

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.

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**

PEUPLE, MUSIQUE ET ASSERVISSEMENT

PEUPLE ET *VOLKSGEMEINSCHAFT* : LE DISCOURS

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

Joseph Goebbels

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

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

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

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

72

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74

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

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

Peuple et massification

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

11 *Ibid.*, p. 5.

12 *Ibid.*, p. 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MISE AU PAS DE LA MUSIQUE ET DES MUSICIENS

Gleichschaltung et exaltation de l'unité du peuple

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

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

²⁴ *Ibid.*, p. 133.

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

78

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

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

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

26 *Ibid.*, p. 277.

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

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

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

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

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

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

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

80

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

Reichskulturkammer et Reichsmusikkammer

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

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

³⁰ *Ibid.*, §4.

³¹ *Ibid.*, §6.

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

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

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

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

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

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

82

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

84

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

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

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

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

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

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

À LA RECHERCHE D'UNE MUSIQUE « NAZIE »

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

Le soutien à la création

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

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

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

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

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

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

86

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

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

45 Voir ci-dessus, p. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nazification de l'opéra

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

cents représentations, *Der Günstling* (1935) de Rudolf Wagner-Régeny plus de cent et *Enoch Arden* (1936) d'Ottmar Gerster plus de cinq cents. Après sa création en 1941, le Service du Reich de l'arrangement musical passe lui aussi des commandes, allant de 5 000 à 15 000 RM⁶⁴. Si Carl Orff et Werner Egk sont quasiment les seuls compositeurs de musique savante ayant composé pour le régime nazi et aujourd'hui passés à la postérité, *l'Histoire de la musique allemande* d'Otto Schumann, qui paraît en 1940, recense une cinquantaine de jeunes compositeurs très actifs et reconnus, parmi lesquels Rudolf Wagner-Régeny, Heinrich Spitta, Kurt von Wolfurt, Hermann Reutter, ou encore Georg Böttcher. Ce qui les réunit, selon Schumann, est non pas un style particulier, mais « l'aspiration à l'adéquation parfaite au peuple, tissée de toutes les sortes de formes musicales, allant de Haendel à une sorte de jazz ennobli⁶⁵. » Certains compositeurs, tels Egk et Wagner-Régeny, seront néanmoins, malgré leur succès auprès de la critique et du public, considérés par une partie des musicologues nazis comme « dégénérés », car s'inspirant pour leurs opéras d'éléments de jazz ou de l'atonalité.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le jazz

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

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

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

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

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

94

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

74 *Ibid.*

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

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

96

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

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

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

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

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

Musique de divertissement et *Schlager*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

100

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

Le cabaret

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

104

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

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

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

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

Hans Severus Ziegler

Volksmusik et *Volkslieder* : définition et mission

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

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

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

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

Corpus et caractéristiques musicales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 5.

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

110

81 **Volk, ans Gewehr** Pflichtlied des Reichsarbeitsdienstes.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

112

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

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

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

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

¹¹⁷ *Ibid*, p. 130.

¹¹⁸ *Ibid*., p. 131.

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

Rôle du texte

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

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

119 *Ibid.*, p. 187.

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

114

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

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

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

¹²⁰ *Ibid.*, p. 5.

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

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

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

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

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

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

124 *Ibid.*, p. 253.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

118

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

358

Der Weltkampf. Monatsschrift für Weltpolitik, völkische Kultur und die Judenfrage aller Länder

Zeitschrift für Instrumentenbau

Zeitschrift für Musik. Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Écrits idéologiques, témoignages, souvenirs

ANONYME, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, France Loisirs, 2007.

ADENAUER, Konrad, *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965.

L'Allemagne, le pays de la musique, Berlin, Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr, 1935.

ANGELLOZ, Joseph François, *L'Action culturelle de la France en Allemagne, 1945-1950. Causerie faite le 1^{er} juin 1950*, s.l., Comité français des amitiés rhénanes, 1950, n.p.

ANHEISSER, Siegfried, *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der italienischen Opern Mozarts*, Emsdetten, Heinr. & J. Lechte, 1938.

Ausstellungskatalog zur Allgemeinen Kunstausstellung Dresden 1946, Dresden, Sachsenverlag, 1946.

BOUHLER, Philipp, *Kampf um Deutschland. Ein Lesebuch für die deutsche Jugend*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1938.

BOUHLER, Philipp (éd.), *Die Reden des Führers nach der Machtübernahme*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1939.

BRÜGGEMANN, Kurt, *Nordische Rhythmik. Ein Beitrag zum Problem "Rasse – Kunst – Weltanschauung" in der nationalen Musikerziehung*, Berlin, SAHfM, 1935.

- CHAMBERLAIN, Houston Stewart, *La Genèse du XIX^e siècle*, trad. fr. Robert Godet [1899], Paris, Payot & Cie, 1913, 2 vol.
- CHURCHILL, Winston, *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale*, trad. fr., Paris, Plon, 1950, t. III, vol. 2, *L'Amérique en guerre, 23 juin 1941-17 janvier 1942*.
- CLARE, George, *Berlin après Berlin. 1946-1947*, trad. fr. Jean Clem, Paris, Plon, 1990.
- CLAY, Lucius, *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950.
- COQUET, James de, *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945.
- Department of State, *Occupation of Germany: Policy and Progress, 1945-46*, Washington, US Government Printing Office, 1947.
- EINSTEIN, Alfred, *Geschichte der Musik*, Leipzig, B.G. Teubner, 1927.
- EICHENAUER, Richard, *Musik und Rasse* [1932], München, J.F. Lehmanns Verlag, 1937.
- ELIOT, T. S., *Notes Towards the Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1948.
- FISCHER, Hans (dir.), *Wege zur deutschen Musik. Die Musik im Schaffen der großen Meister und im Leben des Volkes* [1939], Berlin, Chr. Friedrich Vieweg, 1941.
- GAULLE, Charles de, *Discours et messages*, t. I, *Pendant la guerre. Juin 1940-janvier 1946*, Paris, Plon, 1970.
- GOEBBELS, Joseph, *Michael. Ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1929.
- , *Das kleine ABC des Nationalsozialisten*, Berlin, Elberfeld, 1929.
- , *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels* [1934], München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1938.
- , *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1941.
- , *Goebbels-Reden*, éd. Helmut Heiber, t. II, 1932-1939, Düsseldorf, Droste Verlag, 1971.
- , *Die Tagbücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, éd. dirigée par Elke Frölich et Anne Mundig, München, K. G. Saur, 2004, partie I, *Aufzeichnung 1923-1941*, t. I et 3.
- HAFFNER, Sebastian, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914 - 1933)*, trad. fr. Brigitte Hébert, Arles, Babel/Actes Sud, 2003.
- HASE, Hellmuth von (dir.), *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1943.
- HINDEMITH, Paul, *Frau Musika. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde*, Mainz, Schott's Söhne, 1938.
- HITLER, Adolf, *Mon combat* [1926], trad. fr. Jean Gaudefroy-Demombynes et Augustin Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, rééd. s.d.
- , *Adolf Hitler an seine Jugend*, Zentralverlag der NSDAP, München, Franz Eher Verlag, 1940.

- , *Libres propos sur la guerre et la paix* [1944], trad. fr. François Genoud, Paris, Flammarion, 1952-1954.
- House of Representatives (éd.), *Hearings Regarding Hanns Eisler*, Washington, US Govt. Printing Office, 1947.
- JASPERS, Karl, *La Culpabilité allemande* [1946], trad. fr. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- JDANOV, Andreï, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950.
- KAHN, Arthur D., *Betrayal: Our occupation of Germany*, New York, Beacon Service Co., 2^e éd. 1950.
- , *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004.
- KESSLER, Harry, *Das Tagebuch 1880-1937*, éd. Sabine Gruber et Ulrich Ott, t. 9, 1926-1937, Stuttgart, Cotta, 2010.
- KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich* [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Agora, coll. « Pocket », 2003.
- , *Mes soldats de papier. Journal 1933-1941* [1995], trad. fr. Ghislain Riccardi, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- KOGON, Eugen, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands* [1946], trad. fr., Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- KÖHLER, Carl (éd.), *Volkslieder von der Mosel und Saar. Mit ihren Melodien aus dem Volksmunde gesammelt*, Halle, Max Niemeyer, 1896.
- KŘEŇEK, Ernst, « A Composer's Influences », *Perspectives of New Music*, III/1, automne-hiver 1964, p. 36-41.
- KRIECK, Ernst, *National-politische Erziehung*, Leipzig, Armanen-Verlag, 1932.
- KUBIZEK, August, *Adolf Hitler. Mon ami de jeunesse* [1953], Paris, L'Homme libre, 2014.
- LEY, Robert (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1937.
- LICHTENBERGER, Henri, *The Third Reich*, trad. angl. Koppel S. Pinson, New York, Greystone Press, 1937.
- LIDDELL, Helen, VERMEIL, Edmond et SUCHODOLSKI, Bogdan, *Education in occupied Germany. L'Éducation de l'Allemagne occupée*, Paris, Librairie M. Rivière et C^{ie}, 1949.
- LIST, Kurt, « Music Chronicle: The State of American Music », *Partisan Review*, janvier 1948, p. 90.
- MANN, Klaus, « Europe's Search for a New Credo », *Tomorrow*, VIII/10, juin 1949, p. 5-11.
- MANN, Thomas, *Journal. 1918-1921, 1933-1939*, éd. Peter de Mendelssohn, Christoph Schwerin, trad. fr. Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Phébus, 2009.

- MOLOTOV, Viatcheslav, *La Conférence de Paris, 25 avril-16 mai. Déclaration faite aux correspondants des Ivestia et de la Pravda*, Paris, Éd. France URSS, 1946.
- MORIN, Edgar, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946.
- NABOKOV, Nicolas, *Cosmopolite. Mémoires*, trad. fr. Claude Nabokov, Paris, Mémoire du Livre, 2002.
- Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (éd.), *Der Kongress zu Nürnberg, vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, München, Franz Eher, 1934.
- NEUMANN, Franz Leopold, *Behemoth: The Structure and Practice of National Socialism*, London, Victor Gollancz, 1942.
- NORDAU, Max, *Dégénérescence*, trad. fr. Auguste Dietrich, Paris, F. Alcan, 1894.
- L'Œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947.
- PETERS, Karl (éd.), *Reichsjugendgerichtsgesetz vom 6. November 1943 mit den ergänzenden Rechts- und Verwaltungsvorschriften auf dem Gebiet des Jugendhilferechts und des strafrechtlichen Jugendschutzes*, Berlin, C.H. Beck, 1944.
- PFITZNER, Hans, *Gesammelte Schriften*, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1926, t. 2.
—, *Gesammelte Schriften*, éd. Bernhard Adamy Tutzing, Hans Schneider, 1987, t. IV.
- RAABE, Peter, *Die Musik im Dritten Reich*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1936.
—, *Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1936, t. II.
- RAUSCHNING, Hermann, *Hitler m'a dit* [1939], trad. fr. Raoul Girardet, Paris, A. Somogy, 1979.
- Reichsjugendführung, *Unser Liederbuch. Lieder der Hitler-Jugend*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, 1939.
- ROSENBERG, Alfred, *Le Mythe du XX^e siècle* [1930], trad. fr. Adler von Scholle, Paris, Avalon, 1986.
—, *Journal. 1934-1944*, éd. Jürgen Matthäus et Frank Bajohr, trad. fr. Bernard Lortholary et Olivier Mannoni, Paris, Flammarion, 2015.
- ROSENBERG, Alfred (éd.), *Das Parteiprogramm. Wesen, Grundsätze und Ziele der NSDAP* [1922], Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Verlag, München, 24^e éd. 1942.
- ROVAN, Joseph, « L'Allemagne de nos mérites », *Esprit*, n° 115, octobre 1945, p. 529-540.
—, « L'Allemagne de nos mérites. Un an après », *Esprit*, n° 128, décembre 1946, p. 787-796.
—, « L'Allemagne de nos mérites (III) : La Restauration », *Esprit*, n° 155, mai 1949, p. 657-677.
- SCHELLER, Thilo (éd.), *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, Potsdam, Ludwig Voggenreiter Verlag, 2^e éd. 1937.
- SCHMIDT, Hugo Wolfram, *Liederbuch für Volksschulen*, Bochum, Ferdinand Kamp, 1942.

- SCHNEEDE, Uwe M. (éd.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln, DuMont, 1979.
- SCHRIEBER, Karl-Friedrich, METTEN, Alfred et COLLATZ, Herbert (dir.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1943.
- SCHULTZE, Norbert, *Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze*, Zürich/Mainz, Atlantis, 1995.
- SCHUMANN, Otto, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940.
- Secrétariat du Tribunal sous la juridiction des Autorités alliées de Contrôle pour l'Allemagne, *Procès des grands criminels de guerre devant le tribunal militaire international, Nuremberg, 14 novembre 1945 - 1er octobre 1946*, t. XXVI, *Documents et autre matériel de preuve*, Nuremberg, Tribunal militaire international, 1947.
- SPEER, Albert, *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt a. M., Ullstein Verlag, 1975.
- STERNBERGER, Dolf, STORZ, Gerhard et SÜSKIND, Wilhelm E., *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Hamburg, Claassen Verlag, 1957.
- TCHAKHOTINE, Serge, *Le Viol des foules par la propagande politique* [1939], Paris, Gallimard, 1952.
- TOURBIÉ, Richard (éd.), *Jung Deutschland. Nationales Jugendalbum. 75 SA-, Kampf- und Marschlieder*, Berlin, Verlag für Deutsche Musik Paul Lincke, 1933.
- UHLIG, Ralph (dir.), *Confidential Reports des Britischen Verbindungsstabes zum Zonenbeirat der britischen Besatzungszone in Hamburg, 1946-1948: Demokratisierung aus britischer Sicht*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1993.
- United States Department of State (dir.), *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Malta and Yalta 1945. Diplomatic papers*, Washington, US Government Printing Office, 1955.
- , *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Cairo and Teheran 1943. Diplomatic papers*, Washington, US Government Printing Office, 1961.
- , *Foreign Relations of the United States. 1945-50, Emergence of the Intelligence Establishment*, Washington, US Government Printing Office, 1996.
- VANSITTART, Robert, *Black Record. Germans Past and Present*, London, Hamish Hamilton, 1941.
- , *Leçons de ma vie. Un réquisitoire contre l'Allemagne*, trad. fr. Jean Escarra, New York, Brentano's, 1945.
- VERMEIL, Edmond, *L'Allemagne. Essai d'explication*, Paris, Gallimard, 1945.
- , *L'Allemagne contemporaine*, Paris, Institut d'études politiques, 1947, t. 1.
- VIRALLY, Michel, *L'Administration internationale de l'Allemagne du 8 mai 1945 au 24 avril 1947*, Baden-Baden, Régie autonome des publications officielles, 1948.

- WAGNER, Friedelind, *Nuit sur Bayreuth* [1947], trad. fr. Gilberte Audouin-Dubreuil, Paris, Mémoire du Livre, 2001.
- WAGNER, Richard, *Œuvres en prose*, trad. fr. J.-G. Prod'homme, F. Caillé, Paris, Delagrave, 1913.
- WERTH, Alexander, *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010.
- WINTER, Paul, « Musique et Sport », *Olympische Rundschau*, n° 19, octobre 1943, p. 7-17.
- WOLTMANN, Ludwig, *Die Germanen in Frankreich. Eine Untersuchung über den Einfluss der germanischen Rasse auf die Geschichte und Kultur Frankreichs*, Léna, Eugen Diederichs, 1907.
- ZIEGLER, Hans Severus, *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar, Fritz Fink Verlag, 1937.
- , *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf, Völkischer Verlag, 1939.

ÉTUDES

Périodiques

Journal of Cold War Studies

Journal of Contemporary History

Mots. Les langages du politique

Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik

Music Educators Journal

Musique en jeu

The Music Journal

Die Musikforschung

Revue d'esthétique

Revue d'histoire diplomatique

Revue de musicologie

Ouvrages généraux

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*, t. I, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

BERNSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *L'Allemagne de 1870 à nos jours* [1971], Paris, Armand Colin, 2003.

BOULEZ, Pierre (dir.), *La Musique en projet*, Paris, Gallimard IRCAM, coll. « Cahiers Renaud-Barrault », 1975.

BOURDIEU, Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 32/3, 1977, p. 405-411.

- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1972, t. 2.
- , *Les Arts et la révolution*, trad. fr. Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1977.
- BUCH, Estebán, *La « Neuvième » de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.
- CANETTI, Elias, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.
- CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste, *Histoire diplomatique de 1919 à nos jours*, Paris, Dalloz, 1990.
- FENEYROU, Laurent (dir.), *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XX^e siècle*, Paris, Cdmc, 2005.
- FIRME, Annemarie et HOCKER, Ramona (dir.), *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006.
- GALARD, Jean et ZUGAZAGOITIA, Julian (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2003.
- GAUCHET, Marcel, *La Condition historique*, Paris, Stock, 2003.
- HOHENDORF, Gerd, MUSICK, Barbara et SCHREITER, Gerhard (dir.), *Lehrer im antifaschistischen Widerstandskampf der Völker. Studien und Materialien*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1974.
- LEMAIRE, Franz C., *La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994.
- , *Le Destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005.
- MISES, Ludwig von, *L'Action humaine. Traité d'économie* [1949], tr. fr. Raoul Audouin, Paris, PUF, coll. « Libre échange », 1985.
- MÜNSTER, Hans A., *Publizistik: Mensch – Mittel – Methoden*, Leipzig, Bibliographisches Institut AG, 1939.
- NOLL, Günther (dir.), *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Essen, Die blaue Eule, coll. « Musikalische Volkskunde », 1994.
- NURDIN, Jean, *Le Rêve européen des penseurs allemands (1700-1950)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.
- RANDALL, Annie J., *Music, Power, and Politics*, New York, Routledge, 2005.
- REIWALD, Paul, *De l'esprit des masses. Traité de psychologie collective*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1949.
- ROSS, Alex, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- ROSTAND, Claude, *La Musique allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967.

- SIRONI, Françoise, *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999.
- STARK, Gary D. et LACKNER, Bede Karl (dir.), *Essays on Culture and Society in Modern Germany*, Arlington, Texas A & M University Press, 1982.
- STREET, John, *Music and Politics*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz, *Arnold Schoenberg*, trad. fr. Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 1993.
- THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1999.
- TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société* [1887], trad. fr. Joseph Leif, Paris, PUF, 1977.
- WERTH, Nicolas, *Histoire de l'Union soviétique, de Lénine à Staline* [1995], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007.

Ouvrages et articles sur le III^e Reich et l'Allemagne avant 1945

- Akademie der Künste (éd.), *Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Berlin, Hentrich, 1992.
- L'Allemagne de Hitler, 1933-1945*, (Collectif), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 1991.
- ANDERSON, Rachel Jane, *Lieder, Totalitarianism and the Bund deutscher Mädel. Girls' Political Coercion through Song*, Montreal, UMI Dissertation, 2002.
- APPLEGATE, Celia et POTTER, Pamela (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- ASTER, Misha, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2009.
- AYCARD, Mathilde et VALLAUD, Pierre (dir.), *Allemagne III^e Reich. Histoire/Encyclopédie*, Paris, Perrin, 2008.
- BAECHLER, Christian, *L'Allemagne de Weimar, 1919-1933*, Paris, Fayard, 2007.
- BARBER-KERSOVAN, Alenka et UHLMANN, Gordon (dir.), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hamburg, Dölling und Galitz, 2002.
- BARRON, Stephanie, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, H.N. Abrams, 1991.
- BENZ, Wolfgang, ECKEL, Peter et NACHAMA, Andreas (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin, Metropolis, 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.
- HAFNER, Herbert, *Furtwängler*, Berlin, Parthas, 2003.
- HAMANN, Brigitte, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München, Piper, 2002.
- HEISTER, Hanns-Werner et KLEIN, Hans-Günter (dir.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
- HEISTER, Hanns-Werner (dir.), *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Hamburg, von Bockel Verlag, 1997, t. 3.
- (dir.), « *Entartete Musik* » 1938 – *Weimar und die Ambivalenz*, Saarbrücken, 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.
- ROTERS, Katja, *Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich*, Halle, Händel-Haus, 1999.
- RYBACK, Timothy W., *Hitler's Private Library. The Books that shaped his Life*, New York, Knopf, 2008.
- SARKOWICZ, Hans (dir.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M./Leipzig, Insel Verlag, 2004.
- SCHALLER, Wolfgang (dir.), *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und « Entartung »*, Berlin, Metropol, 2007.
- SCHMITZ-BERNING, Cornelia, *Vokabular des Nationalsozialismus* [1997], Berlin, De Gruyter, 2007.
- SCHUSTER, Peter-Klaus (dir.), *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". Die Kunststadt München 1937*, München, Prestel-Verlag, 1987.
- SCHWEYER, Bruno et FENEYROU, Laurent (éd.), *Louis Saguer. Œuvres et jours*, Paris, Basalte, 2010.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SPOTTS, Frederic, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London, Yale University Press, 1994.

- STEINWEIS, Alan E., *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Wagner contre les Juifs*, Paris, Berg International, 2012.
- TIMPE, Julia, *Nazi-Organized Recreation and Entertainment in the Third Reich*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- WULF, Joseph, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* [1963], Hamburg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1966.
- YENNE, Bill, *Hitler's Master of the Dark Arts. Himmler's Black Knights and the Occult Origins of the SS*, Minneapolis, Zenith Press, 2010.

Ouvrages et articles sur l'Allemagne après 1945

- ABOSCH, Heinz, *L'Allemagne sans miracle, d'Hitler à Adenauer*, Paris, Julliard, 1960.
- ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* [1948], trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Notes de littérature* [1958-1974], trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984.
- , *Dialectique négative* [1966], trad. fr. Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003.
- ALTEN, Michèle, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ARENDT, Hannah, *Le Système totalitaire* [1951], trad. fr. Patrick Lévy, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- BALFOUR, Michael, *Vier-Mächte Kontrolle in Deutschland, 1945-1946*, trad. all. Wilhelm et Modeste Pferdekamp, Düsseldorf, Droste Verlag, 1959.
- BEAL, Amy C., « Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956 », *Journal of the American Musicological Society*, 53/1, 2000, p. 105-139.
- , « The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde: American Classical Music in Postwar West Germany », *American Music*, 21/4, 2003, p. 474-513.
- , *New Music, New Allies. American experimental music in West Germany from the Zero Hour to reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- BECKER, Maximilian, *Die Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ/DDR, 1945-1953*, München, LMU-Publikationen, 2007.
- BENZ, Wolfgang (dir.), *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, t. 4.
- (dir.), *Deutschland unter alliierter Besatzung 1945-1949/55. Ein Handbuch*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.
- BEYER, Anders, *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- BONNKE, Manuela, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Köln, Böhlau, 2007.

- BOULEZ, Pierre, « Éventuellement... », *La Revue musicale*, 212, avril 1952, p. 117-148.
- BRENNECKE, Dietrich et HANSEN, Mathias (dir.), *Forum: Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, t. 2.
- BUCHLOH, Stephan, « Zwischen Demokratisierungsbemühungen und Wirtschaftsinteressen: Der Film unter der Besetzung der westlichen Alliierten », *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 8, 2006, p. 162-193.
- BUCKOW, Anjana, *Zwischen Propaganda und Realpolitik. Die USA und der sowjetisch besetzte Teil Deutschlands 1945-1955*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.
- CAHN, Jean-Paul et PFEIL, Ulrich (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.
- CALICO, Joy Haslam, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999.
- CARROLL, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Paris, Publisud, 1985.
- CLEMENS, Gabriele, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997.
- COLIN, Nicole, DEFRANCE, Corine, PFEIL, Ulrich et UMLAUF, Joachim (dir.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, Narr Verlag, 2013.
- CONERMANN, Gisela, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1995.
- COPELAND, Dale C., *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- CUSTODIS, Michael, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique [1965-1971]*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004.
- DANUSER, Hermann et BORIO, Gianmario (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Freiburg im reisgau, Rombach, 1997, t. II et III.
- DEFRANCE, Corine, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.
- DEFTY, Andrew, *Britain, America, and anticommunist Propaganda, 1945-53. The Information Research Department*, London, Routledge, 2004.
- 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 _____
 Gaille, Charles de 169, 172, 178.
 Gaze, Heino 186.
 Geissmar, Berta 140.
 Genzmer, Harald 88, 192.
 Gerigk, Herbert 82, 83, 134, 145, 147,
 217.
 Gershwin, George 193, 219, 244.
 Gerster, Ottmar 88, 91, 200, 242, 326.
 Glinka, Mikhail 193.

- Gluck, Christoph Willibald, chevalier von 56, 60, 259.
- Goebbels, Joseph 14, 15, 20, 21, 25, 26, 34, 35, 44, 50-52, 56, 57, 59, 63-65, 67, 71-73, 77, 78, 83-85, 87, 88, 91, 93-96, 99-104, 106, 108, 110, 121, 124-129, 131-140, 142-145, 147-150, 155, 157, 159, 204, 205, 211, 218, 221, 228, 242, 250, 270, 290, 293, 298, 301, 303, 315-317, 327, 328, 331, 335-338, 346.
- Goethe, Johann Wolfgang von 89, 142, 143.
- Gogol, Nicolas 192.
- Goodman, Benny 219, 316.
- Göring, Hermann 49, 51, 88, 90, 124, 126, 134-139, 143, 180, 218, 332, 337, 341.
- Gorki, Maxime 192, 316, 317.
- Görner, Hans-Georg 59.
- Gottwald, Clytus 202, 225.
- Graener, Paul 65, 81, 83, 84, 97, 98.
- Grant Still, William 193, 251.
- Grieg, Edvard 57.
- Griffes, Charles 193.
- Gross, Walter 101, 102.
- Grosz, George 63.
- Grotewohl, Otto 297.
- Grove, George 330.
- Guillaume II, empereur d'Allemagne 38, 100, 143, 203, 344.
- Günther, Dorothee 146.
- H**_____
- Haas, Joseph 83, 326.
- Hába, Alois 41.
- Hadamovsky, Eugen 94.
- Haendel, Georg Friedrich 56, 58, 59, 91, 150, 156, 207, 248, 285.
- Haentzschel, Georg 99, 331.
- Haffner, Sebastian 78, 115-117.
- Hamel, Fred 250.
- Hansen, Max 101.
- Hanson, Howard 193.
- Harris, Roy 193, 223.
- Hartmann, Karl Amadeus 14, 41, 192, 216-217, 272, 279, 280, 286.
- Haschka, Lorenz Leopold 212.
- Hauptmann, Gerhart 191.
- Hausegger, Siegmund von 82.
- Havemann, Gustav 81, 84, 138, 200.
- Haverbeck, Werner 71.
- Haydn, Joseph 212.
- Hayley-Bell, Mary 249.
- Hegel, Friedrich 224.
- Heinrich, Anthony Philip 244.
- Heinsheimer, Hans Walter 247, 248, 283.
- Heiss, Hermann 192, 324, 325.
- Helm, Everett 224.
- Henze, Hans Werner 222, 287.
- Heppner, Gustav 101.
- Herchet, Jörg 353.
- Herder, Johann Gottfried 105, 181.
- Herking, Ursula 218.
- Herrmann, Bernard 283.
- Herrmann, Hugo 326.
- Hesterberg, Trude 101, 102, 103.
- Heuss, Alfred 81.
- Heuss, Theodor 213.
- Heydrich, Reinhard 101, 154.
- Heynicke, Kurt 92.
- Himmler, Heinrich 33, 56, 103, 124-126, 136, 153, 154, 161, 208, 333.
- Hindemith, Paul 21, 40, 41, 66, 67, 85, 137-142, 158, 192, 209, 215, 216, 221, 233, 245, 257, 261, 279, 282, 327.
- Hindenburg, Paul von Beneckendorff und von 13, 34, 79, 127.
- Hinkel, Hans 81, 155-157, 228, 336, 337.

Hinrichsen, Walter 279, 280.
 Hitler, Adolf, 12-15, 20, 25, 26, 28, 33-35, 38, 42, 45-62, 64, 68, 70, 72, 73, 75, 76, 79, 81, 86-89, 96, 100-105, 110, 111, 113-117, 119-121, 123-126, 128-133, 135-138, 140-149, 158-160, 164-166, 171, 174, 181, 182, 191, 197, 202, 204, 208, 210-212, 214, 218, 231, 232, 242, 258, 282, 289, 290, 300, 301, 306, 308, 323, 325, 331, 332, 334-340, 344-346.
 Hochbaum, Werner 336.
 Hofer, Carl 191, 299.
 Höffer, Paul 86, 88, 192, 200, 271, 272, 325.
 Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich 212.
 Hollaender, Friedrich 97, 101.
 Holst, Gustav 193.
 Honegger, Arthur 192, 261, 279, 328, 341.
 Humperdinck, Engelbert 259.

I _____
 Ibert, Jacques 255.
 Ihlert, Heinz 84.
 Ireland, John 193, 250.
 Ives, Charles 193, 223, 244.

J _____
 Jacob, Gordon 193.
 Jacobi, Frederick 279.
 Jacobi, Wolfgang 217.
 Janáček, Leoš 192, 259.
 Jary, Michael 219, 331.
 Jdanov, Andreï 229, 258, 259, 262-267, 269, 271, 274, 276, 292, 293, 297, 298, 311.
 Jemeljanova, Nina 259.
 Jenkins, Newell 340.
 Jochum, Eugen 141, 200, 323, 331, 343.

Jodl, Alfred 171.
 Jolivet, André 192.
 Joukov, Gueorgui Konstantinovitch 171, 173.
 Joyce, William 151.

K _____
 Kabalevski, Dmitri 192, 266.
 Kabasta, Oswald 163.
 Kálmán, Emmerich 93.
 Kandinsky, Wassily 63.
 Karajan, Herbert von 88, 141, 147, 149, 200, 337-338.
 Kästner, Erich 42, 101, 102, 218.
 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.

Liebnecht, Karl 43, 45, 114, 191, 242.

Liszt, Franz 14, 57, 65, 82, 207.

Lohse, Fred 192, 269.

Lortzing, Albert 59, 352.

Lounatcharski, Anatoli 42, 260, 261,
316.

Lusset, Félix 255.

Luther, Martin 179, 181.

Luxemburg, Rosa 43, 114, 191, 242.

M

McClure, Robert 206, 252, 302, 323,
325, 333.

MacDowell, Edward 193.

Mahler, Gustav 36, 141.

Maler, Wilhelm 192.

Mann, Klaus 28, 181, 191, 351.

Mann, Thomas 142, 191 209, 232, 240,
333.

Marc, Franz 63.

Marlowe, Christopher 250.

Marshall, George 194.

Martin, Frank 192, 279.

Martinet, Jean-Louis 276.

Marx, Karl 43, 216, 239.

Matthus, Siegfried 353.

Mauersberger, Rudolf 328.

Mauriac, François 208.

Mehring, Walter 102.

Meinhard von Staa, Wolfgang 115.

Meißner, Wilhelm 101.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix 36, 203,
215, 257, 286.

Menuhin, Yehudi 334.

Mersmann, Hans 218, 281.

Messiaen, Olivier 192, 222, 279, 299.

Meyer, Ernst Hermann 79, 242, 272-273,
296, 297, 299.

Meyerbeer, Giacomo 36, 215.

Miaskovski, Nikolai 192, 261, 265.

Mikhoels, Solomon 300.

Milhaud, Darius 192, 216, 257, 261,
316.

Miller, Glenn 219, 316.

Millöcker, Carl 60, 93, 98.

Mittler, Wolf 150, 151.

Moll, Margarete 63.

Monteux, Pierre 248.
 Morgan, Paul 101.
 Morgenthau, Henry 170.
 Morin, Edgar 183, 184, 307.
 Moseley, Carlos 188, 189, 209, 246, 286.
 Moser, Hans Joachim 58-60.
 Mosley, Oswald 151.
 Mossolov, Alexandre 261.
 Mounier, Emmanuel 178.
 Mouradeli, Vano 263, 264, 297.
 Moussorgski, Modest 193, 261, 264.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 56, 58, 59, 65, 87, 124, 155, 186, 203, 207, 242, 257, 259, 286, 291, 335.
 Müller, Gottfried 36, 88, 149, 200, 342.
 Müller, Heinrich 163.
 Müller-Blattau, Joseph Maria 60.
 Murphy, Robert 252.

N

Neher, Caspar 148, 296.
 Neumann, Günter 103, 219.
 Ney, Elly 54, 55, 200, 343.
 Nietzsche, Friedrich 181.
 Nigg, Serge 276.
 Noetel, Konrad Friedrich 192.
 Nolde, Emil 63, 127.
 Nordau, Max 37.

O

Offenbach, Jacques 36.
 Orff, Carl 36, 86, 88, 90, 91, 146, 147, 150, 216, 340, 341, 347.
 Ormandy, Eugene 248.

P

Pechstein, Max 39, 127.
 Pellegrini, Alfred 46.
 Pepping, Ernst 88, 192, 325.

Pétain, Philippe 162.
 Petzoldt, Richard 34, 106.
 Pfitzner, Hans 36, 43, 58, 65, 85, 88, 141, 145, 146, 159, 200, 323, 332, 338, 339.
 Philipp, Franz 92.
 Pieck, Wilhelm 195, 297.
 Piscator, Erwin 42.
 Piston, Walter 192, 193, 223, 224, 251, 288, 326.
 Porter, Quincy 192, 193, 245.
 Poulenc, Francis 255, 279, 286.
 Prokofiev, Sergueï 192, 193, 261, 264, 265, 279, 326.
 Puccini, Giacomo 259.
 Purcell, Henry 36, 193, 248.

R

Raabe, Peter 20, 26, 56, 67, 72, 79, 83-85, 87, 90, 94, 96, 104, 106, 108, 143, 147, 337.
 Rainier, Priaulx 279.
 Ravel, Maurice 257, 259, 279, 286.
 Rawsthorne, Alan 248, 250.
 Regér, Max 58, 141.
 Reich, Adolf 61.
 Reichenbach, Hermann 192.
 Reinhardt, Max 56, 100, 139.
 Reuter, Ernst 239.
 Reutter, Hermann 91, 213.
 Ribbentrop, Joachim von 135.
 Richter, Sviatoslav 263.
 Riegger, Wallingford 193, 223.
 Rimski-Korsakov, Nikolai 259, 264.
 Robertson, Brian 173, 308.
 Robitschek, Kurt 101, 103.
 Röhm, Ernst 33, 52.
 Roosevelt, Franklin Delano 152, 169, 170, 172.

- Rosbaud, Hans 147, 190, 252, 280, 339.
- Rosenberg, Alfred 20, 21, 26, 34, 36, 37, 45, 47, 50, 58, 63, 65, 66, 68, 76, 81-83, 86, 88, 102, 119, 121, 123-129, 131-139, 145-150, 159, 183, 221, 290, 301, 324, 327, 329, 334, 340, 346.
- Rosenstock, Joseph 155.
- Roslavets, Nikolai 261.
- Roussel, Albert 257, 279.
- Rubbra, Edmund 193, 248, 250.
- Rudorf, Reginald 320, 321.
- Rust, Bernhard 115, 136.
- S** _____
- Saguer, Louis 276, 287.
- Saint-Saëns, Camille 259.
- Sais, Tatjana 103.
- Schaeffers, Willi 103, 186.
- Scheller, Thilo 107, 109, 112, 113.
- Scherchen, Hermann 42, 67, 216, 217, 222.
- Schiller, Friedrich von 54, 89, 353.
- Schirach, Baldur von 47, 116, 125, 136, 143, 144, 147, 149.
- Schlösser, Rainer 93.
- Schmidt, Eberhard 242.
- Schmidt, Fritz 53, 54.
- Schmidt-Bredow, Edgar 278.
- Schmidt-Isserstedt, Hans 250.
- Schmidt-Rottluff, Karl 63, 127.
- Schmittlein, Raymond 231, 253, 343.
- Schönberg (*ou* Schoenberg), Arnold 37, 41, 44, 66, 67, 79, 82, 83, 139, 141, 192, 215, 221-225, 227, 233, 261, 272, 276, 278, 299, 350.
- Schönthan, Franz et Paul von 186.
- Schottenheim, Otto 56.
- Schreker, Franz 66, 148, 261.
- Schröder, Hans (Hanning) 192.
- Schröder, Rudolf Alexander 213.
- Schubert, Franz 56, 58, 65, 87, 207, 257, 259, 261, 264, 335.
- Schulhoff, Erwin 39, 41, 43.
- Schultze, Norbert 98, 99.
- Schulz, Johann Abraham Peter 105.
- Schumacher, Kurt 195, 310.
- Schuman, Robert 179.
- Schumann, Otto 20, 55, 91, 139, 149, 151, 325.
- Schumann, Robert 58, 65, 81, 87, 286.
- Schuster-Woldan, Raffael 61.
- Schütz, Heinrich 58.
- Schutz-Dornburg, Rudolf 54.
- Schwarzkopf, Elisabeth 200, 336-338.
- Schwedler, Karl « Charlie » 151, 152.
- Schweitzer, Albert 58.
- Schwitters, Kurt 63.
- Seeliger, Hermann 45.
- Seghers, Anna 188.
- Seiber, Mátyás 41.
- Sekles, Bernhard 41.
- Sely, Kaye 201.
- Sessions, Roger 192, 193, 223, 240, 296.
- Shakespeare, William 36, 86, 149, 207, 250.
- Shaw, Artie 95, 96.
- Sibelius, Jean 141.
- Siebert, Ludwig 56.
- Simonov, Constantin 235.
- Singer, Kurt 155.
- Sixt, Paul 66.
- Sokolovsky, Vassili Danilovitch 173.
- Sonner, Rudolf 119.
- Spies, Leo 192.
- Spitta, Heinrich 91, 111, 200.
- Staline, Joseph 169-171, 179, 194, 229, 238, 261-263, 265, 266, 299, 300, 309.

Stech, Willi 95, 100, 331.
 Stege, Fritz 88, 94, 95.
 Stein, Richard 41.
 Steinecke, Wolfgang 221, 287, 324.
 Steiner, George 224.
 Steltzer, Theodor 329.
 Stephani, Hermann 59.
 Steppes, Edmund 61.
 Sternberg, Josef von 97.
 Stockhausen, Karlheinz 223.
 Straus, Oscar 67.
 Strauss, Johann 93, 98, 128, 156, 207.
 Strauss, Richard 14, 20, 35, 51, 54, 56,
 58, 65, 82, 84-88, 90, 133, 134, 138,
 141-144, 146, 156, 158, 159, 200, 259,
 284, 323, 332, 336, 338-340, 347.
 Stravinsky, Igor 66, 146, 148, 192, 216,
 261, 279, 296.
 Strobel, Heinrich 221, 277, 278, 327,
 328.
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 39, 189,
 191, 192, 225, 271, 272, 280.
 Stumme, Wolfgang 117.
 Stumpf, Hans-Jürgen 171.
 Stürmer, Bruno 325.
 Suchoň, Eugen 192.
 Suppé, Franz von 93, 98.
 Sviridov, Gueorgui Vassilievitch 192.
 Swarowsky, Hans 59.

T _____

Tabor, Charly 331.
 Tallis, Thomas 193.
 Tauschitz, Stephan 56.
 Tchaïkovski, Piotr Ilitch 186, 193, 203,
 259, 261, 286.
 Tchakhotine, Serge 33, 119, 120, 129.
 Tchekhov, Anton 192.

Tchemberdji, Nikolai 192, 260.
 Tcherepnine, Alexandre 192.
 Templin, Lutz 151, 331.
 Tersch, Ludwig 68.
 Thimonnier, René 207, 208, 253-256,
 326.
 Thomas, Kurt 86.
 Thomson, Virgil 192, 193.
 Thorak, Josef 61, 62.
 Tiessen, Heinz 191, 192, 271, 272.
 Tietjen, Heinz 51-53, 143, 148.
 Tippett, Michael 192, 193, 248, 250,
 279.
 Tiulpanov, Sergei 227, 228, 295.
 Toch, Ernst 39, 66, 79.
 Tonnies, Ferdinand 73.
 Toscanini, Arturo 51, 142, 247, 248.
 Trapp, Max 83, 88.
 Troost, Paul Ludwig 60, 61.
 Truman, Harry 169, 172, 194, 234, 237.
 Tucholsky, Kurt 42, 101, 102.
 Tufts, John 244.

U _____

Unger, Hermann 83.

V _____

Valetti, Rosa 100.
 Vansittart, Robert 180, 181.
 Varese, Edgar 251.
 Vaughan Williams, Ralph 248, 250.
 Verdi, Giuseppe 156, 259.
 Vermeil, Edmond 178, 179.
 Vogel, Arthur 209, 217, 321-323.
 Vötterle, Karl 330.

W _____

Wächtler, Fritz 56.
 Wagner, Cosima 49, 81.

- Wagner, Friedelind 49, 134, 209.
- Wagner, Richard 14, 25, 43, 48-54, 56, 58, 65, 81, 85, 87, 124, 129, 141, 142, 156, 204, 207-210, 244, 256, 259, 282, 334, 335, 345.
- Wagner, Siegfried 49, 50, 52, 133.
- Wagner, Verena 52.
- Wagner, Wieland 209.
- Wagner, Winifred 49, 50-53, 81, 133, 142, 208, 209, 334.
- Wagner, Wolfgang 209.
- Wagner-Régeny, Rudolf 36, 90, 91, 148-149, 341, 353.
- Waldoff, Claire 101.
- Walter, Bruno 79, 139, 141, 142, 209.
- Walton, William Turner 193, 248, 250.
- Wangenheim, Gustav von 332.
- Waschneck, Erich 336.
- Weber, Carl Maria von 36, 58, 87, 204.
- Webern, Anton 41, 83, 141, 192, 218, 350.
- Weill, Kurt 39, 40, 41, 43, 66, 79, 149, 216, 274, 342.
- Werth, Alexander 260, 263, 264, 267, 298.
- Wessel, Horst 107.
- Westerman, Gerhart von 204.
- Westphal, Kurt 248, 250, 288.
- Winter, Paul 86, 87.
- Wolfurt, Kurt von 91.
- Wolpe, Stefan 39, 41, 43, 79, 223.
- Z** _____
- Zakharov, Vladimir Grigorievitch 260.
- Zemlinsky, Alexander von 79.
- Ziegler, Adolf 62, 63, 66.
- Ziegler, Hans Severus 37, 44, 66-69, 81, 83, 105, 106, 134, 137.
- Zipp, Friedrich 192.
- Zoschenko, Mikhaïl 263.

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage est issu pour partie d'une thèse d'Histoire de la Musique, débutée à l'université François-Rabelais de Tours et soutenue en novembre 2012 à l'université Paris-Est. Il n'aurait pu être mené à bien sans l'expertise, la bienveillance et le soutien constants de ma directrice de thèse Geneviève Mathon, à laquelle j'adresse mes plus profonds remerciements. Mes recherches ont été facilitées par les bibliothécaires et archivistes des divers centres que j'ai visités, particulièrement David Kelly à la Library of Congress de Washington D.C., ainsi qu'Agathe Bischoff-Morales, en charge du « fonds nazi » de la Bibliothèque de Strasbourg, qui m'a permis l'accès à tous les ouvrages de ce fonds patrimonial inaccessible. L'avis expert d'Otti Bocquet, professeur d'allemand, qui a accepté de relire mes traductions ainsi que celui des divers lecteurs, Kristell, Gwénola, Aude, Éphéméride et Bertrand, a été extrêmement précieux. Je n'oublie pas ma famille, mes proches et amis qui m'ont encouragée ou hébergée au gré des voyages consacrés à ce travail.

Enfin, ce livre s'est construit dans l'échange avec des chercheurs de domaines divers, en France, en Europe et aux États-Unis. Je remercie ici particulièrement Erik Levi, Philip Bohlman, Mathias Tischer, Éric Bussière, Corine Defrance, Christian Ingrao, Nicolas Patin, Fabien Théofilakis, Annette Wiewiorka et Pascal Huynh pour leur aide, leurs conseils et leurs encouragements tout au long du processus de publication.

TABLE DES MATIÈRES

Table des abréviations.....	9
Introduction.....	11

PREMIÈRE PARTIE

LE RÉGIME NATIONAL-SOCIALISTE ET LA MUSIQUE : LA RUPTURE PAR L'IDÉOLOGIE RACIALE

CHAPITRE I. Le nouvel ordre nazi et l'obsession de la pureté.....	33
Les musiques impures : l'idée de « dégénérescence ».....	35
Exclusions et purification.....	35
Les expériences modernistes de la république de Weimar.....	38
Antisémitisme, anticommunisme, antiaméricanisme.....	44
Pureté de la musique : L'exaltation de la tradition.....	48
Ambition nationale et glorification des maîtres : le cas Wagner.....	48
Germanité et expansionnisme.....	54
L'épuration des livrets : le « Service du Reich de l'arrangement musical ».....	58
Art « pur », art « dégénéré » : Deux expositions antagonistes.....	60
Munich : <i>die Große Deutsche Kunstausstellung</i> et <i>Entartete Kunst</i>	60
Düsseldorf : <i>die Reichsmusiktag</i> e 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.