

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.

Contenu de ce document :

MC_MPA3R · Chapitre I. Le nouvel ordre nazi et l'obsession de la pureté

ISBN de ce document :

979-10-231-3444-5

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

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, « Reichsmusiktag 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 clarinettiste 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 anti-américanisme 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. Antisémite 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 décriés « 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 Reichsmusiktag », *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 Adelgeschlecht 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.

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 « Katakomben » 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

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.
- KŘENEK, 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.
- FOCKE, 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.
- HAFFNER, 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, Pfaul-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.
- ROTTERS, 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 Saguier. 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.
- DEISSLER, 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.
- MÉNUDIER, 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 Zérafra, 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 _____
 Gaulle, 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.
 Katzer, 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.
 Kestenbergh, 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.
 Koehlin, 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.

Liebknacht, 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 Reichsmusiktage</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.