a lieu au Petit Théâtre, nouvellement inauguré. Deux spectacles, l'un pour les Français, l'autre pour les Allemands, s'y succèdent. Au 24 août 1945, 13 concerts, accessibles aux Français et aux Allemands, sont recensés⁵³. Alors que les activités culturelles sont tout d'abord concentrées à Baden-Baden, où est installé le service de Thimonnier, des tournées d'interprètes allemands sont progressivement mises en place sur toute la zone à partir de septembre 1945. Ce n'est que fin octobre que seront rendues possibles les premières tournées d'artistes français, qui deviendront le moyen privilégié de diffusion de la suprématie culturelle française. En décembre 1945, le rapport d'activité pointe néanmoins des difficultés économiques entravant la mise en place d'une politique musicale efficace : « La situation telle qu'elle se présente apparaît donc comme quasi illégale du point de vue financier, précaire du point de vue matériel, insuffisante du point de vue du personnel⁵⁴. » L'année 1946 marque un investissement pécuniaire majeur du service de l'Économie et des Finances, qui permet un développement des activités

50 René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », 3 juillet 1945, p. 9. AOFAA, 1 AC 528/5, « Projet d'organisation et de propagande ».

51 Cité par James de Coquet, *Nous sommes les occupants*, op. cit., p. 167.

52 Michel François, « Note sur le fonctionnement des spectacles dans la zone française d'occupation », 26 décembre 1945, p. 1. AOFAA, 1 AC 486/3, « Spectacles et musique, affaires générales, 1945-1946 ».

53 Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949/50*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 151.

54 Michel François, « Note sur le fonctionnement des spectacles dans la zone française d'occupation », doc. cit., p. 4.

artistiques dans toute la zone : « 21 tournées théâtrales et 29 tournées musicales ont donné plus de 500 représentations, qui ont attiré plus de 600 000 auditeurs et spectateurs (258 représentations au 1^{er} juin 1947)⁵⁵. » Alors que le service de René Thimonnier est lié au commandement militaire d'occupation, une « Mission culturelle française en Allemagne », de caractère civil, est créée en septembre 1946 par la Direction générale des relations culturelles (DGRC) du ministère des Affaires étrangères, avec à sa tête Félix Lusset. Implantée à Berlin, la Mission a pour objectif le rayonnement culturel de la France à Berlin et dans les autres zones et s'inscrit dans la « volonté de préparer, dès 1946, la normalisation des relations entre la France et l'Allemagne⁵⁶. » Outre ses activités de diffusion d'événements à travers le pays, elle fonctionne comme un centre culturel, dispose d'une bibliothèque et organise des événements dans ses locaux du Fürstendamm, dans le quartier de Berlin-Frohnau. Si la compétence de Lusset couvre, en théorie, l'ensemble de l'Allemagne, l'institut dont il a la charge manque de moyens financiers et s'inscrit rapidement dans une relation de concurrence avec les services de Baden-Baden, qui mèneront à son départ de Berlin en 1948⁵⁷.

Comme les expositions artistiques, les tournées organisées par les différents services culturels français en activité sont l'occasion de présenter au public allemand, mais également aux autres occupants dans leur propre zone, les interprètes (Quatuor Calvet, Ginette Neveu, Monique Haas, Les Petits Chanteurs à la croix de bois, Les Compagnons de la chanson), les compositeurs (Francis Poulenc, Jacques Ibert, Georges Auric) et les auteurs dramatiques français (Jean Anouilh, Albert Camus, Paul Claudel, Jean Cocteau) les plus célèbres. L'enjeu est d'édifier l'ancien ennemi allemand, désormais vaincu, qui a trop souvent péché par arrogance dans le domaine musical selon Thimonnier :

- 55 *L'Œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947, p. 42.
- 56 Félix Lusset, « Un épisode de l'histoire de la Mission Culturelle Française à Berlin (1946-1948) : Sartre et Simone de Beauvoir à Berlin à l'occasion des représentations des *Mouches* au théâtre Hebbel (janvier 1948) », dans Jérôme Vaillant (dir.), *La Dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 91.
- 57 Au sujet des conflits entre les multiples acteurs culturels en zone française, voir Stefan Zauner, *Erziehung und Kulturmission. Frankreichs Bildungspolitik in Deutschland 1945-1949*, München, Oldenbourg, 1994, p. 298-326 ; Bernard Genton, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, p. 76-80 ; Margarete Mehdorn, *Französische Kultur in der Bundesrepublik Deutschland: politische Konzepte und zivilgesellschaftliche Initiativen 1945-1970*, Köln, Böhlau, 2009, p. 75-83 ; Rainer Hudemann, « Grundprobleme der französischen Besatzung in Deutschland », dans Institut Français de Stuttgart (dir.), *Die Französische Deutschlandpolitik zwischen 1945 und 1949: Ergebnisse eines Kolloquiums des Institut français de Stuttgart und des Deutsch-Französischen Instituts, Ludwigsburg, das am 16.-17. Januar 1986 im Institut français de Stuttgart stattgefunden hat*, Tübingen, Attempo Verlag, 1987, p. 27-40.

Non seulement le Germain ne comprend réellement bien que sa musique, mais il tend à sous-estimer les autres ou à les ignorer totalement. Il veut oublier que jusqu'à la fin du XVII^e siècle, l'Italie et la France ont tour à tour, régné sur le monde musical et que c'est seulement pendant deux siècles, soit de la naissance de Bach jusqu'à la mort de Wagner, que la musique allemande a exercé son hégémonie ⁵⁸.

La musique populaire est également visée :

Il n'était certes pas inutile qu'on vînt rappeler – et parfois même apprendre – aux Allemands que, pour digne d'admiration que soit leur art populaire (il ne saurait être question de le nier), tous les peuples possèdent une tradition poétique et musicale, et qu'en particulier le folklore de la France n'était pas inférieur à celui des autres pays pour sa richesse comme pour sa valeur artistique⁵⁹.

256

L'affirmation des prétentions hégémoniques en matière de culture passe en outre par la création de revues musicales ou spécialisées. Chaque concert ou événement culturel français y fait l'objet de véritables panégyriques. L'objectif propagandiste d'expansionnisme culturel est clairement affiché, par exemple dans la revue bimestrielle *Verger* – publiée conjointement en langue allemande sous le titre *Die Quelle (La Source)*. La revue, créée en mars 1947, est une émanation du bureau des Spectacles et de la Musique et sa diffusion dans les quatre zones vise un objectif propagandiste :

Nous espérons faire prochainement de *Verger* une grande revue internationale qui permettra à nos compatriotes de mieux comprendre et de mieux apprécier l'effort intellectuel que tente la France pour développer les notions d'humanisme et de liberté dans les territoires placés sous son contrôle⁶⁰.

Une autre initiative est la constitution des « Ateliers d'art français », où architectes et artisans français forment des Allemands. Ils sont dirigés par le sculpteur et médailleur Albert De Jaeger (prix de Rome en 1935) et effectuent notamment l'ameublement de bureaux ou de bâtiments de l'administration⁶¹.

Le gouvernement s'appuie lui aussi sur la radiodiffusion, *via* la Südwestfunk à Baden-Baden. En dehors de la propagande politique que les émissions ou les bulletins d'actualité permettent de manière non dissimulée, la diffusion de

⁵⁸ René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », *La Revue musicale*, 202, octobre 1946, p. 311.

⁵⁹ M.E., « Chanson populaire et propagande française », *La France en Allemagne*, 7, novembre 1947, p. 44-45.

⁶⁰ R. Dumay, « Avant-propos », *Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la zone française d'occupation*, 1, avril 1947, p. 4.

⁶¹ « Les Ateliers d'art français », *La Revue de la zone française*, 6/7, avril-mai 1946, p. 14.

musique de compositeurs français (Claude Debussy, Albert Roussel, Maurice Ravel, Darius Milhaud), germaniques (Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert), mais aussi stigmatisés par le régime hitlérien (Paul Hindemith, Felix Mendelssohn, musique de jazz) affirme leur ouverture culturelle et leur volonté de démocratisation et de rééducation. Dans le domaine du cinéma enfin, quelque 360 salles en état de fonctionner sont rouvertes dès le mois de décembre 1945. 110 seront reconstruites ou réaménagées. Le public touché est très large : près d'un million de spectateurs par semaine. Début 1946, le premier film sur les Français en Allemagne est achevé en trois versions : française, allemande et anglaise. Sont également préparés et diffusés, comme dans les autres zones, des films d'actualités allemandes hebdomadaires⁶². Deux studios de synchronisation sont construits pour permettre une diffusion rapide des films français en version allemande. Leur sélection est rigoureuse et stratégique : « Tout film pouvant d'une façon ou d'une autre présenter la France et ses habitants sous un jour par trop défavorable, est à proscrire, tandis qu'est à conseiller tout film mettant délicatement en relief les qualités profondes du génie français⁶³. » En bref, seule l'image d'une France prestigieuse et idéalisée est autorisée et considérée à même de permettre la reconstruction de la démocratie en Allemagne occupée⁶⁴.

Bien qu'impulsées à une période de non-concurrence supposée entre Alliés, les multiples manifestations et initiatives artistiques côté français ont pourtant un autre objectif plus officieux : vainqueur contestable et contesté en recherche de légitimité, la France n'affiche pas seulement sa supériorité sur l'Allemagne, elle la revendique également sur les autres Alliés, en premier lieu les Américains, par le biais de la culture. Un exemple : avant la prise de contrôle officielle le 12 juillet 1945 par ces derniers de la ville de Stuttgart, désormais située en zone américaine, les troupes françaises occupent la ville. En juin, elles y font donner des concerts pour un public mixte, par l'orchestre philharmonique local, et entretiennent l'anti-américanisme déjà existant. Un rapport américain évoque des « rumeurs déjà répandues selon lesquelles les Américains n'autoriseront aucune forme de divertissement par repréailles pour les atrocités, et qu'il n'y aura ni festivals ni orchestre philharmonique, car les Américains sont des

62 P.D., « L'activité cinématographique en zone française. Technique et propagande », *La France en Allemagne*, 2, août-septembre 1946, p. 31-34.

63 Services de l'Information, section Cinéma, « Rapport sur les expériences de propagande culturelle par le film », 22 avril 1948, p. 3. AOFAA, 1 AC 486/7a, « Spectacles, 1946-1948 ».

64 Sur le rôle du cinéma dans la zone française, voir Laurence Thaisy, « Cinéma et rééducation en zone française d'occupation (1945-1949) », dans Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, 2015, p. 103-123.

barbares en matière de culture⁶⁵. » Conséquence directe : l'occupant américain met en place deux concerts, l'un à 12 h et l'autre à 17 h, le jour même de son installation et organise une retransmission radio dès 22 h. À partir de 1947, l'accent est mis sur l'organisation d'événements dans les autres zones, pour assurer une présence culturelle française dans l'ensemble du pays⁶⁶.

Les Russes, enfin, ont le plus sévèrement souffert de la diffamation nazie durant la guerre. Tout d'abord du point de vue de la conception raciale hitlérienne : désignés communément par les termes *hordes*, *sauvages*, *barbares* ou *sous-hommes*, les soldats et citoyens de l'URSS ont été massivement déportés dans les camps de concentration au gré des conquêtes territoriales ; ils y étaient considérés indignes de vivre et systématiquement maltraités. Nombre d'entre eux ont également péri lors des massacres perpétrés par les équipes mobiles de tuerie (*Einsatzgruppen*) et les premiers essais de gazage par Zyklon-B ont été effectués, entre septembre et décembre 1941, sur des prisonniers de guerre soviétiques. Sur le plan politique, le bolchevisme avait été attaqué dès les années de la république de Weimar par le gouvernement Ebert puis par les différentes coalitions qui mèneront à la victoire de Hitler. À partir de 1933, les sympathisants allemands à l'idéologie communiste sont officiellement combattus et persécutés et constituent la première population du système concentrationnaire. Après l'invasion de la Pologne et la violation du pacte germano-soviétique, la propagande nazie fournit une imagerie abondante dépeignant les soldats de l'Armée rouge avec des têtes de loups, ou encore un couteau sanglant entre les dents ; les rapports quotidiens sur le comportement barbare des Soviétiques dans les nouvelles diffusées par les organes nazis contribuent à forger l'image d'un ennemi inhumain qu'il faut éliminer sans pitié.

Malgré cela, ou plutôt pour cette raison même, le régime d'occupation en zone soviétique affirme la suprématie de sa culture politique et de son patrimoine artistique, dans la continuité des prétentions de l'idéologue stalinien Andreï Jdanov, qui déclarait en 1934 :

Nous connaissons très bien la force et la supériorité de notre culture. Il suffit de rappeler les succès stupéfiants de nos délégations culturelles à l'étranger, notre parade de culture physique, etc. [...] Combien mieux alors pourrions-nous, avec notre régime socialiste nouveau, représentant l'incarnation de tout ce qu'il y a de meilleur dans l'histoire de la civilisation et de la culture humaine, créer

65 «[...] already prevalent rumor that the Americans will not allow any entertainment in retaliation for atrocities, or that there will be no Festivals or Philharmonic because the Americans are cultural barbarians. » (OMGWB, « Weekly Situation Report of the Film, Theater, and Music Control Section », 30 juin 1945, p. 2. NARA, Rg 260, E623 Box 239, dossier « Weekly Reports ».)

66 Concernant l'évolution du bureau des Spectacles et de la Musique et de ses missions, voir Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor*, op. cit., p. 149-168.

la littérature la plus avancée du monde et laissant loin derrière elle les meilleurs œuvres des temps passés⁶⁷.

Tout comme les Français, les Soviétiques disposent d'un atout en matière de musique : un répertoire musical fourni, apprécié et surtout reconnu par la population allemande, en premier lieu Piotr Ilitch Tchaïkovski et Nikolaï Rimski-Korsakov. Durant les premiers mois d'occupation, ce répertoire est présent sans être hégémonique. La programmation musicale à Berlin, particulièrement au *Deutsche Oper*, accorde une très large part aux compositeurs étrangers et germaniques : Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Leoš Janáček, Engelbert Humperdinck, Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel, sans oublier Christoph Willibald Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Johannes Brahms, ou même Richard Wagner et Richard Strauss⁶⁸. L'enjeu des Soviétiques est de se forger une image de patrons des arts pour contrecarrer celle de bourreaux sanguinaires, confirmée par les exactions commises à Berlin et dans le reste du pays les jours ayant suivi la victoire. Mais la propagande musicale se double rapidement d'enjeux politiques : *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski est donné pour la journée de commémoration de la Révolution russe de 1917, le 7 novembre 1945. Deux ans plus tard, cet événement a pris de l'ampleur et s'étend désormais sur une semaine entière, inaugurée par une représentation de *La Dame de Pique*, du même compositeur. Conscients de l'importance décisive de la musique et de la culture pour la reconstruction de leur zone, les Soviétiques sont les premiers à faire venir leurs musiciens en septembre 1946, parmi lesquels le Chœur d'État russe ou la pianiste Nina Jemeljanova qui, le temps d'un spectacle, contribuent à confirmer la réputation de *Kulturvolk* à laquelle les Anglo-Américains aspirent sans succès. Quant au cinéma, les premières salles rouvrent dès le mois de mai 1945 à Berlin et présentent tout d'abord des films soviétiques en version originale. Fin juin, la première partie d'*Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein est le premier film russe à être doublé en langue allemande (sous le titre *Iwein der Schreckliche*) ; Berlin compte alors 127 salles dans le secteur soviétique. Au total, une cinquantaine de films russes y sont projetés⁶⁹.

Bien qu'animés dans un premier temps par une volonté de mener conjointement les politiques musicales et culturelles, et malgré l'organisation d'événements unitaires avant tout symboliques, les Alliés détournent rapidement la musique au profit de la légitimation de leur pouvoir et de leur culture tout d'abord, puis de la prise d'influence politique sur les autres zones. La cristallisation des

67 Andreï Jdanov, « Sur la littérature », 1946, dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950, p. 42.

68 LAB, C Rep 167, Nr. 2.

69 Chiffres donnés par Laurence Thaisy, *La Politique cinématographique de la France en Allemagne occupée (1945-1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 201-202.

relations Est/Ouest et leur affrontement inévitable façonne l'évolution des politiques musicales après 1947 et leur réception par la population occupée. Les positionnements antagonistes des alliés américains d'un côté et soviétiques de l'autre, mènent rapidement à une radicalisation des politiques menées, qui se ressent sur la musique. Le lien avec les différents peuples sous influence est repensé à la lumière de chaque idéologie et aboutit à des politiques musicales très spécifiques, à commencer par l'Est, désormais en opposition avec un « bloc » occidental.

POLITIQUES MUSICALES ET PEUPLE OCCUPÉ À L'EST

Le contexte russe : la *Jdanovschina*

260

Nos symphonies quant à elles ont élevé un rideau de fer, un rideau d'acier entre le Peuple et les compositeurs. [...] Nos compositeurs devraient descendre de leur Olympe et se demander : « Que dois-je faire, en tant que compositeur, à un moment où le pays tout entier travaille à mettre en œuvre le Plan quinquennal de reconstruction⁷⁰ ? »

Vladimir Grigorievitch Zakharov

Après la Révolution de 1917, Lénine nomme Anatoli Lounatcharski au commissariat du peuple à l'Instruction (*Narkompros*). La musique et les arts sont mis au service de la Révolution mais aucune doctrine n'est formulée concernant l'esthétique à adopter. Deux organisations antagonistes importantes se mettent alors en place, avec le même objectif. La première est l'Association russe des musiciens prolétariens (ARMP). Elle est créée en 1923 autour des critiques musicaux Lev Lebedinski et Youri Keldych et du compositeur Viktor Bély. Elle comptera notamment les compositeurs Alexander Kastalski, Alexander Davidenko, Marian Koval, Boris Chekhter et Nikolai Tchemberdji. Son ambition est de forger un langage musical radicalement nouveau, au service du peuple. L'ARMP prône une « simplicité populaire » par opposition à l'art proclamé bourgeois et condamne la musique légère en même temps que la quasi-totalité de l'héritage savant.

70 Intervention à la conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS, Moscou, janvier 1948. Minutes retranscrites et traduites par Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010, p. 96.

Parmi les maîtres du passé, furent déclarés acceptables par le prolétariat Ludwig van Beethoven (pour la période centrale de son œuvre) et Modeste Moussorgski, en tant que porteurs de vues « progressistes » à l'aune de l'idéologie de la classe prolétaire. Certaines vertus « de classe » étaient également reconnues à Alexandre Dargomyjski et à Franz Schubert. [...] Piotr Ilitch Tchaïkovski était condamné comme le chantre de la bourgeoisie pourrissante, Jean-Sébastien Bach et le Beethoven de la dernière période comme des créateurs de constructions scolastiques inexpressives, Stravinsky et Prokofiev comme des laquais de l'impérialisme international⁷¹.

L'ARMP contrôle plusieurs revues parmi lesquelles *La Nouveauté musicale* (*Mouzykalnaïa Nov*).

Parallèlement à cette association, l'année 1923 voit la création de l'Association de musique contemporaine (AMC) par Nikolaï Roslavets. Y appartiendront entre autres Nikolaï Miaskovski, Alexandre Mossolov, Youri Chaporine ou encore Dmitri Chostakovitch. L'AMP est étroitement liée à la Société internationale pour la musique contemporaine, et résolument moderniste. Le langage musical qu'elle promeut tire sa nouveauté des influences occidentales dont elle avait été coupée et avec lesquelles elle peut renouer après le rétablissement des relations diplomatiques suite à l'adoption de la première Constitution de l'URSS, le 31 janvier 1924 : Ernst Křenek, Franz Schreker, Arnold Schönberg, Paul Hindemith ou encore Arthur Honegger et Darius Milhaud font figure de modèles. L'AMP est particulièrement active à Leningrad, où elle organise des Soirées de musique occidentale contemporaine, et à Moscou. L'AMC publie en 1924 la revue *Culture musicale* (*Mouzykalnaïa Kouloura*, quelques numéros seulement) puis *Musique contemporaine* (*Sovremiennaïa Mouzyka*) de 1924 à 1929.

Les luttes d'influence entre les deux associations s'intensifient au cours des années. La démission de Lounatcharski, protecteur de l'AMC, en septembre 1929 entérine la « victoire » de l'ARMP, devenue entre-temps ASMP (Association soviétique des musiciens prolétariens). Après la prise de pouvoir totale par Staline en 1929, toutes les associations musicales sont progressivement enrégimentées puis dissoutes le 23 avril 1932 et intégrées à la nouvelle Union des compositeurs et musicologues soviétiques⁷² qui publie, dès janvier 1933, une nouvelle revue, *Musique soviétique* (*Sovietskaïa Mouzyka*). Dans son premier numéro, l'article

71 Levon Hakobian, « La musique soviétique de Lénine à Staline, 1917-1953. Les méandres de l'histoire », dans Pascal Huynh (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, cat. expo. 12 octobre 2010-16 janvier 2011, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2010, p. 24-25.

72 L'accompagnent la création de l'Union des peintres soviétiques et celle de l'Union des écrivains soviétiques.

« Le réalisme socialiste en musique » entérine la prise d'influence de l'ASMP sur l'AMC et la conception du rôle de l'artiste selon Staline :

L'attention principale du compositeur soviétique doit être dirigée vers les principes progressistes et victorieux de la réalité, en particulier vers ce qui est héroïque, large et beau. C'est ce qui caractérise l'univers spirituel de l'homme soviétique et doit être concrétisé par des images musicales pleines de beauté et de force. Le réalisme socialiste exige un combat implacable contre les orientations modernistes antipopulaires qui caractérisent la décadence de l'art bourgeois contemporain⁷³.

262 En 1934, la doctrine du « réalisme socialiste » est officiellement proclamée par Andreï Jdanov dans son discours d'ouverture du premier Congrès de l'Union des écrivains soviétiques. Il s'agit pour les artistes, désormais qualifiés d'« ingénieurs des âmes », de représenter la vie du peuple soviétique et avant tout des prolétaires, tout en les orientant dans l'esprit du stalinisme. Pour Jdanov, « la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme »⁷⁴.

22 juin 1941 : malgré la signature du Pacte germano-soviétique en août 1939, les troupes allemandes attaquent la Russie, engageant Staline dans ce qu'il nomme la « Grande Guerre patriotique ». L'urgence est la mobilisation de toutes les formes d'expression littéraire et artistique au service de la cause patriotique et nationale et la censure s'exerce de façon moins rigoureuse, permettant une relative prise de liberté des artistes. La victoire alliée sur l'Allemagne en 1945 marque donc un retour au contrôle du régime en URSS et un durcissement idéologique qui trouve son aboutissement dans ce qui est désormais nommé la *Jdanovschina* (littéralement « période de Jdanov »).

Véritable campagne idéologique de reprise en main et de mise au pas de l'intelligentsia, la *Jdanovschina* est initiée par Staline lui-même et mise en œuvre par Jdanov. L'objectif est, en restaurant un contrôle absolu sur les artistes, de revivifier l'idéologie stalinienne tout en s'inscrivant dans l'opposition avec l'Ouest, considéré décadent et corrompue. Le point de départ est, le 1^{er} août 1946, l'annonce par Jdanov de la création d'une nouvelle revue, *La Vie du Parti* (*Partiinaiia Jizn*), chargée d'« encadrer l'évolution de la vie intellectuelle, scientifique et intellectuelle marquée, depuis la Victoire, par la mollesse idéologique, les idées nouvelles et les influences étrangères [...] qui affaiblissent

73 Traduit et cité par Frans C. Lemaire, *La Musique du xx^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994, p. 79.

74 Andreï Jdanov, « Sur la littérature », Discours au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934, dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique, op. cit.*, p. 14-15.

l'esprit communiste⁷⁵. » La poétesse Anna Akhmatova et l'écrivain humoriste Mikhaïl Zoschenko font les premiers les frais de ce qui s'annonce comme une épuration et une mise au pas du milieu artistique ; leurs œuvres sont condamnées par un décret paru fin août 1946. En septembre, c'est le cinéma et des films « dépourvus d'idées » qui sont stigmatisés :

Trois films étaient nommément visés par ce décret : *La Grande Vie*, un film sur les mineurs du Donbass, accusé notamment d'avoir « complètement passé sous silence le rôle moteur du Parti dans la reconstruction du Donbass » et de « n'avoir pas montré la nouvelle technologie utilisée dans les mines » ; *L'Amiral Nakhimov* de Poudovkine, et la seconde partie d'*Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein. Le célèbre réalisateur était notamment condamné pour avoir présenté une image caricaturale de l'*Opritchnina* (sorte de police politique avant l'heure) du tsar (« une organisation de voyous et de criminels rappelant le Ku-Klux-Klan ») et, plus grave encore, une image erronée (celle d'un « homme sans caractère, d'une sorte de pitoyable Hamlet ») d'Ivan IV, un tsar qui figurait désormais, selon les canons idéologiques du stalinisme, parmi les grands bâtisseurs de l'État russe⁷⁶.

Deux mois plus tard, un nouvel hebdomadaire, *La Culture et la Vie* (*Kultura i Jizn*), s'attaque au théâtre. Le 24 juin 1947 marque la mise au pas de la philosophie ; Jdanov convoque une conférence des philosophes et fait condamner l'*Histoire de la philosophie occidentale* de Gueorgui Alexandrov, pourtant lauréat du prix Staline l'année précédente.

Inévitablement la musique est visée. Les compositions attendues par Staline à l'occasion du trentième anniversaire de la Révolution cette même année ne le satisfont pas et traduisent encore trop l'influence exercée par la musique occidentale. Le point de départ servant de prétexte à la mise au pas des compositeurs, en 1948, est la représentation à Moscou d'un opéra de Vano Mouradeli, *La Grande Amitié*, achevé les mois précédents pour la commémoration du 30^e anniversaire de la révolution de 1917. Donnée dans plusieurs villes de Russie précédemment sans déclencher de commentaires, l'opéra fait scandale après sa représentation au *Bolchoï* de Moscou devant Jdanov et, probablement, Staline. Le journaliste américain Alexander Werth rend compte quelques jours plus tard des répercussions :

La rumeur d'un « sacré scandale » dans les milieux musicaux commença à se répandre. On remarque que, du jour au lendemain, les œuvres des compositeurs soviétiques contemporains n'étaient plus à l'affiche des salles de concert. Au programme du concert donné par Sviatoslav Richter, le meilleur pianiste

⁷⁵ Cité par Nicolas Werth en préface à Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou*, op. cit., p. 15-16.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

soviétique de l'avis général, la dernière sonate de Prokofiev (la *Neuvième*) fut, au dernier moment, remplacée par une sonate de Schubert. Bien plus grave encore, des personnalités du monde musical, disait-on, avaient été arrêtées. Et puis, vers la mi-janvier, on apprit qu'une importante conférence réunissant compositeurs et musiciens avait été convoquée d'urgence et se déroulait dans le bâtiment du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique, sous la présidence de Jdanov⁷⁷.

La Conférence des compositeurs et des musiciens évoquée par Werth se tient au Comité central du Parti communiste d'Union soviétique en janvier 1948. Elle définit l'orientation de la musique dans le rejet de ce que Jdanov nomme « formalisme » :

En vérité, on assiste à une lutte – une lutte cachée – entre deux écoles. L'une défend tout ce qu'il y a de progressiste et de sain dans la musique soviétique ; elle défend l'héritage de notre tradition classique, et notamment celui de l'école classique russe ; elle défend un haut niveau idéologique, la sincérité et le réalisme, ainsi que le maintien et l'approfondissement du lien organique entre le Peuple et le chant folklorique – le tout combiné à un haut niveau de savoir-faire. L'autre école défend le formalisme, étranger à l'art soviétique et à la tradition classique. Le formalisme est antipopulaire et n'aspire qu'à pourvoir aux expériences individualistes d'une clique d'esthètes⁷⁸.

Le repli identitaire se confirme et, plus que jamais, il s'agit d'imiter les grands maîtres, particulièrement Moussorgski ou Rimski-Korsakov. Le langage musical, simplifié, doit en outre se nourrir des musiques populaires de l'Union soviétique. L'épigonisme contre lequel le critique musical Youri Keldych met en garde dans son intervention, est au contraire cautionné, encouragé par Jdanov :

Pour le dire candidement, en exprimant ici les souhaits des auditeurs soviétiques, ce serait bien que nous produisions un grand nombre d'œuvres qui seraient du niveau des classiques russes, tant du point de vue de la forme, de l'élégance et de la beauté musicale. Et j'ajouterais : si c'est ça l'« épigonisme », eh bien « Vivent les épigones ! »⁷⁹.

Suite à cette conférence, un décret paru le 10 février 1948 attaque à nouveau l'opéra de Mouradeli, « chaotique et disharmonieux, plein de discordances

⁷⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

⁷⁸ *Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS*, Moscou, janvier 1948. Minutes retranscrites et traduites par Alexander Werth, *ibid.*, p. 139.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 141-142.

désagréables à l'oreille», ainsi que d'autres compositeurs, parmi lesquels Chostakovitch, Prokofiev et Miaskovski. On peut y lire :

Leurs œuvres sont dénaturées par des perversions formalistes et antidémocratiques étrangères au peuple soviétique et à ses goûts artistiques. Caractéristiques de cette musique sont : son rejet des principes de base du classicisme, son recours à l'atonalisme, à la dissonance, à la disharmonie considérés comme des éléments de « progrès » et d'« innovation » ; son rejet de la mélodie ; son aspiration au chaos, aux dissonances psychopathes et à l'accumulation de sons. Cette musique raffole de la musique bourgeoise contemporaine en vogue en Europe et aux États-Unis – une musique qui n'est que le reflet du marasme de la culture bourgeoise⁸⁰.

Malgré le décès de Jdanov en août 1948 et son remplacement par le compositeur et musicologue Boris Assafiev puis par Tikhon Khrennikov en 1949, les effets de la *Jdanovschina* ne cesseront véritablement qu'avec la disparition de Staline en 1953⁸¹.

La politique concernant la musique dans la zone soviétique est pour sa part menée en deux phases, observables également dans les autres domaines artistiques : durant la première, qui dure jusqu'en 1947, l'occupant russe tolère et encourage des formes de modernité, se contentant d'exercer une influence relativement discrète ; la seconde entérine la cristallisation de l'opposition avec les Alliés de l'Ouest et constitue une transposition et une mise en application progressives de la *Jdanovschina*, adaptée au contexte local. C'est dans le cadre de la guerre froide et du combat idéologique que le peuple est amené à prendre une place prépondérante dans les politiques musicales mises en place par les Soviétiques, non seulement en URSS mais aussi en Allemagne occupée : il doit désormais être la source de toute créativité et le destinataire des nouvelles œuvres.

Influence de l'idéologie communiste sur les politiques musicales

Staline nous a dit que l'opéra soviétique doit être profondément émotionnel et émouvant. Il doit faire ressortir le caractère chantant des mélodies populaires, la forme doit être légère et compréhensible. Grâce à sa clarté et son intelligibilité, la musique doit rester proche des masses⁸².

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

⁸¹ Au sujet des politiques musicales en URSS, voir également Pascal Huynh (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, op. cit. ; Franz C. Lemaire, *Le Destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005.

⁸² Cité par Frans C. Lemaire, *La Musique du xx^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, op. cit., p. 85.

Ce témoignage d'Ivan Dzerjinski – compositeur du *Don paisible*, opéra ayant particulièrement plu à Staline – traduit la conception soviétique de l'origine et de la destination de la musique en fonction des trois acceptions du terme *peuple* définies précédemment. Le peuple inspirateur est en premier lieu le peuple *ethnos*, défini géographiquement, et qui nourrit le compositeur par la richesse et l'authenticité des différents folklores à travers toute l'Union soviétique :

Les chansons populaires en tant qu'organismes musicaux ne sont absolument pas l'œuvre de talents isolés, mais la production du peuple tout entier [...]. Comme un lys dans sa splendeur parfaite éclipse l'éclat du brocart et des pierres précieuses, de même la musique populaire par sa simplicité enfantine, est mille fois plus riche et plus forte que tous les artifices de l'art d'école, préconisés par les pédants dans les conservatoires et les académies musicales⁸³.

266 Parmi ceux qui s'en inspirent, citons pour les plus connus l'Arménien Aram Khatchatourian, Tikhon Khrennikov ou encore Dmitri Kabalevski. La seconde source d'inspiration, qui donnera lieu à de nombreuses compositions, est le peuple-classe des prolétaires, dont l'ancrage profond dans la réalité garantit la sagesse. Ses représentants deviennent de nouveaux héros : ouvriers et ouvrières (*Le Boulon*, ballet de Dmitri Chostakovitch sur le sabotage industriel, 1930); kolkhoziens et kolkhoziennes (*Gayaneh*, ballet de Khatchatourian sur la culture du coton dans un kolkhoze, 1943); jeunes communistes (*Dans la tempête*, opéra de Tikhon Khrennikov qui met en scène le personnage de Lénine, 1939); soldats (4^e symphonie *Le Chant du jeune Soldat* de Lev Knipper, 1934, dont sera extrait le chant célèbre « Plaine, ma plaine »). Malgré les efforts des compositeurs, ce peuple-classe souffre encore trop fréquemment d'une mise à l'écart par certains artistes en 1948, selon Jdanov :

Quel pas en arrière font nos formalistes hors de la grand'route de notre histoire musicale lorsque sapant les bases de la vraie musique ils composent une musique monstrueuse, factice, pénétrée d'impressions idéalistes, étrangère aux larges masses du peuple, s'adressant non à des millions de soviétiques mais à quelques unités ou à quelques dizaines d'élus, à une « élite »⁸⁴!

Le peuple-masse, le *peuple soviétique*, uni pour la cause patriotique et dévoué à Staline, est plutôt le destinataire que l'inspirateur en matière de musique. En conséquence, Jdanov prône une esthétique très simple qui versera rapidement dans le simplisme : « Tout ce qui est accessible n'est pas nécessairement génial,

83 A.N. Sérov, « La musique des chants de la Russie du Sud », cité par Andreï Jdanov, « Sur la musique », discours d'introduction à la conférence des musiciens soviétiques, 1948, dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, op. cit., p. 83.

84 *Ibid.*, p. 81.

mais une œuvre géniale est nécessairement une œuvre accessible, et plus elle est accessible au plus grand nombre, plus elle est alors géniale⁸⁵. » En définitive, ces trois approches du peuple sont en intrication, et leur alchimie doit inspirer l'artiste. Surtout, il lui faut à son tour s'intégrer à ce peuple pour ne pas, par son élitisme, verser dans le « formalisme » ou s'éloigner de la réalité socialiste.

Comment se traduit ce rôle prépondérant dévolu au peuple dans la zone soviétique d'occupation en Allemagne ? Si l'on s'intéresse tout d'abord à la première acception du peuple, au sens *ethnos*, il s'agit d'un nouveau peuple morcelé et occupé, désormais en recherche d'identité. Sa musique folklorique ayant été détournée par les nazis pour justifier leur politique expansionniste, il peut difficilement en disposer. L'une des solutions adoptée par certains compositeurs est donc de s'inspirer du folklore de l'occupant soviétique, pour exprimer la gratitude du peuple est-allemand et retrouver une pureté musicale. Ce procédé se retrouvera principalement dans les nombreuses chansons populaires qui seront composées après 1945, mais également dans certaines œuvres savantes. C'est le cas par exemple de Hanns Eisler dans sa cantate *Mitte des Jahrhunderts* (*Milieu du siècle*, 1950), dans laquelle il met notamment en musique un texte de Becher, « Merci à vous, soldats soviétiques » (« Dank euch, ihr Sowjetsoldaten »). L'autre solution à la pénurie de folklore allemand est de susciter la naissance d'une nouvelle musique, proche des *Volkslieder*, dont les paroles traduiraient la nouvelle réalité de la reconstruction. À cet effet est lancé un concours de composition dans la zone soviétique, par l'intermédiaire du périodique *Theater der Zeit* en août 1946, avec un 1^{er} prix de 7 000 Marks, deux 2^e prix de 5 000 Marks et deux 3^e de 3 000 Marks. L'appel est ainsi formulé :

Nous cherchons un chant qui s'appuie sur les forces spécifiques du peuple en tant que représentant de la nouvelle démocratie allemande. [...] L'une des tâches de la nouvelle démocratie allemande est de contribuer à la croissance des forces culturelles. Elles doivent trouver leur expression dans ce Chant du peuple⁸⁶.

Aucune consigne n'est donnée quant au style musical, bien que l'influence des *Volkslieder* soit suggérée : « Nous ne voulons pas de texte ou de musique faciles ; les chants que nous voulons appartiennent à la masse du peuple, et le peuple ne mérite que l'art le plus authentique⁸⁷. »

Trois sujets sont proposés : celui de la jeunesse porteuse d'avenir, celui de la nouvelle femme socialiste et celui de la « volonté du peuple » (« *der Wille*

⁸⁵ Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS, dans Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou*, op. cit., p. 143.

⁸⁶ « Unser erstes Preisausschreiben: Das Lied des Volkes », *Theater der Zeit*, 1/2, août 1946, p. 17.

⁸⁷ *Ibid.*

Wir sind noch jung und in uns ist die Kraft, Deutschland aus Trümmern zu bauen;

in uns brennt Kühnheit und Leidenschaft, zwingt uns, nach vorwärts zu schauen. Wir

zieh'n in den dämmernden Morgen, noch hüllen die Nebel das Tal. Bald

schwinden die nächtlichen Sorgen und Deutschland erhebt aus der Qual. Wir

Wir sind noch jung und in uns ist die Kraft,
Deutschland aus Trümmern zu bauen.
In uns brennt Kühnheit und Leidenschaft,
Zwingt uns nach vorwärts zu schauen.
Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
Noch hüllen die Nebel das Tal.
Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Steil ist der Weg, und das Ziel ist noch weit,
Mancher will mullos verzagen.
Doch neben ihm stehen andre bereit,
Helfen die Last ihm zu tragen.
Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
Noch hüllen die Nebel das Tal.
Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Hinter uns Nächte voll Grauen und Qual,
Um uns ein goldenes Feld.
In unsern Händen der friedliche Stahl,
Vor uns die Schönheit der Welt.
Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
Noch hüllen die Nebel das Tal.
Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Vorwärts, Ihr Jungen, die Hände gefaßt,
Kraftvoll erklingt unser Lied!
Wir tragen frohdig gemeinsam die Last,
Wenn unser Wille geschieht.
Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
Noch hüllen die Nebel das Tal.
Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Marianne Lange

Fig. 13. «Wir zieh'n in den dämmernden Morgen».
Musique : Matthias Waldeck / texte : Marianne Lange

des Volkes»), de démocratie et de foi en l'avenir. Les cinq chants primés à l'issue du concours sont les suivants :

1^{er} prix : « Wir zieh'n in den dämmernden Morgen » (« Nous partons à l'aube ») (Musique : Matthias Waldeck / texte : Marianne Lange)

2^e prix : « Lied der Jugend » (« Chant de la jeunesse ») (Hubert Rentmeister / Walter Hulde)

2^e prix : « Erwartung » (« L'Attente ») (Fred Lohse / Johannes Schönherr)

3^e prix : « Denn wir sind jung... » (« Car nous sommes jeunes... ») (Klaus Jungk / Jutte Jungk)

3^e prix : « Freie Jugend » (« Jeunesse libre ») (Walter Nolting / Fritz Bremer)

Comme le montre la partition du Premier prix (fig. 13), publiée avec celles des autres lauréats dans le numéro de février 1947, le style musical reste similaire à celui des *Volkslieder* étudiés en première partie de notre ouvrage⁸⁸. L'influence des chants soviétiques se retrouve également, notamment dans l'utilisation du mode mineur. Si le caractère parfois martial inhérent aux *Volkslieder* des années précédentes a été évité, on observe néanmoins la prévalence des rythmes pointés, exception faite d'*Erwartung*.

Le peuple-classe des prolétaires, quant à lui, n'est pas encore une réalité dans la zone allemande occupée, malgré la mise en œuvre de la politique communiste et les attaques de plus en plus nombreuses et ciblées contre « la bourgeoisie » ou « le grand capital ». Quelques directions sont néanmoins données pour qu'il soit le sujet, tout comme en URSS, d'œuvres à programme ou de pièces de théâtre. Deux termes nouveaux émergeront même pour qualifier de nouveaux genres : *Gegenwartdramatik* (que l'on pourrait traduire par « drame contemporain ») et la *Produktionstück* (« pièce traitant de la production »). Ces deux genres doivent situer leur action dans des usines et rendre compte de la nouvelle réalité socialiste des travailleurs⁸⁹. Reprenant les méthodes de l'Agit-prop des années Weimar, des troupes de comédiens et de musiciens sillonnent la zone et donnent des représentations dans des usines ou des villages avec des pièces à visée didactique exposant clairement les idées communistes.

C'est finalement le peuple-masse qui est le premier destinataire des nouvelles œuvres. À ce sujet, les tensions entre les domaines politique et artistique sont révélatrices. D'une part, le parti unifié (SED), qui applique les politiques de Moscou, se fait l'intermédiaire direct de ses dirigeants, parmi lesquels Jdanov. Lors d'un Comité directeur en décembre 1947, Anton Ackermann fustige l'élitisme encore trop présent dans les arts en général : il y exige, au nom des

⁸⁸ Voir ci-dessus, p. 106-108.

⁸⁹ Ernst G. Riemschneider, *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, op. cit., p. 72.

« Allemands marxistes », que « l'art respecte les réalisations des classiques et démontre une réelle capacité à se battre contre l'expérimentation fautive et artificielle », qu'il qualifie d'« étrangère au peuple » (*volksfremd*)⁹⁰, un terme entaché d'idéologie nazie et interdit à l'Ouest. Selon Ackermann, le caractère positif et optimiste doit être mis en avant, tout comme le lien avec la tradition classique allemande. De l'autre côté, les compositeurs qui siègent dans la commission Musique de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands*), et dont certains ne sont pas communistes, restent plus modérés. Ils sont pour la plupart hostiles à ce que l'on pourrait qualifier de « populisme esthétique », qui leur rappelle les directives formulées par Goebbels en d'autres temps ; surtout, l'ouverture vers la modernité leur semble garante d'une reconstruction démocratique qui s'inscrit dans la réaction contre l'idéologie nazie. La vision communiste du peuple et du rôle de l'artiste est donc prise en compte, mais pas autant que l'aurait souhaité le régime d'occupation soviétique qui, isolé du bloc occidental et ostracisé est contraint, jusqu'à la création de la RDA, de limiter son ingérence dans le domaine artistique.

Réception des politiques : réticence des artistes

Face au comportement de ses soldats et aux exactions commises contre la population berlinoise en particulier, l'urgence pour l'administration militaire soviétique est de forger une nouvelle image, celle d'un occupant cultivé, sophistiqué et ami des arts. Tout est donc mis en œuvre pour permettre la renaissance rapide de nombreuses manifestations artistiques. Les Soviétiques perçoivent également, à l'instar des autres Alliés, la nécessité d'accorder une liberté créatrice aux artistes et intellectuels au sortir de plus de douze années de totalitarisme national-socialiste. L'ambition est, à terme, de faire contribuer ces « ingénieurs des âmes » à la tâche de rééducation culturelle et idéologique de la population allemande. Si l'administration militaire ne s'est jamais engagée clairement en faveur d'une esthétique résolument moderne, elle s'efforce donc dans un premier temps de ne pas donner de directives contraignantes en faveur du réalisme-socialiste qui a cours à la même période en URSS, et se contente de valoriser les œuvres qui s'en rapprochent. Mais cette non-ingérence tactique cesse rapidement à mesure de l'accroissement des tensions avec les alliés américain, puis britannique et français. Dès la fin de l'année 1946, les critiques contre le « formalisme » ont libre cours et s'expriment de plus en plus fréquemment, jusqu'à la réforme monétaire dans la zone Ouest en juin 1948,

⁹⁰ Cité par David Pike, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 457.

élément déclencheur, entre autres, du blocus de Berlin. Côté financier, l'inflation provoquée par le changement de monnaie entraîne un repli des programmeurs sur des œuvres populaires du répertoire classique et léger, au détriment de la musique moderne, et les rares festivals et institutions qui en programment sont menacés de faillite. Surtout, l'Union soviétique est à nouveau engagée dans un combat idéologique et, après moins de trois années de relative liberté, les artistes doivent désormais se faire les exécutants des directives dictées par Jdanov. Malgré tout, l'administration soviétique peine à la mise en œuvre de la *Jdanovschina*.

La zone Est manque, encore en 1948, de compositeurs emblématiques engagés : au sein du groupe Ulbricht d'émigrés communistes allemands, formé en URSS, mais aussi dans la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne, aucun musicien ou compositeur d'envergure ne se détache, et ni Hanns Eisler ni Paul Dessau ne projettent leur retour dans un premier temps. L'octroi de rations alimentaires supplémentaires et d'avantages matériels aux artistes choisissant de s'établir dans la zone a eu un effet positif de courte durée : le manque de liberté, voire l'asservissement de la musique au peuple, éloigne progressivement les compositeurs marqués par des années d'hitlérisme. L'administration soviétique est donc contrainte à l'ouverture et c'est Heinz Tiessen, compositeur actif dans les années 1920 en Allemagne, qui est finalement embauché pour diriger la section musicale de la Ligue. N'appartenant pas au parti communiste, il avait pourtant été attaqué pour « tendances marxistes » par le régime nazi, qu'il avait lui-même justifiées et attribuées, à l'époque, à des « erreurs de jeunesse ». Le rejoindront les compositeurs Paul Höffer et Boris Blacher. À la suite du décret de février 1948 en URSS et des nombreuses publications qu'il suscite, les musiciens et compositeurs de la Ligue – qui restent encore relativement indépendants sur le plan idéologique – s'inquiètent des intentions pour l'Allemagne, d'autant que les compositeurs bannis par Jdanov sont populaires et très présents dans la programmation musicale à Berlin et dans la zone Est, y compris lors des soirées de concert organisées par la Ligue. Hans Heinz Stuckenschmidt, alors directeur du Studio pour la nouvelle musique (*Studio für neue Musik*) à la radio du secteur américain (RIAS), prend clairement position dans le journal *Stimmen* qu'il a nouvellement fondé sous licence américaine :

En tant qu'avant-gardistes allemands, ces publications nous ont fait l'effet d'une douche froide. Non seulement sur le fond mais jusqu'aux détails des formulations mêmes, elles concordent parfaitement avec les considérations sur l'art des nationaux-socialistes, dont nous avons été libérés de la terreur intellectuelle voilà seulement trois ans. Ils diffament à leur tour les mêmes

représentants de la musique contemporaine que ceux interdits par le Reich hitlérien. [...] Et la campagne a elle aussi été menée au nom du peuple, au nom des millions de travailleurs auxquels ces petits jeux ridicules de « l'art pour l'art » d'une clique de snobs intellectuels est incompréhensible. [...] Une œuvre d'art a de la consistance, non parce qu'elle est bourgeoise ou non, décadente ou constructiviste, proche ou isolée du peuple, mais parce que son créateur en maîtrise le métier et n'est pas guidé par la chimère d'un succès éphémère mais par sa propre recherche d'authenticité et de vérité⁹¹.

272

Quelques mois plus tard, Stuckenschmidt décide de se retirer de la commission Musique de la Ligue, dont l'indépendance politique ne lui semble plus assurée. Il sera bientôt suivi par d'autres compositeurs et musiciens parmi lesquels Tiessen, Höffer, Blacher et Karl Amadeus Hartmann. Tous s'établissent dans le secteur américain où ils recréent l'antenne allemande de la Société internationale de musique contemporaine, sous le nom d'*Internationale Gesellschaft für neue Musik*. Dans le contexte de guerre froide et de stratégies permanentes pour assurer son influence au détriment de l'ennemi idéologique qui règne à cette même période, l'administration soviétique n'applique finalement pas les interdictions de la *Jdanovschina* et se garde de toute pression trop importante à l'encontre des quelques acteurs culturels allemands qui restent à son service, d'autant qu'elle doit trouver un remplaçant à Stuckenschmidt. Hanns Eisler est pressenti mais il vit encore aux États-Unis et, s'il attaque la « bourgeoisie » et défend la simplicité dans la musique, il reste un ancien élève de Schoenberg et soutient la musique moderne. C'est un autre émigré qui le remplace finalement : Ernst Hermann Meyer.

Compositeur et historien de la musique juif berlinois, très actif durant la république de Weimar, Meyer s'était exilé en Grande-Bretagne dès 1933 et y avait trouvé la renommée grâce à des émissions musicales qu'il animait à la BBC et qui permettaient la découverte de la musique moderne méconnue. Militant communiste, il écrit sur les directions que doit prendre la musique en Allemagne à partir de mai 1945. Il est nommé à la chaire de Sociologie de la musique à Humboldt en juin 1948 et prend également la tête de la commission pour la Musique au sein du SED. Soutenu par l'administration militaire, il reste sur un positionnement consensuel avec Heinz Tiessen qui peut poursuivre une programmation exigeante dans le cadre des concerts de la Ligue, d'où la présence de musique moderne jusqu'au dernier en juin 1949, qui marque la disparition de la commission. Malgré cette concession de façade, Meyer soutient néanmoins la mise en place, en juin 1948, d'un « plan biennal » baptisé

⁹¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Was ist bürgerliche Musik? », *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, 1/7, mai 1948, p. 211 et 213.

« Programme de lutte pour surmonter les conséquences de la guerre et pour le développement d'une économie pacifique » (*Kampfprogramm zur Überwindung der Kriegsfolgen und zur Entwicklung der Friedenswirtschaft*). Visant avant tout l'amélioration des conditions matérielles dans la zone soviétique, ce plan comprend un volet culturel, avec plus spécifiquement une mission attribuée aux arts : « La propagation d'une construction économique et culturelle en Union soviétique comme exemple à suivre de la victoire sur la détresse par ses propres forces et pour le renforcement des tendances socialistes⁹². » Malgré un positionnement qui semble tout d'abord mesuré, Meyer se fera rapidement l'exécutant zélé des politiques musicales décidées par Moscou et sera en première ligne des attaques contre la modernité après 1948.

La réticence d'artistes pourtant acquis aux idées communistes se traduit enfin dans le parcours de certaines personnalités artistiques parmi les plus célèbres des années 1920, à l'exemple du compositeur Hanns Eisler et du dramaturge Bertolt Brecht, figures-phares de la modernité sous la république de Weimar. Ce qui les rapproche après 1945 est le double-exil qui leur est imposé : après avoir été stigmatisés pour « bolchevisme » par les nazis dès 1933, ils avaient quitté l'Allemagne cette même année. Eisler s'établit à New York en 1938, où il enseigne à la *New School University* tout en poursuivant ses activités de compositeur, avant de partir pour Hollywood. Brecht y arrive en 1941. Courtisés et mis à l'honneur dans la zone Est dès la fin de la guerre, avant tout pour leurs discours politiques sur le rôle des arts, ils accueillent avec satisfaction la constitution d'un gouvernement soviétique mais restent aux États-Unis. En 1948, suite à leurs auditions devant la Commission des activités non-américaines (*Un-American Activities Committee*), ils sont contraints de quitter leur terre d'accueil pour s'exiler à nouveau ; ils arrivent à Berlin-Est entre 1948 et 1949. Les premiers mois suivant leur établissement, ils font l'objet d'attentions particulières par l'administration soviétique, le SED et la Ligue. Eisler compose « Auferstanden aus Ruinen » (« Ressuscitée des ruines ») qui deviendra le 5 novembre 1949 l'hymne officiel de la RDA ; en 1950, il obtient un poste de professeur de composition au Conservatoire de Berlin-Est et écrit plusieurs œuvres en hommage au régime soviétique. Mais le radicalisme atteint par le réalisme socialiste et les répercussions de la *Jdanovschina* l'opposent inévitablement aux tenants de l'esthétique « officielle », souvent d'anciens membres du KPD exilés à Moscou durant la guerre dont le modèle se fonde sur le réalisme et sur l'influence de l'esthétique du XIX^e siècle en terme de langage harmonique, de mélodie et d'instrumentation. Quant à Brecht, dès 1934, alors

92 Cité par Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 261.

que Jdanov prônait en URSS l'identification du spectateur avec les personnages mis en scène dans les différents arts, il esquissait une définition divergente de ce qu'il appellera le « théâtre épique » :

Cet art dramatique ne se sert en aucune façon aussi inconsidérément que l'art dramatique aristotélicien de l'identification sans réserve du spectateur et il a également à l'égard de certains effets psychiques comme par exemple la catharsis, une position essentiellement différente. Tout comme il ne cherche pas à abandonner son héros au monde comme à son inéluctable destin, il n'entre pas non plus dans ses vues d'abandonner le spectateur à un vécu théâtral fondé sur la suggestion. Appliqué à enseigner à son spectateur un comportement pratique très précis visant au changement du monde, il lui faut l'investir au théâtre déjà, d'une attitude fondamentalement différente de celle à laquelle il est habitué⁹³.

274

Les années d'exil occidental ont vu Eisler et Brecht poursuivre leurs réflexions respectives, sur l'esthétique de la nouvelle musique pour l'un, sur le rôle du théâtre dans l'éducation des masses pour l'autre. Le contexte politique de leur retour – tensions croissantes entre les États-Unis et le bloc soviétique, radicalisation des idéologies – les conforte tout d'abord dans la conviction que l'art doit rendre le spectateur acteur. Ils recherchent alors effectivement une esthétique capable d'incarner le socialisme face à l'« impérialisme bourgeois » occidental. Seulement, pour le régime d'occupation soviétique, l'atonalité est une forme de dissidence, tout comme l'instrumentation avec trop de percussions ou des instruments non orthodoxes ajoutés à l'orchestre. En conséquence, après avoir été taxés de « dégénérescence » par le régime hitlérien, Eisler et Brecht, mais aussi Dessau ou Weill – qui reste en exil – seront accusés de « formalisme ». La controverse provoquée par la création de *La Condamnation de Lucullus*⁹⁴ entérinera la cristallisation d'un conflit qui reste tout d'abord latent entre ces artistes et l'occupant soviétique. Malgré les attaques régulières dont il fera l'objet et les auditions visant à confirmer sa loyauté vis-à-vis du communisme, Eisler demeurera dans la zone soviétique jusqu'à sa mort en 1962, sans cesser de composer.

Une vie musicale intense a été rendue possible dès les premiers jours de l'occupation dans toute la zone soviétique. Outre l'octroi d'avantages matériels non négligeables, la politique d'ouverture artistique, passant notamment par l'exécution de musique moderne, a tout d'abord disposé favorablement certains musicologues et compositeurs qui choisissent de s'y établir. Parallèlement, une

93 Bertolt Brecht, « Notes sur *Mahagonny* », dans *Écrits sur le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, t. 2, 1972, p. 352.

94 Voir ci-dessous, p. 295-297.

musique nouvelle émerge. Sa nouveauté ne réside pas dans son esthétique mais dans ses liens avec le contexte historique et social qui l'accompagne, et surtout avec le *peuple*, continuellement convoqué dans le discours des théoriciens et idéologues du nouveau régime. Elle doit même avant tout s'adapter à celui-ci. L'accroissement des tensions politiques avec les Alliés de l'Ouest précipite le basculement des politiques musicales soviétiques vers un asservissement de la musique. Par conséquent, nombre de compositeurs quitteront la zone pour s'établir à l'Ouest dès 1947. Réaction plus que coïncidence, les politiques concernant la création musicale à l'Ouest se situent majoritairement dans la démarche inverse. La « nouvelle musique » promue comme symbole de rupture avec le totalitarisme annonce un lien fondamentalement modifié avec le peuple : c'est à lui, à terme, de s'adapter et de la faire sienne. La liberté créatrice du compositeur doit prévaloir pour garantir le succès de la construction de la démocratie.

POLITIQUES MUSICALES ET PEUPLES OCCUPÉS À L'OUEST

Divergences et convergences entre Alliés occidentaux

Si les Alliés de l'Ouest sont communément regroupés lorsque l'on aborde la gouvernance de l'Allemagne, c'est pour témoigner du consensus qui s'établit progressivement entre eux, en premier lieu leur alliance politique et économique contre le bloc soviétique. Néanmoins, les premiers mois suivant l'installation des différents gouvernements militaires d'occupation sont marqués par des différences réelles entre Français et Anglo-Américains en matière de politique musicale. Outre le sentiment d'infériorité ou de supériorité qui se traduit par la mise en application de décisions diversifiées, il est également utile de rappeler ici que la promotion de la « nouvelle musique » au sens de l'engagement en faveur de la modernité ne s'est pas faite unanimement, ceci pour des raisons qui doivent être rattachées au contexte politique propre à chaque pays.

Le cas de la France mérite ici intérêt. Occupé de 1940 à 1944, confronté aux conséquences morales et politiques de la Collaboration, victime de nombreux bombardements, le pays pense avant tout à sa propre régénération matérielle, économique et politique, mais également artistique et culturelle. Au-delà des problèmes d'« épuration » qui se posent, sa reconstruction est amorcée par un gouvernement d'union nationale dans lequel siègent des communistes. L'intelligentsia française est elle-même pour partie composée d'artistes favorables aux idées communistes. Après la Libération, de nouveaux organes de presse voient le jour, parmi lesquels *Arts de France* et *La Pensée*, qui publient leur premier numéro en décembre 1945, et *La Nouvelle Critique* (décembre 1948). Le journal *Les Lettres françaises*, créé par le Front national

de la Résistance sous l'occupation en 1941, poursuit ses publications avec une plus large diffusion. S'ils ne se font pas les émissaires de Moscou, la teneur des articles de ces journaux révèle néanmoins des liens privilégiés avec l'URSS. La renaissance culturelle française y est évoquée sous l'angle de la construction d'un rapport nouveau entre arts et peuple, mais sans véritable mise en avant de la modernité en tant que porteuse d'un idéal démocratique. Face à ces artistes qui prônent la renaissance d'une esthétique française débarrassée de toute influence germanique, une nouvelle génération de compositeurs se positionne ; certains s'inscrivent dans l'affirmation d'une nouvelle identité par la modernité et le rejet du passé ou de tout engagement politique. Ces compositeurs s'inscrivent dans le prolongement des expériences sérielles de Schoenberg et se retrouveront notamment aux Cours d'été de Darmstadt en zone américaine.

276

Conséquence de la situation en France, les politiques musicales mises en place dans la zone d'occupation française présentent, l'espace de quelques mois, une sorte de « synthèse » de celles des autres zones. L'adoption du plan Marshall par la France et l'éviction des ministres communistes du gouvernement en 1947 annoncent une phase de radicalisation. D'un côté, les politiques artistiques se calquent sur l'ouverture américaine à la modernité. De l'autre, et en réaction, les intellectuels communistes se positionnent dans une affirmation radicalisée de l'idéologie telle que formulée par Jdanov. Les revues françaises mentionnées précédemment se font l'écho du conflit idéologique en prônant désormais le dévouement de l'artiste au peuple et l'abandon de « l'art pour l'art ». Le point culminant du clivage est atteint lors du soutien qu'apportent nombre de personnalités, toutes issues de la résistance, au *Manifeste de Prague*, transposition de la *Jdanovschina* dans les pays sur lesquels l'URSS veut s'assurer une mainmise culturelle et artistique. Parmi elles figurent Georges Auric, Roger Désormière, Charles Koechlin, Jean-Louis Martinet, Serge Nigg (membres du comité de la section française de la Société internationale de musique contemporaine), Charles Bruch, Louis Durey (membres de la Fédération musicale populaire), Elsa Barraine ou encore Louis Saguer. En octobre 1948, ils créent l'Association française des musiciens progressistes (AFMP) qui édicte ses principes en matière de création musicale :

Il nous semble possible de surmonter la crise musicale actuelle :

- 1° Si les compositeurs prennent conscience de la crise, s'ils parviennent à s'échapper des tendances d'extrême subjectivisme pour faire exprimer à leur musique les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires.
- 2° Si les compositeurs, dans leurs œuvres, s'attachent plus étroitement à la culture nationale de leur pays et la défendent contre les tendances fausement cosmopolites, car le vrai internationalisme dans la musique découle du développement des divers caractères nationaux.

3° Si l'attention des compositeurs se tourne vers les formes musicales qui leur permettent d'atteindre ces buts (surtout la musique vocale, les opéras, les oratorios, les cantates, les chœurs, etc.).

4° Si les compositeurs, critiques et musicologues travaillent pratiquement et activement à liquider l'analphabétisme musical et à éduquer musicalement les masses⁹⁵.

Si le cas français est complexe dans un premier temps, la situation diffère côté anglo-américain. Le Royaume-Uni s'engage dès 1945 aux côtés des États-Unis, grâce auxquels elle bénéficie d'une aide financière indispensable à sa reconstruction économique alors qu'elle traverse une crise sans précédent. En matière de musique, sa politique peu développée se calque sur celle de son partenaire dès 1945. C'est au sein de l'administration américaine que l'enjeu de la modernité est le plus clairement stratégique. Quelques années après les révélations sur l'implication artistique et financière de la CIA dans la guerre idéologique contre le bloc soviétique, l'ancien officier Donald Jameson explique la démarche de soutien dogmatique et politique au modernisme :

Nous avons compris que c'était le type d'art qui n'avait rien à voir avec le réalisme social et le rendait encore plus stylisé, plus rigide et plus confiné qu'il ne l'était. Et ce rapport était exploité dans certaines œuvres exposées. Moscou, à l'époque, dénonçait haineusement tout ce qui ne se conformait pas à ses règles très rigides. Alors on pouvait raisonner correctement et justement que tout ce que Moscou critiquait avec tant d'insistance et de virulence était digne d'être soutenu d'une façon ou d'une autre. Bien sûr, en de telles matières, cela ne pouvait se faire que par les organisations ou les opérations de la CIA avec des intermédiaires et relais, afin que ne se pose pas le problème d'avoir à dédouaner Jackson Pollock, par exemple, ou de faire quoi que ce soit qui puisse compromettre les gens de ce montage⁹⁶.

Au début de l'année 1946, des enquêtes sont menées dans leur zone pour déterminer les goûts du public allemand auditeur de la radio américaine : la *Volksmusik* arrive en tête des musiques préférées (33 %) devant la musique légère (22 %), l'opéra (19 %) et la musique symphonique (15 %). Le jazz est alors très peu écouté et apprécié (2 %), la « nouvelle musique » n'est pas encore mentionnée⁹⁷. L'explication que donne Heinrich Strobel quelques mois plus

95 « La crise de la musique. Le manifeste de Prague : Les réactions des musiciens français », *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1948, p. 6.

96 Cité par Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse ?*, op. cit., p. 267-268.

97 ICD, Surveys Section, « Radio listening in Germany, Winter 1946 », mars 1946, p. 11. NARA, Rg 260, E262 Box 304, dossier « Voice of America ».

tard, alors que ce conservatisme persiste, est celle de la victoire du nazisme qui, par l'exaltation du passé, a fermé les esprits à la créativité et, par la censure du cosmopolitisme et de la modernité, les a plongés dans l'ignorance de l'évolution musicale des dernières années :

Dans une telle situation, il est donc plus confortable de dire : « En quoi le présent me concerne-t-il ? » « Ne possédons-nous pas le merveilleux héritage de la musique allemande du passé ? » « Notre ancienne culture n'est-elle pas tout ce qui nous reste ? » [...] Il est confortable de se reposer sur les lauriers du passé, que l'on connaît aujourd'hui surtout par le biais de maigres pots-pourris d'opéras et de concerts. Le nazisme a magnifiquement porté ses fruits⁹⁸.

Conscients de l'impasse que constituent la glorification du passé et le rejet du présent, soucieux de promouvoir une nouvelle musique, les acteurs culturels souhaitent tout d'abord susciter la curiosité et l'intérêt du public sans pour autant imposer une évolution des goûts musicaux. Une véritable entreprise d'« éducation » du peuple à la nouvelle musique est alors mise en place.

278

Musique de la *tabula rasa* et éducation du peuple dans la zone américaine

Le génie parle une langue accomplie et reconnue ; mais une langue n'existe et ne s'acquiert que par de perpétuels et longs exercices. Sa grammaire et son orthographe évoluent lentement. Il en va de même pour la langue musicale de notre temps : la langue de la « musique moderne » ne s'accomplit pas et ne devient pas compréhensible pour tous en un claquement de doigts⁹⁹.

Ainsi s'exprime le chef d'orchestre et compositeur Edgar Schmidt-Bredow en 1948 à propos de la « musique moderne ». À l'Ouest, la nouvelle musique fait l'objet de véritables politiques de soutien financier ; elle est mise en avant comme gage de purification du pays et d'ouverture des esprits, préambule nécessaire à toute construction de démocratie. En conséquence, les Alliés occidentaux visent un objectif auquel aucun d'entre eux n'est parvenu dans son propre pays : la constitution d'un public de masse pour cette musique. La solution qui s'impose est celle d'une véritable éducation en matière de goûts musicaux, toujours par un biais incitatif et non pas contraignant, mais avec une ingénierie de plus en plus prononcée dans la programmation, particulièrement

⁹⁸ Heinrich Strobel, « Melos 1946 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/1, novembre 1946, p. 2.

⁹⁹ « Das Genie spricht eine fertige und gültige Sprache – eine Sprache wird aber und erlernt sich erst durch immerwährendes fleissiges Üben. Ihre Grammatik und ihre Orthographie wachsen langsam. Auch die Musiksprache unserer Zeit, die Sprache der “modernen Musik” kann nicht mit einem Schlage fertig und allen verständlich dastehen. » (Edgar Schmidt-Bredow, « Gedanken zum Thema “Moderne Musik” », 1^{er} juillet 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « Friends & Enemies ».)

dans les régions conservatrices. Alors que le modèle économique aux États-Unis privilégiait avant tout les entreprises privées et était peu propice à toute forme de subvention, le gouvernement d'occupation américain financera en définitive nombre d'initiatives musicales dans sa zone.

Cela passe tout d'abord par l'organisation de concerts. À Munich par exemple, que les Américains considèrent comme la capitale culturelle de leur zone, Karl Amadeus Hartmann lance la série de concerts *Musica Viva* dès 1945. La première saison offre, jusqu'à l'automne 1946, dix concerts. Comme pour les soirées organisées par la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*) en zone soviétique, la programmation de *Musica Viva* est diversifiée et donne à entendre des compositeurs des quatre zones : Aaron Copland et Frederick Jacobi pour les États-Unis (avec Paul Hindemith, Manuel de Falla, Arnold Schoenberg et Igor Stravinsky, dont la double-nationalité est mentionnée) ; Olivier Messiaen, Francis Poulenc, Albert Roussel, Maurice Ravel et Amédée Borsari côté français ; Michael Tippett et Priaulx Rainier représentent les Britanniques ; seuls Dmitri Chostakovitch et Sergueï Prokofiev sont choisis pour l'URSS. La première année, Wolfgang Fortner est le seul Allemand joué. Outre ces compositeurs, d'autres ressortissants de pays européens y figurent, notamment d'Italie (Luigi Dallapiccola), du Danemark (Knudage Riisager) ou encore de Suisse (Rolf Liebermann, Arthur Honegger, Frank Martin, Willy Burkhard). Des initiatives similaires seront ensuite lancées à Augsburg, Nuremberg, Cobourg et Würzburg, lors de concerts mensuels. La programmation de « Nouvelle musique » s'étend à toute l'Allemagne et, en 1948, *Melos* recense pas moins de vingt-sept villes organisant au total 274 concerts lui étant consacrés¹⁰⁰. Certains sont précédés de présentation des œuvres ou des compositeurs, ainsi que d'explications permettant au public une meilleure perception. D'autres ambitionnent une « rééducation progressive » du goût des auditeurs et concilient répertoire du début du siècle et œuvres plus modernes.

Un autre exemple de ce que l'on pourrait qualifier de « propagande culturelle » américaine en faveur de la modernité est la création d'un événement ouvertement élitiste, organisé par la Société des amis et des ennemis de la musique moderne (*Friends and Enemies of Modern Music Society*), créée à Stuttgart en mars 1947. Walter Hinrichsen, officier en charge de la musique au sein de l'ICD, décrit ainsi le concept :

Son objectif était de mettre en avant la musique américaine dans son ensemble et la musique contemporaine de toutes les nations non-allemandes par une série

¹⁰⁰ « Neue Musik in den Konzertprogrammen 1948 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XVI/1, janvier 1949, p. 27-28.

de concerts, à programmer dans les bibliothèques des Centres d'information américains, gratuits pour tous les professionnels et limités à quarante personnes. Le tout devait être aussi snob que possible et inaccessible. En conséquence, sa popularité se répandit comme une traînée de poudre¹⁰¹.

Dans les faits, les concerts, qui ont lieu près d'une fois par mois, présentent exclusivement des œuvres de musique de chambre américaines exécutées par des interprètes allemands ; en introduction, explications et analyses sont fournies à l'auditoire par des musicologues, critiques musicaux ou chefs d'orchestre allemands renommés – on y retrouve Hans Rosbaud, Karl Amadeus Hartmann et Hans Heinz Stuckenschmidt. Ces concerts sont également suivis de discussions avec le public. Devant le succès rencontré par la section de Stuttgart fondée en mars 1947, d'autres sont ouvertes dans la zone : Karlsruhe et Heidelberg en avril, Brême et Munich en mai. Les places sont fournies gratuitement par l'administration américaine aux artistes locaux ainsi qu'aux étudiants, en vue de les familiariser avec une esthétique qui leur est inconnue et de vaincre les préjugés à son encontre.

280

Des festivals de « nouvelle musique » ou de « musique moderne » sont également organisés ou réautorisés après leur interdiction sous le III^e Reich dans toute la zone occidentale : le festival *neue Musik Donaueschingen* (juillet 1946) et les « semaines artistiques » (*Kunstwochen*) de Baden-Baden et Coblenche (mai-juin 1947) en zone française ; la *Niederrheinisches Musikfest* à Aix-la-Chapelle (1946) puis Düsseldorf (1947) dans la zone britannique ; les *Stuttgarter Musiktage* (mai-juin 1947) ; la *Woche für neue Musik* à Francfort (mai 1948) en zone américaine ; sans oublier les *Berliner Musiktage* (1947). Financés en majorité par les fonds publics, l'avenir des concerts et des festivals est fortement compromis après l'inflation provoquée par la réforme monétaire de 1948.

Les alliés de l'Ouest impulsent enfin la création de sociétés et instituts dispensant, à l'année ou à l'occasion de sessions d'été, des cours et conférences sur la nouvelle musique, sur la composition ou sur les méthodes de son enseignement à l'école ou en cours particuliers. En dehors des conférences figurent des ateliers de pratique instrumentale et vocale ou d'analyses d'œuvres. Outre l'exemple spécifique des Cours d'été de Darmstadt ou celui de la Société des amis et des ennemis de la nouvelle musique, des Instituts pour la nouvelle

¹⁰¹ « Its purpose was to further in the main American music and the contemporary music of all non-German nations in a series of reading concerts to be held in the American Information Library free of charge to all professional people with an audience of not more than forty. It was to be as snobbish as possible and equally inaccessible – as a result its popularity spread like wild-fire. » (Walter Hinrichsen, « Information Control Cumulative Report, 1 July-31 December 1946 », p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 240, dossier « Weekly Reports ».)

musique et l'éducation musicale (*Institute für Neue Musik und Musikerziehung*) sont ouverts en secteur américain. En dehors des cours, ils organisent également des journées d'étude (*Arbeitstagungen*). En zone britannique, la Société pour la nouvelle musique (*Gesellschaft für Neue Musik*) est fondée à Cologne en 1948 ; un an plus tard naît le Cercle d'étude pour la nouvelle musique (*Arbeitskreis für Neue Musik*) sous la direction de Hans Mersmann. Y appartient également Herbert Eimert, qui fondera en 1950 le Studio de musique électronique (*Studio für elektronische Musik*), toujours à Cologne.

Certaines villes particulièrement conservatrices font l'objet d'initiatives multiples pour imposer la modernité dans plusieurs domaines artistiques, à l'exemple de l'enclave américaine du port de Brême, jugée « d'un conservatisme musical extrême ». Entre autres mesures, on peut lire :

Il est proposé d'insister auprès de tous les théâtres sur le besoin de faire une utilisation maximale de la presse, de la radio et des autres médias pour étendre leur influence et pour permettre une meilleure réception des pièces controversées. [...] Une série de conférences et d'événements spéciaux traitant de la question du théâtre moderne dans le monde entier est programmée, qui aura probablement lieu au Centre d'information américain¹⁰².

Une agence de concerts est même ouverte pour contrer le monopole de celle en place, jugée réactionnaire : « Le département du contrôle de la musique et du théâtre a contribué à la création d'une agence de concerts, PRO-ARTE, dédiée à la mission d'animation et d'ouverture de la vie musicale de la ville, encourageant l'exécution de musique nouvelle et exigeant le plus haut niveau musical¹⁰³. »

Enfin, la radio est mobilisée dès les premiers mois d'occupation pour faire découvrir et apprécier la « nouvelle musique ». Les Britanniques sont les premiers à en assurer la reprise *via* Radio Hamburg, épargnée par les bombardements, le 4 mai 1945 – elle diffusait la veille encore des programmes de propagande du Reich. Elle deviendra, à partir du 22 septembre 1945, la *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR), avec un système centralisé calqué sur celui de la BBC au Royaume-Uni. Des Allemands sont associés au projet mais la direction

102 « *It is proposed to stress to all theatres the need of making full use of press, radio, and other media in order to extend their influence, and to secure a more favorable reception for controversial plays. The main theatres must also be encouraged to bring their performances to the population of the outlying areas, who find it impossible to travel to the theatres. [...] A series of lectures and special events dealing with the modern theatre all over the world is planned, probably to take place in the US. Information Center.* » (Alex Saron, « Theatre & Music History, 1 July 1946 to 30 June 1947 », 9 juillet 1947, p. 16. NARA, Rg 260, E1345 Box 81, dossier « Semi-Monthly Report, Theater and Music Control ».)

103 « *Theatre and Music Control helped to set up a competing concert agency, PRO-ARTE, dedicated to the mission of enlivening and broadening the musical life of the city, encouraging the performance of new music, and insisting on the highest musical standards.* » (*Ibid.*, p. 14.)

est assurée par l'occupant. Quelques jours plus tard, les Américains ouvrent *Radio München* en Bavière (12 mai), *Radio Stuttgart* dans le Wurtemberg-Bade (3 juin) et *Radio Frankfurt* dans la Hesse (4 juin). Suivront à Berlin la *Drahtfunk im amerikanischen Sektor* ou DIAS (21 novembre, renommée quelques mois plus tard RIAS, *Rundfunk im amerikanischen Sektor*) et *Radio Bremen* (23 décembre). Chaque station est dirigée par un *Chief Controller* allemand dépendant de l'*Information Control Division* américaine. Après l'échec du système fédéraliste en matière de radiodiffusion, les Américains s'orienteront vers le modèle britannique.

282

Les Soviétiques inaugurent la *Berliner Rundfunk* le 13 mai 1945, avec un fonctionnement centraliste la plaçant sous le contrôle total du gouvernement militaire. Quant aux Français, ne bénéficiant pas d'infrastructures préexistantes, ils n'ouvrent la *Südwestfunk* à Baden-Baden que le 31 mars 1946. Administrée par des représentants diversifiés de l'échiquier politique allemand, elle est néanmoins sous l'étroit contrôle de la direction générale des Affaires culturelles française. Toutes ces radios fonctionnent grâce à des fonds publics assurés par l'instauration d'une redevance payée par les auditeurs. Une ligne commune est décidée par les Alliés et publiée dans les *Rules and Duties of Broadcasts*. Il y est notamment mentionné une « mission de formation » (*Bildungsauftrag*) du public allemand et il est préconisé que les programmes « servent à la population tout entière par l'éducation, l'instruction et le divertissement¹⁰⁴. » Si la diffusion d'informations pratiques venant du gouvernement militaire de chaque zone prédomine tout d'abord, la musique tient cependant une place importante, avec la présence notable de musiques interdites sous Hitler ainsi que la remise à l'honneur du répertoire classique détourné.

Chez les Alliés occidentaux, l'accent est mis sur la mission de rééducation de ce média par le cosmopolitisme et par l'ouverture à la musique moderne et à la création musicale contemporaine. Ainsi que l'écrit Jean Arnaud, en charge de la direction de l'Information en zone française :

La radio n'a pas seulement pour tâche de distraire, son rôle sur la mentalité est déterminant. Il commence, nous venons de le dire, par la musique, puisqu'il n'est pas indifférent de donner le pas à Hindemith sur un Wagner, dont la musique, par ses dimensions colossales, encourageait trop la prétention des Allemands à être les seuls à pénétrer les profondeurs mystico-musicales¹⁰⁵.

104 Cité par Rita von der Grün, « Wer macht das Programm? Die Entwicklung des Rundfunks nach 1945 », dans Hanns-Werner Heister, Dietrich Stern (dir.), *Musik der fünfziger Jahre*, Berlin, Argument Verlag, 1980, p. 26.

105 Jean Arnaud, « L'information », *La France en Allemagne*, n° spécial « Information et action culturelle », août 1947, p. 35.

En plus des retransmissions de concerts, les directeurs de stations sont donc priés de mettre en place des émissions « pédagogiques » visant à familiariser un public de plus en plus nombreux avec les sonorités nouvelles. L'occupant américain s'inspire pour ces programmes des nombreuses émissions impulsées aux États-Unis au début des années 1940, parmi lesquelles par exemple *Invitation to Music* et *Exploring Music*, diffusées hebdomadairement par la chaîne Columbia Broadcasting System (CBS) et donnant à entendre des musiques méconnues commentées et présentées par le chef d'orchestre et compositeur Bernard Herrmann. Les Américains transposent également un système mis en place dans leur pays quelques années auparavant : des concerts-lectures à destination des scolaires sont retransmis sur les ondes, à l'exemple de ceux organisés par l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et dont le journaliste et éditeur Hans Walter Heinsheimer, installé aux États-Unis, rend compte dans *Melos* :

Le chef d'orchestre choisit, en accord avec les professeurs, un programme qui sera inscrit dans celui des écoles. Le programme ainsi que des notes sont ensuite distribués aux soixante-seize écoles de Los Angeles, pour permettre la préparation au concert lors des heures de musique. Deux mille élèves assistent à l'enregistrement de l'émission dans la salle de concert, et des milliers d'autres l'écoutent depuis leur salle de classe. Avant chaque œuvre, le chef d'orchestre donne des explications¹⁰⁶.

Enfin, des émissions consacrées à la musique moderne s'adressent à un public d'adultes. Ainsi par exemple, sur les ondes de *Radio Stuttgart*, où a lieu une initiative propagandiste dans le cadre de l'émission *Modern American Music* en octobre 1948. Le présentateur annonce en effet une histoire : « Comment Georg Muller est devenu ami avec la musique moderne ». Deux personnages allemands fictifs sont mis en scène : Georg, réticent à la musique américaine, et Peter, son ami. Ce dernier, ayant reçu des enregistrements d'un oncle vivant aux États-Unis, entreprend de les faire apprécier par Georg. Au fil des écoutes, Georg prend conscience de la qualité des œuvres. À son objection quant aux dissonances, Peter répond : « La musique est une expression de notre temps, et notre temps est plein de dissonances. » Georg se rallie finalement à l'ouverture de Peter et promet de combattre ses préjugés conservateurs et de faire l'effort d'écouter cette musique pour pouvoir l'apprécier. Peter conclut l'émission :

La bataille est gagnée : si vous continuez à écouter de la musique moderne avec ouverture d'esprit, vous l'aimerez et la comprendrez rapidement. [...] Il vous faudra certes plus de temps pour pouvoir apprécier réellement la musique

¹⁰⁶ Hans Walter Heinsheimer, « Musik im amerikanischen Rundfunk », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/12, octobre 1947, p. 334.

moderne la plus avancée. Mais lorsque vous la comprendrez, tout un nouveau monde de plaisir musical s'ouvrira à vous¹⁰⁷.

À Cologne en zone britannique, la NWDR confie en 1948 le programme hebdomadaire *Musikalisches Nachtprogramm* (*Programme musical nocturne*) à Herbert Eimert, collaborateur à la radio depuis 1945 : de 23 h 15 à minuit, il s'adresse à un public averti, avide de découvertes musicales, et donne à entendre des compositeurs encore inconnus en Allemagne¹⁰⁸. Sur la Südwestfunk, les Français lancent en mai 1949 les programmes *Bekanntnis eines 19-Jährigen zur modernen Musik* (*Profession de foi d'un jeune de 19 ans en faveur de la musique moderne*) et *Musik der Welt* (*Musique du monde*), diffusant exclusivement de la musique moderne.

L'échec « populaire » de la « Nouvelle musique »

284

Ce qui attire le public dans les salles de concert, c'est un programme allant de Beethoven à Strauss. Dans certaines villes, et grâce à l'activité de certains spécialistes, éventuellement un programme consacré entièrement à Bach. Le répertoire musical – notion apparue au XIX^e siècle – rétrécit à vue d'œil. Cette limitation du répertoire à des œuvres à succès de la musique classique et romantique annonce un déclin de la culture¹⁰⁹.

Malgré les préconisations des Alliés et les nombreuses actions en faveur de la « nouvelle musique », le constat dressé par le musicien et pédagogue Günther Kehr en 1947 est que le public allemand y reste dans l'ensemble réfractaire ; la fréquentation des concerts reste insatisfaisante. Dans un premier temps, les initiatives en matière de rééducation à la modernité s'étaient faites progressivement, en musique comme en peinture. Lors de la « Quinzaine culturelle de Constance » de 1946 en zone française par exemple, l'accent avait été mis sur une modernité « acceptable » pour un public qui n'y était plus habitué :

Sans doute le surréalisme et Picasso, dont le génie dépassa et assimila avec une si parfaite souplesse les diverses doctrines qui se disputèrent l'esprit des peintres depuis une trentaine d'années, n'étaient pas représentés. Peut-être a-t-on craint

¹⁰⁷ Cité dans Amy C. Beal, « The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde: American Classical Music in Postwar West Germany », *American Music*, 21/4, 2003, p. 485.

¹⁰⁸ Le 27 novembre 1952, Eimert est le premier à consacrer une émission entière à un compositeur américain encore inconnu du grand public en Allemagne : John Cage.

¹⁰⁹ Günther Kehr, « Rundfrage: Wie sollen wir aufbauen? », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/5, mars 1947, p. 17.

et avec juste raison qu'ils n'effarouchent un public qui, privé de liberté depuis 1933, ne peut pas encore en supporter de trop fortes doses¹¹⁰.

Les diverses initiatives alliées n'empêchent pas le conservatisme artistique de persister au sein de la population, notamment en matière de musique. Les tentatives de pédagogie, déployées principalement par les Américains, restent en définitive infructueuses et les festivals de « nouvelle musique » ne doivent leur survie qu'à des financements massifs des pouvoirs en place. Différents facteurs peuvent expliquer ce qui pourrait sembler un échec des politiques en matière de nouvelle musique, à commencer par l'inflation provoquée par la réforme monétaire de 1948.

Plusieurs mois après la défaite du régime hitlérien, la situation économique reste catastrophique et le niveau de vie extrêmement bas. Une monnaie, l'*Allied military Mark*, est créée pour les troupes et s'échange à raison d'un pour un. Les soldats perçoivent par ailleurs leur salaire dans la monnaie de leur pays d'origine. La présence de nombreuses monnaies et de taux de change variables entraîne une spéculation au sein des troupes : à titre d'exemple en 1945, le dollar américain s'échange contre 10 *Allied military Mark* et contre 200 Reichsmarks. Devant la pénurie de ressources, les soldats vendent à la population allemande tout ce dont ils bénéficient gratuitement, au marché noir : rations alimentaires, cigarettes, bonbons, parfois même des biens publics. La « monnaie cigarette » (*Zigarettenwährung*) est également utilisée. Conséquence de l'effondrement du Reichsmark, l'absentéisme se développe et la productivité chute. Face à cette situation, les Américains proposent de changer de monnaie dès 1946. Devant l'opposition des Soviétiques et des Français, ils s'allient uniquement aux Britanniques et constituent une « bizona », avant d'être rejoints par les Français en 1948 et de former la « trizona ». En juin 1948, le Reichsmark est retiré de cette zone et changé pour le Deutsche Mark (DM) au rapport de dix pour un, à la suite de quoi les Soviétiques quittent le commandement quadripartite et bloquent Berlin.

Le changement de monnaie a des conséquences immédiates dans le domaine culturel. Durant les années d'après-guerre, le marché noir n'avait touché que les biens matériels ; le prix des spectacles, très bas, les rendait accessibles et donc plus facilement attractifs pour toute la population. Après la réforme, il est multiplié par dix. Conséquence de la hausse drastique du coût de la vie, le secteur culturel est en crise ; près de 350 théâtres privés ferment en moins d'un an dans la zone occidentale¹¹¹. La programmation musicale dans tout le pays donne désormais largement la priorité aux œuvres du passé : Bach et Haendel

110 « La Quinzaine culturelle de Constance », *La France en Allemagne*, n° 1, juillet 1946, p. 22.

111 Chiffre donné par David Monod, *Settling Scores*, *op. cit.*, p. 183.

sont remis à l'honneur aux côtés de Beethoven et Mozart, Mendelssohn ou Schumann. Tchaïkovski et Chopin sont très fréquemment programmés, tout comme Debussy, Ravel, Fauré et Poulenc. Un rapport de février 1949 en zone américaine pointe le recul de la musique moderne :

La tendance générale du public est de n'assister qu'aux événements donnant à entendre les artistes les plus célèbres. [...] La musique contemporaine, bannie des programmes allemands durant l'ère nazie et donc moins connue et moins bien comprise par le public en général, a de nouveau disparu trop significativement des programmes. La musique classique américaine fait bien sûr partie de cette catégorie¹¹².

286

La réforme monétaire porte un coup aux initiatives fragiles en faveur d'une véritable renaissance musicale de la zone Ouest. Carlos Moseley, directeur-adjoint de la Division en charge de l'éducation et des affaires culturelles (*Education and Cultural Relations Division*) dans la zone américaine, appelle à une dotation exceptionnelle indispensable au maintien de la programmation de musique contemporaine en provenance des États-Unis. Il s'agit également pour lui d'assurer la survie d'initiatives en faveur de la « Nouvelle musique », à commencer par les Cours d'été de Darmstadt ou encore le cycle de concerts *Musica Viva*, organisés par Karl Amadeus Hartmann :

Musica Viva est la série de concerts la plus significative en terme de musique contemporaine à Munich. Elle était subventionnée par diverses institutions parmi lesquelles le *Staatsoper*, et très suivie par les étudiants en musique, et autres, avant la réforme monétaire, mais doit désormais être abandonnée en raison de l'incapacité de son public à payer sa place. Allouer un financement pour trois concerts serait un service public de notre part¹¹³.

L'administration américaine, pourtant encline à encourager les initiatives essentiellement privées, décidera sur ces recommandations de débloquer de nouveaux fonds publics.

¹¹² « *The tendency has been for the public in general to attend only these events where the most outstanding artists were performing [...]. Contemporary music, banned from the German program during the Nazi era and therefore less known and less understood by the general public, has again to too large an extent disappeared from the programs. American art-music is of course included in this category.* » (Cultural Affairs Branch, E&CE Division, OMGB, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 3. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

¹¹³ « *“Musica Viva” has been the most significant series of contemporary music concerts in Munich. It was sponsored by various organizations such as the Staatsoper, and was well attended by music students, etc. before the currency reform, but must now be abandoned because of the inability of its audience to pay. To make a grant for 3 concerts would be a public service on our part.* » (Carlos Moseley, « Reorientation Funds for Music Activities », 15 septembre 1948, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 18, dossier « DM Reorientation Program ».)

Si le contexte économique concourt à compromettre l'avenir de la musique moderne, le dogmatisme sériel de certains compositeurs actifs à Darmstadt est également mis en cause. En 1949, Louis Saguer est invité aux Cours d'été par Wolfgang Steinecke. Il y prononce une conférence, « La crise de la création musicale contemporaine » (*Die Krise im gegenwärtigen Musikschaffen*), qui met directement en accusation l'élitisme, ou plutôt le snobisme, qui éloigne la musique sérielle de tout public :

Que le public étriqué bourgeois n'inspire le musicien que très médiocrement n'a rien d'étonnant. D'autre part, l'auditoire des masses populaires, dont la capacité émotive n'est point encore émoussée, n'est pas à la hauteur culturelle requise. [...] Reste donc une troisième voie, d'un moindre effort, en se choisissant une super-élite de deux cents personnes. Ici, il sera sûr d'être bien entouré. Que lui importe que 30 % de ce public privé soit constitué de professionnels, 30 % de critiques, 30 % d'amis, le restant de snobs¹¹⁴.

Le compositeur Hans Werner Henze dénoncera également cette mise à l'écart volontaire des compositeurs face au public, garante pour certains de la véritable indépendance artistique recherchée après des années d'asservissement idéologique : « Tout devait être stylisé jusqu'à l'abstraction, partout devaient suintier la confrontation et la protestation. [...] Tout rapport avec le public qui n'aurait pas tourné à la confrontation ou au scandale était considéré comme une souillure pour l'artiste concerné qui, de ce fait, s'attirait la défiance de ses collègues¹¹⁵. »

La conférence de Saguer révèle certes le positionnement personnel du compositeur, signataire du *Manifeste de Prague*, en faveur d'une musique qui s'adresse au peuple, proche en cela des directives soviétiques. Malgré tout, son intervention a le mérite de pointer pour la première fois le manichéisme d'une certaine « école française » dont Leibowitz est le représentant, qui se distingue pour son intolérance envers toute esthétique contraire au sérialisme. Cette même année, dans le compte rendu des Cours d'été, le directeur du département des Affaires culturelles au sein de l'administration d'occupation américaine écrit :

Le séminaire d'été de Darmstadt s'est achevé le 10 juillet en laissant derrière lui une opinion très nettement divisée quant à son efficacité. [...] Pendant les quatre dernières journées de la session, cinq concerts ont été donnés sous

¹¹⁴ Cité par Bruno Schweyer et Laurent Feneyrou (éd.), *Louis Saguer. Œuvres et jours*, Paris, Basalte, 2010, p. 83-84.

¹¹⁵ Hans Werner Henze, *Bohemian Fifths. An Autobiography*, 1996, cité par Alex Ross, *The Rest is Noise. À l'écoute du xx^e siècle*, trad. fr. Laurent Slaars, Arles, Actes Sud, 2010, p. 532.

le titre générique de *Musique de la jeune génération*. De l'avis général, une bonne partie de ces œuvres était dépourvue d'intérêt et rien ne justifiait qu'on les joue. L'accent trop important mis sur la musique dodécaphonique a été jugé regrettable. [...] Les tensions entre les Français et le reste de l'école ont été l'un des aspects les plus fâcheux de cette session. Sous la houlette de leur professeur, Leibowitz, les étudiants français sont restés à distance des autres et se sont conduits de manière dédaigneuse, allant jusqu'à monter ouvertement leur hostilité pendant l'un des concerts¹¹⁶.

Au-delà des querelles d'écoles, le déclin de la programmation de musique contemporaine américaine dans les divers concerts en zone américaine et l'éloignement du public peuvent également être expliqués par la persistance symptomatique du protectionnisme, du conservatisme et même du nationalisme musical dans le pays. Ce conservatisme musical est révélateur de l'arrogance de certains Allemands, notamment en Bavière où un rapport de 1949 fait état de réflexions régulières, « pas seulement de musiciens, qu'il est du devoir de l'Allemagne d'empêcher la grande musique de disparaître de la surface de la Terre¹¹⁷. » Ce rapport souligne également le problème des préjugés de la population allemande, évoqués précédemment, en matière de culture. Déjà en septembre 1947, le critique musical Kurt Westphal exposait, en termes clairs, l'infériorité de la « nouvelle musique » américaine au regard de la tradition allemande : « Chez Walter Piston, Harrison Kerr et même chez le jeune David Diamond règnent le trait d'esprit et le sens pour la vivacité ludique sur le sentiment, la rythmique exorbitante sur la beauté du timbre, la description grotesque sur le caractère chantant¹¹⁸. » En 1949, la musique contemporaine américaine subit toujours un préjudice important et la persistance de sa programmation n'est assurée que grâce aux subventions allouées par le gouvernement militaire.

Aggloméré, massifié et mythifié dans son unité par le nazisme, le peuple allemand est de fait éclaté, après la guerre, par des systèmes de gouvernement différenciés voire antagonistes. Morcelé, atomisé, dénazifié puis divisé, il se cherche une identité. Malgré les voies profondément divergentes choisies d'un camp à l'autre pour la reconstruction, les différentes « populations » partagent le sort commun de l'occupation et, partant, de la mise sous influence. Lieux

¹¹⁶ Ralph Burns, Cultural Affairs Branch, « Review of Activities for the Month of July 1949 », cité par Alex Ross, *ibid.*, p. 478.

¹¹⁷ « During the period of this report it has often been stated by Bavarians, of various walks of life, not only the musicians, that it is Germany's duty to keep great music from perishing from the earth. » (Cultural Affairs Branch, E&CR Division, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

¹¹⁸ Kurt Westphal, « Internationale neue Musik in Berlin », art. cit., p. 292.

stratégiques d'affrontement cristallisant le conflit majeur que représente la guerre froide, les différentes zones allemandes – plus spécifiquement les zones de l'Ouest contre la zone soviétique – voient leurs politiques modelées avant tout sur une « véritable guerre des convictions et des idéologies menée de part et d'autre avec acharnement et hystérie¹¹⁹. » L'affrontement entre les Alliés du bloc de l'Ouest et les Soviétiques, s'il fait ressortir des idéologies diamétralement opposées, ne doit pas occulter le point de départ néanmoins commun des divers régimes : l'« Heure Zéro » et l'objectif d'éradication du nazisme et de reconstruction du pays. L'identité allemande se construit donc avant tout, politiquement mais également culturellement et artistiquement, dans la rupture avec le passé national-socialiste. La nature de la rupture est en soi reconstituante de la nature du « nouveau peuple ». L'étude des politiques musicales et de leurs liens avec le *peuple* dans les diverses zones a fait ressortir des spécificités, des clivages d'une zone d'influence à une autre. Dans ce chaos identitaire, la musique, l'un des derniers traits communs au peuple qui puisse demeurer avec la langue allemande, se trouve écartelée entre la tolérance du passé, son détournement ou sa réappropriation, et sa réinvention.

Les définitions de la démocratie divergeaient [parmi les Alliés], mais leurs pratiques avaient au moins un point commun, à savoir la procédure autoritaire pour imposer la démocratie. Dans la mise en place d'institutions nouvelles comme dans le choix des hommes, ils intervenaient sans cesse souvent avec brutalité, et ne donnaient en aucune façon l'exemple de la procédure et du style démocratiques. Ils nommaient arbitrairement et révoquaient arbitrairement pour les motifs les plus variés¹²⁰.

Cette description de l'exercice du pouvoir par les Alliés dans les premiers mois de l'occupation, outre qu'elle confirme les difficultés auxquelles ils se retrouvent confrontés, présume également des écueils à éviter et des problèmes qui se poseront en matière de politiques musicales : comment la rupture qui s'opère de 1945 à 1949 peut-elle en effet, sans se trahir elle-même, proposer un modèle musical qui renoue avec l'identité allemande tant manipulée par Hitler ? Comment peut-elle invoquer une rupture esthétique fondamentale sans se risquer aux déviances du totalitarisme ? Cette rupture ne serait-elle pas, en définitive, nécessairement utopique ? Le cas des Soviétiques est particulier. Malgré le violent combat que se sont livré nazis et communistes depuis les années 1920, et qui a fait de nombreuses victimes chez ces derniers, malgré

¹¹⁹ Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil, Introduction à Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 19.

¹²⁰ Alfred Grosser, *L'Allemagne de notre temps, 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970, p. 99-100.

des différences idéologiques fondamentales, la transposition en matière de politiques musicales connaît des similitudes. La première explication à fournir est celle du détournement par Hitler, Goebbels et Rosenberg d'idées formulées dès la Révolution de 1917 en Russie et relayées en Allemagne par des sympathisants durant la république de Weimar, notamment à propos du rôle fédérateur de la musique collective. Les politiques musicales, qui s'inscrivent avant tout dans la rupture idéologique avec le nazisme, sont donc condamnées à une forme de dangereuse continuité.

ILLUSIONS ET UTOPIES DE RUPTURES : DANS LES ORNIÈRES DU NAZISME

À L'EST : DÉTOURNEMENT ET RÉAPPROPRIATION

Canons musicaux et échecs. L'importance du collectif

La musique bourgeoise, dès le départ, portait en elle le bacille qui a conduit aujourd'hui à la maladie du style moderne, lequel n'en est que l'aboutissement, la phase terminale. La musique homophone comportait et comporte encore une sorte de mauvaise conscience. Du point de vue de la *technique musicale*, c'est la simplicité, la naïveté d'un style homophone qui s'est développé lui-même par opposition au style polyphonique. Du point de vue de la *subjectivité artistique*, cela apparaît comme un vague sentiment d'isolement, d'insécurité, d'esseulement. Ainsi pourrait-on également expliquer la dernière période de Mozart et de Beethoven, avec son aspiration à des éléments polyphoniques, contrapuntiques. C'est comme si, libéré par la civilisation bourgeoise, l'artiste, incertain non seulement de ses conditions d'existence réelles, mais encore de son rapport artistique avec l'auditeur, éprouvait le regret d'une époque où les liens étaient plus simples, plus sûrs¹.

Ainsi s'exprime le compositeur Hanns Eisler au II^e Congrès international des compositeurs à Prague en mai 1948, alors que les politiques musicales en zone soviétique allemande ont connu une véritable radicalisation. De même que l'homophonie avait été mise en valeur par les musicologues hitlériens, la polyphonie subit à nouveau des attaques idéologiques. Au-delà de la complexification qui l'éloigne du peuple, c'est son affiliation à une esthétique « bourgeoise » qui est visée par les compositeurs soviétiques ou communistes parmi lesquels Eisler, pourtant attaqué par les plus orthodoxes. La création musicale privilégie à nouveau les œuvres symphoniques ou chorales au détriment de la musique de chambre. Eisler en donnera quelques années plus tard la justification suivante dans un article adressé à ses compatriotes de l'Ouest :

La musique de chambre en tant que genre est plutôt en déclin qu'en ascension car, si l'on excepte la pratique à la maison, elle est l'affaire d'un petit cercle

¹ Hanns Eisler, « Les grandes questions sociales de la musique moderne », dans *Musique et société*, trad. fr. Diane Meur, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 176-178.

d'amateurs et de connaisseurs. Cela ne veut pas dire que la musique de chambre disparaîtra, mais plutôt que sa signification changera pour quelque temps. Elle sert davantage au maintien de la tradition chez l'auditeur, au perfectionnement de la technique pour le musicien et comme matériau d'apprentissage pour le compositeur qu'au plaisir artistique d'une large masse².

Ces critiques ou préconisations révèlent la volonté de massification et de contrôle de l'individu qui doit s'opérer par la musique. L'importance donnée à l'aspect collectif doit se comprendre comme inhérente au système mis en place par le régime d'occupation, qui se radicalisera après la fondation de la RDA. Sous la république de Weimar déjà, de nombreuses associations professionnelles offraient des activités collectives aux salariés, non seulement avec pour objectif d'organiser leurs loisirs mais surtout pour canaliser les masses et les sensibiliser, sinon les éduquer tout en les détournant des lieux de débauche. Avec l'arrivée des nazis au pouvoir, le peuple allemand est embrigadé dans de multiples organisations qui englobent tous les citoyens dès le plus jeune âge ; le répertoire populaire allemand doit façonner le futur peuple « aryen » uni par « le Sang et le Sol » (*Blut und Boden*). Au même moment en URSS, le régime stalinien met également en œuvre une politique de contrôle du temps libre de ses ressortissants ; au-delà du folklore, la littérature et les arts qu'il promeut exaltent surtout de nouveaux héros, « les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle : ouvriers et ouvrières, kolkhoziens et kolkhoziennes, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers³ », sans oublier les combattants de la Révolution bolchevique. De nouveaux rituels et jours de commémoration remplacent les anciennes fêtes rurales et religieuses. L'individu communiste doit mettre toutes ses capacités et son talent au service de la collectivité et il est intégré dans de multiples associations selon son âge, son activité professionnelle et son sexe.

Outre cette dissolution de toute individualité dans une masse dévouée à un idéal politique totalitaire, l'impossible définition d'une « musique soviétique » autrement que par l'opposition à tout « formalisme » et par la mise en avant des « classiques », sans oublier sa mission principalement éducative et politique, rapprochent les régimes stalinien et hitlérien. En 1948, Jdanov énonce ainsi leur mission aux compositeurs soviétiques :

Votre tâche ne consiste pas seulement à empêcher la pénétration des influences bourgeoises dans la musique soviétique. Votre tâche consiste à confirmer la

2 *Id.*, « Brief nach Westdeutschland », *Musik und Gesellschaft*, 11/4, avril 1952, p. 19.

3 Andreï Jdanov, « Sur la littérature », discours au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934, dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950, p. 14.

supériorité de la musique soviétique, à créer une puissante musique soviétique qui s'incorpore ce qu'il y a de meilleur dans le passé de la musique, qui reflète la société soviétique d'aujourd'hui et puisse élever plus haut encore la culture de notre peuple et sa conscience communiste⁴.

La prééminence idéologique, qui confine dès 1934 chez Jdanov au sectarisme, mène en définitive au même échec et au même constat que sous le régime national-socialiste : aucun compositeur d'envergure, qui soit unanimement acclamé par les musicologues soviétiques, ne se détachera, que ce soit en URSS ou en Allemagne occupée.

Contrôle de la musique et des artistes

Après l'expérience de cette dernière guerre terrible, il doit être clair pour tout individu progressiste que le modèle économique désastreux du capitalisme, et avec lui les inévitables contradictions, guerres et crises, doit être remplacé par un autre meilleur. Ce nouveau modèle est celui de l'économie pacifique et démocratique. [...] Les délégués promettent de se battre pour que toutes les forces artistiques créatrices contribuent à l'augmentation de la joie de travailler parmi la population active et, ce faisant, au succès du plan biennal⁵.

Cette déclaration de 1949 illustre le positionnement problématique du régime d'occupation soviétique. Tout d'abord parce qu'elle émane de la Confédération libre des syndicats allemands (*Freie Deutsche Gewerkschaftsbund*, FDGB). Organisation mise en place par les Soviétiques dès 1945⁶, elle a pour but officiel le regroupement et la représentation de toutes les professions artistiques. Mais elle est pensée avant tout comme un outil de contrôle, à l'instar de la Chambre de culture du Reich de Joseph Goebbels⁷. La rupture idéologique est certes annoncée par les termes *pacifique* et *démocratie*, cependant contredits par l'évocation du « combat », de la « joie » par le travail – qui rappelle l'organisation de Robert Ley La Force par la joie (*Kraft durch Freude*), qui visait la fusion de tous

4 Andreï Jdanov, « Sur la musique », discours d'introduction à la conférence des musiciens soviétiques, 1948, *ibid.*, p. 93-94.

5 « *Nach den Erfahrungen des letzten furchtbaren Krieges muß jedem fortschrittlichem Menschen klar sein, daß die unheilvolle Wirtschaftsform des Kapitalismus mit ihren unlösbaren Widersprüchen, Kriegen und Krisen durch eine bessere Wirtschaftsform abgelöst werden muß. Diese neue Wirtschaftsform ist die demokratische Friedenswirtschaft. [...] Die Delegierten versprechen, dafür zu kämpfen, daß alle künstlerisch schaffenden Kräfte zur Erhöhung der Arbeitsfreude der Werktätigen und damit zum Erfolg des Zweijahresplanes beitragen.* » (Gewerkschaft Kunst, « 1. Zentraldelegiertenkonferenz am 15. und 16. Juni 1949 in Berlin. Materialien », 1949, p. 5. BArch, SAPMO, DY 43, 1, Haus 903/2.OG.)

6 La première antenne est créée à Aix-la-Chapelle en mai 1945 ; le premier congrès entérinant la fondation de la Confédération aura lieu du 9 au 11 février 1946.

7 Voir ci-dessus, p. 83-84.

les travailleurs au sein d'une masse nazifiée – et du plan biennal autoritairement mis en place. Enfin, la mise à contribution de « toutes les forces artistiques et créatrices » témoigne de l'asservissement des arts à l'idéologie politique et le contrôle auquel ils sont soumis. En bref, elle traduit l'impossibilité de rupture à laquelle se heurtent les dirigeants soviétiques et l'application de politiques reprenant les travers totalitaires du régime national-socialiste.

294

Bien que le contrôle de toute manifestation artistique soit présent dès 1945 dans la zone soviétique et que la censure y soit monnaie courante, deux temps doivent néanmoins être distingués. Tout d'abord, la période de dénazification de la société allemande, qui s'exerce, on l'a vu, dans une relative collaboration entre les quatre puissances occupantes. Afin de garantir un retour à la démocratie et de s'assurer que les idées nationales-socialistes cessent de se propager, diverses directives sont promulguées par le Conseil de contrôle interallié : de nombreux ouvrages sont réquisitionnés et détruits, des œuvres d'art sont interdites, des chansons mises sur des « listes noires » ; toutes les activités culturelles sont contrôlées, quel que soit le pouvoir en place ; les textes de pièces de théâtre ou de cabaret doivent être soumis trois jours à l'avance, certains sont interdits et chaque gouvernement d'occupation peut censurer tout ce qui lui paraîtrait déstabilisant ou contraire aux principes de rééducation décidés par les Alliés. Les expositions sont supervisées à toutes les étapes de leur mise en place. Les salles de concert, d'opéra, d'opérette, de cabaret ou de variétés doivent également être enregistrées. Tous les directeurs administratifs et artistiques des théâtres et institutions musicales, mais aussi les professeurs, vendeurs d'art, entrepreneurs, sponsors et éditeurs doivent être titulaires d'une autorisation d'activité. Ce mode de contrôle autoritaire s'exerce également sur tous les artistes. Il est donc difficile dans un premier temps d'interpréter cette prise de contrôle totale par les Alliés autrement que par un souci d'*épuration* et de *purification* de toute la vie artistique et culturelle du pays occupé, d'autant que les Soviétiques respectent tout d'abord la diversité dans leur programmation culturelle et affichent une certaine ouverture. Néanmoins, ils mettent en place dès leur arrivée diverses ligues ou associations sur lesquelles ils prendront l'ascendant par la suite, sans oublier la fusion « encouragée » des deux principaux partis politiques, le SPD et le KPD au sein du « parti unifié » SED en avril 1946. L'extension d'une possible mainmise se profile au fil des mois et alerte les Alliés occidentaux.

Avec l'accroissement des tensions en 1947, la situation change. Si les occupants conservent leurs prérogatives en matière de censure et d'autorisation d'événements ou d'œuvres, la fin du processus de dénazification est supposée sonner également celle du contrôle omniprésent : les alliés occidentaux revendiquent désormais la totale liberté de leurs artistes. Car l'heure est à l'affrontement idéologique entre alliés de l'Ouest et Soviétiques. Le point de

départ de la véritable prise de contrôle idéologique et politique sur les artistes à l'Est est la constitution de la FDGB ainsi que la mise en place, dans chaque *Land* soviétique, d'un Comité culturel consultatif (*Beratender Kulturausschuß*) à partir de mai 1947. Chargé de « l'amélioration de la qualité artistique et de la suppression du kitsch⁸ » dans les beaux-arts, il doit également superviser l'organisation d'expositions et surtout établir des données sur les artistes de chaque *Land* et les catégoriser, au vu de leur engagement politique puis de leurs productions artistiques, comme « utilisables » (*brauchbar*) ou « inutilisables » (*unbrauchbar*). Les officiers culturels nommés directement par l'administration dans chaque *Land* doivent contrôler toutes les manifestations culturelles et peuvent désormais exercer des pressions pour que la programmation suive la ligne politique de Moscou. En ce qui concerne les théâtres, le fonctionnement totalitaire du régime communiste est patent : gérés par des ministres de l'Éducation allemands à l'échelle locale, leur ligne est dictée par l'administration de la Propagande de Sergei Tiulpanov. Quatre types de pièces autorisées sont établis : les « classiques progressistes » allemands et européens, parmi lesquels *Nathan le Sage* de Lessing ou *Le Tartuffe* de Molière ; les pièces antifascistes allemandes ; les classiques russes ; les pièces soviétiques.

Après le blocus de Berlin, les organisations créées dans les deux premières années d'occupation sont véritablement instrumentalisées et mises au service de la propagande soviétique. La Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*), qui avait bénéficié d'une attitude relativement bienveillante de la part des autorités militaires russes, est mise au pas, par l'intermédiaire du SED. La consigne est clairement donnée par Stefan Heymann, directeur de la section Culture du parti :

La position envers l'Union soviétique doit être définie plus positivement et clairement, dans un sens où la Ligue reconnaisse d'une part les grandes réussites de l'Union soviétique, et considère de l'autre l'Union soviétique comme le garant de paix le plus solide et le plus sûr, en raison de sa haute culture et de son développement social progressiste⁹.

Dans le domaine de la musique également, le contrôle s'intensifie jusqu'à prendre des proportions inédites, ainsi que le montre l'exemple emblématique de l'opéra *Das Verhör des Lukullus* (*Le Procès de Lucullus*) de Paul Dessau et

8 Cité par Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Köln, Böhlau, 2007, p. 72.

9 Stefan Heymann, lettre à Alexander Abusch, 30 juin 1949, citée par Norman M. Naimark, *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949* [1995], Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2001, p. 407-408.

Bertolt Brecht, établis dans la zone est depuis 1948, donné en RDA en 1951. Écrit originellement pour la radiodiffusion de Stockholm par Brecht en 1939¹⁰ alors qu'il s'est exilé en Suède, le livret dresse une condamnation des criminels de guerre, personnifiés ici par le général romain Lucullus qui s'enrichit grâce aux différentes campagnes qu'il mena avant d'être déposé, ce qui ne l'empêcha pas de s'offrir une vie luxueuse à Rome sans égard pour les milliers de victimes que ses guerres avaient coûtées. Brecht le fait comparaître devant un tribunal des morts aux Enfers. Devant la menace d'une guerre avec les États-Unis, une nouvelle version remaniée voit le jour, en collaboration avec Dessau, entre 1949 et 1950 et le verdict initial, qui laissait originellement le spectateur décider de la culpabilité de Lucullus, est remplacé par une condamnation ferme à être rejeté, « lui et tous ses semblables », dans le néant. L'opéra, écrit en douze scènes, fait appel à un chœur mixte et un chœur d'enfants ; l'orchestre, d'où sont absentes les cordes, laisse une large place aux percussions auxquelles s'ajoutent un accordéon, un piano préparé et un instrument inventé en 1930, le trautionium. Autrement dit, une instrumentation totalement non orthodoxe et peu à même de plaire aux autorités. Dessau fait en outre usage de l'atonalité et du *patchwork* musical, caractéristiques des années Weimar. En février 1950, le metteur en scène Caspar Neher propose l'œuvre à l'intendant du *Deutsche Staatsoper* Ernst Legal, qui le soumet à l'approbation du ministère pour l'Éducation du peuple (*Ministerium für Volksbildung*), en mettant en avant l'argument de la liberté de l'artiste : « Je suis tenu de prendre en considération les intérêts de la RDA et d'éviter toute action qui pourrait faire passer notre politique culturelle pour autre chose qu'une politique de liberté intellectuelle¹¹. »

Après consultation avec la section Musique du SED, qui émet des réserves sur l'esthétique de Dessau, le ministère donne son accord de principe, jugeant la musique acceptable et le message pacifique du livret satisfaisant. Mais, avant même la représentation, une polémique est lancée par Ernst Hermann Meyer lors d'une réunion du Comité central du SED, dont il dirige la Commission pour la musique, quant au style musical de Dessau – Meyer a assisté à une partie de la répétition de *Lukullus* :

Il est certain que le camarade Dessau, qui a prouvé dans d'autres œuvres son talent et son expertise, a voulu subjectivement servir, dans cet opéra également,

10 La pièce radiophonique est diffusée pour la première fois en 1940 par la radio suisse-allemande *Radio-Beromünster* et le texte est même publié par la revue moscovite *Littérature internationale*. Brecht propose ensuite son livret pour servir de base à un opéra. Dessau décline tout d'abord la proposition et le propose à Igor Stravinsky, qui décline également. C'est le compositeur américain Roger Sessions qui met le premier la pièce radiophonique en musique ; l'opéra est créé en 1947 à Berkeley, dans l'Université de Californie.

11 Lettre de Legal au Ministère, 8 mars 1950, citée par Joy Haslam Calico, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999, p. 55.

des objectifs progressistes. Mais il a utilisé des moyens d'expression qui représentent une négation de l'héritage national et de l'art populaire : il s'en tient à l'épigonisme d'un avant-gardisme bourgeois démodé, tel qu'il était il y a vingt-cinq ans¹².

Le 13 mars 1951, la première est donnée tout d'abord en privé, devant un public choisi constitué d'intellectuels communistes, de membres de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne et de la FDGB mais aussi de l'organisation de jeunesse *Freie deutsche Jugend* (Jeunesse allemande libre, FDJ) ou d'associations de travailleurs. Une discussion sur l'œuvre est organisée après la représentation. La musique de Dessau plaît aux travailleurs mais est immédiatement attaquée pour « formalisme » par les musiciens et par le critique musical Karl Laux, ancien contributeur régulier de la presse musicale *völkisch* sous le III^e Reich : « On ne peut pas parler de musique : c'est du bruit [...]. On dirait que le compositeur a cherché quels mauvais sons un instrument pouvait produire pour ensuite les utiliser¹³. » L'œuvre est redonnée à l'occasion du cinquième Congrès du comité central du SED le 17 mars. Devant l'ampleur de la controverse après ces représentations, qui s'annonce égale à celle provoquée par *La Grande Amitié* de Mouradeli¹⁴, point de départ de la *Jdanovschina* dans la musique en URSS, le président de la RDA Wilhelm Pieck et son ministre Otto Grotewohl reçoivent même Brecht et Dessau le 24 mars pour discuter de modifications à apporter avant une prochaine création publique de l'œuvre. La représentation est différée de plusieurs mois. L'opéra est finalement donné dans sa version définitive le 12 octobre avec pour titre *Die Verurteilung des Lukullus* (*La Condamnation de Lucullus*) puis, en janvier 1952, en RFA à Francfort¹⁵.

Cet épisode immédiatement postérieur à la création de la RDA illustre l'évolution des politiques musicales soviétiques et la volonté de mise au pas des artistes, aussi convaincus et célèbres soient-ils, pour les rappeler à une esthétique telle que fixée par Jdanov dès 1934, radicalisée en 1946, purgée de tout élément occidental de la musique dite « bourgeoise » qui les aurait pervertis durant leurs

12 Ernst Hermann Meyer, 12 mars 1951, dans Ulrich Dibelius, Frank Schneider (dir.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993, p. 176.

13 Karl Laux, cité par Joy Haslam Calico, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic*, op. cit., p. 65.

14 Voir ci-dessus, p. 263-264.

15 Au sujet de la polémique autour de l'opéra, de nombreux documents sont reproduits dans le recueil de Joachim Lucchesi (dir.), *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung "Das Verhör des Lukullus" von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin, Basis Druck, 1993 ; voir également Catherine Girardin, « Le "débat Lucullus" (1949-1952) : procès de l'esthétique brechtienne en RDA », dans Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, 2015, p. 221-236 ; David Gerard Tompkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Poland and East Germany, 1948-1957*, PhD, Columbia University, UMI, 2004, p. 63-66.

années d'exil. Le tournant populiste qui s'opère en s'imposant désormais aux compositeurs n'est pas sans rappeler les discours tenus par Goebbels au sujet de l'art et de sa mission dès 1933¹⁶. Les attaques incessantes contre l'esthétique associée à celle des alliés occidentaux et les accusations de « formalisme » qui s'intensifient signent le retour d'une définition de la pureté musicale par la stigmatisation.

Antiaméricanisme, anti-internationalisme, antisémitisme, « dégénérescence »

Tout comme le système national-socialiste, le régime soviétique définit son esthétique musicale essentiellement par l'opposition après 1945 : anti-modernisme, anti-cosmopolitisme, anti-américanisme et par extension, « anti-impérialisme ». Le discours « Sur la musique » prononcé par Jdanov en introduction à la conférence des musiciens soviétiques en janvier 1948 en est une illustration :

298

Je dois vous dire qu'il y a tellement de bruits naturalistes dans un grand nombre d'œuvres contemporaines qu'elles me rappellent – pardonnez-moi cette comparaison inélégante – le bruit de la roulette du dentiste, ou encore celui des camions qu'utilisait la Gestapo pour gazer les gens. [...] Je sais qu'il existe des théories modernes qui prétendent que l'état pathologique est la forme supérieure de l'existence humaine ; que, dans leur délire, les paranoïaques et les schizophrènes atteignent des sommets spirituels inaccessibles au commun des mortels. De telles théories traduisent bien l'état de putréfaction dans lequel s'est enfoncée la culture bourgeoise¹⁷.

Outre qu'il officialise un positionnement réactionnaire, au sens oppositionnel du terme, il marque pour sa part la réapparition, en substance, de l'accusation de « dégénérescence » contre la modernité dans l'art, ce que Jdanov nomme « formalisme ». L'ennemi capitaliste y est assimilé aux nazis – le procédé visant à stigmatiser et décrédibiliser l'adversaire par cette accusation sera utilisé à l'Est comme à l'Ouest. Dans la zone d'occupation soviétique en Allemagne, le discours à l'encontre de l'art moderne et de la « nouvelle musique » est tout d'abord, on l'a vu, plus mesuré. Les accusations s'en tiennent dans un premier temps au manque d'« optimisme » et d'orientation politique claire de la modernité. Mais l'aggravation des tensions entre Alliés mène très rapidement à la radicalisation, particulièrement lorsqu'il s'agit de compositeurs promus par

¹⁶ Voir par exemple « Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben », 15 novembre 1933, dans Josef Goebbels, *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 5^e éd. 1938, p. 323-336.

¹⁷ *Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS*, dans Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010, p. 141.

les Alliés de l'Ouest. Ainsi, le *Quatuor pour la fin du Temps* d'Olivier Messiaen est attaqué à la suite de l'une des Soirées de musique contemporaine de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne :

Il ne reste à l'auditeur, même le mieux disposé, que du négatif : la destruction systématique de toutes les fondations musicales harmonique, rythmique, mélodique sur une base métrique – en apparence, une atomisation de la musique avant tout. Car cette nouvelle organisation des éléments existe bien, mais sous la forme d'un système très compliqué ; elle n'est pas audible¹⁸.

De la même manière, le compositeur Arnold Schoenberg, dont Ernst Hermann Meyer admet qu'il a été persécuté par le régime nazi, aurait mérité à ce titre un « geste de solidarité ». Mais, ajoute-t-il, « transplanter chez nous cette musique et imiter ainsi ce que la bourgeoisie faisait à l'Ouest, aurait-ce été utile et important¹⁹ ? » Le journal *Bildende Kunst*, sous licence soviétique, voit quant à lui sa parution arrêtée fin 1949, l'objectif propagandiste n'ayant pas été atteint à cause de son rédacteur en chef Carl Hofer, jugé trop en faveur de l'art moderne.

Aux côtés de l'antiaméricanisme et du combat contre la « bourgeoisie » et le capitalisme se profile un retour de l'antisémitisme. De même que dans le reste de l'Europe, l'antisémitisme était ancien et ancré en URSS, particulièrement en Russie où il s'était exercé continuellement sous le régime tsariste. Les politiques de discrimination cessent avec la Révolution de 1917 qui rétablit les droits des citoyens juifs et leur autorise l'accès à toutes les carrières professionnelles. Bien que non ouvertement, Staline, alors « commissaire aux nationalités » de Lénine, partage cependant l'antisémitisme qui perdure parmi la population. À sa prise de pouvoir et devant la menace de la guerre, l'unité nationale prime malgré tout : la cohésion est assurée par la désignation de l'Allemagne nazie comme ennemie, et la communauté juive participe significativement à l'effort de guerre. À l'issue des combats, l'URSS s'inscrit parmi les vainqueurs et affiche son pacifisme. Avec la réapparition et la confirmation des tensions entre Staline et les Alliés occidentaux, auxquelles s'adjoignent surtout les revendications d'autonomie de communautés ethniques du bloc soviétique, l'antisémitisme

18 « *Dem Hörer, auch dem gutwilligen, bleibt dann nur das Negative: die konsequente Zerstörung aller musikalischen Bausteine im alten Sinne, wie Harmonik, Rhythmik und Melodik auf metrischer Basis, scheinbar eine Atomisierung der Musik überhaupt. Denn die neue Ordnung dieser Elemente ist zwar vorhanden, aber eben nur in der Form eines sehr komplizierten, ausgeklügelten Systems; hörbar ist sie nicht.* » (Wolfgang Geiseler, « Atomisierung der Musik », *Nacht Express*, 14 février 1948. BArch, SAPMO, DY 27, 215, Haus 903/EG.)

19 Entretien avec Heinrich Spieler, « Ernst Hermann Meyer », dans Mathias Hansen (dir.), *Komponieren Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, p. 193.

connaît un retour en puissance à partir de janvier 1948, principalement en URSS et dans une bien moindre mesure en Allemagne occupée.

Tandis que les idéologues nazis avaient opéré un glissement de l'antisémitisme vers l'anti-cosmopolitisme et l'anti-américanisme, l'inverse se produit à l'Est : tout découle, du moins en apparence, de la focalisation sur l'ennemi impérialiste personnifié par les États-Unis. Dans les faits cependant, les effets sur la communauté juive en URSS sont les mêmes que lors des premières semaines suivant l'accession de Hitler au pouvoir en Allemagne en 1933. Le point de départ des politiques antijuives est l'assassinat le 12 janvier 1948 de l'acteur Solomon Mikhoels, président du Comité antifasciste juif et militant pour la création d'une république juive autonome. Par la suite, les accusations d'« antipatriotisme » se multiplient dans la presse à l'encontre des Juifs. De retour également, celles de « cosmopolitisme sans racines » que l'un des responsables de l'Agit-prop Golovtchenko explicite lors d'une réunion du Parti, en mars 1948 : « Nous parlons de cosmopolitisme. Qu'est-ce que cela veut dire, une fois traduit en simple langage ouvrier ? Cela veut dire que les Moïse et les Abram prétendent occuper nos places²⁰ ! »

300

Le 20 novembre paraît un arrêté « À propos du Comité antifasciste juif » qui mentionne l'incarcération de ses membres, accusés de travailler pour les services secrets américains. Près de quatre cents artistes sont déportés, certains sont exécutés. Cinq jours plus tard, la dernière maison d'édition juive, *Der Emes*, est fermée, les associations d'écrivains juifs sont liquidées. Interdiction est faite aux critiques juifs d'écrire dans les journaux soviétiques. Les écoles juives sont fermées et un *numerus clausus* est instauré pour l'admission des étudiants juifs dans les universités, de même pour leur emploi dans les services judiciaires et diplomatiques. À la fin de l'année 1949, la fermeture définitive à Moscou du théâtre juif de Mikhoels, le *Goset*, signe l'arrêt de la vie artistique et culturelle de la communauté dans le pays. Contrairement à Hitler, Staline ne planifiera pas d'assassinat systématique des Juifs présents sur le territoire soviétique²¹. Son discours ne porte pas non plus sur la « pureté du sang » ni sur l'« infériorité raciale » du peuple juif. Il n'en reste pas moins que les membres de la communauté juive, dont les survivants sont rentrés depuis peu des camps nazis, feront l'objet

20 Cité par Françoise Thom, « La campagne contre "l'adulation de l'Occident" », dans Jean-François Sirinelli, Georges-Henri Soutou (dir.), *Culture et guerre froide*, Paris, PUPS, 2008, p. 25.

21 Partisan d'un État fort et autoritaire, Staline a largement accentué les dérives observées dans les premières années suivant la Révolution russe. Suspendant de nombreuses libertés individuelles et collectives, il organise une élimination systématique de ses opposants, réels ou potentiels, lors des grandes purges des années 1930. Pendant la seconde guerre mondiale, des peuples accusés de trahison sont victimes de déportations massives, notamment dans les Pays baltes ou en Pologne, où deux millions d'entre eux, dont de nombreux juifs, sont envoyés en Sibérie ou au Kazakhstan dans des camps de travail forcé gérés par le *Goulag*.

d'attaques constantes et de discriminations en URSS, jusqu'à sa mort en 1953 ; certains seront à nouveau déportés, d'autres assassinés. Dans la zone soviétique d'occupation en Allemagne, l'antisémitisme ne s'exerce pas ouvertement, si ce n'est par l'éviction en 1949 de personnalités soviétiques juives, à commencer par le chef du service des affaires culturelles Alexander Dymshitz, mais également celle plus progressive et discrète du compositeur Hanns Eisler, quelques mois seulement après son retour d'exil.

Soucieux de s'inscrire dans une rupture affichée avec le nazisme que ses militants ont violemment combattu, parfois au prix de leur vie, le régime communiste soviétique est-allemand dérive rapidement vers un fonctionnement totalitaire et chemine inévitablement dans les ornières d'une idéologie à laquelle il affirme pourtant s'opposer, notamment en matière de politiques musicales. La réappropriation de critères tels que la prééminence du collectif ou des canons musicaux simplistes confinant au populisme, le contrôle des artistes qui s'intensifie inévitablement au fil des mois, la stigmatisation de toute forme de modernité en musique rappellent l'évolution des politiques culturelles mises en place par Hitler, Goebbels et Rosenberg à partir de 1933. La rupture semble donc uniquement revendiquée et finalement impossible. Par contraste et par opposition de plus en plus marquée à cette nouvelle forme de totalitarisme se dessinent les politiques musicales dans les zones de l'Ouest qui font de la *liberté* le nouveau mot d'ordre. Mais ces dernières sont avant tout définies en réaction contre la politique hitlérienne qui, par sa prise de contrôle totalitaire sur toutes les institutions et la vie culturelles, s'était assurée la collaboration à grande ampleur des artistes. Par leur volonté d'épuration de la société allemande et particulièrement du milieu artistique, les alliés occidentaux tombent inévitablement dans les pièges d'un système totalitaire qui les force, malgré son anéantissement, à cheminer pour leur part également dans ses ornières.

À L'OUEST : LES PIÈGES DE L'ÉPURATION

Exclusions et *Fragebogen* : sclérose de la vie musicale

À l'Ouest, la reconstruction culturelle se fait en réaction contre un régime extrêmement exclusif et excluant, qui a fait de l'enrôlement des artistes l'une de ses priorités, ce qui soulève d'emblée de nombreux questionnements et problèmes pour le processus de dénazification : doit-on réintégrer tous les exclus et exclure tous les « officiels » ? Comment définir le degré de compromission d'un artiste ? Le fait d'avoir continué une activité de concertiste constitue-t-il un acte de collaboration ? De l'Allemagne « sans Juifs » (*Judenrein*) voulue par Hitler à celle que nous pourrions, sur le même modèle, qualifier de « sans nazis » (« *nazirein* »), l'idée d'*épuration* reste, tout comme la radicalité, seule

garante de son efficacité. Le risque de cheminer dans les ornières du nazisme est omniprésent : comment mener à bien une entreprise d'exclusions à grande échelle en évitant l'écueil du totalitarisme et de l'arbitraire ? Comment définir la « pureté » ou l'irréprochabilité artistique et politique d'un individu en prenant simultanément en compte les circonstances historiques et géographiques ? N'est-il pas impossible d'exercer une politique menant à l'impopularité et d'espérer en retour gagner la population occupée à son idéologie pour en faire un rempart contre le communisme ? Malgré l'établissement de critères précis, tels que les activités exercées sous le régime ou l'appartenance à des organisations contrôlées par le ministère de la Propagande, la somme de données fournies dans chaque questionnaire (*Fragebogen*) rempli par les artistes reste éminemment complexe à analyser et laisse une part trop importante à l'appréciation subjective quant à la culpabilité de chacun d'entre eux. L'exemple de la dénazification par l'administration militaire américaine dans sa zone reflète le mieux tous ces questionnements. Le problème auquel elle se heurte se résume à travers deux extraits de rapports émanant d'officiers de la *Music Control Branch* américaine. Le premier, établi par John Evarts en Bavière, reprend les objectifs théoriques de l'*Information Control Division* décidés par Robert McClure dans les premiers jours de l'occupation :

L'emploi uniquement d'artistes et de personnel innocenté, la représentation de pièces et de musiques d'auteurs et de compositeurs innocentés et contribuant à la réorientation du public allemand par des spectacles de théâtre et de musique qui n'aient rien en commun avec ceux de l'après 1933 ni avec certains datant d'avant 1933. Le gérant doit sélectionner des pièces sans tendance militariste, qui ne glorifient pas d'idées anti-démocratiques ni n'encouragent l'intolérance raciale. Nos gérants doivent également se défendre contre des interférences venant de l'État ou de groupes de pression politiques ou religieux²².

Le second, rédigé par Edward Kilenyi, prédécesseur d'Evarts, dès juillet 1945, expose les difficultés auxquelles l'administration se heurte en pratique :

Si l'on se base sur l'interprétation en vigueur de notre nouvelle directive, aucun membre d'aucune organisation musicale ayant été membre du Parti avant le

22 « *Employment only of cleared artists and personnel, production of plays and music of cleared writers and composers and contributing towards the re-orientation of German audiences through performances of plays and music that bore none of the traits adherent to the plays performed after 1933 and some prior to 1933. It is up to the licensee to select plays which have no militaristic tendency, which do not glorify anti-democratic ideas and which further racial intolerance. Our licensees also have to be on the defense against interference from the state and political and clerical pressure groups.* » (John Evarts, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 4. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

1^{er} mai 1937 ne peut être maintenu. Lorsque cette décision aura été mise en œuvre, il n'y aura plus assez de musiciens pour que les orchestres de Nuremberg, Ratisbonne, Augsburg ou Bayreuth puissent continuer à fonctionner. Aucune représentation d'opéra ne sera possible en Bavière dans ces conditions²³.

Malgré le traitement de plusieurs centaines de questionnaires d'artistes chaque jour par les services de l'ICD, malgré l'autorisation de concerts ou de représentations d'opéras et en dépit des constitutions de festivals ou d'ensembles de musique, le constat qui s'impose est celui d'une véritable sclérose des activités musicales, du fait de son dogmatisme. Alors que la solution trouvée par les Français pour remédier à la pénurie d'artistes allemands est de privilégier les tournées de personnalités françaises dans leur zone, les Américains observent en 1945 une politique de non-fraternisation excessive, qui ne permet pas à leurs ressortissants de se produire devant un public allemand, et ce, jusqu'en 1948. Enfin, la non-application, ou du moins l'application *a minima* des politiques de dénazification américaine par les trois autres Alliés, mène à l'établissement de nombreux musiciens dans l'une de ces zones ; les Américains sont stigmatisés pour leur instauration paradoxalement totalitaire de la démocratie.

En dehors de l'aspect spécifique de la dénazification côté américain, des mesures communes posent également problème. C'est le cas par exemple de la mise en place d'une licence ou d'une autorisation obligatoire préalablement à la conduite de toute activité artistique professionnelle, délivrée après l'étude du questionnaire détaillé rempli par chaque postulant. Ce procédé est perçu par la population occupée comme autoritaire et discriminatoire, et des parallèles sont faits avec les méthodes instaurées par le régime hitlérien à l'égard des Juifs à partir de 1933. Le contrôle omniprésent des activités des artistes autorisés se fait par leur regroupement dans des associations professionnelles ou syndicales dans les zones occidentales, ce qui n'est pas sans rappeler la Chambre de culture du Reich impulsée par Goebbels. Une mesure parmi d'autres, illustrant l'écueil totalitaire auquel se heurtent les Alliés dans la reconstruction de la démocratie, est l'instauration en 1948 par la *Kommandatura* interalliée d'un timbre discriminant sur les pièces d'identité pour signaler les anciens collaborateurs du Reich, désormais bannis : « [Le timbre] devra désormais être apposé sur les cartes d'identité de toutes les personnes rentrant, en raison de leur qualité

23 « According to the current interpretation of our newest directive, no member of any musical organization may be retained who had been a Party member prior to May 1, 1937. When this ruling will have been carried out, there won't be enough musicians left to continue functioning as orchestras in Nürnberg, Regensburg, Augsburg or Bayreuth. No opera performances will be possible in Bavaria under these conditions. » (Edward Kilenyi, « Elimination of Nazi Musicians », 24 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

d'anciens membres du NSDAP, etc., dans l'une des catégories définies [...], que ces personnes aient ou non été relevées de leurs fonctions²⁴. » Enfin, l'influence de l'occupant s'exerce par son droit de censure sur toute la production artistique.

La fermeture de la *Denazification Branch* américaine en janvier 1947 et la naissance, pour la remplacer, d'une *Research Branch*, signeront la fin de l'entreprise d'épuration totalitaire et permettront la renaissance d'une vie culturelle, marquée par le retour en force de nombreux artistes compromis.

Retour au conservatisme musical

304

En 1945, l'heure est à la dénazification et à l'« épuration » de la société allemande, seule garante de la reconstruction et de la renaissance du pays avec, à terme, son intégration dans le concert des « nations démocratiques et pacifiques ». À partir de 1947, l'anticommunisme remplace officiellement l'antinazisme dans les trois zones de l'Ouest. En France, Léon Blum constitue le 16 décembre 1946 le premier « gouvernement socialiste homogène » duquel tous les communistes sont absents. L'adhésion du pays au plan Marshall puis à la trizone signe l'alignement définitif sur la politique américaine à propos de l'Allemagne. La dénazification est stoppée au profit d'une autre forme d'épuration politique : non pas l'exclusion des opposants comme à l'Est, mais plutôt le soutien à des personnalités, courants ou partis politiques viscéralement opposés aux idées communistes. Cette stratégie annonce dès ses débuts l'inévitable retour à une forme de conservatisme par la réaction : d'une part, une réaction contre le totalitarisme de l'idéologie stalinienne, qui prône la dictature du prolétariat ; de l'autre, une méfiance envers toute initiative culturelle soviétique visant à contrôler divers organes supposément neutres, mais sur lesquels elle a déjà ou prend rapidement le contrôle. Enfin et surtout, la réaction s'explique par le fait que les opposants les plus catégoriques à cette idéologie sont à droite de l'échiquier politique. Le positionnement de Konrad Adenauer, futur chancelier de la RFA, est à cet égard révélateur :

J'avais entendu parler des crimes perpétrés par les Allemands contre des Allemands, en commençant par les juifs. J'avais vu à quoi une dictature athée peut mener l'homme. J'avais vécu la chute du peuple allemand dans le chaos. Or, de l'Est, la dictature communiste athée nous menaçait. L'exemple de l'Union soviétique nous montrait que l'autocratie de gauche est au moins aussi dangereuse que celle de droite. [...] La conviction s'affirmait chaque jour davantage que seul un grand parti aux fondations solidement ancrées dans

24 Kommandatura interalliée de Berlin, « Objet : Apposition du timbre spécial sur les cartes d'identité des personnes touchées par l'ordre BK/O (46) 101a », *KIB. Bulletin officiel de la Kommandatura interalliée*, n° 2, 1948, p. 16.

les conceptions chrétiennes et occidentales, dans les principes de la morale chrétienne, pourrait mener à bien la nécessaire éducation du peuple allemand, le faire remonter hors du gouffre et édifier un barrage efficace contre la dictature communiste athée²⁵.

Une ultime raison peut être avancée : dans le contexte de l'immédiat et chaotique après-guerre et avant même que les tribunaux de dénazification soient ouverts, les membres des forces d'occupation sont chargés de recruter du personnel allemand apte à coopérer à la mise en œuvre de leur politique. Outre les noms qu'ils obtiennent par d'anciens résistants ou opposants au régime hitlérien, ils se tournent également vers des ecclésiastiques, qu'ils supposent moins compromis que le reste de la population, et qui les orientent la plupart du temps vers des personnalités conservatrices de l'époque de la république de Weimar.

La conséquence inévitable de cette politique de réaction est un retour vers le conservatisme musical et artistique, qui s'exerce parfois à l'encontre des occupants eux-mêmes. Dans certaines régions, dont la Bavière est l'exemple le plus extrême, les personnalités allemandes en charge de l'application des politiques musicales à l'échelon local entrent en conflit avec l'occupant et se livrent à des stratégies de blocage, ainsi que le rapporte une note du service culturel de l'administration américaine en 1949 : « La tendance à maintenir le *statu quo* et à fermer les yeux sur l'influence extérieure se reflète dans les efforts que déploient certains officiels et musiciens pour essayer d'empêcher des artistes étrangers de venir en Bavière²⁶. »

À côté des initiatives qui promeuvent l'ouverture culturelle, la progression du courant conservateur dans la zone américaine se ressent également dans les programmes de Cours d'été et de journées de rencontre pour la jeunesse organisés à partir de 1947. En 1948, des journées ayant pour thème « La Jeunesse des villes » (« City Youth ») se tiennent à Berlin dans le quartier de Wannsee et s'adressent aux principaux représentants de mouvements de jeunes travailleurs, y compris des zones britannique et française. Outre les conférences habituelles sur la vie culturelle en Allemagne, l'amitié entre les jeunes des divers pays ou encore le système scolaire allemand, de nouveaux sujets prennent de l'importance : la place de la famille dans la société, la moralité des jeunes,

25 Konrad Adenauer, *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965, p. 49.

26 « *The tendency to maintain the status quo and to keep eyes closed to outside influence is reflected in the agitation among certain local officials and musicians to try to prevent foreign artists from coming to Bavaria.* » (Cultural Affairs Branch, E&CE Division, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier 101-48-14, « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

le combat contre la délinquance et la dépravation²⁷. Rançon du succès idéologique anticomuniste pour les Américains, le conservatisme s'exprime de plus en plus ouvertement en musique et dans les autres arts, ce qui mènera à un véritable retour en arrière préjudiciable à la création artistique.

La rupture totale avec le régime national-socialiste en matière de politiques musicales, si elle est souhaitée par tous, n'est finalement pas totalement effective. Malgré la délimitation symbolique d'un moment correspondant à une « Heure Zéro », la politique de *tabula rasa* n'a été définie que théoriquement et s'est traduite, dans les faits, par diverses tentatives pour éradiquer le nazisme sans pour autant pouvoir éviter totalement certaines des méthodes employées sous le III^e Reich. La constitution et l'affrontement stratégique de deux blocs idéologiques ont prévalu sur l'épuration, rendant les stratégies de reconstruction musicale incohérentes, parfois même contradictoires et régressives. Au centre de toutes les attentions figure la jeunesse, cible particulière du régime hitlérien. À cela, une raison pragmatique qui fait consensus : « De la jeunesse allemande d'aujourd'hui naîtront les dirigeants de l'Allemagne de demain²⁸. » Par conséquent, la *rééducation* – au sens ici de *réorientation* – musicale de la jeunesse est un enjeu majeur, qui se heurte inévitablement aux mêmes écueils et travers que ceux du régime qu'ils ont dénoncé et combattu.

RECONSTRUCTION ET IMPOSSIBLE TABLE RASE

Une jeunesse sous contrôle

Le jeune typique veut continuer à vivre en Allemagne et considère la Russie comme l'endroit le pire au monde où vivre. Il pense que les Allemands en tant que peuple sont supérieurs aux Italiens, Polonais, Russes et Français, mais pas aux Américains ni aux Anglais. [...] Il est prêt à admettre que l'Allemagne a commencé la guerre, mais a tendance à ajouter que les Juifs, les Anglais et les Polonais ont aussi été responsables. Il admet que les Juifs devraient être autorisés à retourner en Allemagne (25 % de ceux interrogés, cependant, ont déclaré qu'ils ne devraient pas l'être) [...]. La majorité a émis l'opinion que l'Allemagne devrait devenir une démocratie, tout en disant en même temps que l'idée du national-socialisme était bonne mais qu'elle a été mal mise en pratique. Ils ne savaient pas avec certitude si Hitler était mauvais ou s'il avait

²⁷ Wannseeheim für Jugendarbeit/Wannsee Center for Youth Work, Prospectus « International Youth Course », 17-30 juillet 1949. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier 4114-3 12, « Youth Activities, Women Affairs, Adult Education ».

²⁸ « *From German youth of today will come Germany's leaders of the future.* » (« Suggested Statement for General Clay concerning German Youth Activities », 5 septembre 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E613 Box 152, dossier 5 337-1 5, « GYA. Program & Policy 46-47 ».)

plutôt été entouré de mauvais conseillers. Dans tous les cas, ils sont convaincus que l'Allemagne a besoin d'un nouveau *Führer* pour la rééduquer. Bien que favorables à l'établissement d'une presse libre, ils pensent dans le même temps que les journaux devraient publier uniquement « ce qui est bon pour le peuple » car ils considèrent le citoyen moyen comme stupide et facilement berné par la propagande²⁹.

Tel est le résultat d'une enquête menée auprès de la jeunesse dans la zone américaine à l'été 1945 ; il est instructif à plus d'un titre. D'une part, il met en évidence la nécessité de procéder à une rééducation des esprits enrégimentés par près de treize ans de propagande nationale-socialiste ; de l'autre, il démontre la malléabilité et la perméabilité de la jeune génération à de nouvelles idéologies, son potentiel d'adaptation à l'interlocuteur qui la gouverne ainsi que la présence d'un américanisme réel, perçu comme un gage d'émancipation et de liberté dans l'immédiat après-guerre. Enfin, il trahit l'optimisme – confinant parfois à la naïveté – de l'administration américaine qui, considérant l'*American Way of Life* comme l'incarnation la plus aboutie des valeurs démocratiques, voit dans sa propagation le remède infaillible au nazisme persistant et à la menace communiste. Côté français, le constat est celui de la présence très forte d'un fanatisme à endiguer en priorité chez les plus jeunes : « Ces derniers font preuve d'un fanatisme que leurs aînés finissent quelquefois par perdre sous l'uniforme au bout de tant d'épreuves. Chez les jeunes, solides et bien nourris, le physique n'a pas encore eu le temps d'érousser le moral. Eux n'acceptent pas la défaite³⁰. » Comme l'observera très justement Edgar Morin dès 1945 : « La jeunesse allemande a connu, avec le national-socialisme, le développement des sports, du tourisme, de la vie active. Il ne faut pas faire moins. Il ne faut pas que les jeunes puissent croire que l'époque nazie fut leur époque³¹. »

Bien que n'ayant pas fait l'objet de définition réelle ou détaillée d'une politique commune interalliée, l'importance de la rééducation de la jeunesse s'impose dans les quatre zones et suppose la reconstruction et la réforme totale du système scolaire dans chacune. Comme pour tous les autres domaines de l'Allemagne occupée, la destruction des idées nazies passe par la dénazification du personnel enseignant, mais également des manuels. La phase de reconstruction est cette fois amorcée quasi simultanément, car l'urgence est la re-scolarisation des enfants dès la rentrée d'octobre 1945. À ce sujet, la directive n° 54 du Conseil de contrôle interallié, qui ne sera promulguée qu'en 1947, se contente d'énoncer

29 Citée par Arthur D. Kahn, *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004, p. 202.

30 James de Coquet, *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945, p. 147.

31 Edgar Morin, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946, p. 75.

de consensuels *Principes fondamentaux pour la démocratisation de l'éducation*, parmi lesquels la gratuité et l'accessibilité à tous ou encore la refonte en un système unique fondé sur deux niveaux. Seuls deux principes font allusion à une orientation politique :

5. Toutes les écoles devraient insister sur l'éducation à la responsabilité civique et à un mode de vie démocratique, par le biais de leurs programmes, ouvrages et matériels pédagogiques, et par l'organisation même de l'école.
6. Les programmes scolaires devraient viser à promouvoir la compréhension et le respect des autres nations ; dans cet objectif, attention devrait être portée à l'étude des langues vivantes sans en exclure aucune³².

308

En dehors de ces points d'accord, chaque Allié a autorité sur la réforme à mener dans sa zone : exaltation de la démocratie par l'exemple américain ; collaboration raisonnée avec les pouvoirs locaux et autonomie laissée par les Britanniques ; exportation du modèle d'excellence français ; contrôle total soviétique. L'Université présente un intérêt majeur pour les forces d'occupation : lieu stratégique de formation de la future intelligentsia, elle permet également le rayonnement culturel et la rééducation intellectuelle. Avec le durcissement du conflit Est/Ouest, elle assume une tâche, parfois non officielle, de politisation de la jeunesse, personnifiée par l'exemple de l'ouverture de l'Université libre (*Freie Universität*) le 4 décembre 1948 par les Américains à Berlin. Outre qu'elle accueille des lecteurs originaires du pays occupant, elle offre à la jeunesse en demande de rattrapage sur le plan culturel la possibilité de partenariats avec les institutions et de voyages d'études.

Pour la rééducation artistique et culturelle de la jeune génération, les occupants s'appuient également sur une spécificité allemande : l'importance décisive des groupements de jeunesse, très influents sous la république de Weimar et enrégimentés par Hitler dès 1933. Les Alliés comptent sur leur pouvoir fédérateur pour diffuser leur idéologie avec, là encore, une avance notable des Soviétiques. De même qu'ils avaient créé dès leur arrivée des organisations artistiques, ceux-ci impulsent la renaissance à Berlin du mouvement de la Jeunesse allemande libre (FDJ), créé à Paris en 1936 puis à Prague en 1938 par les responsables en exil des Jeunesses socialistes. Divers comités sont constitués sous la direction de militants communistes allemands

32 « 5. All schools should lay emphasis upon education for civic responsibility and a democratic way of life, by means of the content of the curriculum, textbooks and materials of instruction, and by the organization of the school itself. /6. School curricula should aim to promote understanding of and respect for other nations and to this end attention should be given to the study of modern languages without prejudice to any. » (P. Noiret, M.I. Dratvin, F.A. Keating, B.H. Robertson, « Directive n° 54: Basic Principles for Democratization of Education in Germany », Berlin, 25 juin 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « School Reform 1946 ».)

en juin 1945. Lors de la première réunion quadripartite au mois de juillet, et alors que les alliés occidentaux souhaitent avant tout le consensus avec Staline, la dissolution et l'interdiction de tous les mouvements de jeunesse est décidée, et aucun mouvement ne peut se reconstituer sans avoir reçu l'autorisation de la *Kommandatura*. Même si la formation d'organisations avec un idéal démocratique est encouragée, les comités de jeunesse qui forment le FDJ sont les seuls habilités à les superviser dans un premier temps. La question des mouvements de jeunesse ne sera abordée par le Comité d'éducation interallié qu'en mars 1946, et le FDJ dispose donc d'un temps non négligeable pour étendre son influence. Malgré des formulations d'apparence modérée, son programme en onze points, à l'image du dernier, laisse transparaître l'idéologie communiste et la politique de contrôle total exercé par l'occupant soviétique, ainsi que l'influence qu'il entend gagner sur l'ensemble du pays : « Une bonne compréhension entre la jeunesse allemande et le mouvement de jeunesse le plus progressif au monde, particulièrement celui de la jeunesse russe, est l'un des principaux objectifs à rechercher si l'on veut que le peuple allemand retrouve ses droits et pour s'assurer une paix durable³³. »

Le gouvernement militaire agit ici comme le régime soviétique l'avait fait durant la guerre via le *World Youth Council*, groupement fondé à son instigation et fédérant plus de trente millions de jeunes de soixante-trois pays en lutte contre le fascisme. En novembre 1945, il étend son pouvoir en impulsant à Londres la *World Youth Conference*, qui donne naissance à une nouvelle fédération unitaire, la *World Federation of Democratic Youth*. À l'issue de cette conférence est rédigée et signée une déclaration l'engageant à assurer une paix durable et un renouveau démocratique : « Nous nous engageons à construire l'unité de la jeunesse mondiale de toutes les races, couleurs, nationalités et croyances ; à éliminer toute trace de fascisme de la surface de la Terre ; à construire une amitié internationale sincère entre les peuples du monde ; à garantir une paix juste et durable³⁴. »

Inévitablement, des tensions apparaissent rapidement entre les Soviétiques et les Américains, qui condamnent la Fédération instrumentalisée par Moscou, suscitant à partir de 1946 le départ de nombreux groupes de jeunesse occidentaux. La formation d'une fédération concurrente, la *World Assembly of Youth*, aura lieu en août 1949 seulement. Dans leur zone d'occupation en

33 « A good understanding between the German youth and the most progressive youth movement in the world, especially the Russian youth, is one of the main objectives to be sought in order to regain equal rights for the German people and to secure permanent peace. » (Cité dans « Russians open drive to win German Youth to Communism », *World Report. The weekly Newsmagazine of World Affairs*, 20 juin 1946, p. 4. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « Youth Activities ».)

34 Cité dans *India Quarterly*, 11/1, janvier-mars 1946, p. 64.

Allemagne, les Américains encouragent la constitution de nouveaux comités et la multiplication des organisations de jeunesse, en prônant une approche apolitique garante de démocratie, telle que l'expose le représentant Paul Shafer :

Les organisations de jeunesse devraient s'abstenir de toute activité politique publique, mais être encouragées à promouvoir la réorientation politique et morale de la jeunesse allemande en direction de la démocratie et de la paix par le biais de discussions ouvertes et libres, qui ne soient pas dominées par un parti politique quel qu'il soit ni par un point de vue unique³⁵.

310 L'interdiction de toute activité politique leur permet en outre d'exclure les membres communistes des comités mis en place par les Soviétiques en 1945. D'un côté comme de l'autre, les opposants s'accusent mutuellement de réintégrer d'anciens membres de la Jeunesse hitlérienne, notamment d'anciens chefs de groupe. Dans les faits, c'est le cas dans toutes les zones, puisque l'appartenance y était obligatoire. De plus, à partir de juillet 1946, est décidée en zone américaine l'amnistie de toute personne née après le 1^{er} janvier 1919, à l'exception de ceux ayant occupé des fonctions significatives dans l'une des organisations du Parti, au motif suivant :

C'est le désir du gouvernement militaire des États-Unis en Allemagne d'inciter la jeunesse d'Allemagne à comprendre et développer un mode de vie démocratique tel qu'il leur a été refusé sous le régime nazi. Nous sommes parfaitement conscients de l'endoctrinement insidieux à l'idéologie nazie auquel cette classe d'âge a été soumise pendant de longues années³⁶.

Cette amnistie se généralise en quelques mois à toutes les zones – les Britanniques lui préfèrent le qualificatif *exoneration*³⁷ – et permet de pallier le

35 « *Youth organizations should refrain from all public political activity, but should be encouraged to promote the political and moral reorientation of German youth toward democracy and peace by open and free discussion not dominated by any political party or by any single point of view.* » (Paul F. Shafer, Education Committee, Allied Kommandatura Berlin, « Report Concerning Youth in Berlin », 14 avril 1947, p. 2. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « Youth Activities ».)

36 « *It is the desire of United States Military Government in Germany to offer encouragement to the youth of Germany to understand and to develop a democratic way of life which was denied to them under the Nazi regime. We are fully aware of the insidious indoctrination in Nazi ideology to which this age group was subjected during impressionable years.* » (G.H. Garde, « Amnesty for Youthful Ex-Nazis », 8 juillet 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E613 Box 152, dossier « Amnesty for Youth ».)

37 Le *Zonal Advisory Council*, qui regroupe des personnalités allemandes en charge d'aider l'administration britannique dans ses décisions, parmi lesquelles Konrad Adenauer et Kurt Schumacher, considère que le terme *amnesty* supposerait une culpabilité, et que la jeune génération « ne pouvait pas être blâmée pour des décisions politiques prises à un âge immature. » (Confidential Report No 3 [Fifth Meeting ZAC, 9.-10.7.1946], dans Ralph Uhlig (dir.), *Confidential Reports des Britischen Verbindungsstabes zum Zonenbeirat der britischen Besatzungszone in Hamburg, 1946-1948: Demokratisierung aus britischer Sicht*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1993, p. 83.)

manque de personnel autorisé, non seulement pour encadrer les mouvements de jeunesse mais également pour remplacer les enseignants plus âgés, renvoyés au lendemain de la défaite. Cependant, le contrôle exercé sur les politiques d'éducation reste entier. Deux ans après l'installation dans sa zone par exemple, le gouvernement d'occupation français n'envisage toujours pas de confier aux Allemands la responsabilité de l'éducation des jeunes et des enfants : « Si cette œuvre doit être sauvée, elle ne peut l'être qu'en maintenant le principe proclamé par M. le ministre de l'Éducation nationale que la rééducation de la jeunesse allemande ne peut être laissée aux Allemands³⁸. »

Quelles que soient les initiatives en direction de la jeunesse mises en place par les dirigeants de chacune des zones, leur finalité est toujours, outre la *rééducation*, sa mise sous contrôle, afin de s'assurer un rayonnement culturel et souvent politique, ce qui explique la multiplication des projets en direction de cette partie de la population allemande. En zone française, la mission est clairement énoncée par le recteur de l'Université de la Sarre, Joseph François Angeloz : « D'ici une dizaine d'années, cette jeunesse constituera une masse qui aura l'idéal qu'on lui aura donné. Vous voyez quelle responsabilité cela pose aux éducateurs. On a donc créé un mouvement "Jeunesse et Sport" [...] de façon à grouper, à organiser, à intéresser cette jeunesse, à l'orienter dans un sens que nous estimons favorable³⁹. »

Dans la zone soviétique, tous les moyens et médias doivent tendre à gagner la jeunesse aux idées communistes, dans une transposition de ce que Jdanov prônait pour l'URSS dès 1934 : « Il faut que notre littérature, nos revues ne demeurent pas à l'écart des problèmes d'actualité, mais aident le Parti et le peuple à éduquer la jeunesse dans un esprit de fidélité absolue au régime soviétique et de dévouement sans réserve aux intérêts du peuple⁴⁰. » L'encouragement à rejoindre le FDJ après l'âge de quatorze ans se transformera, avant même la création de la RDA, en véritable politique d'enrôlement, avec l'intégration aux Jeunes Pionniers (*Junge Pioniere*) dès l'âge de six ans en 1948. À partir de 1955, l'instauration de la cérémonie initiatique de la « consécration de la jeunesse » (*Jugendweihe*), durant laquelle les jeunes prêtent en masse allégeance à l'État, au socialisme et à l'amitié avec le peuple soviétique, ne fait que confirmer leur inévitable intégration dans le système totalitaire.

38 *L'Œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947, p. 46.

39 Joseph François Angeloz, *L'Action culturelle de la France en Allemagne, 1945-1950. Causerie faite le 1^{er} juin 1950*, s.l., Comité français des amitiés rhénanes, 1950, n.p.

40 Andreï Jdanov, « Sur la littérature », dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, op. cit., p. 43.

En dehors de la zone soviétique, dans laquelle l'enjeu principal et prioritaire est l'enrôlement à grande échelle et la conversion à l'idéologie communiste, les politiques des zones occidentales se concentrent tout d'abord sur un système de rééducation par l'exemple et par l'échange avec les mouvements de jeunesse du pays occupant. De nouveaux mouvements sont impulsés pour contrer le monopole du FDJ. Dès le 13 décembre 1945 paraît l'ordonnance 25 « autorisant la constitution d'associations de jeunesse dans la zone française d'occupation ». La diversité est encouragée : outre les organisations politiques, principalement le Mouvement des faucons (*Falkenbewegung*) de tendance socialiste, se constituent des groupements confessionnels, l'un catholique, l'autre protestant, ou laïcs et « neutres », à l'image des Amis de la nature (*Naturfreunde*), qui avaient vu leur mouvement dissous par les nazis en 1933. La direction de l'Éducation publique impulse d'autres initiatives, offertes cette fois à tous les jeunes, membres ou non d'associations : l'organisation de manifestations, principalement des rassemblements de divers mouvements allemands mais également internationaux, ainsi que des concerts par de jeunes interprètes ; la reconstruction d'Auberges de jeunesse et de « Maisons de jeunes » ; l'ouverture d'« Universités populaires » ; la mise en œuvre de revues, d'émissions de radio et d'expositions ciblées ; l'encouragement de la pratique sportive collective⁴¹. Outre le sentiment d'unité et de communauté que ces mesures visent, elles proposent systématiquement, à l'exception des activités sportives, une comparaison avec le système français et la mise en valeur de celui-ci.

Côté américain, les initiatives en direction de la jeunesse sont comparables, avec priorité donnée à l'éducation à la démocratie. Dès la fin de l'année 1945 est lancé le projet *German Youth Activities*, formalisé en septembre 1946, qui comprend de nombreuses mesures : rassemblements de jeunes à l'occasion de camps d'été (*Summer Camps*) ; encouragement de toute activité de publication par le biais de concours et organisation de visites dans les locaux d'imprimerie ; diffusion de films américains promouvant l'*American Way of Life* et organisation de visites de studios de cinéma ; mise en place de pièces de théâtre pour enfants présentant la vie des enfants américains, ouverture de théâtres de marionnettes ; organisation d'émissions radiophoniques à destination du jeune public ; promotion du sport emblématique des États-Unis, le base-ball⁴². À la fin de l'année 1947 est lancé le programme *German Citizens of Tomorrow* – révélateur une fois de plus du complexe nourri par l'occupant américain, en quête de légitimation –, qui vise à remédier aux deux principaux problèmes rencontrés :

41 Direction de l'Éducation publique, « Situation au 1^{er} juillet 1946 », p. 10-13. AOFAA, 1 AC 510/7, « Documentation, critiques, articles divers, presse, 1947-1948 ».

42 B.B. Mc Mahon, « German Youth Activities », 5 septembre 1946, p. 1-3. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « Munich Philharmoniker ».

Le premier est de faire en sorte que les groupes de jeunesse allemands rendent des services à leur communauté, l'autre est d'offrir à la jeunesse allemande une image authentique, exhaustive et vivante du mode de vie américain. Si ces deux problèmes ne sont pas résolus, les groupes de jeunes continueront à être concurrentiels, avec un fonctionnement de cliques, ils resteront des pions égoïstes dans les mains de petits *Führer* et des victimes crédules de fausses allégations sur les États-Unis et leur mode de vie⁴³.

Le programme est présenté comme un concours, dont le prix est un voyage de six semaines aux États-Unis, financé par l'Armée. Pour y participer, tous les groupes de jeunes situés en zone américaine sont appelés à sélectionner l'un de leurs membres et à s'impliquer avec lui dans un projet répondant à un réel besoin de la communauté allemande, pour lequel ils puissent développer un véritable sentiment de fierté. Lors du voyage, une tournée des universités est prévue pour que les lauréats y dialoguent avec leurs homologues américains. Enfin, il leur sera montré « le plus de choses possible sur l'Amérique et la vie en Amérique⁴⁴. » 232 jeunes bénéficient de ce programme en 1948 et 932 en 1949.

L'impossibilité pour les puissances occupantes quelles qu'elles soient d'opérer une véritable rupture avec le système nazi dans les politiques de propagande, voire d'enrégimentement menées en direction de la jeunesse se retrouve dans le répertoire musical à visée fédératrice et de rééducation. Certes, la *neue Musik* est encouragée dans les zones occidentales et fait l'objet de nombreuses actions pédagogiques. Elle est également présente dans des émissions radio ou des concerts-lectures. Conscients que la jeune génération représente le public du futur, les officiers en charge de cette musique au sein de l'administration américaine accordent une importance non négligeable à sa composition et à sa propagation. Mais cette « Nouvelle musique » appartient au domaine savant et ne peut en aucun cas se substituer au répertoire populaire. Le jazz et les chansons sentimentales ne sont pas interdits mais ne présentent pour les Alliés pas de potentiel idéologique assez fort pour se mettre au service de l'entreprise de rééducation de la jeunesse. Le répertoire de prédilection sera donc celui du patrimoine populaire traditionnel (*Volkslieder*). Après presque treize ans d'omniprésence dans la vie quotidienne des jeunes Allemands

43 « One is to get German Youth groups to perform services for their community and the other is to provide German Youth with a true, complete and vivid picture of the American way of life. Unless these two problems can be solved, youth groups will continue to be competitive, cliquish, selfish pawns in the hands of little "führers" and gullible victims of untrue allegations regarding the U.S. and the American Way of Life. » (« U.S. Army Assistance Program – "German Citizens of Tomorrow" », 10 décembre 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E613 Box 152, dossier « GYA. Program & Policy 46-47 ».)

44 « Being shown as much of America and American life as possible. » (*Ibid.*)

sous le III^e Reich⁴⁵, les *Volkslieder* conservent ainsi leur rôle fédérateur, à l'Est comme à l'Ouest, et sont entonnés lors des temps de rassemblement à l'issue des réunions, sorties ou autres soirées clôturant des journées d'étude. Mais le renouvellement du répertoire pose problème, car son succès découle justement du fait qu'il s'adresse à la mémoire collective du peuple allemand. La naissance d'une esthétique fondamentalement nouvelle dans ce domaine est donc impossible. Dans les nouveaux recueils qui paraissent au cours des premières années d'occupation à l'Ouest, les éditeurs se contentent tout d'abord de supprimer tous les chants ayant vu le jour sous le régime ou exaltant le nationalisme et le militarisme. Les préfaces introduisent la réhabilitation du répertoire antérieur au III^e Reich, nazifié et détourné. Les consignes concernant l'interprétation des chants préconisent une pulsation et des temps forts moins accentués, tandis que d'autres voix sont adjointes pour privilégier une approche plus polyphonique. Importance est également accordée aux chants populaires d'autres pays. Les sujets « apolitiques » de prédilection restent la nature et l'amour, auxquels s'ajoutent des appels au pacifisme et à l'unité.

À l'Est en revanche, l'importance historique de l'usage du chant par les mouvements communistes et la politique de création musicale mise en œuvre par le régime suscitent la naissance de nombreuses chansons, notamment pour les Jeunes Pionniers à partir de 1946 – « Pioniere voran » (« Pionniers, en avant »), « Jetzt bin ich Pionier » (« Me voici maintenant Pionnier ») –, pour l'hymne du parti unique SED, « Die Partei hat immer Recht » (« Le Parti a toujours raison »), sans oublier les chants communistes des années Weimar interdits ou détournés par le régime hitlérien, à l'exemple du « Fahnenlied der Kommunistischen Kindergruppen » (« Chant au drapeau des groupes d'enfants communistes »), qui font l'objet de republications. Tandis que les caractéristiques musicales restent inchangées, les textes des chansons, mais aussi les préfaces des recueils, reflètent la nouvelle idéologie :

Le plaisir et l'amour du chant ne doivent plus jamais être détournés pour susciter au sein de notre jeunesse des velléités de guerre et de conquête, de vol et de meurtre. Le chant ne doit plus jamais servir à rendre notre jeunesse capable de mourir pour des idées égoïstes et contraires à l'amour de notre patrie, véhiculées par une poignée de petits maîtres. La musique et le chant doivent nous aider à vivre un vie nouvelle, joyeuse et active en tant que membres de la grande famille des travailleurs⁴⁶.

⁴⁵ Voir ci-dessus, p. 117-121.

⁴⁶ Introduction au recueil *Unser Lied – Unser Leben*, citée par Michael Jung, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1989, t. 1, p. 241.

Cristallisant les enjeux de reconstruction de l'Allemagne, la jeunesse est au centre de toutes les attentions, à l'Est comme à l'Ouest. Embrigadée par des années de propagande et de dissolution de toute individualité, elle présente l'avantage pour les pouvoirs en place d'être plus aisément malléable et réceptive à des stratégies propagandistes. Même si l'objectif officiel des quatre Alliés est de contribuer à la naissance d'un nouvel individu capable de se forger des opinions personnelles et d'exercer son jugement critique pour assurer le succès de la démocratie, les politiques de contrôle mises en œuvre à son sujet dès la fin de la guerre, et qui s'accroîtront de part et d'autre avec la guerre froide, s'inscrivent pour certaines dans la continuité de ce qu'avait impulsé le régime hitlérien et, avant lui, les différents gouvernements et mouvements de jeunesse actifs sous la république de Weimar. Une fois encore, la politique de rupture totale est réduite à une utopie. Outre les écueils que les Alliés ne peuvent éviter, et que le cas de la jeunesse illustre, il est intéressant à présent de s'attacher à deux autres exemples précis de politiques exercées dans une continuité ambiguë avec le régime hitlérien. Le premier porte sur la musique de jazz : les vicissitudes qu'il a connues méritent attention. Érigé en symbole de résistance et hissé au niveau de pureté musicale garantie par l'opprobre qu'avait jeté sur lui le régime national-socialiste, il fait rapidement l'objet d'attaques uniformément des côtés Est et Ouest et semble promis à un destin à nouveau sombre. Le second est consacré au parcours des personnalités compromises sous le régime nazi et qui, malgré une politique d'épuration annoncée, ont fait l'objet d'inévitables réintégrations.

Le sort du jazz

1945 : avec l'« Heure Zéro », la musique est appelée à renaître sur le territoire allemand et fait l'objet d'exécutions spontanées au sein de la population mais aussi et surtout de politiques de contrôle par les Alliés. Le jazz n'y fait pas exception. Cependant la propagande hitlérienne a exercé ses effets sur les esprits allemands, et le jazz trouve une place tout d'abord non officielle dans les cercles de connaisseurs et de fans qui se regroupaient déjà malgré son interdiction durant les années de guerre. Imprégné par la culture *völkisch*, le grand public lui préfère encore plus généralement son succédané promu par Goebbels, l'*Unterhaltungsmusik* ou la musique populaire appartenant au répertoire de la *Volksmusik* et des *Volkslieder*, sans oublier les danses de salon telles que valse, tangos et polkas. La musique de jazz se diffuse donc en sous-main et de nombreux *hot clubs* sont fondés sur tout le territoire allemand par des petits groupes d'*aficionados*. Au cours de l'année 1945, avec sa redécouverte et les nouveaux enregistrements importés des États-Unis et diffusés par les fans, le jazz suscite cependant rapidement l'engouement.

Interdit par intermittence dans l'Allemagne nazie, sa diffusion sur les ondes alliées incarne la rupture revendiquée avec le régime hitlérien et la renaissance d'une vie musicale libre à travers tout le pays. Tout comme la musique juive et la musique moderne, le jazz avait été décrété « dégénéré » et sa remise à l'honneur équivaut donc à une régénérescence. À Berlin est créé le *Radio Berlin Tanzorchester*, qui regroupe en fait les membres du *Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester*, l'orchestre créé sur ordre de Goebbels pour supplanter le jazz américain. Rex Stewart, cornettiste du *big band* de Duke Ellington, est invité par les Américains dans leur secteur de Berlin en juillet 1948. Il est le premier musicien américain de jazz à se produire sur le territoire allemand ; son concert et la tournée qu'il effectue par la suite rassemblent un public nombreux issu de toutes les zones d'occupation. À l'Est, les jeunes membres du Mouvement libre de la jeunesse allemande (FDJ), contrôlé par la force d'occupation soviétique, dansent tout d'abord librement au son des orchestres de Glenn Miller et Benny Goodman. Le label « AMIGA », fondé en zone soviétique par Ernst Busch en février 1947, réalise jusqu'en 1948 un grand nombre d'enregistrements de groupes allemands ainsi que de célébrités américaines, dont Rex Stewart à l'occasion de sa tournée allemande. Mais malgré le regain de popularité qu'elle connaît, la musique de jazz se heurte rapidement à des attaques qui mèneront, dans toutes les zones, à son éviction, et qui doivent être considérées avant tout sous un aspect politique.

Le destin du jazz en URSS et dans la zone soviétique allemande, tout d'abord, est complexe. Entendu pour la première fois à Leningrad et Moscou dans les années 1920, le jazz, qui puise son inspiration dans les chants des minorités noires, est accueilli favorablement par l'entourage de Lénine, notamment par son Commissaire à l'Éducation du peuple Anatoli Lounatcharski. La cause des esclaves opprimés luttant pour leur liberté est associée à celle des prolétaires et de leur combat contre l'impérialisme. Des artistes américains, parmi lesquels Sidney Bechet, sont invités en tournée, des *jazz bands* sont même créés et équipés avec des instruments et des partitions de musique achetés aux États-Unis. En 1924, à l'occasion du Congrès de la III^e Internationale communiste, *Le Bœuf sur le toit* (1920) de Darius Milhaud est interprété. Dès 1928 cependant, le jazz est critiqué et décrié par l'Association russe des musiciens prolétariens (ARMP). L'écrivain Maxime Gorki, représentant du courant prolétarien dans les arts, publie le 18 avril dans la *Pravda* l'article « Musique de la dégénérescence », dans lequel il évoque le nouveau genre en ces termes :

Des mugissements et hurlements semblables aux cris d'un cochon en métal, aux braiments d'un âne, aux croassements amoureux de grenouilles monstrueuses. L'agression chaotique de cette folie impose la pulsation de son rythme agressif.

Si on prête l'oreille à ces cris, on est entraîné, malgré soi, à se représenter la frénésie sexuelle d'un orchestre dirigé par un homme-étalon faisant balancer un gigantesque organe génital⁴⁷.

La pression exercée contre le jazz a raison des dernières tentatives en sa faveur. La *Suite de jazz n° 1* (1934) de Dmitri Chostakovitch, fortement critiquée, marque la quasi-disparition du genre et de son influence en URSS. Au moment où Joseph Goebbels promeut en Allemagne la naissance d'un *ersatz* de jazz, fin 1936, l'Orchestre étatique de jazz de l'URSS est créé. La direction artistique en est confiée au compositeur Matveï Blanter et celle de l'orchestre au chef Viktor Knuchevitsky. Contrôlé et initié par le régime, son objectif est de proposer sur les ondes radiophoniques soviétiques une musique de divertissement mettant en valeur le caractère russe et abandonnant les syncopes et autres procédés musicaux jugés décadents et imprégnés de l'impérialisme américain. En d'autres termes, un succédané de jazz à l'instar de l'initiative nazie. L'orchestre se produit pour la première fois le 27 novembre 1938 et propose, outre la *Suite de jazz n° 2* de Chostakovitch dont seul le titre en est encore évocateur, la chanson *Katioucha*, qui connaît par la suite un succès mondial. Les années de guerre marquent une parenthèse d'ouverture au jazz du nouvel allié américain, qui diffuse par le biais de l'*Office of War Information* nombre d'enregistrements et de partitions auprès des orchestres dont les activités sont autorisées jusqu'en 1945. La fin des combats, mais surtout la désignation des États-Unis comme le nouvel ennemi à partir de 1947, marqueront le durcissement du régime à l'encontre de cette musique, et de nombreux interprètes seront incarcérés ou interdits en Union soviétique⁴⁸.

Malgré les critiques de plus en plus nombreuses formulées contre le jazz en URSS, l'administration soviétique le tolère un temps dans l'Allemagne d'après-guerre, par souci de prouver son ouverture et sa tolérance dans le domaine artistique, mais également de s'affirmer par l'opposition contre les politiques musicales nazies. L'aggravation des tensions entre Alliés et la guerre froide marquent le déclin du genre, qui sera régulièrement interdit à l'Est à partir de 1950. L'orchestre de jazz de la radio de Berlin est dissous, les émissions de radio diffusant cette musique sont arrêtées, l'importation d'enregistrements américains est interdite et les enregistrements du label «AMIGA» sont détruits. Lors de sporadiques et stratégiques levées d'interdiction, le *blues* sera mis en

47 Traduit et cité par Franz C. Lemaire, *Le Destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, p. 133.

48 Martin Lücke, *Jazz im Totalitarismus: Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster, Lit, 2004, p. 161.

valeur, pour son ancrage dans les racines populaires, tandis que *be-bop* et *cool-jazz* seront vilipendés.

Dans la zone occidentale, et particulièrement américaine, le jazz connaît également des vicissitudes. S'il a contribué à susciter l'intérêt des jeunes Allemands pour la culture et le mode de vie américains, c'est justement ce qui le destine aux premières attaques menées par les conservateurs allemands. Évoqué précédemment, le sentiment de supériorité allemand, particulièrement à l'encontre de la culture américaine, est à l'origine du mépris de nombre de dirigeants locaux et de musicologues pour le jazz, mais pas seulement. Cette musique est en outre perçue comme incitant la jeunesse à la débauche, ainsi que le montre la description d'un concert par un journaliste dans la zone Ouest en 1949 :

318

Ne furent joués que des tubes américains *hot*, dont la mélodie était la plupart du temps cachée par la rythmique outrancière. On n'entendait que le métal, rien des doux instruments à cordes qui font si souvent battre joyeusement le cœur des amateurs dans la musique de danse allemande. L'ambiance commença lentement à atteindre son apogée, dont les signes visibles étaient les sifflements, les battements de mains et le mouvement des autres parties du corps. [...] On grimpa sur les tables, les chaises, les rebords de fenêtre, des ballons multicolores volaient dans la pièce, on se précipitait jusqu'au podium avec une poupée vivante au bras, dans un état de transe⁴⁹.

Outre l'aspect essentiellement percussif de la musique, l'effet qu'elle exerce sur les corps, notamment sur les jeunes filles, inquiète les tenants d'une nouvelle société allemande imprégnée de christianisme, qui perçoivent la femme américaine comme frivole, inconstante et manipulatrice, alors qu'ils souhaitent le retour de la femme allemande au sein du foyer. Au même moment, l'arrivée massive sur les écrans de cinéma allemands de westerns américains accentue l'enthousiasme d'une partie de la population, tout en exacerbant l'antiaméricanisme des plus conservateurs.

Contrairement à ce qu'ils avaient entrepris dès 1945 en faveur de la *neue Musik*, les Américains ne souhaitent pas promouvoir le jazz ni « éduquer » le public ou mettre en place des stratégies pour en permettre une meilleure compréhension. Précisons ici que la musique de jazz rencontre de virulentes critiques pour les mêmes raisons dans son propre pays, au même moment, de la part des conservateurs américains, et qu'elle n'est pas considérée par

⁴⁹ Oktavius, « K.O. durch Töne », *Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands*, 31 octobre 1949, p. 3.

l'administration américaine comme faisant partie de la culture savante⁵⁰. Sa diffusion dans les centres culturels *Amerika Häuser* gêne plus qu'elle n'enchant l'administration américaine, pour laquelle le jazz contribue à discréditer l'image de nation musicale élitiste qu'elle cherche à forger. Bien que toléré pour divertir les troupes des forces d'occupation, aucun concert n'est encouragé ni financé, et le jazz est à nouveau rapidement menacé d'interdiction.

C'est la guerre froide qui assure paradoxalement son salut et sa survie : il devient alors un enjeu de promotion de la démocratie pour l'Ouest, en opposition avec l'Est qui le taxe désormais de « dégénéré ». Pour convaincre le public allemand de sa valeur, un nouveau discours est progressivement mis en place, principalement par Joachim-Ernst Berendt, musicologue allemand, auteur de la première monographie sur le sujet en Allemagne. De la même façon qu'un nouveau style national avait été encouragé par les régimes hitlérien et stalinien, le jazz est vidé de ses racines africaines, mais sur le plan du discours uniquement. Dans le premier article qu'il publie sur « La genèse musicale du jazz » dans la revue musicale *Melos* (pourtant supposément progressiste) en 1947, Berendt dénie toute créativité aux noirs-américains et s'attache à décrire le jazz, et les *spirituals* de ses origines, comme une musique européenne :

En terme de développement, ce « chant nègre » n'a désormais plus grand chose de « noir ». Bien entendu, ses origines remontent aux danses nègres africaines, aux « Calinda », « Voudou », « Bamboula » comme elles se nomment toutes. Mais ces danses étaient tellement pauvres d'un point de vue mélodique et harmonique que l'affirmation selon laquelle les nègres ne connaissaient rien à la mélodie est justifiée, dans une certaine mesure – bien que cela paraisse étrange pour une race d'une musicalité si débordante. [...] En bref, on peut dire que lorsqu'une véritable mélodie existe dans le jazz, on peut être sûr qu'elle vient d'Europe. L'idée selon laquelle le jazz ne serait qu'un « Swing revisité » de l'ancienne musique européenne est donc viable. Depuis près d'un siècle, ce sont surtout des professeurs blancs qui enseignent les *spirituals* à des enfants nègres⁵¹.

Outre l'annexionnisme artistique à laquelle il se livre, et qui accrédite les thèses ethnocentristes des conservateurs et d'une grande partie de la population allemande, Berendt construit dans un deuxième temps un discours

50 Concernant la situation du jazz en Amérique et son destin chaotique dans les années 1920-1940, voir Lewis A. Erenberg, « Things to Come: Swing Bands, Bebop, and the Rise of a Postwar Jazz Scene », dans Lary May (dir.), *Recasting America. Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 221-245.

51 Joachim-Ernst Berendt, « Vom Choral zum Swing. Zur Genesis des Jazz », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/5, mars 1947, p. 137-138.

d'esthétisation du jazz, pour faire passer le genre du statut de musique populaire à celui de musique savante et l'intégrer ainsi parmi les réussites américaines en matière de composition et de musique moderne :

Il est vraiment ridicule de parler, à propos du jazz, de primitivité « négroïde » née « dans la forêt vierge ». Tous les spécialistes savent à quel point cette musique est extraordinairement compliquée, avec ses tons modulés, ses *glissandi*, ses harmonies raffinées et ses superpositions rythmiques, avec ses syncopes et ses rythmes de swing, ses procédés complexes de variation, ses arrangements qui en terme de technique de mouvements ne peuvent être comparés qu'à des partitions de musique symphonique, sans oublier l'incomparable exigence technique pour les interprètes⁵².

320

En 1950, Berendt publie sa monographie *Der Jazz*, dans laquelle il condamne la musique de jazz servant à la danse et distingue un jazz « authentique » de toutes les expériences musicales antérieures. Il établit des parallèles, dans l'évolution du style, avec la musique savante et revendique le jazz comme une musique blanche, en promouvant Bix Beiderbecke et ses origines allemandes. Les musiques érigées en modèle d'aboutissement sont le *be-bop* et le *cool-jazz* – les moins accessibles et les moins appréciées du grand public allemand, et surtout celles accusées de « dégénérescence » par les idéologues soviétiques – pour l'élaboration esthétique qu'elles offrent mais également en ce qu'elles permettent un détachement de l'artiste vis-à-vis de son public. Intellectualisé et esthétisé, le jazz parvient ainsi, dans les années 1950, à trouver sa place parmi les sphères musicales savantes : des séances d'écoute avec des « experts » sont organisées dans les *Amerika Häuser*, ainsi que des conférences en Allemagne de l'Ouest, notamment sur l'influence du jazz sur la musique savante.

Pour répondre à cette récupération du jazz, le musicologue Reginald Rudolf, à l'Est, défend lui aussi à partir de 1952 un « jazz authentique », en clair propre à servir la cause idéologique communiste. Revendiquant également l'influence de la musique allemande sur le genre, il met en avant les amateurs de jazz ayant été victimes de la répression hitlérienne, et considérés dès lors comme nécessairement antifascistes. Le jazz « non authentique » selon lui est le jazz américain. Les idées de Rudolf trouvent un écho favorable auprès du public, et de nombreux concerts d'interprètes allemands sont donnés en 1953 et 1954 dans divers lieux, principalement à Berlin-Est. Elles seront néanmoins rapidement reniées par les dirigeants politiques et son entreprise d'ouverture

52 *Id.*, « Unterhaltungs-Musik », « Unterhaltungs-Musik », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XV/3, mars 1948, p. 71.

du peuple est-allemand au jazz se soldera, pour Rudolf, par une condamnation à deux ans de prison en 1957.

L'étude du cas particulier d'éléments de continuité dans les politiques musicales menées en Allemagne, à travers l'exemple du jazz, préfigure les écueils qui se présentent aux forces occupantes et les échecs auxquels elles se heurteront. Il est un autre aspect qui mérite attention : il s'agit de la politique d'amnisties et de réintégrations massives menée à tous les échelons de la vie allemande à mesure que croissent les tensions entre Alliés. La position ambiguë des artistes désireux de retrouver l'influence qu'ils avaient exercée sous le régime précédent, ainsi que les situations paradoxales dans lesquelles ils se retrouvent, confirment le côté utopique et illusoire de la rupture en matière de politiques musicales.

L'échec de la dénazification du domaine musical sur fond de guerre froide

La purification de la vie politique et artistique allemande a nécessité une période de dénazification qui a mené à une véritable sclérose des activités culturelles, à plus forte proportion en zone américaine où elle a été particulièrement stricte. C'est à la lumière de cette impasse qu'il faut comprendre les amnisties et les réintégrations massives de nombreuses personnalités, compromises à des degrés différents. Un autre élément décisif doit être considéré conjointement, dès 1946 : il s'agit de l'enjeu extra-musical induit par les prémices de la guerre froide et les luttes d'influence entre alliés de l'Ouest et Soviétiques.

Dès le 9 juillet 1946 le major-général britannique William Bishop, en charge de la dénazification de sa zone par le biais de l'ISC (*Information Services Control*), s'interroge sur la pertinence de la dénazification, étant donné le trop grand nombre d'artistes concernés et le besoin d'activités culturelles constaté. Quelques jours plus tard, l'Américain Arthur Vogel, en charge de la *Music Section* en Bavière, le rejoint dans l'un de ses rapports quotidiens envoyés à la section Théâtre et Musique du gouvernement militaire américain :

Le récent licenciement massif de membres du parti nazi du *Staatsoper* et les effets que cette politique aura sur la vie musicale si nous la poursuivons dans toute la Bavière me forcent à donner mon opinion sur le sujet. [...] Le fait que de nombreuses organisations musicales soient financées par les gouvernements est une évolution qui a été accélérée en Allemagne après la dernière guerre. [...] En tant qu'employé d'une entreprise privée, nous ne demanderons pas le licenciement de chaque musicien qui a été membre du NSDAP, non ? Si nous traçons une frontière entre les musiciens employés par la ville et ceux payés par des intérêts privés nous nous retrouverons dans la situation du violoniste Fritz Schmaltz par exemple, qui ne peut pas jouer avec l'Orchestre philharmonique de Munich mais est entièrement libre de le faire avec celui de Nuremberg.

[...] Nous avons besoin d'une déclaration claire pour une politique réalisable, et vite⁵³!

322

Vogel propose de redéfinir la fonction des musiciens pour que ceux rémunérés par les collectivités locales ne soient néanmoins pas considérés comme salariés du secteur public (*public office*), ce qui aurait pour effet de les exempter des procédures d'exclusion systématique en cas d'appartenance au NSDAP ; cette proposition n'est pas entérinée, mais l'administration américaine reconnaît se heurter quotidiennement aux problèmes soulevés par Vogel, dans chaque *Land* qu'elle occupe. Des situations paradoxales se côtoient, au gré des décisions prises par les occupants ; avant même que la dénazification ait été menée à bien, les réintégrations et amnisties commencent, notamment dans les postes à responsabilité. Dans le domaine artistique, sur les 427 intendants, directeurs ou chefs d'institutions autorisés pour les saisons 1945-1946 à 1947-1948 dans les quatre zones, 275, soit près de 65 %, avaient une position similaire sous le régime nazi⁵⁴. Début décembre 1946, alors que certains membres des orchestres n'ont toujours pas réintégré leur poste, le général Lucius Clay accorde en Bavière une amnistie à 300 nazis ayant occupé des fonctions importantes : anciens membres de cabinets des ministères, officiers haut-gradés, membres de la SA. Entre 1946 et 1947, celle de la jeunesse est adoptée dans toutes les zones. Suit celle des personnes avec plus de 50 % d'invalidité, mais aussi de ceux ayant perçu de faibles revenus durant les deux dernières années du régime. Après novembre 1947 aura lieu l'amnistie des citoyens appartenant à la catégorie des « suiveurs », c'est-à-dire la très grande majorité de la population concernée par la dénazification.

Le cas du devenir des acteurs musicaux, des interprètes et des compositeurs est intéressant à étudier dans ce contexte, car il met en avant les dissensions entre Alliés dès les premiers jours de l'Occupation et souligne l'impossibilité d'une politique commune cohérente. Plusieurs raisons peuvent être avancées pour comprendre ce qui s'apparente à un « échec » de la dénazification du

53 « *The recent wholesale dismissal of Nazi party members from the State Opera, and the paralyzing effects this policy will have on musical life if pursued throughout Bavaria, force me to state my opinion of this policy. [...] The fact that many musical organizations are largely sponsored by governments is a development in Germany which was accelerated after the last war. [...] As employees of a private enterprise we will not demand the dismissal of every last musician who was a member of the NSDAP – or will we? If we draw a line between musicians on the payroll of the city and those paid by private interests we will face the situation of say violinist Fritz Schmaltz who is prohibited from playing with the Munich Philharmonic but who will be completely free to play with the Nürnberg Philharmonic. [...] A clear statement of a workable policy is needed and soon!* » (Arthur C. Vogel, « Daily Report §22 », 16 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

54 Chiffres donnés par Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, p. 251.

monde musical de l'immédiat après-guerre : tout d'abord, des priorités fondamentales autres, reconstruction, rétablissement des infrastructures et des ressources, accueil des réfugiés, etc. ; ensuite, le constat pragmatique de la nécessité des artistes talentueux, dont le III^e Reich s'était offert les services, pour la reconstruction de la vie culturelle ; également, chez chacun des Alliés, le désir d'attirer les personnalités les plus célèbres dans sa propre zone afin d'affirmer son statut de promoteur des arts et gagner le respect de la population ; enfin et surtout, des manques flagrants de communication entre les services des administrations des diverses forces occupantes, mais également en interne.

Acteurs musicaux dans les quatre zones

Dans la zone d'occupation américaine, des situations paradoxales sont observables dès la fin des combats : Eugen Jochum, qui avait dirigé peu de temps avant la défaite allemande un concert pour l'anniversaire de Hitler, est choisi pour diriger le premier concert de l'Orchestre philharmonique de Munich le 8 juillet 1945. Il est pourtant ajouté à la « liste noire » quelques mois après. Hans Pfitzner, interdit, est joué lors des premiers concerts organisés sous contrôle dans leur zone, à Francfort et à Brême. Richard Strauss est autorisé à quitter le territoire allemand malgré l'impossibilité pour les personnalités sur « liste noire » d'obtenir des visas, et sa propriété de Garmisch n'est pas réquisitionnée. À Stuttgart, l'Orchestre philharmonique compte en mai 1946, selon un rapport de Robert McClure, 25 % d'anciens membres du NSDAP⁵⁵. En Bavière, un rapport des officiers de la *Music Section*, Edward Kilenyi et Arthur Vogel, pointe la présence de nombreux ensembles musicaux nazis se produisant devant les troupes de GI's et le personnel américain, notamment dans la ville emblématique de Nuremberg où un spectacle de variété est monté par l'opéra municipal et dirigé par l'ancien SA *Sturmführer* Hans Dressel⁵⁶, ou encore au club de la Croix-Rouge américaine de Munich, où « l'orchestre SS joue toujours, sans que les filles de la Croix-Rouge y voient le moindre mal⁵⁷. » Malgré l'interdiction totale faite aux interprètes allemands quels qu'ils soient de se produire devant des militaires américains dans le cadre de la politique de non-fraternisation, les commandants des régiments et des troupes prennent l'initiative à l'échelon local sans en avertir leurs supérieurs. Des musiciens

55 Robert McClure, « Stuttgart Symphony », 23 mai 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 238, dossier « 7b Registration ».

56 Edward Kilenyi, Arthur C. Vogel, « Daily Report §18 », 11 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».

57 « [...] the SS band is still playing at the Red Cross Club. The R.C. girls see no harm in it. » (Edward Kilenyi, « Weekly Report », 3 novembre 1945, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

interdits d'activité pour leur compromission sous le Reich se produisent ainsi librement dès 1945.

Le cas le plus caractéristique de réintégrations à grande ampleur et révélateur des paradoxes et dysfonctionnements de la politique de dénazification américaine est celui qui touche nombre d'acteurs des Cours d'été internationaux de Darmstadt, à commencer par leur instigateur Wolfgang Fortner (1907-1987). Compositeur de musique religieuse à l'esthétique néoclassique en réaction contre les excès du romantisme, celui que Michael Kater décrit comme un « musicien d'église confessionnaliste ouvertement en accord avec l'État fasciste⁵⁸ » est apprécié des dirigeants nazis dès leur arrivée au pouvoir. La Ligue de combat pour la culture allemande (*Kampfbund für deutsche Kultur*) d'Alfred Rosenberg soutient financièrement la création allemande de son *Concerto pour cordes* en 1934. Par la suite, Fortner participe à des cérémonies commémoratives nazies en tant que chef d'orchestre et compose des œuvres pour l'occasion, parmi lesquelles *Tag der Machtübernahme (Le Jour de la Prise de pouvoir)*. Âgé de trente ans, il prend en 1937 la direction de l'orchestre de la Jeunesse hitlérienne à Heidelberg, pour lequel il compose également des pièces de circonstance. Il rejoint le parti en 1940 et s'engage dans la *Wehrmacht*. Ses incursions dans le domaine de l'atonalité, antérieures à 1933, lui valent sporadiquement des attaques de la part des idéologues *völkisch*. Malgré cela, il reçoit un prix de composition de 2 000 RM en 1942⁵⁹. Lorsque la première édition des « Cours d'Été pour la nouvelle musique » a lieu à Kranichstein du 25 août au 20 septembre 1946, Fortner figure depuis deux mois sur la « liste noire » américaine et n'en sera pas retiré, même lors de la réédition des listes postérieures. Le co-organisateur et musicologue Wolfgang Steinecke ne figure pas sur ces listes, bien qu'il ait été un contributeur régulier et actif de la presse musicale sous le III^e Reich : *Die Musik*, *Die Musikpflege*, *Neues Musikblatt*, *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* entre autres. En 1941, il s'était établi à Darmstadt où il était devenu correspondant musical pour des organes locaux. Dès le mois d'août 1945, il obtient un poste de conseiller culturel auprès de la nouvelle municipalité de Darmstadt et reprend peu après ses activités de journaliste musical.

À côté de ces deux acteurs d'envergure figure Hermann Heiss, qui dirige les cours de composition à Darmstadt et qui produira nombre d'écrits sur le dodécaphonisme après la guerre. Bien que n'ayant pas appartenu au parti

58 Michael Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 171.

59 Pour une étude détaillée des activités de Fortner sous le III^e Reich, voir Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, p. 1630-1641 ; Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, p. 78 sq. ; Michael Kater, *The Twisted Muse*, op. cit., p. 170 sq. ; Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993, p. 202-300.

nazi, Heiss a fourni plusieurs articles dans les revues musicales du Reich sur l'importance de la musique au service de la guerre⁶⁰. Il a en outre composé de nombreuses chansons, qui figurent principalement dans les recueils destinés à la Luftwaffe. Plusieurs d'entre elles, dont « Keim Tor der Welt ist uns zu hoch » (« Aucune porte au monde n'est trop haute pour nous »), composée en 1940, figurent sur la « liste noire » américaine des chants nazis⁶¹. Les cours de piano sont assurés en 1947 par Udo Dammert, ancien membre du NSDAP, recommandé lui aussi par les Américains pour figurer sur la « liste noire » dès décembre 1946. À partir de l'été 1947, Bruno Stürmer, « le compositeur de musique chorale le plus important de sa génération⁶² » selon l'historien nazi de la musique Otto Schumann, y est responsable du « chœur de chambre » (*Kammerchor*) alors que son nom est, au même moment, enlevé de la liste des « gris non acceptables » et ajouté à la « liste noire »⁶³. Parmi les compositeurs allemands compromis joués à Darmstadt figurent Ernst Pepping (bénéficiaire de l'aide allouée par la Chambre de musique du Reich en 1942, 4 000 RM), Hugo Distler (2 000 RM), ou encore Paul Höffer (médaille d'or pour son *Serment olympique* en 1936, prix de composition en 1939, 5 000 RM, reçoit 4 000 RM en 1942).

Ces situations surprenantes au sein d'un festival dont l'objectif revendiqué est un nouveau départ après les années Hitler pointent les difficultés de la dénazification en zone américaine : tout d'abord, le manque de communication entre les différents services de l'administration, en l'occurrence l'*Information Control Division* qui établit les listes et l'*Education Branch* de la Hesse, en charge du festival ; ensuite, la naïveté des dirigeants américains qui analysent les questionnaires préalables à l'embauche – Fortner n'y a pas mentionné son appartenance au NSDAP ni ses activités compromettantes, tout comme Udo Dammert ; enfin, l'impossibilité de concilier simultanément la mission d'épuration et celle de reconstruction de la vie musicale que se sont assignées les Alliés. La fin du processus de dénazification en 1947 et le départ de Robert McClure en 1948, qui s'accompagne de la fin des « listes noires », épargneront tout besoin de justification à ces différents acteurs de la reconstruction musicale de l'Allemagne.

Bien que menant une politique peu active en matière de dénazification, la zone française n'échappe pas au travers de la réintégration d'anciens nazis plus ou moins compromis, avec un premier cas similaire à Darmstadt, celui du

60 Cités par Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 2799-2801.

61 Toby Thacker, *Music after Hitler*, op. cit., p. 78.

62 Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940, p. 406.

63 Office of Military Government for Germany (U.S.), *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} mars 1947, p. 139.

Festival de musique de Donaueschingen. Souhaitant la diffusion de la « nouvelle musique », le commandement français accorde l'autorisation au compositeur Hugo Herrmann, dont le nom ne figure sur aucune liste, de reprendre le festival représentatif de la promotion de la musique moderne (inauguré en juillet 1921) dès l'été 1946, sous le nom de *Neue Musik Donaueschingen*, avec des œuvres de Dmitri Chostakovitch, Serge Prokofiev et Walter Piston. Herrmann s'inscrit résolument dans la modernité par sa programmation mais ne parvient pas à faire oublier que le festival de Donaueschingen avait été récupéré par les nazis dès 1934 et érigé en célébration de la *Volksmusik* allemande, qu'il en était alors le directeur et qu'il y avait dirigé l'orchestre en uniforme national-socialiste. Les compositeurs allemands qu'il invite – Ernst-Lothar von Knorr (signalé par les Britanniques comme compositeur de chants nazis), Ottmar Gerster (sur « liste noire », bénéficiaire d'une aide de 4 000 RM en 1942), Joseph Haas (représentant avec Gerster du courant musical du *Volksoper*) entre autres – sont eux aussi compromis. Arrêté en 1947, le festival ne reprendra qu'en 1950 après un changement de direction et d'orientation. Herrmann est condamné par l'administration française à « contribution de 5 % de son revenu net de travail pendant cinq ans⁶⁴ » en 1948. Il s'établit alors à Cologne en zone britannique et rejoint la Société pour la Nouvelle musique (*Gesellschaft für Neue Musik*). L'année suivante, il fondera le Cercle de travail sur la Nouvelle musique (*Arbeitskreis für Neue Musik*).

Le cas des éditions musicales Schott, dirigées par les frères Ludwig et Willy Strecker, est également révélateur. Malgré leur collaboration évidente avec le régime, notamment par leurs nombreuses publications de musique nazie et militaire dont l'administration française a connaissance, ils sont autorisés à relancer leur maison d'édition début 1946, pour imprimer principalement des partitions de musique française. Devant la pénurie de papier, René Thimonnier, à la tête du bureau des Spectacles et de la Musique, recommande même qu'un contingent de 25 000 kilogrammes par mois leur soit alloué. Un autre élément stratégique motive cette décision : « Schott's Söhne de Mayence, étant donné sa localisation, trouve le moyen de se procurer du papier et de prendre des commandes dans la zone américaine. Ainsi une activité qui devrait se développer en notre faveur nous échappe⁶⁵. » Schott reprendra la publication de la revue musicale *Melos* en 1947. À cette revue est lié le musicologue et critique

64 Chef des Affaires administratives, section Beaux-arts, gouvernement militaire du Wurtemberg, « Épuration et reclassement des professionnels du spectacle », 5 janvier 1948. AOFAA, 1 AC 510/1, « Notes de service B.S.M., 1946-1949 ».

65 Bureau des Spectacles et de la Musique, « Le Chef du Bureau des Spectacles et de la Musique à Monsieur le Directeur de l'Éducation Publique », 14 mai 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 486/7b, « Spectacles, 1946-1948 ».

Heinrich Strobel, qui en devient rédacteur en chef à partir de sa réputation en novembre 1946.

Déjà rédacteur de *Melos* sous la république de Weimar, biographe de Paul Hindemith, Strobel, dont l'épouse est juive, quitte l'Allemagne pour Paris dès mars 1932. Il y devient cependant correspondant artistique du journal *Deutsche allgemeine Zeitung*, qualifié par les services de renseignements français comme un « journal nazifié de la grosse industrie allemande⁶⁶ », activité qu'il exercera sept années durant « pour avoir le droit de séjour [...] pour moi et pour ma femme », précisera-t-il dans son questionnaire de dénazification⁶⁷. En 1938, son nom est associé à *Melos* et diffamé dans l'exposition *Entartete Musik*. Interné près d'un an dans le Camp des Milles, à Aix-en-Provence, à partir de septembre 1939, en tant que « sujet ennemi », il est libéré près d'un an plus tard. En 1941, les époux Strobel emménagent à Paris, où Heinrich devient critique musical pour Radio-Paris et écrit dans le *Pariser Zeitung*, journal pour la communauté allemande en France occupée et organe de propagande nazie. Sa position lui permet d'obtenir de faux papiers pour sa femme, par l'intermédiaire d'Alfred Bofinger, directeur de la station de radio propagandiste L'Information permanente⁶⁸. En 1944, malgré de fréquentes attaques du clan Rosenberg à son sujet, Strobel figure sur la *Gottbegnadeten-Liste* établie par Goebbels avec une mention spéciale d'exemption militaire. Outre que les époux Strobel « organisèrent de nombreuses réceptions auxquelles assistaient des membres de la *Wehrmacht* » dans leur appartement parisien de la rue de l'Université, il ressortira du rapport établi par les Renseignements généraux français en 1949 que « l'intéressé détenait à son domicile, au lendemain de la Libération, une collection d'enregistrements phonographiques des discours de [Jacques] Doriot⁶⁹. [...] En 1945, il fut employé à la radio-diffusion française au titre de la propagande musicale pour l'Allemagne et l'Autriche »⁷⁰. À la libération, Strobel repart pour l'Allemagne et s'établit en zone française ; il propose immédiatement ses services. En janvier 1946, des rumeurs sur sa compromission avec le régime nazi inquiètent le chef de la section Radio, qui s'enquiert à son sujet. Dans le questionnaire de dénazification, Strobel justifie toutes ses activités en temps de guerre par la nécessité de protéger son épouse juive, tout comme

66 Raymond A. Viguié, Directeur de la Sûreté, « A/s. de STROBEL Heinrich », 21 août 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

67 Heinrich Strobel, Annexe au *Fragebogen*, 25 janvier 1946, p. 2. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

68 Michael Custodis, Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster/New York, Waxmann, 2013, p. 65.

69 Homme politique français ayant collaboré avec le régime allemand durant la guerre.

70 Le Préfet, Directeur des Renseignements Généraux, « a/s. du nommé STROBEL Heinrich », 19 juillet 1949, p. 1. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

son exemption du service militaire : « J'étais déclaré "wehrunwürdig"⁷¹ à cause de ma femme⁷². » Il est soutenu en France par le compositeur Arthur Honegger et Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire national de Paris et membre du Front national de la Résistance, qui « établissent en faveur de l'intéressé des attestations élogieuses d'où il ressort que durant l'occupation il a toujours manifesté des sentiments francophiles⁷³. » Malgré sa situation peu claire, Strobel est embauché à la section de la radio Südwestfunk dès 1946. En août 1947, il est définitivement autorisé à travailler pour le commandement français de Baden-Baden, le directeur de la Sûreté recommandant néanmoins que ses activités et ses fréquentations soient surveillées⁷⁴.

328

Dans la zone soviétique, les désaccords proviennent de la mise en place de la dénazification, menée conjointement par d'anciens communistes ayant été persécutés par le régime hitlérien – à ce titre peu disposés à réintégrer des personnalités compromises – et par les représentants russes de l'administration militaire soviétique, privilégiant l'approche pragmatique et la stratégie politique. L'allégeance au nouveau régime suffit à innocenter tout artiste désireux de se mettre à son service. À ce titre les Soviétiques, contrairement aux Américains, apparaissent pour la population occupée comme tolérants et compréhensifs vis-à-vis des erreurs de compromission que chacun a pu commettre à des degrés différents durant les années de national-socialisme. Rudolf Mauersberger, membre du NSDAP depuis 1933, est ainsi encouragé à reprendre son travail avec le chœur *Kreuzchor* à Dresde. Hermann Abendroth, présent sur leur propre « liste noire », est néanmoins engagé à Weimar pour diriger l'orchestre philharmonique ; il prendra ensuite la direction de l'orchestre symphonique de la radio est-berlinoise, puis de l'orchestre symphonique de Leipzig en 1949 ; il sera le premier chef d'orchestre à partir en tournée en URSS après la guerre. Le 16 août 1947, l'ordre n° 201 de la SMAD, l'administration soviétique, marque la fin officielle des procédures de dénazification dans la zone est de l'Allemagne.

En zone britannique enfin, signalons le cas de Friedrich Blume, emblématique pour le domaine musicologique. Blume suit des études de musicologie à Leipzig où il obtient en 1921 un doctorat sur la musique de la Renaissance, puis une habilitation sur la musique d'église protestante. Il enseigne ensuite l'histoire de

71 Strobel n'avait pas été déclaré *wehrunwürdig*, « indigne du service militaire » comme il le prétendra, mais *unabkömmlich*, c'est-à-dire « indisponible », par Goebbels.

72 Heinrich Strobel, Annexe au *Fragebogen*, 25 janvier 1946, doc. cit., p. 2.

73 Le Préfet, « a/s. du nommé STROBEL Heinrich », doc. cit., p. 1-2.

74 Au sujet de Strobel, voir également Sara Iglesias, *Musicologie et Occupation : Science, musique et politique dans la France des années noires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 238-242 ; Manuela Schwartz, « "Eine versunkene Welt". Heinrich Strobel als Kritiker, Musikpolitiker, Essayist und Redner in Frankreich (1939-1944) », dans Isolde von Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling (dir.), *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, Mainz, Are Edition, 2001, p. 291-317.

la musique dans une école de musique d'église de Berlin. En 1934, il devient membre de la Ligue de combat pour la culture allemande (KfdK) d'Alfred Rosenberg, fusionnée en 1935 dans la Communauté culturelle nationale-socialiste (NSKG)⁷⁵. À partir de 1935, il est également membre du nouvel Institut d'État pour la recherche musicologique allemande (*Staatliches Institut für deutsche Musikforschung*). À l'occasion des Journées musicales du Reich qui se tiennent à Düsseldorf en 1938, Blume participe aux tables rondes qui réunissent les musicologues autorisés par le régime. Il y délivre, le 27 mai, une communication intitulée « Musique et race », qui sera reprise et augmentée dans son ouvrage *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung* (*Le Problème racial dans la musique. Esquisse d'une méthodologie de recherche raciale musicologique*), publié en 1939, qui reçoit un accueil enthousiaste dans la presse spécialisée. Cette même année, il prend la direction éditoriale de la revue musicale *Deutsche Musikkultur*, dont les articles se focalisent majoritairement sur la musique traditionnelle populaire et les maîtres allemands du passé. En 1939 toujours, il est nommé professeur titulaire à la Christian-Albrechts-Universität de Kiel. En 1942, l'Institut d'État pour la recherche musicologique allemande lui confie la direction du programme « Das Erbe deutscher Musik » (« L'héritage de la musique allemande »), qui se charge de l'impression de partitions de compositeurs allemands méconnus des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

N'ayant occupé aucune fonction officielle au sein du ministère de la Propagande, et n'ayant jamais adhéré au NSDAP, Blume ne figure sur aucune « liste noire » après la guerre et peut poursuivre ses activités. En 1946, avec le soutien de Theodor Steltzer, ministre-président du *Land* du Schleswig-Holstein, il participe à la fondation de l'Institut de recherche musicologique (*Landesinstitut für Musikforschung*) de Kiel, qui vise à remplacer l'institut mis en place sous le III^e Reich. Le 1^{er} novembre 1946, il devient président de la Société de musicologie (*Gesellschaft für Musikforschung*) allemande dont le siège est également établi à Kiel. Il est également nommé recteur par intérim de la Christian-Albrechts-Universität. Dans son questionnaire préalable à toute procédure de dénazification, datant du 27 janvier 1947, Blume n'indique que son appartenance aux sociétés musicologiques et son parcours universitaire, occultant délibérément ses activités de recherche au service de l'idéologie nazie. Il déclare, en outre, sa liste de publications « incomplète », en raison de la destruction de sa bibliothèque et de ses archives personnelles durant un bombardement à la fin de la guerre, et ne mentionne pas *Le Problème racial dans la musique*. Le 5 février, il est autorisé à reprendre ses activités d'enseignement à

75 Voir ci-dessus, p. 82.

l'Université de Kiel, au motif qu'il n'a jamais appartenu au parti nazi⁷⁶. Il sera membre (1948-1955), vice-président (1955-1958) et président (1958-1961) de la Société internationale de musicologie.

330

Sous la co-direction de Blume, la Société de musicologie allemande publie la revue *Musikforschung* à partir de 1948, en coopération avec les éditions Bärenreiter. Dans le premier volume, Blume établit un « bilan de recherche musicologique » dans lequel il présente sa discipline comme l'une des « principales victimes » du régime nazi, qu'il ne nomme jamais directement, préférant évoquer le « despotisme » et « la guerre » : « [La musicologie] perdit le contact avec l'étranger, elle perdit l'information, la littérature et la coopération, elle souffrit d'une perte de visibilité et d'importance. Les chercheurs sérieux restèrent certes fidèles à leurs convictions, mais cela ne fut pas toujours perceptible en dehors du pays, car ils ne pouvaient plus élever leur voix ». Il défend en outre la qualité des trente-sept volumes du programme « L'héritage de la musique allemande », arguant que leur objectivité scientifique n'avait « pas capitulé devant le despotisme du temps »⁷⁷. Il salue les avancées de la musicologie britannique et surtout américaine, qui détrônent désormais les publications allemandes. La fin de l'article annonce la concrétisation prochaine d'un gigantesque projet, que Blume avait évoqué avec Karl Vötterle, des éditions Bärenreiter, dès 1942 : il s'agit de l'encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart* ou *MGG*, visant à concurrencer le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, publié dès 1874 sous la direction du Britannique George Grove. Ignorant manifestement la volonté de rupture avec le passé, pourtant à l'ordre du jour dans la zone britannique, il annonce ainsi la ligne éditoriale : « Que dans une musicologie allemande nouvelle et rajeunie règne l'ancien esprit de la tradition scientifique allemande, tel est le désir sincère avec lequel la Société de musicologie entame son travail de publication⁷⁸. » Quatorze volumes paraîtront sous la direction de Blume, entre 1949 et 1968. L'encyclopédie *MGG* est, aujourd'hui encore, considérée comme l'ouvrage de référence, aux côtés du *New Grove*.

L'impossible dénazification des interprètes célèbres

Malgré l'établissement de « listes noires » par les Américains et leur communication aux trois autres Alliés, l'interdiction des artistes est très peu respectée, à plus forte raison celle des interprètes jouissant d'une renommée

⁷⁶ Au sujet de Friedrich Blume, voir Michael Custodis, « Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren », *Die Musikforschung*, LXV/1, janvier 2012, p. 1-24 ; Glenn Stanley, « Musikgeschichtsschreibung im geteilten Deutschland 1945-1970 », dans Albrecht Riethmüller (dir.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006, p. 235-263 ; Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 504-509.

⁷⁷ Friedrich Blume, « Bilanz der Musikforschung », *Die Musikforschung*, I/1, janvier 1948, p. 6-8.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

internationale. Le chef Eugen Jochum, nommé *Generalmusikdirektor* à Hambourg par les nazis, conserve ainsi son poste dans la zone britannique ; de même pour le pianiste Walter Gieseking, qui continue à enseigner et se produire en zone française ou Joseph Keilberth, ancien chef de l'orchestre allemand installé à Prague occupée par les nazis et placé à la direction de celui de Dresde en zone soviétique. Berlin cristallise encore davantage ces incohérences : au sein du *Städtische Oper* de la zone britannique, la moitié du personnel est constituée d'anciens membres du Parti nazi, le NSDAP ; le *Staatsoper* du secteur soviétique emploie des chanteurs et solistes connus pour leurs affinités avec le régime nazi. L'excuse avancée par les artistes, selon laquelle art et politique étaient séparés sous Hitler, eux-mêmes étant apolitiques, est acceptée avec complaisance.

Tandis que des commentateurs et présentateurs radio en activité sous Hitler sont incarcérés ou exécutés, certains membres des orchestres de propagande impulsés par Goebbels⁷⁹ poursuivent leurs activités sans être inquiétés. Willi Stech, co-fondateur des *Goldenen Sieben*, prend la direction d'un orchestre de musique de divertissement (*Unterhaltungsmusik*) à la Südwestfunk de Freiburg en 1951 ; Fritz (désormais Freddie) Brocksieper, ancien batteur des *Goldenen Sieben* et de *Charlie and His Orchestra*, et son collègue trompettiste Charly Tabor, sont réquisitionnés par des officiers américains dès 1945 et se produisent dans des clubs et pour les GI's à Munich, Stuttgart et Berlin, tandis que Lutz Templin, qui dirigeait *Charlie and His Orchestra*, reconstitue un orchestre de danse pour la radio en secteur occidental⁸⁰. Georg Haentzschel, le co-fondateur de l'Orchestre allemand de danse et de divertissement (DTUO), prend la direction d'un nouvel ensemble de divertissement au sein de la *Westdeutsche Rundfunk* (WDR) à Cologne, après un bref passage à l'Orchestre de danse de Radio Berlin (*Radio Berlin Tanzorchester*). Fondé par l'administration soviétique, cet orchestre se produit dans les mêmes locaux que le DTUO et est dirigé par Michael Jary, musicien actif sous le III^e Reich, qui cédera bientôt sa place à l'assistant de Haentzschel, Horst Kudritzki.

Wilhelm Furtwängler

Le cas le plus célèbre de réintégration, fortement médiatisée et politisée, reste celui de Wilhelm Furtwängler. Son parcours professionnel et ses activités musicales sous le régime nazi ont été abordés précédemment et ont fait l'objet d'études approfondies et d'articles nombreux, et l'évocation du « cas

⁷⁹ Voir ci-dessus, p. 94-100.

⁸⁰ Florian Steinbiß, David Eisermann, « Wir haben damals die beste Musik gemacht », *Der Spiegel*, 18 avril 1988, p. 235-236.

Furtwängler » continue à susciter polémiques et débats enflammés⁸¹. Les faits objectifs et précis qui lui sont reprochés au lendemain de la guerre sont ainsi énoncés dans le procès-verbal de son interrogatoire en dénazification :

M. Furtwängler a été conseiller d'État, vice-président et membre du conseil exécutif de la *Reichsmusikkammer*, il a été *Reichskultursenator* et directeur artistique de l'Orchestre philharmonique [de Berlin]. [...] Après la démission forcée de toutes ses activités en décembre 1934, Dr Furtwängler a fait une déclaration officielle en 1935, dans laquelle il reconnaissait Adolph Hitler comme dirigeant unique de la politique artistique du Reich. Suite à cela, il a repris ses activités à la tête de l'Orchestre philharmonique⁸².

332

Au vu des activités exercées, de son grade honorifique de Sénateur culturel du Reich (*Reichskultursenator*), mais surtout de sa fonction de Conseiller d'État (*Staatsrat*) du *Land* de Prusse sous l'autorité de Hermann Göring, Furtwängler est l'un des seuls artistes à figurer sur la « liste noire » américaine d'octobre 1945 – Strauss et Pfitzner n'y sont ajoutés qu'en 1946 ; il est automatiquement interdit d'activité, conformément à la directive interalliée n° 24 d'avril 1945. Lors d'une réunion du Conseil de contrôle interallié, la nécessité d'un procès est évoquée par les Américains ; seuls les Français soutiennent cette décision, les Soviétiques et les Britanniques se prononçant pour sa dénazification immédiate. Interdit sur le sol allemand, Furtwängler devient le catalyseur de la rivalité entre Soviétiques et Américains. Le 16 février 1946 est publiée dans le *Berliner Zeitung* du secteur Est une « lettre ouverte au grand chef d'orchestre », signée par de nombreuses personnalités communistes, notamment Johannes R. Becher, président de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*), et Gustav von Wangenheim,

81 À ce sujet, voir ci-dessus, p. 139-141. Voir également Fred Prieberg, *Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler in the Third Reich* [1986], trad. angl. Christopher Dolan, Boston, Northeastern University Press, 1994 ; Herbert Haffner, *Furtwängler*, Berlin, Parthas, 2003 ; Sam H. Shirakawa, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992 ; Audrey Roncigli, *Le Cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III^e Reich*, Paris, Imago, 2009 ; Michael Kater, *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 145-181 ; *id.*, *The Twisted Muse*, *op. cit.*, p. 188-202 ; Alan E. Steinweis, *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany*, *op. cit.*, p. 32-50 ; David Monod, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 129-136.

82 « Herr Furtwängler war Staatsrat, Vizepräsident und Mitglied des Präsidialrats der Reichsmusikkammer, Reichskultursenator und künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters. [...] Nach Niederlegung seiner sämtlichen Ämter in Dezember 1934 gab Dr. Furtwängler im Februar 1935 eine offizielle Erklärung ab, in der er Adolf Hitler als Leiter der Reichskunstpolitik anerkannte. Hierauf übernahm er praktisch wieder die Leitung des Philharmonischen Orchesters. » (Interrogatoire de Furtwängler en vue de sa dénazification, s.d., p. 229. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Furtwängler, Wilhelm, Dr., [Denazification file] ».)

directeur du *Deutsches Theater*⁸³. En mars, Furtwängler y effectue une visite fortement médiatisée ; les Soviétiques l'acheminent vers son ancienne résidence, la Fasanerie, située dans le parc du palais de Sanssouci à Potsdam. Interdit en zone américaine, Furtwängler signifie par sa présence sa disponibilité pour reprendre son poste au *Staatsoper*, désormais sous contrôle soviétique. Les Russes le dénazifient devant leur propre comité et annoncent dans le *Berliner Zeitung* le 14 juin 1946, qu'il a été dénazifié par le comité interallié.

L'enjeu politique de la récupération de Furtwängler n'échappe pas au directeur de l'*Information Control Division* américaine Robert McClure, réputé pour son dogmatisme à l'égard de toute personnalité compromise. Celui-ci fait alors pression sur Furtwängler pour qu'il accepte de passer également devant un comité de dénazification dans la zone Ouest. Les auditions ont lieu à partir du 11 décembre 1946. Pour sa défense, Furtwängler argue de son statut de musicien apolitique et déclare : « La fonction politique de l'art est justement, particulièrement de nos jours, d'être au-dessus de la politique. C'est en restant un artiste apolitique et au-dessus de la politique que j'ai ainsi mené une politique active contre le national-socialisme⁸⁴. » Il avance également l'aide apportée à de nombreux musiciens juifs, en omettant le soutien parfois tout aussi conséquent assuré à d'autres musiciens de qualité, qu'ils soient nazis ou antisémites. Enfin, à l'image de nombre d'artistes ayant choisi de rester vivre en Allemagne, et blessés par les propos de Thomas Mann concernant la culpabilité collective du peuple allemand, il déclare :

Thomas Mann pensait-il vraiment que l'on n'aurait pas dû jouer Beethoven dans l'Allemagne de Himmler ? Ne pouvait-il pas s'imaginer que jamais personne n'avait autant eu besoin ni désiré aussi ardemment et douloureusement entendre Beethoven et son message de liberté et de philanthropie, que ces Allemands qui vivaient justement sous la terreur de Himmler⁸⁵ ?

83 « Berlin ruft Furtwängler », *Berliner Zeitung*, 16 février 1946, p. 39.

84 « *Es ist die politische Funktion der Kunst, gerade in unserer Zeit überpolitisch zu sein. Wenn ich daher als unpolitischer, überpolitischer Künstler in Deutschland blieb, so habe ich schon dadurch aktive Politik gegen den Nationalsozialismus getrieben.* » (Interrogatoire de Furtwängler, doc. cit., p. 228.)

85 « *Meinte Thomas Mann wirklich, daß man in Deutschland Himmlers nicht Beethoven musizieren durfte? Konnte er sich nicht denken, daß niemals Menschen es nötiger hatten, es inniger und schmerzlicher ersehnten, Beethoven, seine Botschaft der Freiheit und Menschenliebe zu hören als gerade die Deutschen, die unter dem Terror Himmlers lebten?* » (*Ibid.*) Au sujet de la controverse que déclencha Thomas Mann par son refus de rentrer en Allemagne, voir Johannes Franz Gottlieb Grosser (dir.), *Die grosse Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland*, Hamburg, Nagel, 1963 ; Kornelia Papp, « "Thomas Mann doit-il rentrer en Allemagne ?" Enjeux des adversaires dans la "grande controverse" », dans Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*, op. cit., p. 183-190.

Le procès de Furtwängler donne lieu à de nombreux articles dans la presse allemande pourtant sous contrôle, notamment le journal *Die Neue Zeitung*, en zone américaine, qui multiplie les articles de soutien par des célébrités du monde musical, parmi lesquelles le violoniste Yehudi Menuhin. Au fil des mois, l'enjeu n'est plus de déterminer la responsabilité ni la culpabilité éventuelle de Furtwängler, mais d'obtenir sa présence dans l'une ou l'autre zone. La *Kommandatura* confirme donc les recommandations de la *Spruchkammer* et l'innocente totalement en avril 1947, au motif que « l'appelant a démontré de manière convaincante qu'il n'avait pas exercé d'activité nazie parallèlement à celle de vice-président de la *Reichsmusikkammer* » : il est en outre précisé que « Mr Furtwängler lui-même n'a jamais entretenu de liens officiels ou privés avec le NSDAP ou l'une de ses composantes » et qu'il a « dans de nombreux cas apporté son aide à des victimes de persécution »⁸⁶. Courtisé par les quatre puissances alliées après sa dénazification, Furtwängler choisit finalement de diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin pour son premier concert le 25 mai 1947, au Titania-Palast dans le secteur américain, avec un programme entièrement consacré à Beethoven : ouverture d'*Egmont*, cinquième et sixième symphonies. Le public allemand l'applaudit quinze minutes durant. Après la production de *Tristan et Isolde* de Wagner, qu'il dirige au *Deutsche Oper* en secteur soviétique, il reprendra son poste à la tête de la l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il effectuera des tournées triomphales dès 1948 à Paris et à Londres, mais se heurtera à un boycott de l'orchestre de Chicago cette même année.

Karl Böhm

D'autres interprètes renommés sont inquiétés dans un premier temps, puis disparaissent des « listes noires » dès 1947. Ainsi en est-il du chef d'orchestre autrichien Karl Böhm, qui avait manifesté très tôt son soutien pour le régime en devenant « membre bienfaiteur de la SS » (*Förderndes Mitglied der SS*). En mai 1933, il reçoit l'annonce de sa nomination par Hitler à la tête de l'opéra de Dresde ; il intègre également le comité directeur de l'Association des collaborateurs artistiques de théâtres et d'opéras (*Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände*), une émanation de la KfdK d'Alfred Rosenberg, dont la présidente d'honneur n'est autre que Winifred Wagner. Il dirigera plusieurs concerts organisés par la ligue. Quelques mois plus tard, Böhm devient

⁸⁶ « Der Appellant hat glaubhaft dargestellt, daß er mit seiner Tätigkeit als Vizepräsident der Reichsmusikkammer keine nazistische Aktivität verbunden hat. [...] Herr Furtwängler selbst weder innere noch äußere Bindungen zu der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen hatte und in vielen Fällen Verfolgten Hilfe gewährte. » (Interrogatoire de Furtwängler, doc. cit., p. 230.) Le texte intégral de l'audition de Furtwängler a été publié par Klaus Lang, *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen, Shaker Media, 2012, p. 1-96.

également conseiller musical en charge de la Saxe au sein de la RMK. À la veille des élections législatives du 29 mars 1936, il prend publiquement position pour le parti nazi dans la revue *Musik-Woche*. Dans son article « La crise de la musique surmontée! », il remercie Hitler d'avoir résolu « la crise dans laquelle la création musicale et l'art allemand se trouvaient » et déclare : « Le national-socialisme a fixé au musicien un but et une tâche, pour laquelle il convient de mobiliser tous les talents et la force de travail : servir le peuple allemand et son patrimoine culturel suprême »⁸⁷. En 1937, il est choisi par Goebbels pour diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin à l'occasion de l'ouverture du congrès annuel de la RMK. Deux semaines après le rattachement de l'Autriche, Böhm dirige à Vienne l'orchestre symphonique, dans un programme consacré aux maîtres « germaniques » : Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner. En introduction au concert figure le « Horst Wessel Lied », l'hymne du parti nazi. Cette même année, Böhm est nommé Sénateur culturel du Reich (*Reichskultursenator*) par Goebbels, aux côtés de Furtwängler. Dès lors, il dirige fréquemment l'orchestre philharmonique de Vienne, mais aussi celui de Berlin, notamment à l'occasion de concerts organisés au profit de soldats blessés ou pour l'organisation La Force par la joie (KdF), mais aussi lors de rassemblements du NSDAP, pour l'anniversaire de Hitler en 1941 ou encore dans les territoires occupés⁸⁸. En 1943, il obtient la direction tant attendue du *Staatsoper* de Vienne. Au début de l'année 1944, Hitler lui décerne la Croix du Mérite de guerre de deuxième classe⁸⁹, et il est ajouté à la « liste des artistes bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten-Liste*) de 1944⁹⁰.

Après la guerre, Böhm se trouve en Autriche occupée, où la dénazification est également mise en œuvre. Son titre de « Sénateur culturel du Reich », ainsi que ses multiples apparitions artistiques liées au parti, le rendent suspect aux yeux des Alliés. Par conséquent, ses activités de chef d'orchestre sont interdites jusqu'à son jugement par une chambre autrichienne. Dans les grandes villes, la reprise des activités culturelles est relativement rapide. Tandis que les Soviétiques déploient des efforts pour ressusciter le *Staatsoper* de Vienne, l'ambition des Américains est d'assurer la renaissance du festival de Salzbourg, dont l'édition est prévue en août 1945. *L'Enlèvement au sérail* de Wolfgang Amadeus Mozart est programmé pour la cérémonie d'ouverture, qui doit être retransmise sur les

87 Karl Böhm, « Die Musikkrise beseitigt! », *Die Musik-Woche*, 27 mars 1936, p. 5.

88 Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2007, p. 62 ; Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 607-608.

89 « Mit dem Kriebsverdienstkreuz II. Klasse ohne Schwerter bzw. der Kriebsverdienstmedaille wurden ausgezeichnet: Prof. Karl Böhm, Wien, *Staatsoper* ». (« Ehrentafel », VI, 1/2, janvier-février 1944. BArch, R 56-II, 87.)

90 « I. Gottbegnadeten-Liste », BArch, R 55, 20252a, f. 10.

ondes autrichiennes et américaines le 12 août, en présence du général Mark Clark. Böhm est invité par les organisateurs pour diriger la première, mais sa venue est annulée par l'occupant quelques jours avant les premières répétitions. Sa carrière à Vienne est également compromise lorsque les archives de la Chambre de culture du Reich et du secrétaire général Hans Hinkel sont saisies ; la correspondance personnelle entre Hinkel et Böhm révèle de nombreuses déclarations d'allégeance à Hitler et à l'idéologie nationale-socialiste. Alors qu'en décembre 1945, une chambre de dénazification autrichienne se prononce en faveur de la reprise de ses activités, la décision est rapidement annulée sur ordre de la *Kommandatura* interalliée⁹¹. Böhm est ajouté à la « liste noire » américaine en avril 1946. Il s'établit provisoirement à Graz, en zone britannique. La lenteur des procédures de dénazification en Autriche, qui requièrent alors l'accord des quatre Alliés pour des interdictions totales d'artistes, ainsi que la volonté concomitante de donner plus d'autonomie aux commissions de dénazification autrichiennes, joue finalement en sa faveur. Le climat propice aux amnisties mène finalement à l'abandon des charges et à la réautorisation officielle de ses activités artistiques : le 12 août 1947, il dirige *Arabella* de Richard Strauss au festival de Salzbourg.

Elisabeth Schwarzkopf

Âgée de 18 ans en 1934, Elisabeth Schwarzkopf est acceptée à la Hochschule für Musik de Berlin et adhère spontanément à la branche féminine de l'Union des étudiants nationaux-socialistes allemands (*Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund*) ; elle en devient responsable locale pour un mandat. Quatre ans plus tard, elle fait ses débuts au *Deutsche Oper* de Berlin. Elle adhère à la Chambre de théâtre du Reich (*Reichstheaterkammer*) en 1939 et devient membre du parti nazi (NSDAP) en mars 1940. À la fin de la saison, elle totalise déjà quelque trente-sept rôles⁹². Parallèlement, elle obtient des rôles de cantatrice dans des films de propagande supervisés par Goebbels, notamment *Die drei Unteroffizieren* (*Les Trois Sous-officiers*, Werner Hochbaum, 1939), *Nacht ohne Abschied* (*La Nuit sans adieu*, Erich Waschneck, 1941-1943) ou *Der Verteidiger hat das Wort* (*La Parole est à la défense*, Werner Klinger, 1944)⁹³. À partir de 1941, elle se produit également lors de tournées d'artistes dans les territoires occupés ou pour des concerts à destination des troupes sur le front de l'Est⁹⁴. Fuyant les bombardements de Berlin en 1944, elle est opportunément engagée par Karl Böhm au *Staatsoper* de Vienne. Au moment de la capitulation,

⁹¹ David Monod, *Settling Scores*, op. cit., p. p. 160.

⁹² Alan Jefferson, *Elisabeth Schwarzkopf*, Boston, Northeastern University Press, 1996, p. 36.

⁹³ Kirsten Liese, *Elisabeth Schwarzkopf. From Flower Maiden to Marschallin*, New York, Amadeus Press, 2007, p. 16.

⁹⁴ Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 6494.

Schwarzkopf se trouve donc en Autriche occupée. En juillet 1945, elle remplit un premier questionnaire de dénazification, dans lequel elle occulte toutes ses activités compromettantes, suscitant la méfiance de l'officier en charge des vérifications. Un nouveau formulaire lui est fourni, dans lequel elle évoque alors une demande d'adhésion au NSDAP, qu'elle aurait faite sous la contrainte pour ne pas nuire à sa carrière. Malgré les suspicions qui pèsent sur elle, l'autorisation lui est donnée de se produire à l'opéra de Graz, où Böhm l'a recommandée pour remplacer une chanteuse souffrante. La saisie des archives de Hinkel et l'étude du dossier la concernant, près de deux-cents pages au total, mènent à l'interdiction de ses activités au début de l'année 1946 ; Schwarzkopf est ajoutée sur la « liste noire » américaine publiée au mois de juin. Malgré ces déconvenues, elle parvient à se produire sur les scènes autrichiennes, en « remplacement » de chanteuses supposément souffrantes, jusqu'en 1947, où ses activités artistiques sont à nouveau autorisées⁹⁵.

Herbert von Karajan

Le chef autrichien Herbert von Karajan est quant à lui âgé de 25 ans à l'arrivée de Hitler au pouvoir. Il adhère au NSDAP en avril 1933, en Autriche puis en mars 1935 à Aix-la-Chapelle⁹⁶. En juin 1934, il succède à Peter Raabe au poste de directeur et chef d'orchestre de l'opéra d'Aix-la-Chapelle et adhère à la Chambre de musique du Reich. Son talent, qui n'échappe pas à Goebbels, lui vaut une ascension rapide. Ses qualités musicales et son ambition à supplanter ses aînés sont abondamment utilisées par les responsables culturels nazis pour s'assurer les services de Furtwängler. La disgrâce de ce dernier, à l'été 1934, profite au jeune chef. En avril 1935, il remplace Furtwängler pour le concert d'anniversaire de Hitler. Quelques jours plus tard, il dirige l'ouverture de *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven, lors du concert organisé par KdF pour les festivités du 1^{er} mai dans la capitale. Il se produit également avec son orchestre d'Aix-la-Chapelle lors d'événements locaux divers liés au parti. En avril 1938, il est invité à diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin, qu'il retrouvera ensuite à plusieurs reprises pour des concerts dans des usines. En septembre, il crée l'événement avec *Fidelio* au *Staatsoper* de Berlin, institution sous la tutelle de Hermann Göring ; sa performance le consacre comme le nouveau chef d'orchestre le plus en vue. Le 9 novembre, il y dirige à nouveau, cette fois pour un concert en l'honneur des compagnons de Hitler morts lors du putsch manqué de 1923. Göring le nomme chef de l'orchestre du *Staatsoper*, une charge qu'il

⁹⁵ À ce sujet, voir Alan Jefferson, *Elisabeth Schwarzkopf*, op. cit., p. 54-72.

⁹⁶ Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, op. cit., p. 296 ; Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 3545.

cumule avec celle d'Aix-la-Chapelle. À l'occasion des distinctions honorifiques que Hitler attribue aux artistes pour célébrer son cinquantième anniversaire en avril 1939, Karajan se voit décerner le titre de *Staatskapellmeister*⁹⁷. En 1941, il est nommé directeur de l'orchestre du *Staatsoper*, activité qu'il exercera jusqu'à la fin de la guerre, promouvant également les compositeurs germaniques lors de tournées dans les territoires occupés. Il figure sur la *Gottbegnadeten-Liste* de 1944⁹⁸. En février 1945, il fuit les bombardements de Berlin et embarque pour Milan, avant de gagner Trieste puis Vienne.

Après la libération, Karajan est dans la zone américaine de Vienne et il est interrogé en vue de sa dénazification. Il évoque son adhésion au NSDAP en 1935, arguant d'une stratégie pour obtenir le poste d'Aix-la-Chapelle. Sa collaboration avec le régime lui vaut une interdiction de toute apparition publique, mais il est autorisé par les Américains à exercer le rôle de « consultant artistique » pour l'édition de 1946 du festival de Salzbourg⁹⁹. Comme Böhm, Schwarzkopf et tant d'autres, il est réhabilité en 1947. Il fait un retour remarqué le 28 octobre de cette même année, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, dans un programme consacré à Bruckner.

Tout comme le régime hitlérien, oscillant entre prises de pouvoir de Goebbels et contre-attaques de ses concurrents, avait renvoyé une image extrêmement floue de la politique face à la musique moderne et aux compositeurs contemporains, la dénazification des compositeurs vivants s'avère elle aussi problématique. En effet, quasiment aucun n'a connu de gloire incontestée sous le III^e Reich, et même Hans Pfitzner, Richard Strauss et Wilhelm Furtwängler, pourtant mentionnés comme « artistes irremplaçables » sur la « liste spéciale » des musiciens bénis de Dieu (*Gottbegnadeten-Liste*), ont subi des vicissitudes. C'est ce qui fait paradoxalement la force des artistes face aux chambres de dénazification (*Spruchkammern*) qui les auditionnent. Il est intéressant ici de reprendre les cas de compositeurs compromis¹⁰⁰, à commencer par Pfitzner et Strauss, âgés respectivement de 76 et 81 ans à la libération.

Parcours de compositeurs

C'est en raison de sa nomination en tant que Sénateur culturel du Reich (*Reichskultursenator*) par Goebbels en 1936 et de sa présence sur la

⁹⁷ « Aus dem Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer. Titelverleihung am Geburtstag des Führers », *Mitteilungen der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer für Orchestermusiker und Kapellmeister*, n°7, mai 1939, p. 21. BArch, R 56-II, 87.

⁹⁸ La carrière de Karajan sous le III^e Reich est détaillée par Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 3545-3577.

⁹⁹ Au sujet de la dénazification de Karajan, voir David Monod, *Settling Scores*, op. cit., p. 86-92.

¹⁰⁰ Évoqués ci-dessus, p. 137-150.

Gottbegnadeten-Liste que Pfitzner est convoqué devant une chambre de dénazification. Le procès se déroule néanmoins en l'absence du compositeur, malade. Pfitzner est défendu entre autres par le chef d'orchestre Hans Rosbaud, lui-même fortement compromis, qui le présente comme ayant été persécuté par les nazis. Comme pour la majorité des cas traités, les informations au sujet de Pfitzner sont lacunaires. Le manque de preuves sur son implication avec le régime, mais aussi son âge avancé, mènent à son acquittement en mars 1948. L'interdiction de jouer ses œuvres est levée, une pension lui est versée et il est logé dans une résidence pour personnes âgées à Salzbourg, où il décède à l'été 1949. Innocenté, Pfitzner, à l'image de nombreux autres artistes, échappera à toute autocritique, et écrira même en 1946, dans sa « Chronique de la seconde guerre mondiale » :

Je crois, encore aujourd'hui, en la bonne foi et la bonne volonté de Hitler. Il voulait consolider et libérer sa Patrie et, en outre, rendre un grand service à l'Europe en en chassant tous les Juifs et, si besoin, en les exterminant de façon radicale. Car il voyait dans la juiverie internationale¹⁰¹ le véritable danger pour le bonheur des peuples et la véritable raison de tous les maux dans le monde civilisé¹⁰².

Afin d'échapper à l'humiliation d'un procès, Richard Strauss choisit pour sa part l'éloignement : après la fin des combats, il bénéficie de la protection d'officiers américains admirateurs de sa musique, notamment John de Lancie, pour qui il composera son *Concerto pour hautbois*, et réussit à partir pour la Suisse, d'où il effectue des voyages réguliers en Europe. À la fin de l'année 1946, la presse américaine se fait le relais d'accusations de collaboration avec le régime nazi, auxquelles il répond dans une lettre remise à l'acteur Lionel Barrymore en janvier 1947 : « Mon intention de quitter l'Allemagne pour la Suisse n'a pas pu se concrétiser car je n'ai réussi qu'avec de grandes difficultés à sauver ma famille de l'extermination par les nazis, et mes diverses demandes pour quitter l'Allemagne ont toujours été rejetées par la Gestapo¹⁰³ », ajoutant en outre qu'il n'avait jamais dirigé à aucun événement politique lié au parti nazi. Son procès en dénazification s'ouvre en mai 1947, en son absence. Privé d'une partie de ses revenus, Strauss peut cependant compter sur nombre de soutiens financiers dans le monde musical, notamment hors de l'Allemagne : du 5 au 29 octobre 1947,

¹⁰¹ Si *Judentum* est aujourd'hui traduit par « judaïsme » ou par « judéité », le terme *Weltjudentum* est à rattacher à l'antisémitisme et au conspirationnisme dont les écrits en langue française utilisent encore l'expression « juiverie internationale ».

¹⁰² « Glosse zum II. Weltkrieg », dans *Hans Pfitzner. Sämtliche Schriften*, éd. Bernhard Adamy, Tutzing, Hans Schneider, 1987, t. IV, p. 335-336.

¹⁰³ Citée par Michael Kennedy, *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 373.

son ami le chef d'orchestre Sir Thomas Beecham met ainsi en place un cycle de concerts en son honneur à Londres. Strauss y dirige à deux reprises l'orchestre symphonique de la BBC au Royal Albert Hall. En juin 1948, il est acquitté par le tribunal en dénazification ; il s'établira à nouveau à Garmisch-Partenkirchen jusqu'à sa mort en septembre 1949.

Carl Orff sait également tirer profit de sa notoriété. À la fin de la guerre, il reçoit la visite de l'officier américain Newell Jenkins, auquel il avait enseigné la direction d'orchestre à Munich entre 1938 et 1939. Fidèle admirateur d'Orff, Jenkins est désormais à la tête de la section Musique et Théâtre de Stuttgart au sein de l'ICD, et, à ce titre, il est en charge de la dénazification musicale du Bade-Wurtemberg. Orff figure sur la « liste grise » américaine de juin 1946¹⁰⁴, qui l'expose à un procès en dénazification. Il doit au préalable remplir un questionnaire et être auditionné par Jenkins. Convaincu de l'innocence du compositeur, et déterminé à le blanchir, celui-ci lui conseille de prouver qu'il a lutté activement contre le régime. Orff s'appuie sur les attaques antimodernes du clan Rosenberg pour présenter ses *Carmina Burana* sous l'angle de la résistance au système nazi. Surtout, il s'invente un passé militant et affirme avoir été membre du mouvement de résistance *Die weisse Rose (La Rose blanche)*, fondé par son ami Kurt Huber, ce que Jenkins accepte sans effectuer aucune vérification. À la suite de cet entretien, Orff est transféré sur la liste des « gris acceptables » en mars 1947, ce qui signifie l'abandon de toute poursuite contre lui¹⁰⁵. Ses œuvres sont autorisées et il peut même continuer à percevoir des droits sur leur exécution ; il retrouve peu à peu une situation financière acceptable. Son nouvel opéra, *Die Bernauerin*, est créé à Stuttgart en juin 1947. Il reprend ses activités de compositeur tout en enseignant à l'Akademie der Tonkunst de Munich. En 1961, il ouvre à Salzbourg le Carl Orff-Institut où il dispense sa « méthode » esquissée dans sa Günther-Schule dès les années 1920. À sa mort en 1982, il est célébré comme l'un des compositeurs majeurs de l'histoire de la musique allemande.

Lui est lié le destin de son élève Werner Egk, dont les démarches menant à la dénazification en 1947 sont à l'image de nombreuses autres. Fortement compromis, Egk figure dès avril 1946 sur la « liste noire » américaine ; ses œuvres sont interdites ainsi que toute activité publique, son salaire est gelé. Proche du couple Orff, Egk pense tout d'abord être blanchi rapidement par l'intermédiaire de Newell Jenkins. Mais des rivalités d'ordre professionnel et

¹⁰⁴ Office of Military Government for Germany (U.S.), *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes. Supplement 1 to List of 1 April 1946*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} juin 1946, p. 48.

¹⁰⁵ Michael Kater, « Carl Orff im Dritten Reich », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 43/1, janvier 1995, p. 24-26.

sentimental divisent rapidement les deux compositeurs et Orff n'intercède finalement pas en sa faveur. Alors que son adhésion à la Chambre des artistes soviétiques (*Kammer der Kunstschaffenden*) est acceptée en mars 1946¹⁰⁶, Egk ne peut se soustraire au procès auprès d'une chambre de dénazification américaine (*Spruchkammer*) à Munich. Outre l'occultation de sa compromission réelle avec le régime, il fait appel à de nombreux soutiens parmi lesquels Heinrich Strobel, nouveau rédacteur en chef de *Melos*, blanchi par les Alliés. La position influente de ce dernier permet le lancement d'une véritable campagne de communication par le biais d'articles dans ce journal, ainsi qu'à la radio française Südwestfunk de Baden-Baden dont il est le chef de la section musicale. Strobel témoigne également en sa faveur devant la *Spruchkammer*, le 17 octobre 1947. Concernant l'activité d'Egk comme *Kapellmeister* au *Staatsoper* de Berlin entre 1936 et 1941, Strobel décrit l'institution, sous la tutelle de Hermann Göring, comme une « cellule de résistance ». Il conclut ainsi son argumentaire devant la chambre : « [Arthur] Honegger n'aurait sûrement pas accepté de s'asseoir à la même table qu'Egk s'il n'avait pas été persuadé qu'il était un opposant au régime¹⁰⁷. » Le manque d'informations de la chambre de dénazification est patent ; ses membres ne savent quel témoin appeler contre Egk, ignorent l'existence de ses œuvres composées spécifiquement pour la propagande nazie en direction de la jeunesse, et surtout sa présence sur la *Gottbegnadeten-Liste*. Le fait qu'il ait, grâce à cette nomination, été dispensé d'enrôlement, tourne à son avantage : Egk affirme avoir refusé de combattre aux côtés des nazis. Sur la base de faux témoignages, il tente même lui aussi de convaincre la chambre d'imaginaires activités de résistance politique en Allemagne et à Paris. Enfin, il présente son style musical moderne comme la preuve indiscutable de sa non-appartenance au système. Après un long procès, il est définitivement blanchi le 17 octobre 1947. Grâce à Strobel, il reprend ses activités de compositeur et dirige ses œuvres à Berlin, Hamburg, Vienne, Milan, Wiesbaden, Cologne, Leipzig et Düsseldorf. En 1949, il accepte un poste à responsabilité au sein de la GEMA, équivalente à la SACEM française, nouvellement créée pour remplacer la STAGMA en activité sous le III^e Reich, et dont il était président du conseil d'administration ; il en devient directeur un an plus tard. Il enseigne parallèlement à la Hochschule für Musik de Berlin. En 1976 il prendra la présidence de la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, située à Paris¹⁰⁸.

Rudolf Wagner-Régeny, dont la mise à l'honneur fulgurante avait précédé de peu sa disgrâce et l'envoi au front, avait dès lors cessé de composer. Son silence

¹⁰⁶ Fac-similé de la lettre d'acceptation reproduit dans Michael Custodis, Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung*, op. cit., p. 215.

¹⁰⁷ Fac-similé de la déposition de Strobel reproduit dans *ibid.*, p. 226.

¹⁰⁸ Michael Kater, *Composers of the Nazi Era*, op. cit., p. 22-31.

et son abandon par le régime sont interprétés après la guerre comme une indiscutable preuve de résistance, et sa proximité avec Bertolt Brecht et Kurt Weill en fait un allié naturel pour les Soviétiques. Il est nommé directeur de l'école de musique de Rostock en Mecklembourg-Poméranie occidentale, dans leur zone, en 1947, avant de devenir professeur de composition à l'Akademie der Künste de Berlin-Est en 1950. La RDA lui décerne un prix national pour l'ensemble de son œuvre en 1955. Malgré le déclin de sa popularité dans les dernières années d'existence du régime nazi, Gottfried Müller, qui manifestera toujours son soutien, figure sur la « liste noire » américaine d'avril 1946 et est également interdit en zone française. Il s'établit donc en zone soviétique et reprend la composition d'œuvres religieuses, avant d'être nommé professeur de composition au conservatoire de Nuremberg en 1961, activité qu'il exercera jusqu'en 1979.

342

La réintégration quasi systématique des artistes, prenant en compte principalement des préoccupations d'ordre politique et extra-musical, questionne en définitive le succès de la dénazification. Si la majorité des fonctionnaires a été renvoyée dans un premier temps, la plupart est néanmoins revenue en poste après la fin de cette entreprise, comme le rappelle Marie-Bénédicte Vincent :

En Hesse, un tiers du personnel du service public a été renvoyé en 1945, mais 98 % des individus évincés sont revenus en poste en 1949. Autre exemple : en Bavière fin 1948, 42 % des fonctionnaires sont d'anciens membres du NSDAP ou d'une organisation nazie : les deux cinquièmes sont toujours restés en poste depuis 1945 et trois cinquièmes ont été réintégrés après un premier renvoi, grâce à leur réhabilitation par les *Spruchkammern*. La même continuité marque le Bade-Wurtemberg, où plus de 41 % des fonctionnaires en 1948 sont d'anciens nazis. [...] Au final, seules 5 187 personnes figureront dans les « principaux coupables » ou individus « compromis », et 75 % seront réhabilités par la suite¹⁰⁹.

Au-delà de considérations pragmatiques pour éviter la paralysie des institutions ou la sclérose des activités artistiques, cette réintégration est également et surtout le fait des Allemands eux-mêmes. L'administration occupante avait nommé des victimes du régime nazi ou des opposants politiques à des postes à responsabilité au détriment de membres du NSDAP, postes que ces derniers ont rapidement repris dès lors que la dénazification a été confiée aux pouvoirs locaux, et grâce à la complicité de ces derniers, en signe de défiance envers la force d'occupation.

¹⁰⁹ Marie-Bénédicte Vincent, « Punir et rééduquer : le processus de dénazification (1945-1949) », dans Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *La Dénazification*, Paris, Perrin, 2008, p. 25 et 33.

Certaines personnalités compromises font des retours glorieux sur les scènes de Bavière où la population est particulièrement conservatrice : ainsi la pianiste Elly Ney, très engagée sous le régime hitlérien, et Eugen Jochum, qui deviendra, après sa dénazification en 1947, chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise en 1949. Mais le véritable échec en Bavière est politique : plus qu'un retour à la « vie normale », c'est un retour au conservatisme et aux idées les plus réactionnaires qui s'effectue dans cette région de l'Allemagne et qui confirme l'échec de l'administration d'occupation américaine à réformer les mentalités et à rééduquer aux valeurs de la démocratie. En mars 1947, une enquête menée dans la zone américaine révèle que 60 % de la population restait profondément antisémite. Deux mois plus tard, des affiches annonçant la création d'un nouveau parti antisémite sont collées dans les gares de Munich avec des caricatures de Juifs. Des fonctionnaires, parmi lesquels les ministres bavarois de l'Agriculture et de l'Économie, se livrent à des harangues antisémites en public¹¹⁰. L'ancien responsable de la branche *Intelligence* au sein de l'*Information Control Division* américaine, Arthur D. Kahn, dresse un constat pessimiste quant au succès de l'entreprise de rééducation de la jeunesse : mouvements de jeunes en mal d'adhésion, réintroduction du châtiment corporel dans des écoles de Bavière, situation « décourageante » dans les universités : « Malheureusement, tous les infimes changements que nous ayons pu essayer d'instituer en 1945 ont été confrontés à l'opposition et au sabotage par la plupart des politiciens et professeurs allemands. Dans ces forteresses du conservatisme, l'ordre ancien se maintient avec succès¹¹¹. » En zone française, le directeur de l'Éducation publique Raymond Schmittlein écrit dans son rapport du 27 janvier 1948 :

Ce n'est pas qu'il n'existe quelques personnalités de bonne volonté et en lesquelles nous pourrions avoir toute confiance. Malheureusement ce sont des isolés. [...] Eux-mêmes nous avouent que s'ils laissaient deviner leur accord complet avec nous, ils seraient balayés aussitôt, soit par les Ministres dont ils dépendent, soit par leurs collègues, soit par l'opinion publique telle qu'elle se manifeste aujourd'hui. [...] Notre situation morale pourrait quand même être assez forte grâce à l'influence que nous pourrions exercer sur les responsables de l'éducation, malheureusement la déplorable structure de notre zone dresse des écrans perméables entre nous et les Allemands et même entre nous et nos propres fonctionnaires¹¹².

¹¹⁰ À ce sujet, voir Arthur D. Kahn, *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004, p. 177 sq.

¹¹¹ *Id.*, *Betrayal: Our occupation of Germany*, New York, Beacon Service co., 2^e éd. 1950, p. 181.

¹¹² Raymond Schmittlein, « La rééducation du peuple allemand. Rapport du 27.1.1948 », reproduit dans Jérôme Vaillant (dir.), *La Dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 152-155.

Alors que les contours de la République fédérale se dessinent, Joseph Rován met quant à lui en garde contre la « restauration » du personnel politique allemand, caractérisé par l'« amalgame » :

L'amalgame allemand d'aujourd'hui est la fusion de tous les personnels politiques et administratifs qui ont dirigé l'Allemagne sous Guillaume II, sous la république de Weimar et sous Hitler, à l'exception de ceux, évidemment, qui n'avaient fait sous la République que de passer et de disparaître : des vrais démocrates. L'amalgame réunit pour un retour offensif toutes les forces traditionnelles de l'Allemagne [...]. Pour tous ces « survivants » fort coriaces le nazisme, compromettant par ses excès, n'a été qu'un accident regrettable qui a interrompu le cours normal de l'histoire allemande¹¹³.

344

Le processus de dénazification du domaine musical, marqué par de nombreux dysfonctionnements, ne semble en définitive pas avoir permis aux forces d'occupation de s'inscrire dans une rupture totale et véritable avec le régime hitlérien ; les nombreuses amnisties et réintégrations ont en outre accrédité la thèse de l'innocence de la musique, quelles que soient les circonstances de sa création, et de l'indépendance de l'artiste dans le système totalitaire nazi. Cependant, une certaine rupture s'est exercée sur le plan esthétique et nombre de compositeurs de « Nouvelle musique » ont mis en application l'idée de nouveau départ sous-tendue par l'expression de *Stunde Null*, même s'il s'agissait pour certains de s'inscrire officiellement dans une perspective apolitique pour faire oublier leur passé de compromission.

¹¹³ Joseph Rován, « L'Allemagne de nos mérites (III) : La Restauration », *Esprit*, n° 155, mai 1949, p. 668.

CONCLUSION

L'étude des politiques musicales en Allemagne sur une période de près de dix-sept années met en valeur les liens inévitables entre musique et politique, au gré des événements historiques et sous différents régimes : nazisme, communisme, démocratie. L'analyse du fonctionnement du régime hitlérien, fondé sur l'idéologie obsessionnelle de la « pureté » raciale, a permis d'en explorer le totalitarisme tel que dénoncé et analysé par Hannah Arendt :

Le totalitarisme ne tend pas vers un règne despotique sur les hommes, mais vers un système dans lequel les hommes sont de trop. Le pouvoir total ne peut être achevé et préservé que dans un monde de réflexes conditionnés, de marionnettes ne présentant pas le moindre soupçon de spontanéité. Justement parce qu'il possède en lui tant de ressources, l'homme ne peut être pleinement dominé qu'à condition de devenir un spécimen de l'espèce animale homme¹.

Le nazisme en constitue une forme spécifique. L'obsession de la « pureté » du sang dans la constitution du III^e Reich mène à l'exaltation de la *Volksgemeinschaft*, « communauté » d'un nouveau peuple réifié et fantasmé, qui se construit « dans, par et comme une œuvre d'art². » Idéologie raciste et politiques musicales sont éminemment liées dans ce régime totalitaire. Outre la glorification et la « nazification » des maîtres de la tradition allemande, principalement Richard Wagner, Ludwig van Beethoven et Anton Bruckner, le soutien financier apporté à la création musicale favorise l'émergence de jeunes compositeurs opportunistes ou véritablement acquis aux idées nationales-socialistes, qui composent nombre d'œuvres à la gloire de Hitler ou des musiques orchestrales à l'esthétique monumentale et uniforme, notamment à l'occasion des Jeux olympiques de 1936. Le *Volksoper*, opéra aux livrets imprégnés de l'idéologie *völkisch*, connaît un développement très riche jusqu'en 1944. Même chose pour le répertoire populaire : la *Volksmusik*, et particulièrement les *Volkslieder*, résonnent dans toutes les organisations, au premier rang desquelles les mouvements de jeunesse désormais dirigés et contrôlés par le NSDAP. Les recueils de chants, alliant

- 1 Hannah Arendt, *Le Système totalitaire* [1951], trad. fr. Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, trad. révisée par Hélène Frappat, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2005, p. 197.
- 2 Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta : figures de Wagner*, cité par Éric Michaud, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », dans Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 35.

un répertoire préexistant détourné à de nouvelles compositions, connaissent d'innombrables publications. La création musicale ne s'est donc pas arrêtée durant près de treize années de vie du régime national-socialiste, même si sa qualité s'est considérablement dégradée. La musique, et l'art en général, ont été mis au service de la réification de l'individu, préalable nécessaire à l'édification de la *Völksgemeinschaft*.

346

La conception avant tout raciale du peuple allemand et de sa musique induit, dès les premiers jours d'existence du régime, la mise à l'écart et l'élimination des indésirables. Aux politiques d'eugénisme et d'euthanasie, qui préfigurent la mise en place du système concentrationnaire, correspondent dans le domaine musical l'interdiction, la stigmatisation et l'exclusion de compositeurs qui, par leurs origines raciales, idéologiques ou par leur esthétique moderne, contreviennent au projet de constitution de la « communauté du peuple » et sont à ce titre taxés de « dégénérescence ». La politique de rupture annoncée par Hitler dans *Mein Kampf* se traduit dans le domaine culturel par une vaste entreprise de mise au pas des artistes qu'officialise l'instauration de l'exclusive et centralisatrice Chambre de culture du Reich en septembre 1933. S'ensuit une véritable hémorragie dans tous les domaines scientifiques, culturels et artistiques suite aux renvois massifs, aux déchéances de nationalité ainsi qu'à l'exil contraint de très nombreux artistes désormais menacés de mort. Si la rupture dans les actes est réelle, le discours idéologique extrémiste et mortifère puise néanmoins ses racines dans un terreau intellectuel présent depuis la fin du XIX^e siècle en Allemagne. Au lieu de la « révolution nationale-socialiste », le régime instaure bien plutôt une politique de « nazification » de la société et de toutes ses institutions, qui passe par le détournement ou la réappropriation des idées *völkisch* notamment.

Le fonctionnement nébuleux du parti et d'importants conflits d'intérêt et de personnalités aux plus hauts échelons de la hiérarchie, particulièrement – pour ce qui concerne la musique – entre l'idéologue du parti Alfred Rosenberg et le ministre de la Propagande Joseph Goebbels, et les tensions idéologiques qui s'ajoutent à leur inimitié mènent à une forme d'illisibilité des politiques musicales sous le III^e Reich, qui semblent marquées par l'incohérence, les ambiguïtés et une quasi-schizophrénie. Tandis que sous l'influence de Rosenberg la musique légère, le jazz, le cabaret et toutes les formes de modernité sont interdites et décrétées « dégénérées », elles sont tolérées, reprises, détournées et instrumentalisées par Goebbels pour servir la politique propagandiste du régime, notamment vis-à-vis de l'opinion publique internationale, ou tout simplement pour canaliser, par cet apparent espace de liberté, le mécontentement qui pourrait s'exprimer – et qui s'exprime dans des mouvements de résistance musicale telle la *Swing Jugend* – au sein de la population.

L'idéologie de la « pureté » et ses conséquences meurtrières touchent tout d'abord le domaine politique avant de s'acheminer vers des mesures d'« épuration » sociale et raciale qui mèneront au génocide des populations juives d'Europe et à l'assassinat de plusieurs millions d'autres détenus : prisonniers de guerre soviétiques, opposants politiques ou religieux, individus considérés « asociaux », homosexuels, Tsiganes, Slaves, noirs. La signature de la capitulation sans conditions dans la nuit du 8 au 9 mai 1945 met fin à près de treize années d'un régime voué à l'autodestruction et sonne l'« Heure Zéro » (*Stunde Null*). Le tableau de l'Allemagne au sortir des combats est celui de la désolation, des destructions massives, de la misère et de la déchéance. Le nouveau tracé des frontières entraîne des flux migratoires de grande ampleur qui ajoutent à la situation chaotique du pays. C'est dans ce contexte que les trois puissances alliées (États-Unis, Union soviétique, Royaume-Uni), bientôt rejointes par la France, amorcent la « reconstruction » de l'Allemagne. Partagée en quatre zones, elle est théoriquement gouvernée indépendamment, avec pour objectif néanmoins commun la « démocratisation ». Malgré des positionnements idéologiques antagonistes, la reconstruction de l'Allemagne est envisagée par tous sous l'angle de la rupture radicale avec le passé, qu'illustre la vaste entreprise de « dénazification », à laquelle s'ajoute celle de « rééducation » ou de « réorientation ». Complice d'un régime ayant, au nom de la « pureté » raciale, basculé dans la barbarie et la folie meurtrière autodestructrice, le peuple allemand fait l'objet de politiques visant à le « purifier » et à « épurer » la société dans son ensemble.

Cette première phase s'exerce tout d'abord par la violence et le désir de revanche qui mène à des viols, exactions et pillages, mais aussi à des démontages et démantèlements massifs d'usines, contribuant à retarder et mettant en échec dans un premier temps la reconstruction du pays. La dénazification s'applique rapidement à la société allemande dans son ensemble ; l'établissement par les Américains de « listes » noires, grises et blanches, permet d'évincer les individus compromis, pour une véritable « épuration » du système éducatif, des administrations et de la langue elle-même. La musique, instrumentalisée et exploitée par le régime hitlérien, n'échappe pas à cette entreprise. Élément fort, « marqueur identitaire » d'un peuple construit autour de l'idéologie de « pureté » raciale, sa dénazification et son épuration sont complexes. D'un côté figurent des musiciens et compositeurs compromis par diverses formes de soutien au régime : Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler, Carl Orff et bien d'autres. Leur éviction est immédiate, du moins dans les premiers jours de l'occupation alliée. De l'autre se trouvent les compositeurs et répertoires détournés, récupérés, « nazifiés », dont la pureté doit être restaurée sans condamnation au silence ; ceci explique l'engouement des premières semaines pour des styles

musicaux – principalement le jazz et la *neue Musik* des années Weimar – et des compositeurs stigmatisés par le régime hitlérien comme « dégénérés ». Parallèlement à ces premières tentatives de réhabilitation, la création musicale est encouragée, à l'Ouest comme à l'Est, pour permettre l'avènement d'une musique irréfutable. Cette « Nouvelle musique » se définit dans les deux cas par une démarche de rupture avec les idéaux nazis. Mais tandis qu'à l'Ouest, le rejet des occupants est avant tout celui de l'esthétique qui avait été dictée par l'impératif idéologique, à l'Est la musique acquiert sa nouvelle pureté et sa valeur par le renouvellement du message politique.

La rupture historique fondamentale que représente l'« Heure Zéro », le discours sur la rupture qui marque les premiers mois de l'après-guerre, les procès en dénazification, le renvoi massif de fonctionnaires compromis, la mise à l'honneur des anciens opposants au régime et de ceux qu'il avait exclus sont révélateurs d'un positionnement manichéen, qui prône la destruction de toute trace de nazisme pour permettre la régénérescence et la renaissance d'un peuple « purifié ». Cette somme de ruptures mène les occupants à repenser le terme même de *peuple* et la réalité du « peuple allemand ». Une fois de plus, les idéologies divergentes chargent cette notion de sens antagonistes : si le peuple dans sa dimension *demos* prévaut à l'Ouest, le peuple-classe détermine les politiques à l'Est ; le lien qui unit les divers peuples aux « nouvelles musiques » est donc complexe et préfigure celui qui unira à nouveau la musique et le politique. L'instrumentalisation de la musique au service du façonnement d'un « nouveau peuple » dans chaque zone sert également la prise d'influence des Alliés. Les politiques musicales ne peuvent donc être comprises sans l'étude préalable des stratégies d'« expansionnisme culturel » que tous mettent en place plus ou moins activement. Stratégies qui elles-mêmes se développent en fonction du lien que l'occupant entretient avec sa propre musique et du complexe d'infériorité ou de supériorité qu'il nourrit à ce sujet envers l'Allemagne. Les années 1945-1949 doivent être envisagées comme l'articulation complexe entre une politique ambitionnant la rupture totale par rapport à un passé immédiat – revendication qui préside à toutes les décisions interalliées de l'immédiat après-guerre – et de nouveaux enjeux géopolitiques et stratégiques. Après quelques mois d'une unité de façade interalliée en effet, les tensions idéologiques mènent à l'inévitable conflit de la guerre froide et les politiques musicales se radicalisent rapidement d'un camp à l'autre.

Le positionnement concernant la musique à l'Ouest ambitionne à la fois de réunir artistes et intellectuels autour de la réflexion sur la naissance d'une nouvelle musique et de reconstruire une identité européenne sur des valeurs communes. On a souvent coutume d'associer la naissance de la « Nouvelle musique » (*neue Musik*) dans la zone occidentale uniquement au traumatisme

causé par la guerre. La découverte de l'horreur absolue a certes entraîné des désillusions, qu'il s'agissait de faire percevoir par un langage musical totalement repensé. Si cette rupture est réelle en 1945, elle ne doit néanmoins pas occulter l'enjeu politique dont est investie la *neue Musik*, chargée de promouvoir un art absolument anti-nazi – et par là-même d'encourager les initiatives réprimées par le régime hitlérien. La création et le développement d'initiatives en faveur de la modernité musicale, dont l'exemple le plus connu est celui des Cours d'été internationaux de Darmstadt, ont été soutenus avant tout pour leur potentiel de « dénazification » symbolique dans la zone occupée ouest-allemande. À l'Est, il s'agit bien également d'écrire une nouvelle page musicale, mais les politiques culturelles sont très différentes ; si la relation des communistes staliniens à la musique diffère de celle des nazis dans les intentions originelles, des écueils aux résultats parfois convergents apparaissent. La musique populaire revêt un rôle primordial sous ces deux régimes : soulignant pour le régime hitlérien la puissance du passé allemand et lui permettant d'affirmer la légitimité de sa domination, elle traduit pour les Soviétiques l'authenticité du peuple-classe comme référence de valeur. De son côté, la *neue Musik* est finalement rejetée : considérée « dégénérée » par les nazis en raison de l'origine raciale ou politique des compositeurs, elle subit les mêmes attaques côté Est, en raison de son caractère « bourgeois » et en décalage avec le peuple. La rupture se fait donc principalement par le message délivré par la musique au travers des paroles et textes choisis, et non pas nécessairement par son esthétique, ce qui entraîne des ressemblances troublantes de certaines œuvres commanditées avec d'autres plébiscitées par le régime nazi. On ne peut donc envisager la musique d'après-guerre uniquement comme une volonté ou selon une esthétique de renouveau : bien plus, cette musique est le symbole d'une utopie et d'une politique de rupture radicale avec le passé, de nouveau départ plutôt que de régénération – des enjeux qui dépassent le simple fait musical.

Theodor Adorno déclarait en 1966 : « Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture³. » Cette même idée, bien que formulée différemment, se retrouve dans les réflexions plus tardives du philosophe Jean-François Lyotard à propos de la modernité :

Mon argument est que le projet moderne (de réalisation de l'universalité) n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, « liquidé ». Il y a plusieurs modes de destruction, plusieurs noms qui en sont les symboles. « Auschwitz » peut

3 Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* [1966], trad. fr. Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, p. 444.

être pris comme un nom paradigmatique pour l'« inachèvement » tragique de la modernité⁴.

L'idée de modernité telle que l'expose Lyotard, intrinsèquement liée à celle de progrès et de connaissance par un savoir encyclopédique, s'est construite comme un récit s'ouvrant avec les philosophes des Lumières. Alors que le développement des sciences et des techniques était apparu comme la concrétisation du progrès, Auschwitz – où « le sommet de la science s'est avéré être l'abîme de la barbarie⁵ » – symbolise l'échec définitif de deux siècles d'histoire philosophique et scientifique : « Une grève générale de tout ce que la civilisation et la technique les plus modernes et les plus élevées auraient pu mettre au service du Bien et qu'elles ont voué à la damnation du Mal⁶. » L'avant-garde musicale ne peut dès lors plus se penser uniquement sous l'angle évolutionniste qui avait marqué son développement tout au long des XIX^e et XX^e siècles. S'inscrivant dans une volonté de *tabula rasa*, l'esthétique moderne et intransigeante des jeunes compositeurs de Darmstadt dans les années 1950-1953, qui ne conservent de l'héritage de l'éclectisme musical weimarien (expressionnisme, Nouvelle Objectivité, *Kunstjazz*, *Songs*, Agit-prop, etc.) que le sérialisme schönbergien ou webernien, mènera cependant au dogmatisme et à l'impasse. À ce titre, notons le positionnement radical bien connu de Pierre Boulez en 1952 : « Tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque⁷. »

La période de 1945 à 1949 a sans doute servi d'enseignement tant pour l'Allemagne de l'Ouest elle-même que pour les Alliés en matière de politiques culturelles à un moment où elles n'étaient que très peu délimitées. Si toutes les démocraties évoluent dans des directions très distinctes en la matière, elles prennent à ce moment un peu de la mesure nécessaire quant à l'indispensable équilibre entre soutien à la création, à la formation, au patrimoine et aux pratiques collectives. La place de l'État y est diversement appréciée : totalement sous contrôle à l'Est, les politiques culturelles totalitaires servent de contre-exemple à l'Ouest et incitent à une certaine prudence, notamment chez les Britanniques et les Américains qui laissent l'initiative culturelle et artistique

4 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p. 32.

5 André Neher, *Le dur bonheur d'être juif*, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1978, p. 46.

6 *Ibid.*, p. 45.

7 Pierre Boulez, « Éventuellement... », *La Revue musicale*, 212, avril 1952, p. 119. Il est intéressant de souligner ici que ce « numéro spécial » de *La Revue musicale* est publié en pleine guerre froide à l'occasion du « Festival de l'œuvre du XX^e siècle » impulsé, rappelons-le, par l'organisation *Congress for Cultural Freedom* (Congrès pour la Liberté de la culture) financée et pilotée par la CIA.

principalement à la société civile. C'est aussi au cours de ces années, et précisément en Allemagne, que peut se mesurer réellement pour la première fois l'enjeu de la domination par les arts et la culture. Le conflit et la concurrence qui s'ouvrent entre Soviétiques et Américains les amènera à financer le rayonnement et la diffusion des productions artistiques, annonçant les grandes batailles d'influence culturelle. C'est donc sans doute à partir de la naissance des nationalismes que les enjeux identitaires se sont déplacés de la revendication de la terre et de l'histoire vers une volonté d'expansionnisme culturel mondial. Malgré l'ambition affichée des Alliés en matière de création artistique, la réforme monétaire découlant de la constitution de la « bizonie » en 1948 et le blocus de Berlin qui s'ensuit génèrent un rapport de forces conflictuel et une crise financière qui impactent la vie artistique et mettent un terme au véritable « bouillonnement culturel » permis par la fin des combats et par le désir très fort de reconstruction. Le pessimisme s'exprime désormais, notamment chez les intellectuels allemands, à l'image de Klaus Mann qui, à la veille de son suicide en 1949, se fait le porte-voix de la nouvelle génération : « Nous sommes vaincus, nous sommes finis. Pourquoi ne pas l'admettre enfin ? Le combat entre deux grandes puissances anti-spirituelles – l'argent américain et le fanatisme russe – ne laisse aucune place dans le monde à l'intégrité et à l'indépendance intellectuelles. Nous sommes contraints à prendre parti et, ce faisant, à trahir tout ce que nous devrions défendre et chérir⁸. »

Après 1949, la vie musicale dans les deux Allemagnes est toujours tributaire des idéologies qui s'affrontent, malgré des appels récurrents à l'unité, d'un côté comme de l'autre. En RFA, les initiatives en faveur de la musique contemporaine, notamment les explorations électro-acoustiques, se poursuivent. Mais ce sont surtout les chansons de variété allemande (*Schlager*) et la culture populaire américaine qui séduisent la jeune génération ; le jazz, qui s'adresse de plus en plus à un public d'esthètes, est détrôné par le rock'n'roll à partir du milieu des années 1950, ainsi que par les musiques hawaïennes ou latino-américaines et la variété internationale, au grand dam des plus conservateurs. En RDA, la conférence de Bitterfeld, qui a lieu le 24 avril 1959, confirme le contrôle qui s'exerce sur le champ artistique ; s'adressant avant tout aux écrivains, elle marque une nouvelle « voie » (*Bitterfelder Weg*) vers une collaboration étroite entre les artistes et les travailleurs. La création s'ouvre à l'amateurisme et à un populisme esthétique qui mènent inévitablement à un appauvrissement de la qualité artistique. Pour contrer l'engouement pour le jazz et le rock'n'roll, la chanson engagée, émanant d'artistes est-allemands ou de pays communistes, est promue,

8 Klaus Mann, « Europe's Search for a New Credo », *Tomorrow*, VIII/10, juin 1949, p. 11.

notamment à l'occasion des gigantesques Festivals mondiaux de la jeunesse et des étudiants (*Weltfestspiele der Jugend und Studenten*) de 1951 et 1973.

La construction du mur de Berlin, dans la nuit du 12 au 13 août 1961, scelle durablement la division d'un pays dont l'unité est officiellement mise en échec. Cette frontière physique suscite un répertoire musical peu abondant et essentiellement populaire. Dès le 13 août 1961, les premières chansons saluant la fermeture de la frontière et la construction du « rempart de protection antifasciste » (*antifaschistischer Schutzwall*) voient le jour à l'Est. Dans la nuit du 13 au 14 août, un « concert de bienvenue/remerciement pour les camarades de la Volkskammer et de la Volkspolizei » (*Wunschkonzert für die Genossen der Volkskammer und Volkspolizei*) est radiodiffusé sur la Berliner Rundfunk et donne à entendre les premières productions musicales composées pour l'occasion, entrecoupées de discours et agrémentées d'extraits de musique classique, notamment l'opéra comique *Der Wildschütz* (1842) d'Albert Lortzing, des chansons de variété (*Schlager*) et des chants politiques. L'hymne de la RDA est également joué, ainsi que la marche de la Volkspolizei. Le lendemain, un autre concert « pour les forces armées » (*Streitkräfte der DDR*) est diffusé. Les autorités est-allemandes souhaitent exalter la cohésion du peuple est-allemand, en concentrant son attention sur la menace que l'ennemi occidental représente pour la paix, et mobilisent pour ce faire le répertoire identitaire des *Volkslieder*. En l'espace de quelques jours, de nouvelles chansons de propagande sont composées et diffusées, et un répertoire « officiel » lié à l'édification du mur voit ainsi le jour en RDA. À l'Ouest, pas de création sur commande ; seules quelques chansons l'évoqueront, plus ou moins directement. Les paroles dénoncent le plus souvent la privation des libertés individuelles et évoquent des destins, parfois des histoires d'amour, brisés par ce « mur de la honte » (*Schandmauer*)⁹. Dans les années 1960, les organes de contrôle sont toujours présents côté Est, où le réalisme-socialiste continue à inspirer les compositeurs et musiciens encouragés par le régime. La programmation radiophonique exerce une censure stricte et exclut le répertoire américain et la variété internationale. La seconde conférence de Bitterfeld en 1964 insiste à nouveau sur la mission de l'artiste dans la construction d'une société communiste. De nouvelles entreprises sont lancées pour supplanter le *swing* et le *rock'n'roll*, par l'invention de nouvelles danses de salon : *Lipsi*, *Orion*, *Pertutti*, *Malterson*, *Cockstep*, *Tschila*¹⁰... qui ne rencontrent

9 À ce sujet, voir Élise Petit, « Chanter le Mur, entre propagande et résistance », dans Nicole Colin, Corine DeFrance, Ulrich Pfeil et Joachim Umlauf (dir.), *Le Mur de Berlin. Histoire, mémoires, représentations*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2016, p. 239-260.

10 Une liste détaillée, énonçant les caractéristiques musicales de douze nouvelles danses, est établie par Helmut Diller, membre du comité central de l'organisation Jeunesse allemande libre (FDJ), à son président Horst Schumann le 26 mars 1963 (BArch, DY 24, 24376).

que peu de succès. L'écoute de musique étrangère sur les ondes ouest-allemandes et la circulation d'enregistrements interdits en RDA se répand. Des esthétiques non orthodoxes, voire contestataires, se développent sans être réprimées, et touchent une audience toujours plus large. Dans le domaine savant, certains compositeurs de la nouvelle génération, formés par Hanns Eisler, Paul Dessau et Rudolf Wagner-Régeny, se tournent vers un langage résolument moderne. Au fil des années, les œuvres de Georg Katzer, Siegfried Matthus, Paul-Heinz Dittrich ou Jörg Herchet trouvent un accueil favorable, dans les salons privés mais aussi aux cours d'été de Gera (*Geraer Ferienkurse*) pour la musique contemporaine, créés en 1974. Les transferts esthétiques d'une Allemagne à l'autre et les échanges entre musiciens préfigurent dans les années 1980 la réunification.

Le 11 novembre 1989, alors que la nouvelle de la chute du Mur se répand, les télévisions du monde entier retransmettent les images du violoncelliste Mstislav Rostropovitch jouant les suites de Johann Sebastian Bach à deux pas de Check Point Charlie. Quelques semaines plus tard, le chef américain Leonard Bernstein dirige la *Neuvième symphonie* de Ludwig van Beethoven lors des *Berlin celebration concerts* et réunit pour l'occasion, autour de l'Orchestre symphonique et des Chœurs de la radio bavaroise, des musiciens d'ensembles musicaux provenant de pays acteurs de la guerre froide : Staatskapelle de Dresde, New York Philharmonic, Kirov de Leningrad (aujourd'hui Mariinsky de Saint-Petersbourg), London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris. Une première représentation a lieu le 23 décembre à l'Ouest, dans la salle de l'Orchestre philharmonique de Berlin, suivie d'une à l'Est deux jours plus tard, dans la salle du Konzerthaus de Berlin, non loin de la statue de Schiller. Le message universel de l'*Ode à la joie* de Friedrich von Schiller, magnifié par la musique de Beethoven, retrouve enfin son sens originel.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Archives

Bundesarchiv, Berlin (BArch)

- R 55 : Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)
 - 242 : Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester GmbH.
 - 264 : Haushaltsmittel für Festwochen, Theaterveranstaltungen und -Einrichtungen
 - 537 : Rundfunkpropaganda
 - 558 : Personalangelegenheiten des Rundfunks
 - 852 : Haushaltsmittel zur Förderung der Musik
 - 1163-1167 : Gedichte, Lieder eingesandt
 - 1186 : Abteilung Musik des RMVP, Österreich
 - 1270 : Abt. Rundfunk, Abhörmaterial des Sonderdienstes Seehaus
 - 20252a : Gottbegnadeten-Liste
- R 56-I : Reichskulturkammer, Büro Hinkel
 - A : Allgemeines und Korrespondenz
 - B : Musik
 - D : Film, Presse, Rundfunk
 - E : Kulturelle Organisationen
- R 56-II : Reichsmusikkammer
 - 87 : Mitteilungen der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer
 - 182 : Diverse Rundschreiben und Korrespondenz
 - 183 : Mitteilungen der Fachschaft Komponisten
- R 58 : Reichssicherheitshauptamt
 - 739 : Überwachung und Schließung der Kabarets « Katakombe » und « Tingeltangel » in Berlin
- R 4901 : Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung
 - 2478 : Mitteilungen der Reichsrundfunk-Gesellschaft
- SAPMO : Stiftung der Parteien und Massenorganisationen der DDR
 - DSF : Deutsch-Sowjetische Freundschaft
 - DY 24 : Freie Deutsche Jugend
 - DY 27 : Kulturbund der DDR
 - DY 30 : Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
 - DY 34 : Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
 - DY 43 : Gewerkschaft Kunst
 - ZPA : Zentrales Parteiarchiv

Landesarchiv, Berlin (LAB)

A Rep 243 : Reichskulturkammer, Landeskulturwalter Gau Groß-Berlin

C Rep 131 : Berichte an die sowjetische Kommandantur

C Rep 167 : Deutsche Staatsoper

Centre des Archives de l'occupation française en Allemagne et en Autriche à Colmar (AOFAA), La Courneuve

AC : Affaires Culturelles

1 AC 459-1 AC 498 : Service des Relations artistiques

1 AC 499-1 AC 522 : Bureau des Spectacles

1 AC 523-1 AC 545 : Tournées théâtrales et musicales en Allemagne

1 AC 594-1 AC 623 : Bureau de la Radiodiffusion

The National Archives (TNA/PRO) (anciennement Public Record Office), Kew (Londres)

Foreign Office (FO)

FO 898 : Political Warfare Executive

FO 946 : Information Services Department

Control Commission for Germany (British Element) (CCG(BE))

FO 1005 : Records Library

Records of the Cabinet Office (CAB)

CAB 129 : Cabinet Memoranda

The National Archives (NARA), College Park, Maryland (États-Unis)

Rg 165 : Records of the War Department General and Special Staffs

E172 : Reports, Directives, Bulletins, and other papers dealing with psychological warfare and propaganda activities in overseas theatres

Rg 260 : Records of the U.S. Occupation Headquarters, World War II

E94 : Records of the Executive Office ; The Control Office: Historical Division – Directives and Regulations, 1945

E260 : Records of the Information Control Division (ICD) ; Records of the Motion Picture Branch – Motion Picture Production & Distribution, 1945-1949

E262 : Records of the ICD – Records of the Radio Branch / Control of Radio Broadcasting, 1945-1949

E598 : Records of the Education & Cultural Relations (ECR) Division ; Records of the Division Headquarters ; Institute für den Unterrichtsfilm (related to Educational Films, 1945-1947)

E613 Records of the ECR Division ; Records of the Community Education Branch – Records relating the German Youth Activities Program (GYA)

E623 : ECR Division ; Cultural Affairs Branch ; Records Relating to Music and Theater, 1945-1948

E1035 : OMGBY (Bavaria) ; ECR Division ; Cultural Affairs Branch ; Records relating to the Music Section, 1945-1949

E1181 : ECR ; Reports and other Records, 1946-1949

E1345 : ICD ; Reports and other Records, 1946-1949

Périodiques

Dépouillement systématique, de 1933 à 1949 lorsqu'applicable

Allgemeine Musikzeitung

La France en Allemagne

KTB. Bulletin officiel de la Kommandatura interalliée

Melos. Zeitschrift für Musik

Melos. Zeitschrift für neue Musik

Die Musik (divers sous-titres entre 1934 et 1941)

Musik im Kriege. Gemeinschaftszeitschrift für die Dauer des Krieges vereinigt aus

Die Musik, Zeitschrift für Musik, Allgemeine Musikzeitung, Neues Musikblatt

Musik und Volk

Musikblätter des Anbruch

Die Quelle. Zeitschrift für Theater, Musik, Film

La Revue de la zone française

Stimmen. Monatsblätter für Musik

Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la Zone française d'Occupation

Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik

Dépouillement partiel

Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer

*Art et Culture en Union soviétique. Bulletin mensuel d'information sur l'édification
artistique en URSS*

« Articles et Documents » de la Direction de l'Information

Aufbau

Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik

Deutsche Kultur-Wacht

Deutsche Musikkultur

Berliner Tageblatt

Berliner Zeitung

Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands

Bildende Kunst

The Dearborn Independent

Der Golden Brunnen

Les Lettres françaises

*Mitteilungen der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer für Orchestermusiker
und Kapellmeister*

Die Musik-Woche

Musik und Gesellschaft

Neue Musikzeitung

Der neue Tag. Volkszeitung für Baden und Württemberg

Neue Zeitung. Eine amerikanische Zeitung für die deutsche Bevölkerung

Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association

Reichsgesetzblatt

Revue internationale de musique

Sinn und Form

Sozialistische Mitteilungen

Tägliche Rundschau

Les Temps modernes

Revue de l'Institut de sociologie [de Bruxelles]

Völkischer Beobachter

358

Der Weltkampf. Monatsschrift für Weltpolitik, völkische Kultur und die Judenfrage aller Länder

Zeitschrift für Instrumentenbau

Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Écrits idéologiques, témoignages, souvenirs

ANONYME, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, France Loisirs, 2007.

ADENAUER, Konrad, *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965.

L'Allemagne, le pays de la musique, Berlin, Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr, 1935.

ANGELLOZ, Joseph François, *L'Action culturelle de la France en Allemagne, 1945-1950. Causerie faite le 1^{er} juin 1950*, s.l., Comité français des amitiés rhénanes, 1950, n.p.

ANHEISSER, Siegfried, *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts*, Emsdetten, Heinr. & J. Lechte, 1938.

Ausstellungskatalog zur Allgemeinen Kunstausstellung Dresden 1946, Dresden, Sachsenverlag, 1946.

BOUHLER, Philipp, *Kampf um Deutschland. Ein Lesebuch für die deutsche Jugend*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1938.

BOUHLER, Philipp (éd.), *Die Reden des Führers nach der Machtübernahme*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1939.

BRÜGGEMANN, Kurt, *Nordische Rhythmik. Ein Beitrag zum Problem "Rasse – Kunst – Weltanschauung" in der nationalen Musikerziehung*, Berlin, SAHfM, 1935.

- CHAMBERLAIN, Houston Stewart, *La Genèse du XIX^e siècle*, trad. fr. Robert Godet [1899], Paris, Payot & Cie, 1913, 2 vol.
- CHURCHILL, Winston, *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale*, trad. fr., Paris, Plon, 1950, t. III, vol. 2, *L'Amérique en guerre, 23 juin 1941-17 janvier 1942*.
- CLARE, George, *Berlin après Berlin. 1946-1947*, trad. fr. Jean Clem, Paris, Plon, 1990.
- CLAY, Lucius, *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950.
- COQUET, James de, *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945.
- Department of State, *Occupation of Germany: Policy and Progress, 1945-46*, Washington, US Government Printing Office, 1947.
- EINSTEIN, Alfred, *Geschichte der Musik*, Leipzig, B.G. Teubner, 1927.
- EICHENAUER, Richard, *Musik und Rasse* [1932], München, J.F. Lehmanns Verlag, 1937.
- ELIOT, T. S., *Notes Towards the Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1948.
- FISCHER, Hans (dir.), *Wege zur deutschen Musik. Die Musik im Schaffen der großen Meister und im Leben des Volkes* [1939], Berlin, Chr. Friedrich Vieweg, 1941.
- GAULLE, Charles de, *Discours et messages*, t. I, *Pendant la guerre. Juin 1940-janvier 1946*, Paris, Plon, 1970.
- GOEBBELS, Joseph, *Michael. Ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1929.
- , *Das kleine ABC des Nationalsozialisten*, Berlin, Elberfeld, 1929.
- , *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels* [1934], München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1938.
- , *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1941.
- , *Goebbels-Reden*, éd. Helmut Heiber, t. II, 1932-1939, Düsseldorf, Droste Verlag, 1971.
- , *Die Tagbücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, éd. dirigée par Elke Frölich et Anne Mundig, München, K. G. Saur, 2004, partie I, *Aufzeichnung 1923-1941*, t. I et 3.
- HAFFNER, Sebastian, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914 - 1933)*, trad. fr. Brigitte Hébert, Arles, Babel/Actes Sud, 2003.
- HASE, Hellmuth von (dir.), *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1943.
- HINDEMITH, Paul, *Frau Musika. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*, Mainz, Schott's Söhne, 1938.
- HITLER, Adolf, *Mon combat* [1926], trad. fr. Jean Gaudefroy-Demombynes et Augustin Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, rééd. s.d.
- , *Adolf Hitler an seine Jugend*, Zentralverlag der NSDAP, München, Franz Eher Verlag, 1940.

- , *Libres propos sur la guerre et la paix* [1944], trad. fr. François Genoud, Paris, Flammarion, 1952-1954.
- House of Representatives (éd.), *Hearings Regarding Hanns Eisler*, Washington, US Govt. Printing Office, 1947.
- JASPERS, Karl, *La Culpabilité allemande* [1946], trad. fr. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- JDANOV, Andreï, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950.
- KAHN, Arthur D., *Betrayal: Our occupation of Germany*, New York, Beacon Service Co., 2^e éd. 1950.
- , *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004.
- KESSLER, Harry, *Das Tagebuch 1880-1937*, éd. Sabine Gruber et Ulrich Ott, t. 9, 1926-1937, Stuttgart, Cotta, 2010.
- KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich* [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Agora, coll. « Pocket », 2003.
- , *Mes soldats de papier. Journal 1933-1941* [1995], trad. fr. Ghislain Riccardi, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- KOGON, Eugen, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands* [1946], trad. fr., Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- KÖHLER, Carl (éd.), *Volkslieder von der Mosel und Saar. Mit ihren Melodien aus dem Volksmunde gesammelt*, Halle, Max Niemeyer, 1896.
- KŘEŇEK, Ernst, « A Composer's Influences », *Perspectives of New Music*, III/1, automne-hiver 1964, p. 36-41.
- KRIECK, Ernst, *National-politische Erziehung*, Leipzig, Armanen-Verlag, 1932.
- KUBIZEK, August, *Adolf Hitler. Mon ami de jeunesse* [1953], Paris, L'Homme libre, 2014.
- LEY, Robert (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1937.
- LICHTENBERGER, Henri, *The Third Reich*, trad. angl. Koppel S. Pinson, New York, Greystone Press, 1937.
- LIDDELL, Helen, VERMEIL, Edmond et SUCHODOLSKI, Bogdan, *Education in occupied Germany. L'Éducation de l'Allemagne occupée*, Paris, Librairie M. Rivière et C^{ie}, 1949.
- LIST, Kurt, « Music Chronicle: The State of American Music », *Partisan Review*, janvier 1948, p. 90.
- MANN, Klaus, « Europe's Search for a New Credo », *Tomorrow*, VIII/10, juin 1949, p. 5-11.
- MANN, Thomas, *Journal. 1918-1921, 1933-1939*, éd. Peter de Mendelssohn, Christoph Schwerin, trad. fr. Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Phébus, 2009.

- MOLOTOV, Viatcheslav, *La Conférence de Paris, 25 avril-16 mai. Déclaration faite aux correspondants des Ivestia et de la Pravda*, Paris, Éd. France URSS, 1946.
- MORIN, Edgar, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946.
- NABOKOV, Nicolas, *Cosmopolite. Mémoires*, trad. fr. Claude Nabokov, Paris, Mémoire du Livre, 2002.
- Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (éd.), *Der Kongress zu Nürnberg, vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, München, Franz Eher, 1934.
- NEUMANN, Franz Leopold, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism*, London, Victor Gollancz, 1942.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence*, trad. fr. Auguste Dietrich, Paris, F. Alcan, 1894.
- L'Œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947.
- PETERS, Karl (éd.), *Reichsjugendgerichtsgesetz vom 6. November 1943 mit den ergänzenden Rechts- und Verwaltungsvorschriften auf dem Gebiet des Jugendhilferechts und des strafrechtlichen Jugendschutzes*, Berlin, C.H. Beck, 1944.
- PFITZNER, Hans, *Gesammelte Schriften*, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1926, t. 2.
—, *Gesammelte Schriften*, éd. Bernhard Adamy Tutzing, Hans Schneider, 1987, t. IV.
- RAABE, Peter, *Die Musik im Dritten Reich*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1936.
—, *Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1936, t. II.
- RAUSCHNING, Hermann, *Hitler m'a dit* [1939], trad. fr. Raoul Girardet, Paris, A. Somogy, 1979.
- Reichsjugendführung, *Unser Liederbuch. Lieder der Hitler-Jugend*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, 1939.
- ROSENBERG, Alfred, *Le Mythe du XX^e siècle* [1930], trad. fr. Adler von Scholle, Paris, Avalon, 1986.
—, *Journal. 1934-1944*, éd. Jürgen Matthäus et Frank Bajohr, trad. fr. Bernard Lortholary et Olivier Mannoni, Paris, Flammarion, 2015.
- ROSENBERG, Alfred (éd.), *Das Parteiprogramm. Wesen, Grundsätze und Ziele der NSDAP* [1922], Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Verlag, München, 24^e éd. 1942.
- ROVAN, Joseph, « L'Allemagne de nos mérites », *Esprit*, n° 115, octobre 1945, p. 529-540.
—, « L'Allemagne de nos mérites. Un an après », *Esprit*, n° 128, décembre 1946, p. 787-796.
—, « L'Allemagne de nos mérites (III) : La Restauration », *Esprit*, n° 155, mai 1949, p. 657-677.
- SCHELLER, Thilo (éd.), *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, Potsdam, Ludwig Voggenreiter Verlag, 2^e éd. 1937.
- SCHMIDT, Hugo Wolfram, *Liederbuch für Volksschulen*, Bochum, Ferdinand Kamp, 1942.

- SCHNEEDE, Uwe M. (éd.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln, DuMont, 1979.
- SCHRIEBER, Karl-Friedrich, METTEN, Alfred et COLLATZ, Herbert (dir.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1943.
- SCHULTZE, Norbert, *Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze*, Zürich/Mainz, Atlantis, 1995.
- SCHUMANN, Otto, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940.
- Secrétariat du Tribunal sous la juridiction des Autorités alliées de Contrôle pour l'Allemagne, *Procès des grands criminels de guerre devant le tribunal militaire international, Nuremberg, 14 novembre 1945 - 1er octobre 1946*, t. XXVI, *Documents et autre matériel de preuve*, Nuremberg, Tribunal militaire international, 1947.
- SPEER, Albert, *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt a. M., Ullstein Verlag, 1975.
- STERNBERGER, Dolf, STORZ, Gerhard et SÜSKIND, Wilhelm E., *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Hamburg, Claassen Verlag, 1957.
- TCHAKHOTINE, Serge, *Le Viol des foules par la propagande politique* [1939], Paris, Gallimard, 1952.
- TOURBIÉ, Richard (éd.), *Jung Deutschland. Nationales Jugendalbum. 75 SA-, Kampf- und Marschlieder*, Berlin, Verlag für Deutsche Musik Paul Lincke, 1933.
- UHLIG, Ralph (dir.), *Confidential Reports des Britischen Verbindungsstabes zum Zonenbeirat der britischen Besatzungszone in Hamburg, 1946-1948: Demokratisierung aus britischer Sicht*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1993.
- United States Department of State (dir.), *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Malta and Yalta 1945. Diplomatic papers*, Washington, US Government Printing Office, 1955.
- , *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Cairo and Teheran 1943. Diplomatic papers*, Washington, US Government Printing Office, 1961.
- , *Foreign Relations of the United States. 1945-50, Emergence of the Intelligence Establishment*, Washington, US Government Printing Office, 1996.
- VANSITTART, Robert, *Black Record. Germans Past and Present*, London, Hamish Hamilton, 1941.
- , *Leçons de ma vie. Un réquisitoire contre l'Allemagne*, trad. fr. Jean Escarra, New York, Brentano's, 1945.
- VERMEIL, Edmond, *L'Allemagne. Essai d'explication*, Paris, Gallimard, 1945.
- , *L'Allemagne contemporaine*, Paris, Institut d'études politiques, 1947, t. 1.
- VIRALLY, Michel, *L'Administration internationale de l'Allemagne du 8 mai 1945 au 24 avril 1947*, Baden-Baden, Régie autonome des publications officielles, 1948.

- WAGNER, Friedelind, *Nuit sur Bayreuth* [1947], trad. fr. Gilberte Audouin-Dubreuil, Paris, Mémoire du Livre, 2001.
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, trad. fr. J.-G. Prod'homme, F. Caillé, Paris, Delagrave, 1913.
- WERTH, Alexander, *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010.
- WINTER, Paul, « Musique et Sport », *Olympische Rundschau*, n° 19, octobre 1943, p. 7-17.
- WOLTMANN, Ludwig, *Die Germanen in Frankreich. Eine Untersuchung über den Einfluss der germanischen Rasse auf die Geschichte und Kultur Frankreichs*, Léna, Eugen Diederichs, 1907.
- ZIEGLER, Hans Severus, *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar, Fritz Fink Verlag, 1937.
- , *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf, Völkischer Verlag, 1939.

ÉTUDES

Périodiques

Journal of Cold War Studies

Journal of Contemporary History

Mots. Les langages du politique

Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik

Music Educators Journal

Musique en jeu

The Music Journal

Die Musikforschung

Revue d'esthétique

Revue d'histoire diplomatique

Revue de musicologie

Ouvrages généraux

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*, t. I, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

BERNSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *L'Allemagne de 1870 à nos jours* [1971], Paris, Armand Colin, 2003.

BOULEZ, Pierre (dir.), *La Musique en projet*, Paris, Gallimard IRCAM, coll. « Cahiers Renaud-Barrault », 1975.

BOURDIEU, Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 32/3, 1977, p. 405-411.

- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1972, t. 2.
- , *Les Arts et la révolution*, trad. fr. Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1977.
- BUCH, Estebán, *La « Neuvième » de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.
- CANETTI, Elias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste, *Histoire diplomatique de 1919 à nos jours*, Paris, Dalloz, 1990.
- FENEYROU, Laurent (dir.), *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XX^e siècle*, Paris, Cdmc, 2005.
- FIRME, Annemarie et HOCKER, Ramona (dir.), *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006.
- GALARD, Jean et ZUGAZAGOITIA, Julian (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2003.
- GAUCHET, Marcel, *La Condition historique*, Paris, Stock, 2003.
- HOHENDORF, Gerd, MUSICK, Barbara et SCHREITER, Gerhard (dir.), *Lehrer im antifaschistischen Widerstandskampf der Völker. Studien und Materialien*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1974.
- LEMAIRE, Franz C., *La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994.
- , *Le Destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005.
- MISES, Ludwig von, *L'Action humaine. Traité d'économie* [1949], tr. fr. Raoul Audouin, Paris, PUF, coll. « Libre échange », 1985.
- MÜNSTER, Hans A., *Publizistik: Mensch – Mittel – Methoden*, Leipzig, Bibliographisches Institut AG, 1939.
- NOLL, Günther (dir.), *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Essen, Die blaue Eule, coll. « Musikalische Volkskunde », 1994.
- NURDIN, Jean, *Le Rêve européen des penseurs allemands (1700-1950)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.
- RANDALL, Annie J., *Music, Power, and Politics*, New York, Routledge, 2005.
- REIWALD, Paul, *De l'esprit des masses. Traité de psychologie collective*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1949.
- ROSS, Alex, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- ROSTAND, Claude, *La Musique allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967.

- SIRONI, Françoise, *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- STARK, Gary D. et LACKNER, Bede Karl (dir.), *Essays on Culture and Society in Modern Germany*, Arlington, Texas A & M University Press, 1982.
- STREET, John, *Music and Politics*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Arnold Schoenberg*, trad. fr. Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 1993.
- THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1999.
- TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société* [1887], trad. fr. Joseph Leif, Paris, PUF, 1977.
- WERTH, Nicolas, *Histoire de l'Union soviétique, de Lénine à Staline* [1995], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007.

Ouvrages et articles sur le III^e Reich et l'Allemagne avant 1945

- Akademie der Künste (éd.), *Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Berlin, Hentrich, 1992.
- L'Allemagne de Hitler, 1933-1945*, (Collectif), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 1991.
- ANDERSON, Rachel Jane, *Lieder, Totalitarianism and the Bund deutscher Mädel. Girls' Political Coercion through Song*, Montreal, UMI Dissertation, 2002.
- APPLEGATE, Celia et POTTER, Pamela (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- ASTER, Misha, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2009.
- AYCARD, Mathilde et VALLAUD, Pierre (dir.), *Allemagne III^e Reich. Histoire/Encyclopédie*, Paris, Perrin, 2008.
- BAECHLER, Christian, *L'Allemagne de Weimar, 1919-1933*, Paris, Fayard, 2007.
- BARBER-KERSOVAN, Alenka et UHLMANN, Gordon (dir.), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hamburg, Dölling und Galitz, 2002.
- BARRON, Stephanie, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, H.N. Abrams, 1991.
- BENZ, Wolfgang, ECKEL, Peter et NACHAMA, Andreas (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015.
- BERGER, Ernst (dir.), *Verfolgte Kindheit. Kinder und Jugendliche als Opfer der NS-Sozialverwaltung*, Berlin, Böhlau, 2007.
- BERGMEIER, Horst et LOTZ, Rainer E., *Hitler's Airwaves: The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, New Haven/London, Yale University Press, 1997.

- BERGMEIER, Horst, LOTZ, Rainer E. et KÜHN, Volker, *Lili Marleen an allen Fronten. Ein Lied geht um die Welt. Das Lied, seine Zeit, seine Interpreten, seine Botschaften*, Hambergen, Bear Family Records, 2005.
- BOLLMUS, Reinhard, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem* [1970], München, Oldenbourg, 2006.
- BRAUN, Joachim, HOFFMANN, Heidi Tamar et KARBUSICKÝ, Vladimír (dir.), *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unsers Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.-12. Januar 1993 in Dresden*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1995.
- BROHM, Jean-Marie, « Sur la psychologie de masse du fascisme », *Mauvais temps*, 6-7, mars 2000, <http://www.anti-rev.org/textes/Brohm00a/>, consulté en décembre 2006.
- BROSZAT, Martin, *Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972.
- BROSZAT, Martin, KRAUSNICK, Helmut, BUCHHEIM, Hans et JACOBSEN, Hans-Adolf, *Anatomie des SS-Staates*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967.
- BUDDS, Michael J. (dir.), *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of « Hot » American Idioms on 20th-Century German Music*, Hillsdale, Pendragon Press, 2002.
- BULLOCK, Alan, *Hitler et Staline. Vies parallèles*, trad. fr. Serge Quadruppani, Paris, Albin Michel/Robert Laffont, 1994.
- BURKE, Peter, « Langage de la pureté et pureté du langage », trad. fr. Claudie Voisenat, *Terrain*, 31, septembre 1998, p. 103-112.
- CHAPOUTOT, Johann, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.
- , *Le Nazisme. Une idéologie en actes*, Paris, La Documentation française, 2012.
- CURRID, Brian, *A National Acoustics: Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- CUSTODIS, Michael et GEIGER, Friedrich, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster/New York, Waxmann, 2013.
- CZADA, Peter et GROßE, Günter, *Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt*, Berlin, Hentrich, 1998.
- DOMPKE, Christoph, *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*, Neumünster, von Bockel Verlag, 2011.
- DRÜNER, Ulrich et GÜNTHER, Georg, *Musik und « Drittes Reich ». Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*, Köln, Böhlau, 2012.
- DU CLOSEL, Amaury, *Les Voix étouffées du III^e Reich*, Arles, Actes Sud, 2005.
- DÜMLING, Albrecht et GIRTH, Peter, *Entartete Musik. Dokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, cat. expo. « "Entartete Musik": eine kommentierte Rekonstruktion », 16 janvier-28 février 1988, Düsseldorf, Düsseldorf Symphoniker, 1993.

- DURST, David C., *Weimar Modernism. Philosophy, Politics, and Culture in Germany 1918-1933*, New York, Lexington Books, 2004.
- FACKLER, Guido, « *Des Lagers Stimme* ». *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen, Temmen, 2000.
- FEST, Joachim, *Les Maîtres du III^e Reich* [1965], trad. fr. Simone Hutin et Maurice Barth, Paris, Grasset, 2011.
- FLECKNER, Uwe (dir.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007.
- FÖCKE, Harald et REIMER, Uwe, *Alltag der Entrechteten. Wie die Nazis mit ihren Gegnern umgingen*, Hamburg, Rowohlt, 1980.
- FOERSTER, Isolde von, HUST, Christoph et MAHLING, Christoph-Hellmut (dir.), *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, Mainz, Are Edition, 2001.
- FRAENKEL, Heinrich et MANVELL, Roger, *Dr. Goebbels. His Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1960.
- FRIEDMAN, Douglas E., *The Comedian Harmonists. The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany*, West Long Branch, HarmonySongs Publications, 2010.
- GEISEL, Elke et BRODER, Henryk, *Premiere und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Berlin, Siedler, 1992.
- GELLATELY, Robert, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer* [2001], trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003.
- GELLATELY, Robert et STOLTZFUS, Nathan (dir.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001.
- GILLIAM, Bryan (dir.), *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GIMMEL Jürgen, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der « Kampfbund für deutsche Kultur » und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster, Lit, 2001.
- GOLDSMITH, Martin, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, New York, J. Wiley, 2000.
- HAFNER, Herbert, *Furtwängler*, Berlin, Parthas, 2003.
- HAMANN, Brigitte, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München, Piper, 2002.
- HEISTER, Hanns-Werner et KLEIN, Hans-Günter (dir.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
- HEISTER, Hanns-Werner (dir.), *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Hamburg, von Bockel Verlag, 1997, t. 3.
- (dir.), « *Entartete Musik* » 1938 – *Weimar und die Ambivalenz*, Saarbrücken, Pfau-Verlag, 2001.
- HEYER, Helmut, *Kultur in Bonn im Dritten Reich*, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek, 2002.
- HINZ, Berthold, *Art in the Third Reich*, New York, Pantheon Books, 1979.

- HIPPEN, Reinhard, *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich*, Zürich, Pendo-Verlag, 1988.
- HOFFMANN, Moritz, *Beethoven im « Dritten Reich »*, Bonn, Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, s.d.
- HUYNH, Pascal, *La Musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998.
- HUYNH, Pascal (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, cat. expo. 8 octobre 2004-9 janvier 2005, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2004.
- IGLESIAS, Sara, *Musicologie et Occupation : Science, musique et politique dans la France des années noires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014.
- INGRAO, Christian, *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*, Paris, Fayard, 2010.
- JANKE, Karl Heinz (dir.), *Jugend unter der NS-Diktatur 1933-1945. Eine Dokumentation*. Rostock, Ingo Koch, 2003.
- JELAVICH, Peter, *Berlin Cabaret*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1993.
- JOHN, Eckhard, *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland, 1918-1938*, Stuttgart, J.B.Metzler, 1994.
- JUNG, Michael, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität.
- JUREIT, Ulrike, *Erziehen, strafen, vernichten. Jugendkriminalität und Jugendstrafrecht im Nationalsozialismus*, Münster, Waxmann Verlag, 1995.
- KATER, Michael H., *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992.
- , « Carl Orff im Dritten Reich », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 43/1, janvier 1995, p. 1-35.
- , *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997.
- , *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000.
- KATER, Michael H. et RIETHMÜLLER, Albrecht (dir.), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933-1945*, Laaber, Laaber Verlag, 2003.
- KENNEDY, Michael, *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- KERSHAW, Ian, *Hitler*, trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 1999-2000, 2 vol.
- KLEE, Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.
- KREBS, Gilbert (dir.), *Berlin, carrefour des années vingt et trente*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1992.
- KÜHN, Volker (dir.), *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-1945*, Berlin, Ullstein/Quadruga, 1989.

- KUNA, Milan, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen* [1990], trad. all. Eliška Nováková, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 1993.
- LEVI, Erik, « Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich », *Tempo*, 178, septembre 1991, p. 17-21.
- , *Music in the Third Reich* [1994], New York, Saint Martin's Press, 1996.
- , *Mozart and the Nazis. How the Third Reich abused a cultural Icon*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- LONDON, John (dir.), *Theatre under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- MEYER, Michael, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993.
- MICHAEL, Robert et DOERR, Karin, *Nazi-Deutsch/Nazi-German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, Westport, Greenwood Press, 2002.
- MICHAUD, Éric, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1996.
- MOMMSEN, Hans, *Le National-socialisme et la société allemande. Dix essais d'histoire sociale et politique*, trad. fr. Françoise Laroche, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997.
- MOSSE, George L., *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich. La crise de l'idéologie allemande* [1964], trad. fr. Claire Darmon, Paris, Calmann-Lévy, 2006.
- PAINTER, Karen, *Symphonic Aspiration. German Music and Politics, 1900-1945*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2007.
- PALMIER, Jean-Michel, *L'Expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*, Paris, Payot, 1978, t. 1.
- , *L'Expressionnisme et les arts*, Paris, Payot, 1979.
- PETERS, Olaf (dir.), *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, München, Prestel, 2014.
- PETIT, Élise et GINER, Bruno, « Entartete Musik ». *Musiques interdites sous le III^e Reich*, Paris, Bleu Nuit, coll. « Horizons », 2015.
- PETROPOULOS, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.
- PHLEPS, Thomas, « Was bedeutet: Aufarbeitung der "Musikerziehung" in NS-Deutschland », dans Niels Knolle, (dir.), *Kultureller Wandel und Musikpädagogik*, Essen, Die Blaue Eule, 2000, p. 235-276.
- PÖGGELER, Franz (dir.), *Politik in Schulbuch*, Bonn, Bundeszentrale für Politische Bildung, 1985.
- POLIAKOV, Léon, *Bréviaire de la haine. Le III^e Reich et les Juifs* [1951], Paris, Calmann-Lévy, 1993.
- POTTER, Pamela, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, Yale University Press, 1998.

- PRIEBERG, Fred K., *Musik im NS-Staat* Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- , *Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler in the Third Reich* [1986], trad. angl. Christopher Dolan, Boston, Northeastern University Press, 1994.
- , *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, CD-Rom.
- RATHKOLB, Oliver, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien, ÖBV, 1991.
- RÉMY, Pierre-Jean, *Diplomates en guerre*, Paris, J.-C. Lattès, 2007.
- RICHARD, Lionel, *Nazisme et littérature*, Paris, François Maspéro, coll. « Cahiers libres », 1971.
- , *La Vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 1983.
- , *L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995.
- RIETHMÜLLER, Albrecht et CUSTODIS, Michael (dir.), *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, Köln, Böhlau, 2015.
- RITTER, Franz (dir.), *Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente*, Leipzig, Reclam Verlag, 1994.
- RONCIGLI, Audrey, *Le Cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III^e Reich*, Paris, Imago, 2009.
- ROSKIES, David G. (dir.), *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 1989.
- ROTERS, Katja, *Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich*, Halle, Händel-Haus, 1999.
- RYBACK, Timothy W., *Hitler's Private Library. The Books that shaped his Life*, New York, Knopf, 2008.
- SARKOWICZ, Hans (dir.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M./Leipzig, Insel Verlag, 2004.
- SCHALLER, Wolfgang (dir.), *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und « Entartung »*, Berlin, Metropol, 2007.
- SCHMITZ-BERNING, Cornelia, *Vokabular des Nationalsozialismus* [1997], Berlin, De Gruyter, 2007.
- SCHUSTER, Peter-Klaus (dir.), *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". Die Kunststadt München 1937*, München, Prestel-Verlag, 1987.
- SCHWEYER, Bruno et FENEYROU, Laurent (éd.), *Louis Saguer. Œuvres et jours*, Paris, Basalte, 2010.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SPOTTS, Frederic, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London, Yale University Press, 1994.

- STEINWEIS, Alan E., *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Wagner contre les Juifs*, Paris, Berg International, 2012.
- TIMPE, Julia, *Nazi-Organized Recreation and Entertainment in the Third Reich*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- WULF, Joseph, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* [1963], Hamburg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1966.
- YENNE, Bill, *Hitler's Master of the Dark Arts. Himmler's Black Knights and the Occult Origins of the SS*, Minneapolis, Zenith Press, 2010.

Ouvrages et articles sur l'Allemagne après 1945

- ABOSCH, Heinz, *L'Allemagne sans miracle, d'Hitler à Adenauer*, Paris, Julliard, 1960.
- ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* [1948], trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Notes de littérature* [1958-1974], trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.
- , *Dialectique négative* [1966], trad. fr. Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003.
- ALTEN, Michèle, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ARENDT, Hannah, *Le Système totalitaire* [1951], trad. fr. Patrick Lévy, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- BALFOUR, Michael, *Vier-Mächte Kontrolle in Deutschland, 1945-1946*, trad. all. Wilhelm et Modeste Pferdekamp, Düsseldorf, Droste Verlag, 1959.
- BEAL, Amy C., « Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956 », *Journal of the American Musicological Society*, 53/1, 2000, p. 105-139.
- , « The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde: American Classical Music in Postwar West Germany », *American Music*, 21/4, 2003, p. 474-513.
- , *New Music, New Allies. American experimental music in West Germany from the Zero Hour to reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- BECKER, Maximilian, *Die Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ/DDR, 1945-1953*, München, LMU-Publikationen, 2007.
- BENZ, Wolfgang (dir.), *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, t. 4.
- (dir.), *Deutschland unter alliierter Besatzung 1945-1949/55. Ein Handbuch*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- BEYER, Anders, *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- BONNKE, Manuela, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Köln, Böhlau, 2007.

- BOULEZ, Pierre, « Éventuellement... », *La Revue musicale*, 212, avril 1952, p. 117-148.
- BRENNECKE, Dietrich et HANSEN, Mathias (dir.), *Forum: Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, t. 2.
- BUCHLOH, Stephan, « Zwischen Demokratisierungsbemühungen und Wirtschaftsinteressen: Der Film unter der Besetzung der westlichen Alliierten », *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 8, 2006, p. 162-193.
- BUCKOW, Anjana, *Zwischen Propaganda und Realpolitik. Die USA und der sowjetisch besetzte Teil Deutschlands 1945-1955*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.
- CAHN, Jean-Paul et PFEIL, Ulrich (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.
- CALICO, Joy Haslam, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999.
- CARROLL, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Paris, Publisud, 1985.
- CLEMENS, Gabriele, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997.
- COLIN, Nicole, DEFRANCE, Corine, PFEIL, Ulrich et UMLAUF, Joachim (dir.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, Narr Verlag, 2013.
- CONERMANN, Gisela, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1995.
- COPELAND, Dale C., *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- CUSTODIS, Michael, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique [1965-1971]*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004.
- DANUSER, Hermann et BORIO, Gianmario (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Freiburg im reisgau, Rombach, 1997, t. II et III.
- DEFRANCE, Corine, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.
- DEFTY, Andrew, *Britain, America, and anticommunist Propaganda, 1945-53. The Information Research Department*, London, Routledge, 2004.
- DESSLER, Dirk, *Die entnazifizierte Sprache*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2002.
- DELÈGE, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- DIBELIUS, Ulrich et SCHNEIDER, Frank (dir.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993.

- DURAND, Yves, *Naissance de la guerre froide, 1944-1949*, Paris, Messidor, 1984.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste, *Les Relations franco-allemandes de 1939 à 1950*, Cours de Sorbonne, 1967, Fascicule 5.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste et KASPI, André, *Histoire des relations internationales de 1945 à nos jours* [1953], Paris, Armand Colin, 2002.
- EISLER, Hanns, *Musique et société* [1973], trad. fr. Diane Meur, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.
- FITZGIBBON, Constantine, *Denazification*, London, Michael Joseph, 1969.
- FREI, Norbert (dir.), *Karrieren im Zwielicht. Hitlers Eliten nach 1945*, Frankfurt a. M., Campus Verlag, 2001.
- FRITSCH-BOURNAZEL, Renata, *L'union soviétique et les Allemagnes*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1979.
- FULBROOK, Mary, *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 2002.
- FUNK-HENNIGS, Erika, *Deutsche Militärmusik nach 1945. Aufbau und Entwicklung im Kontext der politischen Kultur der DDR und der Bundesrepublik*, Karben, Coda, 1999.
- GARNIER, Violette, *L'Art en Allemagne, 1945-1995*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1997.
- GENTON, Bernard, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998.
- GEPPERT, Dominik (dir.), *The Postwar Challenge. Cultural, Social and Political Change in Western Europe, 1945-58*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GERHARDT, Uta, « Re-Education als Demokratisierung der Gesellschaft Deutschlands durch das amerikanische Besatzungsregime. Ein historischer Bericht », *Leviathan*, 27/2, 1999, p. 355-385.
- , *Soziologie der Stunde Null. Zur Gesellschaftskonzeption des amerikanischen Besatzungsregimes in Deutschland 1944-1945/1946*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch, 2005.
- GEYER, Dietrich (dir.), *Osteuropa-Handbuch. Sowjetunion. Aussenpolitik 1917-1955*, Köln, Böhlau, 1972, t. I.
- GILES, Geoffrey J. (dir.), *Stunde Null. The End and the Beginning Fifty Years ago*, Washington, German Historical Institute, 1997.
- GILLEN, Eckhart, SCHMIDT, Diether (dir.), *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1989.
- GLASER, Hermann, *1945: Ein Lesebuch*, Frankfurt a. M., Fischer, 1995.
- , *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1991.
- GOELTZER, Wolf (dir.), *Stunde Null. Deutsche Kunst der späten vierziger Jahre*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1998.
- GOESCHEN, Ulrike, *Vom sozialistischen Realismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001.

- GROSSER, Alfred, *La Quatrième République et sa politique extérieure*, Paris, Armand Colin, 1961.
- , *L'Allemagne de notre temps 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970.
- GROSSER, Pierre, *Les Temps de la guerre froide. Réflexions sur l'histoire de la guerre froide et sur les causes de sa fin*, Bruxelles, Complexe, 1995.
- HANSEN, Mathias (dir.), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988.
- HEISTER, Hanns-Werner et STERN, Dietrich (dir.), *Musik der fünfziger Jahre*, Berlin, Argument Verlag, 1980.
- HEWISON, Robert, *In Anger. Culture in the Cold War 1945-60*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1981.
- HINDRICH, Günter et HEIDELMEYER, Wolfgang (dir.), *Documents sur Berlin 1943-1963*, München, Oldenbourg, 1964.
- HIXSON, Walter L., *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961*, New York, St. Martin's Press, 1997.
- HOFFMANN, Christa, *Stunden Null? Vergangenheitsbewältigung in Deutschland 1945 und 1989*, Bonn, Bouvier, 1992.
- HOPF, Helmuth et SONNTAG, Brunhilde (dir.), *Im Osten nichts Neues? Zur Musik der DDR*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1989.
- HUYNH, Pascal (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, cat. expo. 12 octobre 2010-16 janvier 2011, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2010.
- INSTITUT FRANÇAIS DE STUTTGART (dir.), *Die Französische Deutschlandpolitik zwischen 1945 und 1949: Ergebnisse eines Kolloquiums des Institut français de Stuttgart und des Deutsch-Französischen Instituts, Ludwigsburg, das am 16.-17. Januar 1986 im Institut français de Stuttgart stattgefunden hat*, Tübingen, Attempto Verlag, 1987.
- JANIK, Elizabeth, *Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill, 2005.
- JARAUSCH, Konrad H., *After Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, trad. angl. Brandon Hunziker, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- JEFFERSON, Alan, *Elisabeth Schwarzkopf*, Boston, Northeastern University Press, 1996.
- JOSEPH, Detlef, *Nazis in der DDR. Die deutschen Staatsdiener nach 1945 – woher kamen sie?*, Berlin, Ost, 2002.
- JUDT, Matthias (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998.
- JUNGMANN, Irmgard, *Kalter Krieg in der Musik: Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln, Böhlau, 2011.
- KERN, Erich et BALZER, Karl, *Alliierte Verbrechen an Deutschen: Die verschwiegenen Opfer*, Preußisch Oldendorf, Schütz, 1980.
- KERSAUDY, François, *De Gaulle et Roosevelt. Le duel au sommet*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006.

- KOCKA, Jürgen (dir.), *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien*, Berlin, Akademie Verlag, 1993.
- KREBS, Gilbert et SCHNEILIN, Gérard (dir.), *L'Allemagne 1945-1955. De la capitulation à la division*, Asnières, Publication de l'Institut d'allemand, 1996.
- KUHIRT, Ullrich, *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982.
- LACAPRA, Dominick, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.
- LANG, Klaus, *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen, Shaker Media, 2012.
- LAROCHE, Jean, « Controverses sur l'origine et les causes de la guerre froide », *Études internationales*, 6/1, 1975, p. 47-65.
- LIESE, Kirsten, *Elisabeth Schwarzkopf. From Flower Maiden to Marschallin*, New York, Amadeus Press, 2007.
- LINSENMANN, Andreas, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949/50*, Tübingen, Narr Verlag, 2010.
- LUCCHESI, Joachim (dir.), *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung « Das Verhör des Lukullus » von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin, Basis Druck, 1993.
- LÜCKE, Martin, *Jazz im Totalitarismus: Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster, Lit, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986.
- MACDONOGH, Giles, *After the Reich. The Brutal History of the Allied Occupation*, New York, Basic Books, 2007.
- MATHON, Geneviève, « Remarques sur le mouvement, le retrait et le devenir des langues dans l'œuvre musicale », dans Florence Fabre, Pierre Maréchaux (dir.), *Avec George Steiner. Les chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 189-211.
- MAY, Lary (dir.), *Recasting America. Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- MEDHURST, Martin J. (dir.), *Cold War Rhetoric. Strategy, Metaphor and Ideology*, New York, Wesport, 1990.
- MEHDORN, Margarete, *Französische Kultur in der Bundesrepublik Deutschland: politische Konzepte und zivilgesellschaftliche Initiativen 1945-1970*, Köln, Böhlau, 2009.
- MÉNUDIÉ, Henri (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1989.
- METTLER, Barbara, *Demokratisierung und Kalter Krieg. Zur amerikanischen Informations- und Rundfunkpolitik in Westdeutschland, 1945-1949*, Berlin, Verlag Volker Spiess.

- MONOD, David, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.
- NAIMARK, Norman M., *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949* [1995], Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2001.
- NEHER, André, *Le dur bonheur d'être juif*, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1978.
- NOTIN, Jean-Christophe, *Les vaincus seront les vainqueurs. La France en Allemagne, 1945*, Paris, Perrin, 2004.
- PETIT, Élise (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, coll. « Avant-Gardes », 2015.
- PICARD, Emmanuelle, *Des usages de l'Allemagne. Politique culturelle française en Allemagne et rapprochement franco-allemand, 1945-1963. Politique publique, trajectoires, discours*, thèse sous la dir. de Jean-Pierre Azéma, Paris, Institut d'études politiques, 1999.
- PIKE, David, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- PLUM, Jacqueline, *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1955. Das Beispiel der Jugendbewegungen und privaten Organisationen*, Bonn, Friedrich-Wilhelms-Universität, 2005.
- POIGER, Uta G., *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- PRONAY, Nicholas et WILSON, Keith (dir.), *Political Re-education of Germany and Her Allies after WWII*, London, Croom Helm, 1985.
- RIEMSCHEIDER, Ernst G., *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1963.
- RIETHMÜLLER, Albrecht (dir.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006.
- SANDER, Helke et JOHR, Barbara (dir.), *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*, München, Verlag Antje Kunstmann, 1992.
- SATJUKOW, Silke, *Besatzer. « Die Russen » in Deutschland 1945-1994*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, München, Carl Hanser Verlag, 1995.
- SCOTT-SMITH, Giles, *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, London, Routledge, 2002.
- SCOTT-SMITH, Giles et KRABBENDAM, Hans (dir.), *Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*, London, Frank Cass Publishers, 2003.
- SEEGER, Horst et GOLDHAN, Wolfgang (dir.), *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988.

- SIRINELLI, Jean-François et SOUTOU, Georges-Henri (dir.), *Culture et guerre froide*, Paris, PUPS, 2008.
- SOLCHANY, Jean, *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro, 1945-1949*, Paris, PUF, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1997.
- , *L'Allemagne au XX^e siècle. Entre singularité et normalité*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 2003.
- STEINBIß, Florian et EISERMANN David, « Wir haben damals die beste Musik gemacht », *Der Spiegel*, 18 avril 1988, p. 228-236.
- STEINKAMP, Maike, *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der Sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR*, Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (dir.), *Theater in Berlin*, Berlin, Henschel, 2001-2002, 4 vol.
- STONOR SAUNDERS, Frances, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, trad. fr. Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003.
- THACKER, Toby, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- THAISY, Laurence, *La Politique cinématographique de la France en Allemagne occupée (1945-1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- TISCHER, Matthias (dir.), *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, Berlin, Verlag Ernst Kuhn, 2005.
- TOMPKINS, David Gerard, *Composing the Party Line. Music and Politics in Poland and East Germany, 1948-1957*, PhD, Columbia University, UMI, 2004.
- TRAMPE, Gustav (dir.), *Die Stunde Null. Erinnerungen an Kriegsende und Neuanfang*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1995.
- TURNER, Ian D. (dir.), *Reconstruction in Post-War Germany. British Occupation Policy and the Western Zones, 1945-55*, Oxford, Berg, 1989.
- VAILLANT, Jérôme (dir.), *La Dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.
- VINCENT, Marie-Bénédicte (dir.), *La Dénazification*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2008.
- VOLLNHALS, Clemens (dir.), *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945-1949*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.
- WAHL, Alfred, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991.
- WERTH, Alexander, *La Russie en guerre [1964]*, t. 2, *De Stalingrad à Berlin, 1943-1945*, trad. fr. Michel Zéraffa, Paris, Tallandier, 2010.
- WILLIS, Frank Roy, *The French in Germany 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1962.

WUERMELING, Henric L., *Die weiße Liste. Umbruch der politischen Kultur in Deutschland 1945*, Berlin, Ullstein, 1981.

ZAUNER Stefan, *Erziehung und Kulturmission: Frankreichs Bildungspolitik in Deutschland 1945-1949*, München, Oldenbourg, 1994.

ZIEMKE, Earl F., *The U.S. Army in the Occupation of Germany, 1944-1946*, Washington, US Government Printing Office, 1990.

ZIERMANN, Christa (dir.), *Zur Kultur und Kunstpolitik der SED*, Berlin, Dietz, 1988.

INDEX

A _____
Abendroth, Hermann 53, 65, 83, 88, 200, 328.
Abusch, Alexander 295.
Ackermann, Anton 228, 229, 269, 270.
Adenauer, Konrad 194, 195, 213, 304, 305, 310.
Adorno, Theodor 66, 224, 225, 349.
Akhmatova, Anna 263.
Alxinger, Johann Baptist von 60.
Andersen, Lale 98, 99, 152.
Angeli, Primo 151.
Anheisser, Siegfried 58.
Anouilh, Jean 255.
Arnaud, Jean 220, 253, 282.
Arnim, Achim von 105.
Assafiev, Boris 265.
Attlee, Clement 169, 172.
Auric, Georges 255, 276.

B _____
Bach, Johann Sebastian 56, 58, 87, 256, 261, 284, 285, 353.
Baden-Powell, Lord Robert 116.
Baillie-Stewart, Norman 150-152.
Balfour, Michael 201.
Balzer, Hugo 64.
Bantock, Granville 193.
Barber, Samuel 193, 251, 252.
Barlach, Ernst 127, 136.
Barraclough, John Ashworth 195.

Barraine, Elsa 276.
Barrington, Jonah (pseudonyme de Cyril Carr Dalmaine) 150.
Barsky, Sergei 227.
Bartók, Béla 79, 141, 158, 192, 216.
Baumann, Hans 92, 109.
Baumgartner, Thomas 62, 63.
Bax, Arnold 193.
Bayreuth (festival de) 25, 49, 51-54, 133, 134, 142, 209.
Becher, Johannes Robert 188, 191, 213, 216, 267, 332.
Bechet, Sidney 316.
Beckmann, Max 63.
Beecham, Thomas 140, 209, 340.
Beethoven, Ludwig van 54-56, 65, 87, 124, 156, 186, 204, 207-209, 213, 246, 257, 259, 261, 284, 286, 291, 333, 334, 337, 345, 353.
Beiderbecke, Bix 320.
Bekker, Paul 67.
Bély, Viktor 260.
Berendt, Joachim-Ernst 211, 212, 319, 320.
Berg, Alban 39, 41, 66, 141, 192.
Bergen, Claus 61.
Bergese, Hans 146.
Berkeley, Lennox 192.
Bernstein, Leonard 193, 240, 246, 353.
Bevin, Ernest 240.
Bitter, John 251.

Bizet, Georges 92.
 Blacher, Boris 192, 218, 271, 272.
 Blanter, Matvei 317.
 Bliss, Arthur 193.
 Bloch, Ernst 67, 193.
 Blum, Léon 304.
 Blume, Friedrich 328-330.
 Blumensaat, Georg 92, 109.
 Böhm, Karl 88, 141, 147, 200, 334-338.
 Borchard, Eric 41.
 Borchard, Leo 203, 204, 251.
 Borck, Edmund von 192.
 Bormann, Martin 125.
 Borsari, Amédée 279.
 Böttcher, Georg 86, 91.
 Bouhler, Philipp 125.
 Boulez, Pierre 222, 223, 350.
 Brahms, Johannes 57, 58, 87, 204, 259.
 Braunfels, Walter 83.
 Brecht, Bertolt 40, 42, 43, 101, 102, 137,
 149, 216, 240, 273, 274, 296, 297, 342.
 Breker, Arno 61, 62.
 Brendel, Franz 49, 82.
 Brentano, Clemens 105.
 Britten, Benjamin 192, 193, 248, 250.
 Brocksieper, Fritz (*ou* Freddie) 151, 331.
 Bröger, Karl 111.
 Bruch, Charles 276.
 Bruckner, Anton, 36, 56-57, 65, 87, 207,
 338, 345.
 Bülow, Eva von 49, 81.
 Busch, Ernst 42, 79, 219, 316.
 Bush, Alan 192.
 Buth, Helmuth 101.
 Butterworth, George 193.
 Butting, Max 39, 192, 218.
 Byrd, William 193.

C _____
 Cage, John 40, 284.
 Camus, Albert 255.
 Carr Dalmaine Cyril *Voir* Barrington,
 Jonah.
 Cauer, Hanna 62.
 Celibidache, Sergiu 219, 252.
 Chagall, Marc 63.
 Chamberlain, Arthur Neville 151.
 Chamberlain, Houston Stewart 49, 50,
 81.
 Chaporine, Youri 242, 261.
 Charlie and His Orchestra 151-153, 331.
 Chebaline, Vissarion 192.
 Chopin, Frédéric 92, 207, 286.
 Chostakovitch, Dmitri 192, 193, 261,
 265, 266, 279, 317, 326.
 Churchill, Winston 151, 152, 169-172,
 179, 180, 194, 234.
 Clark, James 151.
 Clark, Mark 336.
 Claudel, Paul 255.
 Clay, Lucius 172, 173, 238, 306, 322.
 Cocteau, Jean 255.
 Comedian Harmonists 97-98, 101.
 Copland, Aaron 192, 193, 223, 240, 244,
 252, 279.
 Cowell, Henry 193.
 Crawford, Ruth 193.
 Croft, William 193.

D _____
 Da Ponte, Emanuele Conegliano, *dit*
 Lorenzo 58.
 Dallapiccola, Luigi 279.
 David, Johann Nepomuk 88, 200.
 Davidenko, Alexander 260.
 Debussy, Claude 192, 193, 257, 286.

De Lancie, John 339.
 Delius, Frederick 193.
 Delvincourt, Claude 328.
 Demuth, Norman 192.
 Désormière, Roger 276.
 Dessau, Paul 39, 41, 79, 216, 271, 274,
 295-297, 353.
 Diamond, David 193, 288.
 Dietrich, Marlene 97, 98, 100.
 Dimpleby, Richard 181.
 Distler, Hugo 92, 325.
 Dittrich, Paul-Heinz 353.
 Dlugi, Manfred 101.
 Doenitz, Karl 171.
 Dollfuss, Engelbert 52.
 Drewes, Heinz 59, 64, 92, 95, 134.
 Dudow, Slátan 42.
 Dunbar, Rudolph 251.
 Durey, Louis 276.
 Dvořák, Antonín 57, 244.
 Dymshitz, Alexander 227, 301.
 Dzerjinski, Ivan 266.

E _____
 Ebert, Friedrich 45, 212, 258.
 Eckart, Dietrich 123.
 Egk, Werner 36, 65, 86, 88, 90, 91, 146-
 148, 150, 192, 200, 216, 340, 341.
 Ehrenbourg, Ilia 183.
 Eichenauer, Richard 20, 35, 44.
 Eimert, Herbert 281, 284.
 Einem, Gottfried von 192.
 Einstein, Albert 240.
 Einstein, Alfred 67, 93.
 Eisenhower, Dwight David 171.
 Eisenstein, Sergueï 259, 263.
 Eisler, Gerhart 239.

Eisler, Hanns 39, 41, 42, 66, 79, 192, 213,
 216, 239, 267, 271-274, 291, 301, 353.
 Elgar, Edward 193.
 Eliot, Thomas Stearns 249.
 Ellington, Duke 316.
 Elmendorff, Karl 51.
 Engels, Friedrich 43.
 Evarts, John 205, 252, 302.

F _____
 Fall, Leo 67.
 Falla, Manuel de 279.
 Feininger, Lyonel 63.
 Fichte, Johann Gottlieb 50, 181.
 Finck, Werner 101, 102, 103, 219.
 Ford, Henry 47.
 Fortner, Wolfgang 192, 200, 221, 279,
 324, 325.
 Françaix, Jean 192.
 François II, empereur du Saint-Empire
 romain germanique, puis empereur
 d'Autriche 212.
 Frick, Wilhelm 93, 125, 127, 134, 137,
 160.
 Friedeburg, Hans-Georg von 171.
 Furtwängler, Wilhelm 14, 41, 51-54, 57,
 71, 77, 84, 88, 134, 137-142, 146, 200,
 204, 209, 331-335, 337, 338, 347.

G _____
 Gaille, Charles de 169, 172, 178.
 Gaze, Heino 186.
 Geissmar, Berta 140.
 Genzmer, Harald 88, 192.
 Gerigk, Herbert 82, 83, 134, 145, 147,
 217.
 Gershwin, George 193, 219, 244.
 Gerster, Ottmar 88, 91, 200, 242, 326.
 Glinka, Mikhail 193.

- Gluck, Christoph Willibald, chevalier von 56, 60, 259.
- Goebbels, Joseph 14, 15, 20, 21, 25, 26, 34, 35, 44, 50-52, 56, 57, 59, 63-65, 67, 71-73, 77, 78, 83-85, 87, 88, 91, 93-96, 99-104, 106, 108, 110, 121, 124-129, 131-140, 142-145, 147-150, 155, 157, 159, 204, 205, 211, 218, 221, 228, 242, 250, 270, 290, 293, 298, 301, 303, 315-317, 327, 328, 331, 335-338, 346.
- Goethe, Johann Wolfgang von 89, 142, 143.
- Gogol, Nicolas 192.
- Goodman, Benny 219, 316.
- Göring, Hermann 49, 51, 88, 90, 124, 126, 134-139, 143, 180, 218, 332, 337, 341.
- Gorki, Maxime 192, 316, 317.
- Görner, Hans-Georg 59.
- Gottwald, Clytus 202, 225.
- Graener, Paul 65, 81, 83, 84, 97, 98.
- Grant Still, William 193, 251.
- Grieg, Edvard 57.
- Griffes, Charles 193.
- Gross, Walter 101, 102.
- Grosz, George 63.
- Grotewohl, Otto 297.
- Grove, George 330.
- Guillaume II, empereur d'Allemagne 38, 100, 143, 203, 344.
- Günther, Dorothee 146.
- H**_____
- Haas, Joseph 83, 326.
- Hába, Alois 41.
- Hadamovsky, Eugen 94.
- Haendel, Georg Friedrich 56, 58, 59, 91, 150, 156, 207, 248, 285.
- Haentzschel, Georg 99, 331.
- Haffner, Sebastian 78, 115-117.
- Hamel, Fred 250.
- Hansen, Max 101.
- Hanson, Howard 193.
- Harris, Roy 193, 223.
- Hartmann, Karl Amadeus 14, 41, 192, 216-217, 272, 279, 280, 286.
- Haschka, Lorenz Leopold 212.
- Hauptmann, Gerhart 191.
- Hausegger, Siegmund von 82.
- Havemann, Gustav 81, 84, 138, 200.
- Haverbeck, Werner 71.
- Haydn, Joseph 212.
- Hayley-Bell, Mary 249.
- Hegel, Friedrich 224.
- Heinrich, Anthony Philip 244.
- Heinsheimer, Hans Walter 247, 248, 283.
- Heiss, Hermann 192, 324, 325.
- Helm, Everett 224.
- Henze, Hans Werner 222, 287.
- Heppner, Gustav 101.
- Herchet, Jörg 353.
- Herder, Johann Gottfried 105, 181.
- Herking, Ursula 218.
- Herrmann, Bernard 283.
- Herrmann, Hugo 326.
- Hesterberg, Trude 101, 102, 103.
- Heuss, Alfred 81.
- Heuss, Theodor 213.
- Heydrich, Reinhard 101, 154.
- Heynicke, Kurt 92.
- Himmler, Heinrich 33, 56, 103, 124-126, 136, 153, 154, 161, 208, 333.
- Hindemith, Paul 21, 40, 41, 66, 67, 85, 137-142, 158, 192, 209, 215, 216, 221, 233, 245, 257, 261, 279, 282, 327.
- Hindenburg, Paul von Beneckendorff und von 13, 34, 79, 127.
- Hinkel, Hans 81, 155-157, 228, 336, 337.

Hinrichsen, Walter 279, 280.
Hitler, Adolf, 12-15, 20, 25, 26, 28, 33-35, 38, 42, 45-62, 64, 68, 70, 72, 73, 75, 76, 79, 81, 86-89, 96, 100-105, 110, 111, 113-117, 119-121, 123-126, 128-133, 135-138, 140-149, 158-160, 164-166, 171, 174, 181, 182, 191, 197, 202, 204, 208, 210-212, 214, 218, 231, 232, 242, 258, 282, 289, 290, 300, 301, 306, 308, 323, 325, 331, 332, 334-340, 344-346.
Hochbaum, Werner 336.
Hofer, Carl 191, 299.
Höffer, Paul 86, 88, 192, 200, 271, 272, 325.
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich 212.
Hollaender, Friedrich 97, 101.
Holst, Gustav 193.
Honegger, Arthur 192, 261, 279, 328, 341.
Humperdinck, Engelbert 259.
I _____
Ibert, Jacques 255.
Ihlert, Heinz 84.
Ireland, John 193, 250.
Ives, Charles 193, 223, 244.
J _____
Jacob, Gordon 193.
Jacobi, Frederick 279.
Jacobi, Wolfgang 217.
Janáček, Leoš 192, 259.
Jary, Michael 219, 331.
Jdanov, Andreï 229, 258, 259, 262-267, 269, 271, 274, 276, 292, 293, 297, 298, 311.
Jemeljanova, Nina 259.
Jenkins, Newell 340.
Jochum, Eugen 141, 200, 323, 331, 343.

Jodl, Alfred 171.
Jolivet, André 192.
Joukov, Gueorgui Konstantinovitch 171, 173.
Joyce, William 151.
K _____
Kabalevski, Dmitri 192, 266.
Kabasta, Oswald 163.
Kálmán, Emmerich 93.
Kandinsky, Wassily 63.
Karajan, Herbert von 88, 141, 147, 149, 200, 337-338.
Kästner, Erich 42, 101, 102, 218.
Katzner, Georg 353.
Keetman, Gunild 146.
Keilberth, Joseph 141, 331.
Keitel, Wilhelm 171.
Keldych, Youri 260, 264.
Kellermann, Bernhard 191.
Kerr, Harrison 193, 245, 252, 288.
Kestenber, Leo 66, 146.
Khatchatourian, Aram 266.
Khrennikov, Tikhon 265, 266.
Kilenyi, Edward 209, 302, 303, 323.
Kippenberg, Anton 142.
Kirchner, Ernst Ludwig 63.
Klee, Paul 63.
Klein, César 39.
Klemperer, Otto 43, 79, 139.
Klemperer, Victor 75, 127, 177.
Klinger, Werner 336.
Knappertsbusch, Hans 88, 141, 200.
Knipper, Lev 266.
Knorr, Ernst-Lothar von 92, 326.
Knuchevitsky, Viktor 317.
Kodály, Zoltán 141, 192.
Koechlin, Charles 276.

Koenig, Marie-Pierre 173.

Kokoschka, Oskar 64.

Koussevitzky, Serge 225, 248.

Krauss, Clemens 59, 88.

Křenek, Ernst 41, 66, 68, 79, 141, 192,
216, 220, 261.

Kriegel, Willy 61.

Kudritzki, Horst 331.

Kupsch, Richard 151.

L

Lafferentz, Bodo 52.

Laffon, Émile 253.

Lattre de Tassigny, Jean-Marie Gabriel de
254.

Laux, Karl 108, 297.

Leander Zarah, 100.

Lebedinski, Lev 260.

Lehár, Franz 93, 121.

Leibowitz, René 41, 226, 287, 288.

Leip, Hans 98.

Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov, *dit* 41,
43, 45, 238, 260, 266, 299, 316.

Lessing, Gotthold Ephraïm 156, 295.

Levi, Hermann 58.

Ley, Robert 52, 74, 77, 82, 86, 125, 131,
132, 134, 135, 146, 149, 293.

Liebermann, Rolf 279.

Liebknecht, Karl 43, 45, 114, 191, 242.

Liszt, Franz 14, 57, 65, 82, 207.

Lohse, Fred 192, 269.

Lortzing, Albert 59, 352.

Lounatcharski, Anatoli 42, 260, 261,
316.

Lusset, Félix 255.

Luther, Martin 179, 181.

Luxemburg, Rosa 43, 114, 191, 242.

M

McClure, Robert 206, 252, 302, 323,
325, 333.

MacDowell, Edward 193.

Mahler, Gustav 36, 141.

Maler, Wilhelm 192.

Mann, Klaus 28, 181, 191, 351.

Mann, Thomas 142, 191 209, 232, 240,
333.

Marc, Franz 63.

Marlowe, Christopher 250.

Marshall, George 194.

Martin, Frank 192, 279.

Martinet, Jean-Louis 276.

Marx, Karl 43, 216, 239.

Matthus, Siegfried 353.

Mauersberger, Rudolf 328.

Mauriac, François 208.

Mehring, Walter 102.

Meinhard von Staa, Wolfgang 115.

Meißner, Wilhelm 101.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 36, 203,
215, 257, 286.

Menuhin, Yehudi 334.

Mersmann, Hans 218, 281.

Messiaen, Olivier 192, 222, 279, 299.

Meyer, Ernst Hermann 79, 242, 272-273,
296, 297, 299.

Meyerbeer, Giacomo 36, 215.

Miaskovski, Nikolai 192, 261, 265.

Mikhoels, Solomon 300.

Milhaud, Darius 192, 216, 257, 261,
316.

Miller, Glenn 219, 316.

Millöcker, Carl 60, 93, 98.

Mittler, Wolf 150, 151.

Moll, Margarete 63.

Monteux, Pierre 248.
 Morgan, Paul 101.
 Morgenthau, Henry 170.
 Morin, Edgar 183, 184, 307.
 Moseley, Carlos 188, 189, 209, 246, 286.
 Moser, Hans Joachim 58-60.
 Mosley, Oswald 151.
 Mossolov, Alexandre 261.
 Mounier, Emmanuel 178.
 Mouradeli, Vano 263, 264, 297.
 Moussorgski, Modest 193, 261, 264.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 56, 58, 59, 65, 87, 124, 155, 186, 203, 207, 242, 257, 259, 286, 291, 335.
 Müller, Gottfried 36, 88, 149, 200, 342.
 Müller, Heinrich 163.
 Müller-Blattau, Joseph Maria 60.
 Murphy, Robert 252.

N

Neher, Caspar 148, 296.
 Neumann, Günter 103, 219.
 Ney, Elly 54, 55, 200, 343.
 Nietzsche, Friedrich 181.
 Nigg, Serge 276.
 Noetel, Konrad Friedrich 192.
 Nolde, Emil 63, 127.
 Nordau, Max 37.

O

Offenbach, Jacques 36.
 Orff, Carl 36, 86, 88, 90, 91, 146, 147, 150, 216, 340, 341, 347.
 Ormandy, Eugene 248.

P

Pechstein, Max 39, 127.
 Pellegrini, Alfred 46.
 Pepping, Ernst 88, 192, 325.

Pétain, Philippe 162.
 Petzoldt, Richard 34, 106.
 Pfitzner, Hans 36, 43, 58, 65, 85, 88, 141, 145, 146, 159, 200, 323, 332, 338, 339.
 Philipp, Franz 92.
 Pieck, Wilhelm 195, 297.
 Piscator, Erwin 42.
 Piston, Walter 192, 193, 223, 224, 251, 288, 326.
 Porter, Quincy 192, 193, 245.
 Poulenc, Francis 255, 279, 286.
 Prokofiev, Sergueï 192, 193, 261, 264, 265, 279, 326.
 Puccini, Giacomo 259.
 Purcell, Henry 36, 193, 248.

R

Raabe, Peter 20, 26, 56, 67, 72, 79, 83-85, 87, 90, 94, 96, 104, 106, 108, 143, 147, 337.
 Rainier, Priaulx 279.
 Ravel, Maurice 257, 259, 279, 286.
 Rawsthorne, Alan 248, 250.
 Regér, Max 58, 141.
 Reich, Adolf 61.
 Reichenbach, Hermann 192.
 Reinhardt, Max 56, 100, 139.
 Reuter, Ernst 239.
 Reutter, Hermann 91, 213.
 Ribbentrop, Joachim von 135.
 Richter, Sviatoslav 263.
 Riegger, Wallingford 193, 223.
 Rimski-Korsakov, Nikolai 259, 264.
 Robertson, Brian 173, 308.
 Robitschek, Kurt 101, 103.
 Röhm, Ernst 33, 52.
 Roosevelt, Franklin Delano 152, 169, 170, 172.

- Rosbaud, Hans 147, 190, 252, 280, 339.
- Rosenberg, Alfred 20, 21, 26, 34, 36, 37, 45, 47, 50, 58, 63, 65, 66, 68, 76, 81-83, 86, 88, 102, 119, 121, 123-129, 131-139, 145-150, 159, 183, 221, 290, 301, 324, 327, 329, 334, 340, 346.
- Rosenstock, Joseph 155.
- Roslavets, Nikolai 261.
- Roussel, Albert 257, 279.
- Rubbra, Edmund 193, 248, 250.
- Rudorf, Reginald 320, 321.
- Rust, Bernhard 115, 136.
- S** _____
- Saguer, Louis 276, 287.
- Saint-Saëns, Camille 259.
- Sais, Tatjana 103.
- Schaeffers, Willi 103, 186.
- Scheller, Thilo 107, 109, 112, 113.
- Scherchen, Hermann 42, 67, 216, 217, 222.
- Schiller, Friedrich von 54, 89, 353.
- Schirach, Baldur von 47, 116, 125, 136, 143, 144, 147, 149.
- Schlösser, Rainer 93.
- Schmidt, Eberhard 242.
- Schmidt, Fritz 53, 54.
- Schmidt-Bredow, Edgar 278.
- Schmidt-Isserstedt, Hans 250.
- Schmidt-Rottluff, Karl 63, 127.
- Schmittlein, Raymond 231, 253, 343.
- Schönberg (*ou* Schoenberg), Arnold 37, 41, 44, 66, 67, 79, 82, 83, 139, 141, 192, 215, 221-225, 227, 233, 261, 272, 276, 278, 299, 350.
- Schönthan, Franz et Paul von 186.
- Schottenheim, Otto 56.
- Schreker, Franz 66, 148, 261.
- Schröder, Hans (Hanning) 192.
- Schröder, Rudolf Alexander 213.
- Schubert, Franz 56, 58, 65, 87, 207, 257, 259, 261, 264, 335.
- Schulhoff, Erwin 39, 41, 43.
- Schultze, Norbert 98, 99.
- Schulz, Johann Abraham Peter 105.
- Schumacher, Kurt 195, 310.
- Schuman, Robert 179.
- Schumann, Otto 20, 55, 91, 139, 149, 151, 325.
- Schumann, Robert 58, 65, 81, 87, 286.
- Schuster-Woldan, Raffael 61.
- Schütz, Heinrich 58.
- Schutz-Dornburg, Rudolf 54.
- Schwarzkopf, Elisabeth 200, 336-338.
- Schwedler, Karl « Charlie » 151, 152.
- Schweitzer, Albert 58.
- Schwitters, Kurt 63.
- Seeliger, Hermann 45.
- Seghers, Anna 188.
- Seiber, Mátyás 41.
- Sekles, Bernhard 41.
- Sely, Kaye 201.
- Sessions, Roger 192, 193, 223, 240, 296.
- Shakespeare, William 36, 86, 149, 207, 250.
- Shaw, Artie 95, 96.
- Sibelius, Jean 141.
- Siebert, Ludwig 56.
- Simonov, Constantin 235.
- Singer, Kurt 155.
- Sixt, Paul 66.
- Sokolovsky, Vassili Danilovitch 173.
- Sonner, Rudolf 119.
- Spies, Leo 192.
- Spitta, Heinrich 91, 111, 200.
- Staline, Joseph 169-171, 179, 194, 229, 238, 261-263, 265, 266, 299, 300, 309.

Stech, Willi 95, 100, 331.
 Stege, Fritz 88, 94, 95.
 Stein, Richard 41.
 Steinecke, Wolfgang 221, 287, 324.
 Steiner, George 224.
 Steltzer, Theodor 329.
 Stephani, Hermann 59.
 Steppes, Edmund 61.
 Sternberg, Josef von 97.
 Stockhausen, Karlheinz 223.
 Straus, Oscar 67.
 Strauss, Johann 93, 98, 128, 156, 207.
 Strauss, Richard 14, 20, 35, 51, 54, 56,
 58, 65, 82, 84-88, 90, 133, 134, 138,
 141-144, 146, 156, 158, 159, 200, 259,
 284, 323, 332, 336, 338-340, 347.
 Stravinsky, Igor 66, 146, 148, 192, 216,
 261, 279, 296.
 Strobel, Heinrich 221, 277, 278, 327,
 328.
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 39, 189,
 191, 192, 225, 271, 272, 280.
 Stumme, Wolfgang 117.
 Stumpf, Hans-Jürgen 171.
 Stürmer, Bruno 325.
 Suchoň, Eugen 192.
 Suppé, Franz von 93, 98.
 Sviridov, Gueorgui Vassilievitch 192.
 Swarowsky, Hans 59.

T _____

Tabor, Charly 331.
 Tallis, Thomas 193.
 Tauschitz, Stephan 56.
 Tchaïkovski, Piotr Ilitch 186, 193, 203,
 259, 261, 286.
 Tchakhotine, Serge 33, 119, 120, 129.
 Tchekhov, Anton 192.

Tchemberdji, Nikolai 192, 260.
 Tcherepnine, Alexandre 192.
 Templin, Lutz 151, 331.
 Tersch, Ludwig 68.
 Thimonnier, René 207, 208, 253-256,
 326.
 Thomas, Kurt 86.
 Thomson, Virgil 192, 193.
 Thorak, Josef 61, 62.
 Tiessen, Heinz 191, 192, 271, 272.
 Tietjen, Heinz 51-53, 143, 148.
 Tippett, Michael 192, 193, 248, 250,
 279.
 Tiulpanov, Sergei 227, 228, 295.
 Toch, Ernst 39, 66, 79.
 Tonnies, Ferdinand 73.
 Toscanini, Arturo 51, 142, 247, 248.
 Trapp, Max 83, 88.
 Troost, Paul Ludwig 60, 61.
 Truman, Harry 169, 172, 194, 234, 237.
 Tucholsky, Kurt 42, 101, 102.
 Tufts, John 244.

U _____

Unger, Hermann 83.

V _____

Valetti, Rosa 100.
 Vansittart, Robert 180, 181.
 Varese, Edgar 251.
 Vaughan Williams, Ralph 248, 250.
 Verdi, Giuseppe 156, 259.
 Vermeil, Edmond 178, 179.
 Vogel, Arthur 209, 217, 321-323.
 Vötterle, Karl 330.

W _____

Wächtler, Fritz 56.
 Wagner, Cosima 49, 81.

- Wagner, Friedelind 49, 134, 209.
- Wagner, Richard 14, 25, 43, 48-54, 56, 58, 65, 81, 85, 87, 124, 129, 141, 142, 156, 204, 207-210, 244, 256, 259, 282, 334, 335, 345.
- Wagner, Siegfried 49, 50, 52, 133.
- Wagner, Verena 52.
- Wagner, Wieland 209.
- Wagner, Winifred 49, 50-53, 81, 133, 142, 208, 209, 334.
- Wagner, Wolfgang 209.
- Wagner-Régeny, Rudolf 36, 90, 91, 148-149, 341, 353.
- Waldoff, Claire 101.
- Walter, Bruno 79, 139, 141, 142, 209.
- Walton, William Turner 193, 248, 250.
- Wangenheim, Gustav von 332.
- Waschneck, Erich 336.
- Weber, Carl Maria von 36, 58, 87, 204.
- Webern, Anton 41, 83, 141, 192, 218, 350.
- Weill, Kurt 39, 40, 41, 43, 66, 79, 149, 216, 274, 342.
- Werth, Alexander 260, 263, 264, 267, 298.
- Wessel, Horst 107.
- Westerman, Gerhart von 204.
- Westphal, Kurt 248, 250, 288.
- Winter, Paul 86, 87.
- Wolfurt, Kurt von 91.
- Wolpe, Stefan 39, 41, 43, 79, 223.
- Z** _____
- Zakharov, Vladimir Grigorievitch 260.
- Zemlinsky, Alexander von 79.
- Ziegler, Adolf 62, 63, 66.
- Ziegler, Hans Severus 37, 44, 66-69, 81, 83, 105, 106, 134, 137.
- Zipp, Friedrich 192.
- Zoschenko, Mikhaïl 263.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est issu pour partie d'une thèse d'Histoire de la Musique, débutée à l'université François-Rabelais de Tours et soutenue en novembre 2012 à l'université Paris-Est. Il n'aurait pu être mené à bien sans l'expertise, la bienveillance et le soutien constants de ma directrice de thèse Geneviève Mathon, à laquelle j'adresse mes plus profonds remerciements. Mes recherches ont été facilitées par les bibliothécaires et archivistes des divers centres que j'ai visités, particulièrement David Kelly à la Library of Congress de Washington D.C., ainsi qu'Agathe Bischoff-Morales, en charge du « fonds nazi » de la Bibliothèque de Strasbourg, qui m'a permis l'accès à tous les ouvrages de ce fonds patrimonial inaccessible. L'avis expert d'Otti Bocquet, professeur d'allemand, qui a accepté de relire mes traductions ainsi que celui des divers lecteurs, Kristell, Gwénola, Aude, Éphéméride et Bertrand, a été extrêmement précieux. Je n'oublie pas ma famille, mes proches et amis qui m'ont encouragée ou hébergée au gré des voyages consacrés à ce travail.

Enfin, ce livre s'est construit dans l'échange avec des chercheurs de domaines divers, en France, en Europe et aux États-Unis. Je remercie ici particulièrement Erik Levi, Philip Bohlman, Mathias Tischer, Éric Bussière, Corine Defrance, Christian Ingrao, Nicolas Patin, Fabien Théofilakis, Annette Wiewiorka et Pascal Huynh pour leur aide, leurs conseils et leurs encouragements tout au long du processus de publication.

TABLE DES MATIÈRES

Table des abréviations.....	9
Introduction.....	11

PREMIÈRE PARTIE

LE RÉGIME NATIONAL-SOCIALISTE ET LA MUSIQUE : LA RUPTURE PAR L'IDÉOLOGIE RACIALE

CHAPITRE I. Le nouvel ordre nazi et l'obsession de la pureté.....	33
Les musiques impures : l'idée de « dégénérescence ».....	35
Exclusions et purification.....	35
Les expériences modernistes de la république de Weimar.....	38
Antisémitisme, anticommunisme, antiaméricanisme.....	44
Pureté de la musique : L'exaltation de la tradition.....	48
Ambition nationale et glorification des maîtres : le cas Wagner.....	48
Germanité et expansionnisme.....	54
L'épuration des livrets : le « Service du Reich de l'arrangement musical ».....	58
Art « pur », art « dégénéré » : Deux expositions antagonistes.....	60
Munich : <i>die Große Deutsche Kunstausstellung</i> et <i>Entartete Kunst</i>	60
Düsseldorf : <i>die Reichsmusiktag</i> et <i>Entartete Musik</i>	64
CHAPITRE II. Peuple, musique et asservissement.....	71
Peuple et <i>Volksgemeinschaft</i> : le discours.....	71
La communauté du peuple (<i>Volksgemeinschaft</i>).....	72
Peuple et massification.....	74
Mise au pas de la musique et des musiciens.....	77
<i>Gleichschaltung</i> et exaltation de l'unité du peuple.....	77
<i>Reichskulturkammer</i> et <i>Reichsmusikkammer</i>	80
À la recherche d'une musique « nazie ».....	85
Le soutien à la création.....	85
Nazification de l'opéra.....	89
Nazification de la musique de divertissement : jazz, <i>Schlager</i> et cabaret.....	93

« musique du peuple » (<i>Volksmusik</i>) et embrigadement.....	105
<i>Volksmusik</i> et <i>Volkslieder</i> : définition et mission.....	105
Corpus et caractéristiques musicales.....	106
Rôle du texte.....	113
L'embrigadement de la jeunesse : la musique, rythme de la vie.....	115

CHAPITRE III. Paradoxes et ambivalences du régime nazi	123
l'impossibilité d'une politique musicale cohérente.....	123
Rosenberg et l'idéologie <i>völkisch</i>	123
Goebbels et la primauté de la propagande.....	126
« Polycratie » et illisibilité des politiques musicales.....	129
Des situations paradoxales.....	137
Compositeurs et compromissions.....	137
Le jazz.....	150
Une enclave de liberté apparente : la Ligue culturelle juive.....	155
De l'épuration à la dénazification.....	157

392

SECONDE PARTIE
APRÈS L'HORREUR NAZIE :
UTOPIES ET ILLUSIONS DE L'« HEURE ZÉRO »

CHAPITRE IV. Purification de l'Allemagne et de la vie musicale	169
De la dénazification à la réorientation.....	177
Face à l'idéologie nazie : anti-idéologie, purification et stratégies de reconquête.....	177
Stratégies d'expansion : la « revanche » culturelle.....	186
Conflits et luttes d'influence : la guerre froide.....	190
Les musiques désormais impures : dénazification musicale.....	197
Dénazification de la société allemande.....	197
L'« Heure Zéro » et la musique : dénazification de la musique savante.....	202
Dénazification des « chants populaires » (<i>Volkslieder</i>).....	210
La nouvelle pureté, renversement de l'impureté du passé.....	214
Compositeurs exilés et « musiques dégénérées » : une pureté retrouvée.....	214
Utopie de la musique indépendante à l'Ouest : la « Nouvelle musique ».....	220
À l'Est : la pureté par le message politique.....	227
CHAPITRE V. Nouveaux peuples et nouvelles musiques	231
Des politiques concurrentielles.....	234
La culture comme arme de guerre.....	234
Politiques musicales et sentiment d'infériorité.....	243
Politiques musicales et sentiment de supériorité.....	253

Politiques musicales et peuple occupé à l'Est	260
Le contexte russe : la <i>Jdanovschina</i>	260
Influence de l'idéologie communiste sur les politiques musicales	265
Réception des politiques : réticence des artistes.....	270
Politiques musicales et peuples occupés à l'Ouest.....	275
Divergences et convergences entre Alliés occidentaux	275
Musique de la <i>tabula rasa</i> et éducation du peuple dans la zone américaine	278
L'échec « populaire » de la « Nouvelle musique »	284
CHAPITRE VI. Illusions et utopies de ruptures : dans les ornières du nazisme	291
À l'Est : détournement et réappropriation	291
Canons musicaux et échecs. L'importance du collectif	291
Contrôle de la musique et des artistes	293
Antiaméricanisme, anti-internationalisme, antisémitisme, « dégénérescence »	298
À l'Ouest : les pièges de l'épuration	301
Exclusions et <i>Fragebogen</i> : sclérose de la vie musicale	301
Retour au conservatisme musical	304
Reconstruction et impossible table rase	306
Une jeunesse sous contrôle	306
Le sort du jazz	315
L'échec de la dénazification du domaine musical sur fond de guerre froide	321
Acteurs musicaux dans les quatre zones	323
L'impossible dénazification des interprètes célèbres	330
Parcours de compositeurs.....	338
Conclusion	345
Bibliographie	355
Sources	355
Études.....	363
Index	379
Remerciements.....	389
Table des matières	389



Élise Petit est agrégée de musique et docteure en Histoire de la musique. Spécialiste des politiques musicales dans l'Allemagne du xx^e siècle et dans le système concentrationnaire, elle a signé *Entartete Musik. Musiques interdites sous le III^e Reich* (avec Bruno Giner, 2015) et a dirigé l'ouvrage pluridisciplinaire *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques* (2015).

Mondes Contemporains

collection dirigée par
Éric Bussière et Olivier Forcade

Consacrée aux questions internationales, aux pays étrangers, aux grands problèmes de notre temps, **Mondes contemporains** est une collection fondée sur une approche historique qui veut unir la recherche dans les archives à la réflexion sur les enjeux, les conflits et les systèmes internationaux depuis le xix^e siècle.