

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

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

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

ISBN de ce document :
979-10-231-3446-9

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

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

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

Mondes Contemporains

collection dirigée par Éric Bussière et Olivier Forcade

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

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

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

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

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

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

La Grande Guerre des assiettes

Jean-Pierre Chaline (dir.)

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

Olivier Zajec

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

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

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

Paul de Villelume ; édition établie par Simon Catros

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

Mathieu Dubois

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

Nadine-Josette Chaline

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

Laurent López

Sortir de la guerre

Michèle Battesti et Jacques Frémeaux (dir.)

Les Guerres balkaniques 1912-1913

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

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

Jean-Baptiste Manchon

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

Autour de l'œuvre de Georges-Henri Soutou

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

Élise Petit

Musique et politique en Allemagne

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



Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2023

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

SUP

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

tél. : (33) (0) 1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

À Philippe

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

TABLE DES ABRÉVIATIONS

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

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

PREMIÈRE PARTIE

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

PARADOXES ET AMBIVALENCES DU RÉGIME NAZI

L'IMPOSSIBILITÉ D'UNE POLITIQUE MUSICALE COHÉRENTE

Rosenberg et l'idéologie *völkisch*

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

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

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

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

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

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

124

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

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

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

5 *Ibid.*, p. 50.

6 *Ibid.*, p. 105.

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

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

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

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

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

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

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

Goebbels et la primauté de la propagande

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

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

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

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

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

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

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

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

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

128

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Polycratie » et illisibilité des politiques musicales

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

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

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

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

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

La polyarchie du régime

Hitler

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

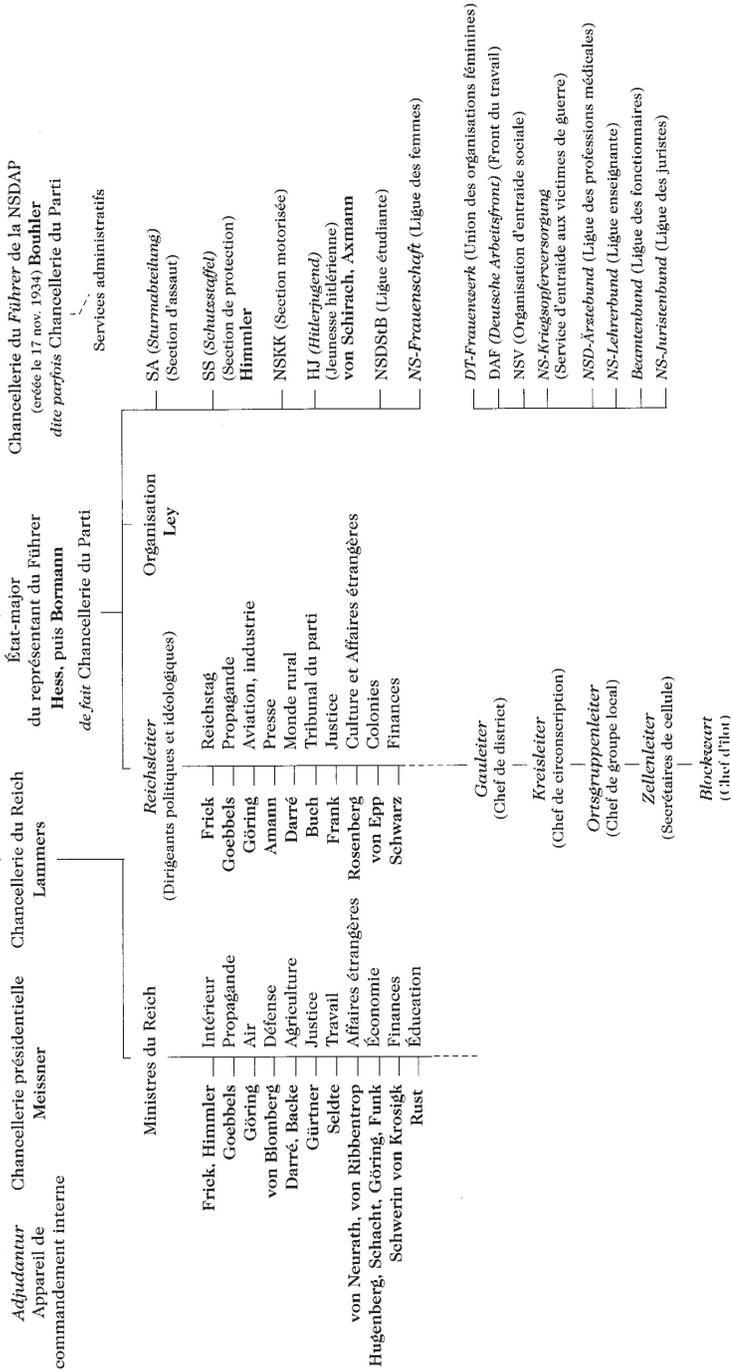


Fig. 11. Organigramme de la hiérarchie nazie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

132

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

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

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

25 *Ibid.*, p. 92 (21 février 1930).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une alliance aura finalement lieu entre les deux hommes.

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

³⁵ *Ibid.*, p. 137.

³⁶ *Ibid.*, p. 529 (17 février 1938).

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

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

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

136

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

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

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

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

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

DES SITUATIONS PARADOXALES

Compositeurs et compromissions

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

Paul Hindemith et Wilhelm Furtwängler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

140

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

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

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

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

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

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

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

Richard Strauss et Hans Pfitzner

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

⁴⁵ *Ibid.*, p. 313 (27 juillet 1936).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carl Orff et Werner Egk

146

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rudolf Wagner-Régeny et Gottfried Müller

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

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

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

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

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

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

Le jazz

150

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

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

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

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

⁶⁵ Voir ci-dessus, p. 94-100.

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

William Joyce⁶⁷, assisté ultérieurement de James Clark et Richard Kupsch. Leur émission, calquée sur le modèle de la BBC au Royaume-Uni, mêle, durant une vingtaine de minutes, nouvelles du front, sketches et musique jazz, le tout dans une visée uniquement propagandiste. Elle est diffusée à plusieurs moments de la journée et connaît un succès particulier outre-manche lorsque Joyce lit des lettres de prisonniers britanniques détenus dans les camps allemands, offrant une occasion inespérée pour les familles des soldats d'avoir des nouvelles de leurs proches disparus⁶⁸.

Les pauses musicales de « *Germany Calling* » sont confiées à un groupe à effectif variable, créé spécialement en avril 1940, et employé par le ministère de la Propagande : Charlie and His Orchestra. Dirigé par Lutz Templin, cet ensemble de haut niveau, allant de 16 à 30 musiciens, compte parmi ses membres Fritz Brocksieper, ancien des *Goldenen Sieben*, certains musiciens du DTUO, mais aussi des interprètes européens renommés comme le pianiste italien Primo Angeli⁶⁹. La diffusion de musiques de jazz est stratégique : familiers aux auditeurs anglophones ou anglophiles, les standards entendus doivent endormir la méfiance de l'auditeur. Presque toutes les chansons interprétées et enregistrées par Charlie and His Orchestra sont construites sur le même modèle : la version originale – musique et paroles – est d'abord entonnée. S'ensuit une interruption par le chanteur, Karl « Charlie » Schwedler, le plus souvent sous l'amorce « Voici la nouvelle chanson de Mr Churchill » (« *Here is Mr. Churchill's latest song* »). Le standard est alors repris, mais les paroles ont été habilement modifiées, le plus souvent par Schwedler lui-même, de

67 William Joyce (1906-1946) naît aux États-Unis dans une famille d'origine irlandaise. Après avoir vécu quelques années en Irlande, il s'établit en Angleterre. En 1932, il y rejoint la *British Union of Fascists* d'Oswald Mosley, dont il devient, deux ans plus tard, chef de la propagande. Évincé en 1937, il fonde la *National-socialist League*. Recherché par les autorités britanniques, il rejoint Berlin en août 1939 et obtient la nationalité allemande quelques mois plus tard. Il est embauché à la *Rundfunkhaus* peu après son arrivée sur le territoire et enregistre des émissions jusqu'au 30 avril 1945. Interdites d'écoute par le gouvernement britannique, celles-ci deviennent néanmoins très populaires auprès du public au Royaume-Uni. Les auditeurs apprécient son ton sarcastique, particulièrement ses caricatures d'Arthur Neville Chamberlain puis de Winston Churchill. Arrêté en 1945 alors qu'il tentait de fuir l'Allemagne, Joyce est jugé pour haute trahison en Grande-Bretagne et pendu en juin 1946. Son épouse Margaret Joyce, qui intervenait pour sa part sous le pseudonyme « Lady Haw-Haw », fut graciée en 1948. Ayant quitté l'Allemagne en 1943, Wolf Mittler reprendra ses activités sans être inquiété, tandis que Baillie-Stewart écopera de cinq années d'emprisonnement au Royaume-Uni.

68 Mittler s'en inspirera dès 1941 pour sa série de reportages dans les camps de prisonniers de guerre en Allemagne ; les témoignages des membres du corps expéditionnaire de soldats australiens et néo-zélandais (ANZAC) concernant les bons traitements qu'ils y reçoivent sont retransmis dans son émission propagandiste « *ANZAC Tattoo* », co-animée avec Mildred Gillars alias « Axis Sally », pour démobiliser leurs compatriotes qui se battent alors en Afrique du Nord. (Wolf Mittler, interview avec Peter Simon et Thomas Gaevert, *Wolf Mittler: Ein Rundfunkreporter zwischen den Fronten*, SWR2 Dschungel, émission du 5 septembre 2000.)

69 La liste des musiciens de 1940 à 1943 est reproduite dans Horst J.P. Bergmeier et Rainer E. Lotz, *Hitler's Airwaves*, op. cit., p. 165.

manière à conserver une grande proximité avec la version originale : elles reflètent l'antisémitisme nazi et tournent en ridicule les dirigeants des pays alliés contre l'Allemagne, particulièrement Winston Churchill tout d'abord, représenté comme alcoolique et pleutre, puis Franklin Delano Roosevelt, associé à la « juiverie internationale » et aux « bolcheviques » après l'entrée en guerre des États-Unis. Mentionnons ici l'exemple du standard *Stormy Weather*, initialement composé en 1933 par Harold Arlen sur un texte de Ted Koehler pour le spectacle *Cotton Club Parade*. La chanson présente Churchill comme un couard impuissant devant la suprématie de l'ennemi allemand.

152

<i>Paroles originales</i>	
Don't know why	Je ne sais pas pourquoi
There's no sun up in the sky	Il n'y a pas de soleil dans le ciel
Stormy weather	Quel mauvais temps
Since my gal and I ain't together	Depuis que je ne suis plus avec mon mec
Keeps rainin' all the time	Il pleut tout le temps
Life is bare	La vie est sans intérêt
Gloom and misery everywhere	Tristesse et misère sont partout
Stormy weather	Quel mauvais temps
Just can't get my poor self together	Je ne peux plus rassembler mes esprits
I'm weary all the time.	Je suis constamment lasse
<i>Paroles modifiées</i>	
Don't know why	Je ne sais pas pourquoi
I cannot blockade the sky	Je ne peux bloquer le ciel
Stormy weather	Quel mauvais temps
Since my ships and the German planes got together	Depuis que mes navires ont rencontré les avions allemands
I'm beaten every time	Je suis battu à chaque fois
Life is bare	La vie est sans intérêt
Gloom and misery everywhere	Tristesse et misère sont partout
Stormy weather	Quel mauvais temps
Just can't keep my poor ships together	Je ne parviens plus à conserver mes bateaux
They're sinking all the time.	Ils coulent tout le temps

Un exemple antibolchevique est le détournement de *Bei Mir Bistu Shein* de Jacob Jacobs et Sholom Secunda, popularisé par la version des Andrews Sisters sous le titre *Bei mir bist du schön* en 1937. Il devient ici, selon l'annonce de Schwedler au début de l'enregistrement, « l'hymne de la Fraternité internationale des bolcheviques » (« *the Anthem of the International Brotherhood of Bolsheviks* »). La chanson « Lili Marleen » est traduite en anglais par Norman Baillie-Stewart en 1942 et enregistrée par l'orchestre avec Lale Andersen au micro, mais sans détournement des paroles ; il s'agit alors de

populariser ce chant de soldat allemand auprès des troupes ennemies. Les enregistrements des sessions de Charlie and His Orchestra – près de 300 titres au total – feront l'objet de copies, envoyées aux émetteurs allemands installés dans les pays occupés.

À la fois interdit, détourné, instrumentalisé, le jazz ne cesse de représenter une menace pour le régime hitlérien et il est constamment attaqué pour l'incitation à la débauche morale et sexuelle que ses sonorités sont supposées éveiller. Son potentiel de résistance physique, spirituelle et intellectuelle est souligné par l'importance que les dirigeants nazis accorderont à un groupe de jeunes surnommé *Swing Jugend* ou plus péjorativement les *Swing Heinis*, le terme *Heini* pouvant être traduit en français par « nigaud ». Un premier groupe de jeunes passionnés de jazz et de swing voit le jour à Hambourg et fait des émules à Berlin, Francfort et dans pas moins de quarante-deux autres villes d'Allemagne ainsi qu'à Vienne⁷⁰. Les membres constituent des *hot clubs* et s'y retrouvent à l'occasion de fêtes privées pour danser au son de musique *swing* et *hot*, partager des enregistrements américains et boire de l'alcool. Issus de la classe moyenne supérieure et de la bourgeoisie, ils affichent leur anglophilie par leur style vestimentaire : veste à carreaux écossais, pantalons à coupe large, imperméable, écharpe, chapeau et parapluie pour les garçons qui portent par ailleurs les cheveux longs jusqu'au col ; jupe courte avec mi-bas de soie ou pantalon, rouge à lèvres et vernis à ongles pour les filles, qui affichent également leur émancipation par le fait de fumer en public. La formule « *Swing Heil* » est utilisée par certains en lieu et place de l'habituel « *Sieg Heil* », « *Heil Hotler* » remplace pour d'autres « *Heil Hitler* », les prénoms allemands sont américanisés. Bien que ces jeunes ne soient généralement pas politisés, ils refusent le plus souvent de s'engager dans la Jeunesse hitlérienne. Leur engouement pour la culture américaine et le jazz, mais surtout leur individualisme revendiqué suscitent l'inquiétude des dirigeants parmi lesquels Himmler qui, en tant que chef de la police allemande, commande des rapports sur leurs activités et les fait placer sous surveillance à partir de 1940. Taxée de clique « libéraliste-individualiste », la *Swing Jugend* contrevient, de fait, à l'édification de la « communauté du peuple » voulue par les idéologues nazis, comme le montre le rapport à son sujet établi en août 1941 :

Il s'agit ici en partie de jeunes dégénérés, prédisposés à la criminalité ou encore de sang-mêlé, qui se sont constitués en cliques, plus précisément en bandes

70 Villes recensées par Guido Fackler, « Die "Swing-Jugend": oppositionelle Jugendkultur im nationalsozialistischen Deutschland », dans Alenka Barber-Kersovan, Gordon Uhlmann (dir.), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hamburg, Dölling und Galitz, 2002, p. 36.

musicales de gangsters et qui terrorisent la population qui pense sainement par leur attitude et l'indignité de leurs excès musicaux⁷¹.

Qualifiant ses membres d'« ennemis publics », ce rapport propose en outre des mesures répressives :

Il semble nécessaire et urgent d'arrêter les meneurs de ces bandes, qui sont connus du service de sécurité et de la Gestapo, et de saisir tout le matériel de disques interdits qu'ils ont mis à l'abri, pour enrayer la propagation de l'épidémie de swing et de hot à Hambourg et aux alentours et empêcher que s'exerce leur mauvaise influence sur les autres jeunes⁷².

En janvier 1942, Himmler en fait état à Reinhard Heydrich et préconise que « ce mal soit complètement exterminé ». Pour ce faire, il décide de peines d'emprisonnement de deux à trois ans dans des camps de concentration :

154

Tous les meneurs, à savoir les meneurs de l'espèce mâle ou femelle [...] doivent être envoyés dans un camp de concentration. Les jeunes doivent tout d'abord y recevoir des coups, pour être ensuite éduqués de la manière la plus sévère et forcés à travailler⁷³.

À partir de juin 1942, les déportations vers Moringen et Uckermark commencent. Une partie des jeunes hommes est pour sa part envoyée sur le front⁷⁴.

L'attitude adoptée face à la diffusion, à l'écoute et à la pratique du jazz est donc complexe et obéit à une stratégie de contrôle de chaque individu : tout en permettant parfois le divertissement du peuple, l'objectif visé est avant tout l'embrigadement. La mise en œuvre de mesures punitives voire meurtrières à l'encontre de la jeunesse qui affiche son engouement pour cette musique témoigne de son potentiel de résistance spirituelle à l'idéologie nazie. Les vicissitudes que connaît le jazz durant ces presque treize années mettent également en avant l'impossibilité de cohérence d'un système due à l'hypergestion de la politique musicale dans son ensemble et par des acteurs multiples sous le régime nazi. Elles révèlent à elles seules les luttes politiques et idéologiques

71 Artur Axmann, « Bericht: Swing-Jugend, 1941. Sofort-Aktion gegen Swing-Jugend », 18 août 1941, reproduit dans Karl Heinz Janke (éd.), *Jugend unter der NS-Diktatur 1933-1945. Eine Dokumentation*, Rostock, Ingo Koch, 2003, p. 557.

72 *Ibid.*, p. 558.

73 Heinrich Himmler à Reinhard Heydrich, 26 janvier 1942 ; cité par Regina Fritz, « Die "Jugendschutzlager" Uckermark und Moringen im System nationalsozialistischer Jugendfürsorge », dans Ernst Berger (dir.), *Verfolgte Kindheit. Kinder und Jugendliche als Opfer der NS-Sozialverwaltung*, Berlin, Böhlau, 2007, p. 312.

74 Au sujet de la *Swing-Jugend*, voir également Michael Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 102-110 et 148-162.

auxquelles se livrent les plus proches collaborateurs de Hitler et démentent l'unité de façade du régime national-socialiste.

Une enclave de liberté apparente : la Ligue culturelle juive

Sur une initiative de Goebbels, à partir du 1^{er} avril 1933, un boycott des magasins juifs est organisé et, progressivement, les Juifs sont exclus de toute activité. Plusieurs milliers d'artistes et de musiciens sont ainsi renvoyés des orchestres, des troupes de théâtre ou des opéras. Dans cette logique ségrégationniste, l'accès aux salles de spectacle et à toute représentation fréquentée par des « aryens » leur est progressivement interdit. Pour répondre à cette décision catastrophique, des artistes juifs mettent en place des associations, tolérées par le régime, jouant pour un public exclusivement juif. La Ligue culturelle des Juifs allemands (*Kulturbund deutscher Juden*) voit tout d'abord le jour durant l'été 1933. Dirigée par le neurologue et musicien Kurt Singer et par le chef d'orchestre et compositeur Joseph Rosenstock, elle se développe bientôt dans une soixantaine de villes allemandes. Dès 1933, elle compte 19 000 membres et dispose de 125 musiciens et acteurs, employant au total quelque 200 personnes. Durant la première saison qui s'ouvre sur une représentation des *Noces de Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, 69 opéras sont présentés et 117 concerts donnés. La saison suivante voit le nombre de concerts tripler. Entre 1934 et 1937, plus de 200 représentations mensuelles seront recensées dans une centaine de villes. Plus de 180 000 Juifs de toute l'Allemagne deviendront membres actifs de cette organisation, dont 40 000 pour la seule ville de Berlin. Avec les lois raciales de Nuremberg en 1935, les Juifs sont déchus de la nationalité allemande et l'alliance est rebaptisée Ligue culturelle juive d'Allemagne (*Jüdischer Kulturbund in Deutschland*) puis Association des ligues culturelles juives du Reich (*Reichsverband der jüdischen Kulturbünde*). Au total, entre 1934 et 1937, plus de deux cents représentations mensuelles seront recensées dans une centaine de villes, parmi lesquelles Francfort, Cologne, Hambourg, Munich, Stuttgart, Mannheim et Breslau⁷⁵.

La *Kulturbund* est séparée en huit domaines distincts : conférences, pièces légères, drames, concerts, opéras, décors et costumes, technique, organisation. C'est, dans les faits, une véritable organisation officialisant la ségrégation des Juifs en Allemagne qui se met en place, sous la supervision de Hans Hinkel,

75 Chiffres donnés par Erik Levi, *Music in the Third Reich*, New York, Saint Martin's Press, 1996, p. 51-52. À ce sujet, voir également Elke Geisel, Henryk Broder, *Première und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Berlin, Siedler, 1992 ; Akademie der Künste (éd.), *Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Berlin, Hentrich, 1992 ; Martin Goldsmith, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, New York, J. Wiley, 2000.

antisémite radical membre de la KfdK, référent culturel au sein du ministère prussien de l'Éducation nationale et de la Science, qui sera ensuite chargé de la « déjudaïsation » de la vie culturelle allemande au sein du ministère de la Propagande. Les conditions définies par ce dernier sont très strictes : seuls des artistes juifs peuvent se produire pour l'organisation et les concerts ne peuvent être fréquentés que par un public juif s'acquittant d'une somme forfaitaire mensuelle⁷⁶, qui permet le financement de l'association, de la location de la salle et de la rémunération des artistes. De ces concerts ou événements, seuls peuvent rendre compte des journalistes appartenant à la presse juive. En revanche, les programmes des concerts, même s'ils doivent être soumis au bureau de Hinkel pour accord avant toute exécution, laissent une liberté de choix surprenante, qui se traduit par une proximité avec les goûts des Allemands non juifs : *Judas Macchabée* de Georg Friedrich Haendel, *Fidelio* et la *Symphonie n° 3 « Héroïque »* de Ludwig van Beethoven, *Nabucco* de Giuseppe Verdi, *La Chauve-Souris* de Johann Strauss figurent aux programmes berlinois de la saison 1934-1935. Bien que les orientations esthétiques se rapprochent de celles prisées par le régime et la population, elles en diffèrent parfois sur le contenu moral et idéologique, à l'exemple de la première production de la division théâtrale, le 1^{er} octobre 1933. Le choix se porta sur *Nathan le Sage* (*Nathan der Weise*), une fable de l'écrivain des Lumières Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781) sur la fraternisation des religions chrétienne, musulmane et juive. Après 1935, certains compositeurs allemands comme Beethoven, Richard Wagner ou Richard Strauss sont interdits et la programmation se tourne vers la musique de compositeurs juifs du passé mais également vers la création contemporaine, avec cependant un goût très modéré pour la modernité. Un recensement partiel de la programmation a dénombré 155 œuvres de 70 compositeurs juifs sur la durée d'existence des ligues culturelles juives à travers l'Allemagne⁷⁷.

Alors même que l'idéologie nationale-socialiste vilipende l'incapacité créative des Juifs en les comparant à des parasites, Hinkel, dans sa démarche propagandiste, loue la prolifération des artistes de la *Kulturbund*. Les intérêts que le parti nazi retire de la création de cette organisation sont multiples : tout d'abord, elle permet de remédier partiellement au problème de chômage qui se pose pour les artistes juifs suite à leur bannissement des institutions allemandes ; corrélativement, en réservant un espace d'expression à la communauté juive, elle s'assure son retrait total de la vie culturelle réservée aux « aryens » ; par ailleurs, la possibilité de fréquenter des lieux de divertissement allouée à la population

⁷⁶ La somme acquittée par les membres donne droit à deux spectacles par mois, suivant une alternance très précise : durant un mois, un opéra et une conférence en philosophie, musique, religion ou art et, le mois suivant, une pièce de théâtre et un concert.

⁷⁷ Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*, op. cit., p. 88.

exclue est propice à un apaisement des tensions sociales. Mais l'enjeu majeur est surtout propagandiste : alors qu'à l'approche des Jeux olympiques de 1936, la communauté internationale s'inquiète des discriminations dont la population juive est victime au quotidien, la création de la *Kulturbund* vise à la rassurer, en mettant en avant la richesse des œuvres présentées et la liberté des artistes. En septembre 1936, la Ligue est même autorisée à tenir un congrès national à Berlin ; les membres des cent vingt-cinq sections du pays assistent dans ce contexte à des conférences sur la survie de la culture juive en Allemagne, couvrant l'étude de la musique liturgique et folklorique à la musique orchestrale. Un prix de composition est organisé, pour lequel une centaine d'œuvres est soumise. L'année des Jeux, Hinkel autorise des journalistes non juifs à assister à des concerts et les encourage à interviewer des artistes et des dirigeants.

Paradoxe ultime : certaines des sections de la Ligue, parmi lesquelles celle de Berlin, sont maintenues sur ordre de Goebbels après le pogrom de novembre 1938 surnommé « Nuit de Cristal », dans un souci exclusivement propagandiste puisqu'elle nourrit une relative illusion quant au sort de la population juive et de ses artistes. Elle est finalement interdite et dissoute le 11 septembre 1941 par la Gestapo, date à partir de laquelle musiciens et artistes auront soit choisi l'exil, soit été assassinés ou déportés dans des camps de concentration – Theresienstadt principalement – ou vers des centres de mise à mort. Si l'existence de la *Jüdischer Kulturbund* en Allemagne est reconnue aujourd'hui comme faisant partie intégrante d'un système qui n'aura de cesse de rassurer la communauté internationale quant au sort réservé aux Juifs, du moins jusqu'en 1941, sa mise en place à l'époque a contribué à la désorientation d'un certain nombre d'artistes qui, choisissant de ne pas émigrer pour maintenir une vie culturelle dans le pays, se trouveront pris au piège.

DE L'ÉPURATION À LA DÉNAZIFICATION

Le régime national-socialiste s'est inscrit, avant même la prise de pouvoir et avec la constitution du parti nazi, dans l'obsession de la « rupture », en premier lieu avec les années de la république de Weimar. Cette rupture est observable dès la mise en place du régime, notamment par l'exclusion ou le renvoi de nombreux musiciens jugés désormais indésirables. L'enjeu, en attendant l'essor de compositeurs et musiciens emblématiques du nouveau régime issu de l'autoproclamée « révolution nationale-socialiste », est tout d'abord de mettre un terme à des courants et expérimentations jugés dégradants pour l'« âme allemande », notamment l'atonalité : contre la « dégénérescence » du passé, la rupture doit mener à une véritable « régénérescence » du peuple allemand et de sa musique. Mais en exigeant une musique au service de l'éducation du peuple

et en s'en donnant des moyens extrêmes, ce système empêche dès lors le génie créateur de s'exprimer :

L'adversaire le plus redoutable d'une efflorescence musicale contemporaine est l'ingérence illimitée du bureaucratisme et de l'étatisme. Si des hommes d'État parfaitement ignorants dans le domaine de l'art conservent le pouvoir d'interdire certaines œuvres pour des raisons tout à fait étrangères à l'art, ou – ce qui est plus redoutable encore – si l'interdiction est motivée par des raisons artistiques totalement erronées, alors l'avenir de la musique est compromis à tout jamais. Tout comme on ne peut concevoir un art folklorique « dirigé », il est tout aussi impossible de régenter le génie de la création⁷⁸.

158

Privilégiant uniquement le contenu idéologique et la potentialité propagandiste et manipulatrice de la musique sur le peuple, Hitler et ses collaborateurs dirigent la création artistique vers l'aporie que Béla Bartók dénoncera en 1938. Le bannissement de nombreux compositeurs allemands, juifs ou opposants politiques⁷⁹, mène également à un véritable appauvrissement de la vie culturelle allemande, au point que Hitler déplorera finalement lui-même qu'aucun artiste de l'envergure des grands maîtres ne se distingue. Malgré le coup de grâce donné à la musique moderne, la création ne s'arrête pourtant pas sous le III^e Reich. À côté des *Volkslieder*, le régime soutient la création dans le domaine de la musique « savante » : de nombreux opéras voient le jour entre 1933 et 1945 mais également des cantates, oratorios et autres œuvres monumentales pour chœurs et orchestres.

Si le talent de certains – trop rares – compositeurs autorisés, tels que Richard Strauss dans un premier temps et, l'espace de quelques années, Paul Hindemith, a pu continuer à s'exercer dans le domaine de la composition, il n'en reste pas moins impossible d'évoquer l'existence d'une véritable « musique nazie », cela pour plusieurs raisons. Historiquement tout d'abord : l'Allemagne était au centre d'influences diverses et fragmentée en divers états indépendants, ce qui empêchait déjà de pouvoir véritablement évoquer précédemment l'existence d'une « musique allemande » ; la naissance d'une musique « de sang et de sol » est donc, dans son projet même, vouée à l'échec. Cela s'explique ensuite par l'absence de critères musicaux formulés précisément par les théoriciens du parti, en dehors de l'opposition à toute forme de modernisme telle qu'expérimentée sous la république de Weimar et de l'asservissement imposé du compositeur à l'« âme populaire ». Enfin, les conflits idéologiques de personnalités et des rivalités

78 « Opinion de Mr. Béla Bartók (Varsovie) sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la musique contemporaine », *Revue internationale de musique*, 1/3, juillet-septembre 1938, p. 153.

79 Entre 1933 et 1937, environ cent soixante compositeurs célèbres partent de la seule ville de Berlin pour la France, la Suisse, la Palestine, les États-Unis.

incessantes au plus haut échelon de l'État, telle celle entre Joseph Goebbels et Alfred Rosenberg qui les mène à des luttes intestines ont empêché toute unité esthétique. Ce conflit permanent qui ne connaîtra pas de répit contribue à dresser des politiques musicales en Allemagne nazie un bilan erratique : les cas du jazz, du destin fluctuant de compositeurs acquis au pouvoir et de l'espace de liberté apparente que constitue la *Jüdischer Kulturbund* sont symptomatiques de ces tensions idéologiques. La rupture semble en définitive s'être appliquée avant tout dans la privation des droits et des libertés fondamentaux des citoyens allemands « ennemis du peuple » ou jugés indésirables, et ce, dès 1933. Mais plus qu'une rupture véritable, il faut y voir une radicalisation, une exacerbation des idées autoritaristes, pangermanistes et expansionnistes hérités de l'ancienne Prusse et une exploitation judicieuse d'un anticommunisme et d'un antisémitisme déjà présents. En ce sens, la rupture s'apparente davantage à un détournement et s'en tient avant tout à des velléités.

Alors que l'on a pointé les failles et les incohérences du régime qui s'achemine inexorablement, après l'entrée en guerre, vers l'autodestruction, l'interrogation subsiste sur sa pérennité, l'adhésion et l'enthousiasme qu'il génère au sein de la population allemande durant les premières années, ainsi que sur les raisons du ralliement de nombreux artistes. Si l'on revient un instant sur la situation politique de la fin des années 1930, force est de constater que Hitler suscita dans un premier temps espoir et utopie, et pas seulement chez des conservateurs tels que Hans Pfitzner ou Richard Strauss :

Même si tout le monde ne souhaitait pas un chef spécifiquement nazi, la plupart étaient las de l'expérience démocratique de Weimar, avec des élections à répétition, les innombrables manifestations et l'anarchie qui régnait dans les rues, les longues queues devant les bureaux d'assistance sociale et l'ampleur du chaos sociale. Méprisant la classe politique de Weimar qui s'était montrée totalement incapable de les sortir de là, les Allemands étaient tout prêts à placer leur confiance et leur crédit dans un homme qui les rattacherait à ce qu'ils tenaient pour les éléments les plus sains des traditions allemandes⁸⁰.

Dès les premiers mois de 1933 et même avant, de nombreux Allemands parmi lesquels des musiciens en deviennent des rouges volontaires en s'engageant par milliers dans diverses organisations, du parti aux œuvres de charité en passant par les ligues culturelles, les groupements professionnels ou les mouvements de jeunesse. La mise en place de ces multiples structures assure l'efficacité d'un régime dans lequel « la vie comme telle devient un objet éminent de calculs

80 Robert Gellately, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer*, trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003, p. 24.

et de prévisions du pouvoir étatique⁸¹. » Une certaine amélioration de la situation économique et sociale, l'embrigadement de la jeune génération et l'omniprésence de la propagande assurent son succès auprès d'une large partie de la population.

Enfin, la mise en place du système concentrationnaire, largement médiatisée par le régime, suscite la peur et assure l'élimination ou la mise au pas de nombreux opposants politiques. Le 8 mars 1933, le ministre de l'Intérieur du Reich Wilhelm Frick annonce l'ouverture des premiers camps de concentration, parfois également désignés comme des « camps de rééducation » (*Erziehungslager*) ou de « détention préventive » (*Schutzhaftlager*), sous l'égide de la SA ou de la SS. Ce sont dans un premier temps souvent des lieux temporaires : anciens camps d'internement ou d'entraînement datant de la première guerre mondiale, prisons locales, ou encore usines abandonnées. Le premier camp inauguré officiellement est celui de Dachau, près de Munich, le 22 mars ; les détenus, arrêtés pour la plupart à la suite de l'incendie du Reichstag le 27 février, y sont transférés dès le lendemain. À l'été 1933, la population des multiples camps parmi lesquels Oranienburg, Papenburg, Esterwegen, Breslau-Dürrgoy, Kemna, Sonnenburg et Sachsenburg avoisine 26 000 individus⁸². Ces camps renferment majoritairement des opposants accusés de communisme ou de marxisme, mais aussi de nombreux autres « ennemis du peuple » : socialistes, libéraux, royalistes, syndicalistes et même des journalistes ou des industriels hostiles à Hitler, parmi lesquels certains sont juifs. Des opposants religieux y sont également incarcérés, notamment des témoins de Jéhovah et des anthroposophes, ainsi que des membres du clergé catholique et protestant. Autrement dit, ceux qui contreviennent par leurs idées et leurs prises de position souvent publiques à la mise en place de la politique nationale-socialiste. La violence et la torture y sont quotidiennes. Certains détenus écotent de peines de quelques semaines ou de quelques mois à l'issue desquels ils sont libérés, d'autres de peines plus lourdes à durée indéterminée – l'inconnu et l'incertitude constituant une forme de torture d'ordre psychologique. Le témoignage qu'ils livrent à leur sortie sur la terreur qui s'y exerce crée à son tour une peur qui contribue à l'exil d'artistes engagés et à des processus de « mise au pas volontaire » tels qu'on a pu les observer dans certains cabarets berlinois.

81 Giorgio Agamben, *Homo sacer*, t. 1, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 17.

82 Nous empruntons ici les chiffres et la périodisation établis par Ulrich Herbert, Karin Orth, Christoph Dieckmann, « Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung », dans Ulrich Herbert, Karin Orth, Christoph Dieckmann (dir.), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2002, t. 1, p. 25-32.

Dès 1936, la presse du régime désigne de nouveaux ennemis mettant en péril l'édification et les valeurs morales de la « Communauté du peuple ». Se profile progressivement une « épuration sociale » contre ceux désignés comme « asociaux » : mendiants, vagabonds et marginaux, criminels, drogués et alcooliques, proxénètes et prostituées, les homosexuels ainsi que les Tsiganes, les nomades et les sans-abris. Le « décret de lutte préventive contre la criminalité » (*Erlaß Vorbeugende Verbrechensbekämpfung*) du 4 avril 1938 et l'« Action contre les fainéants du Reich » (*Aktion Arbeitsscheu Reich*) de juin 1938, impulsés tous deux par Himmler, mènent à de véritables rafles à l'intérieur du pays : près de 12 000 Allemands dont 2 500 « Juifs avec des antécédents judiciaires » (« *vorbestrafte Juden* ») sont emprisonnés⁸³. La plupart sont tout d'abord internés à Sachsenhausen près de Berlin, à Buchenwald près de Weimar et à Flossenbürg près de Bayreuth. Les ressortissants autrichiens font également les frais de ces mesures après le rattachement de leur territoire en mars 1938 : le camp de Mauthausen près de Linz est créé à partir du 8 août. À partir de 1938, l'« épuration » politique et sociale cède le pas à l'« épuration raciale », principalement à l'encontre des Juifs. Le pogrom de novembre 1938 entraîne l'arrestation de près de 30 000 Juifs allemands répartis principalement entre Dachau, Buchenwald et Sachsenhausen. La plupart seront libérés quelques semaines plus tard⁸⁴. Le décret pour la « lutte contre le fléau tzigane » (« *Bekämpfung der Zigeunerplage* ») promulgué par Himmler le 8 décembre 1938 officialise quant à lui la teneur raciale de la persécution des Tsiganes⁸⁵. La population concentrationnaire en Allemagne atteint 60 000 individus à la fin de l'année 1938. L'afflux massif de tous ces détenus et les perspectives économiques de la main-d'œuvre ainsi fournie mènent à l'édification de nouveaux camps à la superficie gigantesque, dont ceux de Neuengamme près de Hambourg, d'abord rattaché à Sachsenhausen, ou de Ravensbrück, à quatre-vingts kilomètres de Berlin.

83 Chiffres et précisions donnés par Stefanie Schüler-Springorum, « Masseneinweisungen in Konzentrationslager », dans Wolfgang Benz, Barbara Distel (dir.), *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, München, C.H. Beck, 2005, t. 1, p. 158-159.

84 C'est leur expulsion du Reich qui est alors visée. À l'issue de quelques mois de détention dans des conditions déjà inhumaines entraînant un fort taux de mortalité, près de 19 000 Juifs pouvant monnayer une autorisation de quitter le territoire seront progressivement libérés et quitteront l'Allemagne en contrepartie de l'abandon de tous leurs biens. La population juive d'Allemagne, estimée à près de 350 000 personnes en septembre 1937, diminue de moitié jusqu'à l'entrée en guerre qui signe son emprisonnement définitif à l'intérieur du pays (*ibid.*, p. 160-162).

85 Heinrich Himmler, « Runderlaß des Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei im Ministerium des Innern, betr. Bekämpfung der Zigeunerplage », cité par Sybil Milton, « "Gypsies" as Social Outsiders in Nazi Germany », dans Robert Gellately, Nathan Stoltzfus (dir.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 223. La destruction massive des Tsiganes est aujourd'hui connue sous le terme *porajmos* (signifiant littéralement « dévorement », « destruction ») forgé par l'historien linguiste rom Ian Hancock dans les années 1990.

Le système concentrationnaire connaît une dernière expansion massive et tentaculaire après l'entrée en guerre de l'Allemagne et l'invasion de la Pologne en septembre 1939, « premières étapes des génocides en série⁸⁶ ». Nombre de commissaires politiques et de Juifs sont massacrés sur place par des équipes mobiles de tuerie (*Einsatzgruppen*, littéralement « groupements d'intervention »). Les conquêtes territoriales nazies en Europe s'accompagnent systématiquement de la création de camps de concentration ou de transit dans lesquels sont regroupées les victimes de l'épuration politique et raciale menée dans chaque pays occupé : au total, plus de 15 000 camps et sous-camps seront édifiés en Autriche, Belgique, Estonie, Finlande, France, Italie, Lettonie, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Russie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie, ainsi qu'au Maroc et en Algérie à l'initiative du maréchal Pétain, et même en territoire anglais⁸⁷. Auschwitz I ouvre en juin 1940. La phase ultime constituant l'« entreprise d'anéantissement » à grande échelle et menant au génocide juif est amorcée après l'invasion de l'Union soviétique par l'« opération Barbarossa » en juin 1941. En moins de six mois, plus de 3 millions de soldats se rendent aux troupes allemandes ; considérés comme des « sous-hommes », non-protégés par les conventions de Genève de 1929 – dont l'Union soviétique n'était pas signataire –, nombre d'entre eux sont massacrés sur place par les équipes mobiles de tuerie, tandis que d'autres sont transférés dans des camps de concentration. Ces prisonniers sont les premières victimes gazées au Zyklon-B qui ont lieu à Auschwitz I entre septembre et décembre 1941. L'avancée des troupes en Union soviétique entraîne également la prise de contrôle sur la population juive, que le régime nazi estime à près de 5 millions de personnes. L'industrialisation de la mort, dont les noms, Belzec, Sobibór, Treblinka⁸⁸, Maidanek et Auschwitz-Birkenau sont devenus synonymes, portera le bilan total des victimes à près de dix millions de personnes⁸⁹ : « Destructeur par essence, ce système, avant d'en arriver à sa propre destruction, procéda à celle

⁸⁶ Robert Gellately, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer*, op. cit., p. 110.

⁸⁷ En janvier 1942, l'île anglo-normande d'Aurigny à la pointe du Cotentin est occupée par les Allemands qui y établissent quatre camps : Helgoland, Norderney, Borkum et Sylt. Ils disposent ainsi d'une main-d'œuvre en esclavage pour édifier des fortifications tout autour de l'île.

⁸⁸ Ces trois centres de mise à mort situés en Pologne sont également connus par le nom de code de l'opération « *Aktion Reinhardt* » officialisant l'assassinat systématique des populations juives polonaises. Entre juillet 1942 et octobre 1943, il est estimé que près de deux millions de Juifs et cinquante mille Tsiganes y ont péri dans des chambres à gaz dès leur arrivée.

⁸⁹ Les différents travaux tendant à établir des chiffres concernant les victimes du régime meurtrier nazi dans son ensemble divergent parfois fortement. Ils font état, selon les sources, de cinq à six millions de Juifs, plus de trois millions de prisonniers de guerre soviétiques, quatre-vingt-dix à cinq cent mille Tsiganes, près de cent cinquante mille handicapés, cinq à quinze mille homosexuels, dix à trente mille noirs et près de cinq cent mille victimes « non raciales ».

des fondements humains sur lesquels il s'était développé en parasite, et permit ainsi l'avènement de la barbarie⁹⁰. »

Bien que le système concentrationnaire soit indissociablement lié au III^e Reich, la place et les fonctions qu'y ont occupées la musique méritent cependant une étude approfondie et spécifique, qui fera l'objet d'un ouvrage ultérieur⁹¹. Certes, ce système cristallise à l'extrême les paradoxes du régime national-socialiste, tout en provoquant son autodestruction programmée par le basculement dans l'horreur et la barbarie. Mais il s'agit justement là d'un « système » et non pas d'un régime politique ; il est un « ailleurs » extrêmement sombre du Reich, dans lequel les décideurs en matière de politique musicale ne mettront guère les pieds. Certes, la musique y était omniprésente. Quelles que soient les situations, dès l'ouverture des camps en 1933, les premiers « orchestres de camp » (*Lagerkapelle*) composés de détenus voient effectivement le jour, sur ordre des commandants. Les membres sont pour la majeure partie des musiciens amateurs ayant reçu une formation instrumentale avant leur incarcération. Le « niveau » musical de ces ensembles, et leur effectif même, varient considérablement d'un camp à l'autre. Dans les premiers camps, il n'est pas rare que « l'orchestre » soit constitué de 3 ou 4 instrumentistes seulement. Certains ensembles regrouperont, suite à l'application des lois raciales, des instrumentistes professionnels. C'est le cas par exemple de celui de Dachau où arrivent à partir de 1938 les membres juifs de la Philharmonie de Munich, suite à l'épuration opérée par son chef Oswald Kabasta. Les conquêtes territoriales ultérieures occasionnent également l'incarcération de nombreux interprètes professionnels. La musique, qui résonnait à de nombreuses occasions dans les camps, a pris part, dans certaines circonstances, au processus d'« épuration » nazi. Mais son usage n'a fait l'objet ni de directives, ni de décret, ni de loi d'aucune sorte. Les seules directives que nous ayons trouvées en matière de musique concernent le « divertissement des troupes » (*Truppenbetreuung*), c'est-à-dire des concerts réservés au personnel SS, programmés le soir ou le dimanche dans les bâtiments de la Kommandantur ou dans des lieux culturels proches des camps. Le musicologue Milan Kuna a évoqué l'existence d'une ordonnance de Heinrich Müller, chef de la Section IV (Gestapo et Police secrète) de l'Office central de sécurité du Reich (RSHA) qui aurait recommandé, à partir d'août 1942, la création d'un orchestre dans les camps

⁹⁰ Hans Mommsen, *Le National-socialisme et la société allemande*, op. cit., p. 241.

⁹¹ À ce sujet, voir Guido Fackler, « *Des Lagers Stimme* ». *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Brême, Temmen, 2000 ; Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press, 2005 ; Bruno Giner, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011.

principaux⁹². Même si cette ordonnance avait existé, ce que les recherches récentes n'ont pas permis de prouver, elle n'aurait pas émané d'un acteur culturel du Reich et aurait confirmé le rôle avant tout utilitaire, voire disciplinaire, de la musique aux yeux des responsables des camps.

La raison de la présence de musique au service des commandants SA ou SS dans les camps découle, en définitive, du succès de l'entreprise nationale-socialiste d'enrégimentement : ayant été eux-mêmes formés aux valeurs nazies, notamment celle de la « camaraderie », sur un fond musical constant, c'est naturellement qu'ils transposent le système militaire aux lieux d'internement dont ils ont la charge. La fierté développée et entretenue quant au patrimoine musical et au talent germaniques explique également cette présence. L'utilisation de la musique dans les camps est en partie la même que celle faite au sein de la Jeunesse hitlérienne et des diverses organisations de type militaire ou paramilitaire du Reich : elle témoigne donc avant tout du succès de la politique de dissolution de l'individu menée par le régime. Les fonctions destructrices que l'exécution de musique pourra être amenée à exercer sont quant à elles liées à l'exercice de la violence et de la terrorisation, et n'émanent pas de directives ni même d'une volonté politique.

La libération des principaux camps par les Alliés et la découverte de l'industrialisation de la mort commence véritablement le 27 janvier 1945 avec celle d'Auschwitz⁹³ par les Soviétiques. Suivent Sachsenhausen (22 avril), Ravensbrück (30 avril) et Stutthof (9 mai). Début avril, les troupes américaines libèrent Buchenwald puis Dora, Dachau, Flossenbürg et Mauthausen. Bergen-Belsen et Neuengamme sont libérés par les Britanniques le 15 avril et le 4 mai. La rencontre avec une horreur sans précédent a donc lieu avant la capitulation de l'Allemagne et confirme la nécessité d'une rupture radicale avec l'idéologie nazie, fût-ce dans les premiers jours par des moyens coercitifs. Le peuple allemand, considéré moralement coupable des crimes commis en son nom, porte la trace de la souillure des massacres et du génocide. L'« Heure Zéro » (*Stunde Null*), décidée symboliquement le 9 mai 1945 à 0 h 00, sonne l'avènement d'une ère théoriquement nouvelle. Le consensus interallié se fait immédiatement autour de l'éradication immédiate et nécessaire du nazisme comme préalable à toute reconstruction. Hitler, en son temps, avait voulu éloigner la société allemande de toute possibilité de métissage et de toute forme

⁹² Ordonnance mentionnée sans référence par Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen* [1990], trad. all. Eli ka Nováková, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 1993, p. 42.

⁹³ Les Soviétiques avaient déjà été confrontés à l'horreur dès le 23 juillet 1944, lorsqu'ils libèrent Maidanek.

d'intellectualisation. Il faut désormais la soigner du racisme, de la violence et de la soif de domination. Là où la pureté s'était déterminée racialement, davantage en opposition à ce qu'elle n'était pas, c'est-à-dire à l'« impur », qu'en fonction de ce qu'elle était, les Alliés entendent instaurer une nouvelle dichotomie de la nature humaine, une nouvelle échelle morale et culturelle. La pureté quitte donc le champ de la race pour rejoindre celui des valeurs. Mais ces valeurs ne peuvent faire consensus entre Alliés au regard de leurs propres régimes, dont la constitution originelle s'est certes pétrie dans une promesse d'émancipation, mais à la forme et aux moyens tout à fait divergents suivant que la liberté devait se gagner d'abord individuellement pour les uns, collectivement pour les autres. La définition même de l'« impur » se focalise non plus sur le sang mais sur le mode d'organisation politique, les uns bannissant alors le totalitarisme, les autres le capitalisme.

La « dénazification » de tous les domaines de la société allemande s'annonce comme une « épuration », tandis que l'« Heure Zéro » établit les paradoxes et questionnements auxquels sont immédiatement confrontés les Alliés : reconstruire ou punir le peuple opprimant désormais vaincu ? Libérer ou contrôler le peuple conquérant désormais conquis ? Le nazisme, qui avait constitué pour le peuple allemand un socle idéologique unificateur, peut-il être destitué par un nouveau dessein commun ? La notion même de peuple se trouve éprouvée : l'« Heure Zéro » représente d'abord l'atomisation de la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*), l'extinction de la « race des seigneurs » (*Herrenrasse*) théorisée par Hitler. Pour autant, elle ne permet pas encore la naissance d'une vision de substitution, car aucune ne peut s'appliquer tout à fait à ce peuple soumis à l'expiation avant de redevenir. La période qui s'ouvre est donc celle de la ré-identification du peuple allemand, non pas par lui-même mais par ses occupants. Malgré une unité de façade dans les premiers mois d'occupation, et dès la signature des premiers accords quadripartites, des divergences idéologiques apparaissent rapidement entre les zones et amènent nécessairement le peuple, déjà morcelé géographiquement, à se diviser. On perçoit dès lors la polysémie des termes et la complexité des liens qui se créent entre les « nouveaux peuples » occupés et les « nouvelles musiques » encouragées par les Alliés. Quelle est tout d'abord la définition que chacun d'eux assigne à la notion de peuple ? Que signifie la « nouvelle musique » ? Quels rapports se créent entre le peuple occupé et la force occupante par le biais de la musique ? Quelles sont les spécificités des politiques musicales dans les quatre zones ?

La victoire des Alliés sur le nazisme en 1945 leur donne le droit d'organiser la « rupture » par l'occupation. Occuper est pourtant en soi un acte contre-nature, eu égard à l'objectif commun de « démocratie ». Les Alliés doivent penser une rupture à la place même de ceux qui la vivront réellement. Pour que cette

rupture soit saine, il leur faut, à terme, redonner au peuple sa capacité à la mettre en œuvre par lui-même. La rupture est envisagée en deux temps : celui de l'occupation puis celui de la reconstruction par le peuple allemand. Elle est donc fondamentalement différente de celle imposée par Hitler en 1933. Afin de déconstruire l'unité raciale recherchée par l'idéologie du nazisme, une partie des Alliés souhaite restaurer une unité politique nouvelle, grâce à laquelle « personne ne pense plus, comme l'humanité l'a toujours pensé, qu'il est indispensable que tout le monde croie la même chose⁹⁴. » Mais cette unité politique, prônée par les Américains et avec eux les Britanniques puis les Français, cause un clivage profond avec les Soviétiques qui entendent instaurer une nouvelle unité idéologique, celle de la lutte des classes. La rupture s'opère donc simultanément avec la période passée et à l'intérieur du présent. Les conflits idéologiques et les luttes d'influence qu'entraîne la guerre froide auront rapidement raison des actes unitaires symboliques des premiers jours.

94 Marcel Gauchet, *La Condition historique*, Paris, Stock, 2003, p. 306.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Archives

Bundesarchiv, Berlin (BArch)

- R 55 : Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)
 - 242 : Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester GmbH.
 - 264 : Haushaltsmittel für Festwochen, Theaterveranstaltungen und -Einrichtungen
 - 537 : Rundfunkpropaganda
 - 558 : Personalangelegenheiten des Rundfunks
 - 852 : Haushaltsmittel zur Förderung der Musik
 - 1163-1167 : Gedichte, Lieder eingesandt
 - 1186 : Abteilung Musik des RMVP, Österreich
 - 1270 : Abt. Rundfunk, Abhörmaterial des Sonderdienstes Seehaus
 - 20252a : Gottbegnadeten-Liste
- R 56-I : Reichskulturkammer, Büro Hinkel
 - A : Allgemeines und Korrespondenz
 - B : Musik
 - D : Film, Presse, Rundfunk
 - E : Kulturelle Organisationen
- R 56-II : Reichsmusikkammer
 - 87 : Mitteilungen der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer
 - 182 : Diverse Rundschreiben und Korrespondenz
 - 183 : Mitteilungen der Fachschaft Komponisten
- R 58 : Reichssicherheitshauptamt
 - 739 : Überwachung und Schließung der Kabarets « Katakomben » und « Tingeltangel » in Berlin
- R 4901 : Reichsministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung
 - 2478 : Mitteilungen der Reichsrundfunk-Gesellschaft
- SAPMO : Stiftung der Parteien und Massenorganisationen der DDR
 - DSF : Deutsch-Sowjetische Freundschaft
 - DY 24 : Freie Deutsche Jugend
 - DY 27 : Kulturbund der DDR
 - DY 30 : Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
 - DY 34 : Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
 - DY 43 : Gewerkschaft Kunst
 - ZPA : Zentrales Parteiarchiv

Landesarchiv, Berlin (LAB)

A Rep 243 : Reichskulturkammer, Landeskulturwalter Gau Groß-Berlin

C Rep 131 : Berichte an die sowjetische Kommandantur

C Rep 167 : Deutsche Staatsoper

Centre des Archives de l'occupation française en Allemagne et en Autriche à Colmar (AOFAA), La Courneuve

AC : Affaires Culturelles

1 AC 459-1 AC 498 : Service des Relations artistiques

1 AC 499-1 AC 522 : Bureau des Spectacles

1 AC 523-1 AC 545 : Tournées théâtrales et musicales en Allemagne

1 AC 594-1 AC 623 : Bureau de la Radiodiffusion

The National Archives (TNA/PRO) (anciennement Public Record Office), Kew (Londres)

Foreign Office (FO)

FO 898 : Political Warfare Executive

FO 946 : Information Services Department

Control Commission for Germany (British Element) (CCG(BE))

FO 1005 : Records Library

Records of the Cabinet Office (CAB)

CAB 129 : Cabinet Memoranda

The National Archives (NARA), College Park, Maryland (États-Unis)

Rg 165 : Records of the War Department General and Special Staffs

E172 : Reports, Directives, Bulletins, and other papers dealing with psychological warfare and propaganda activities in overseas theatres

Rg 260 : Records of the U.S. Occupation Headquarters, World War II

E94 : Records of the Executive Office ; The Control Office: Historical Division – Directives and Regulations, 1945

E260 : Records of the Information Control Division (ICD) ; Records of the Motion Picture Branch – Motion Picture Production & Distribution, 1945-1949

E262 : Records of the ICD – Records of the Radio Branch / Control of Radio Broadcasting, 1945-1949

E598 : Records of the Education & Cultural Relations (ECR) Division ; Records of the Division Headquarters ; Institute für den Unterrichtsfilm (related to Educational Films, 1945-1947)

E613 Records of the ECR Division ; Records of the Community Education Branch – Records relating the German Youth Activities Program (GYA)

E623 : ECR Division ; Cultural Affairs Branch ; Records Relating to Music and Theater, 1945-1948

E1035 : OMGBY (Bavaria) ; ECR Division ; Cultural Affairs Branch ; Records relating to the Music Section, 1945-1949

E1181 : ECR ; Reports and other Records, 1946-1949

E1345 : ICD ; Reports and other Records, 1946-1949

Périodiques

Dépouillement systématique, de 1933 à 1949 lorsqu'applicable

Allgemeine Musikzeitung

La France en Allemagne

KTB. Bulletin officiel de la Kommandatura interalliée

Melos. Zeitschrift für Musik

Melos. Zeitschrift für neue Musik

Die Musik (divers sous-titres entre 1934 et 1941)

Musik im Kriege. Gemeinschaftszeitschrift für die Dauer des Krieges vereinigt aus

Die Musik, Zeitschrift für Musik, Allgemeine Musikzeitung, Neues Musikblatt

Musik und Volk

Musikblätter des Anbruch

Die Quelle. Zeitschrift für Theater, Musik, Film

La Revue de la zone française

Stimmen. Monatsblätter für Musik

Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la Zone française d'Occupation

Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik

Dépouillement partiel

Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer

*Art et Culture en Union soviétique. Bulletin mensuel d'information sur l'édification
artistique en URSS*

« Articles et Documents » de la Direction de l'Information

Aufbau

Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik

Deutsche Kultur-Wacht

Deutsche Musikkultur

Berliner Tageblatt

Berliner Zeitung

Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands

Bildende Kunst

The Dearborn Independent

Der Golden Brunnen

Les Lettres françaises

*Mitteilungen der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer für Orchestermusiker
und Kapellmeister*

Die Musik-Woche

Musik und Gesellschaft

Neue Musikzeitung

Der neue Tag. Volkszeitung für Baden und Württemberg

Neue Zeitung. Eine amerikanische Zeitung für die deutsche Bevölkerung

Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association

Reichsgesetzblatt

Revue internationale de musique

Sinn und Form

Sozialistische Mitteilungen

Tägliche Rundschau

Les Temps modernes

Revue de l'Institut de sociologie [de Bruxelles]

Völkischer Beobachter

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

Zeitschrift für Instrumentenbau

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

Écrits idéologiques, témoignages, souvenirs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- , *Libres propos sur la guerre et la paix* [1944], trad. fr. François Genoud, Paris, Flammarion, 1952-1954.
- House of Representatives (éd.), *Hearings Regarding Hanns Eisler*, Washington, US Govt. Printing Office, 1947.
- JASPERS, Karl, *La Culpabilité allemande* [1946], trad. fr. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- JDANOV, Andreï, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950.
- KAHN, Arthur D., *Betrayal: Our occupation of Germany*, New York, Beacon Service Co., 2^e éd. 1950.
- , *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004.
- KESSLER, Harry, *Das Tagebuch 1880-1937*, éd. Sabine Gruber et Ulrich Ott, t. 9, 1926-1937, Stuttgart, Cotta, 2010.
- KLEMPERER, Victor, *LTI, la langue du III^e Reich* [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Agora, coll. « Pocket », 2003.
- , *Mes soldats de papier. Journal 1933-1941* [1995], trad. fr. Ghislain Riccardi, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- KOGON, Eugen, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands* [1946], trad. fr., Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- KÖHLER, Carl (éd.), *Volkslieder von der Mosel und Saar. Mit ihren Melodien aus dem Volksmunde gesammelt*, Halle, Max Niemeyer, 1896.
- KŘEENEK, 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.
- SCELLER, Thilo (éd.), *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, Potsdam, Ludwig Voggenreiter Verlag, 2^e éd. 1937.
- SCHMIDT, Hugo Wolfram, *Liederbuch für Volksschulen*, Bochum, Ferdinand Kamp, 1942.

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

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

ÉTUDES

Périodiques

Journal of Cold War Studies

Journal of Contemporary History

Mots. Les langages du politique

Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik

Music Educators Journal

Musique en jeu

The Music Journal

Die Musikforschung

Revue d'esthétique

Revue d'histoire diplomatique

Revue de musicologie

Ouvrages généraux

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

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

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

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

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

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

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

- Akademie der Künste (éd.), *Geschlossene Vorstellung: Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933-1941*, Berlin, Hentrich, 1992.
- L'Allemagne de Hitler, 1933-1945*, (Collectif), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », 1991.
- ANDERSON, Rachel Jane, *Lieder, Totalitarianism and the Bund deutscher Mädel. Girls' Political Coercion through Song*, Montreal, UMI Dissertation, 2002.
- APPLEGATE, Celia et POTTER, Pamela (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- ASTER, Misha, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2009.
- AYCARD, Mathilde et VALLAUD, Pierre (dir.), *Allemagne III^e Reich. Histoire/Encyclopédie*, Paris, Perrin, 2008.
- BAECHLER, Christian, *L'Allemagne de Weimar, 1919-1933*, Paris, Fayard, 2007.
- BARBER-KERSOVAN, Alenka et UHLMANN, Gordon (dir.), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hamburg, Dölling und Galitz, 2002.
- BARRON, Stephanie, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, New York, H.N. Abrams, 1991.
- BENZ, Wolfgang, ECKEL, Peter et NACHAMA, Andreas (dir.), *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, Berlin, Metropol, 2015.
- BERGER, Ernst (dir.), *Verfolgte Kindheit. Kinder und Jugendliche als Opfer der NS-Sozialverwaltung*, Berlin, Böhlau, 2007.
- BERGMEIER, Horst et LOTZ, Rainer E., *Hitler's Airwaves: The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, New Haven/London, Yale University Press, 1997.

- BERGMEIER, HORST, LOTZ, Rainer E. et KÜHN, Volker, *Lili Marleen an allen Fronten. Ein Lied geht um die Welt. Das Lied, seine Zeit, seine Interpreten, seine Botschaften*, Hambergen, Bear Family Records, 2005.
- BOLLMUS, Reinhard, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem* [1970], München, Oldenbourg, 2006.
- BRAUN, Joachim, HOFFMANN, Heidi Tamar et KARBUSICKÝ, Vladimír (dir.), *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unsers Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.-12. Januar 1993 in Dresden*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1995.
- BROHM, Jean-Marie, « Sur la psychologie de masse du fascisme », *Mauvais temps*, 6-7, mars 2000, <http://www.anti-rev.org/textes/Brohm00a/>, consulté en décembre 2006.
- BROSZAT, Martin, *Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972.
- BROSZAT, Martin, KRAUSNICK, Helmut, BUCHHEIM, Hans et JACOBSEN, Hans-Adolf, *Anatomie des SS-Staates*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967.
- BUDDS, Michael J. (dir.), *Jazz and the Germans. Essays on the Influence of « Hot » American Idioms on 20th-Century German Music*, Hillsdale, Pendragon Press, 2002.
- BULLOCK, Alan, *Hitler et Staline. Vies parallèles*, trad. fr. Serge Quadruppani, Paris, Albin Michel/Robert Laffont, 1994.
- BURKE, Peter, « Langage de la pureté et pureté du langage », trad. fr. Claudie Voisenat, *Terrain*, 31, septembre 1998, p. 103-112.
- CHAPOUTOT, Johann, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.
- , *Le Nazisme. Une idéologie en actes*, Paris, La Documentation française, 2012.
- CURRID, Brian, *A National Acoustics: Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- CUSTODIS, Michael et GEIGER, Friedrich, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster/New York, Waxmann, 2013.
- CZADA, Peter et GROßE, Günter, *Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt*, Berlin, Hentrich, 1998.
- DOMPKE, Christoph, *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*, Neumünster, von Bockel Verlag, 2011.
- DRÜNER, Ulrich et GÜNTHER, Georg, *Musik und « Drittes Reich ». Fallbeispiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik*, Köln, Böhlau, 2012.
- DU CLOSEL, Amaury, *Les Voix étouffées du III^e Reich*, Arles, Actes Sud, 2005.
- DÜMLING, Albrecht et GIRTH, Peter, *Entartete Musik. Dokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, cat. expo. « "Entartete Musik": eine kommentierte Rekonstruktion », 16 janvier-28 février 1988, Düsseldorf, Düsseldorf Symphoniker, 1993.

- DURST, David C., *Weimar Modernism. Philosophy, Politics, and Culture in Germany 1918-1933*, New York, Lexington Books, 2004.
- FACKLER, Guido, « *Des Lagers Stimme* ». *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen, Temmen, 2000.
- FEST, Joachim, *Les Maîtres du III^e Reich* [1965], trad. fr. Simone Hutin et Maurice Barth, Paris, Grasset, 2011.
- FLECKNER, Uwe (dir.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007.
- FOCKE, Harald et REIMER, Uwe, *Alltag der Entrechteten. Wie die Nazis mit ihren Gegnern umgingen*, Hamburg, Rowohlt, 1980.
- FOERSTER, Isolde von, HUST, Christoph et MAHLING, Christoph-Hellmut (dir.), *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, Mainz, Are Edition, 2001.
- FRAENKEL, Heinrich et MANVELL, Roger, *Dr. Goebbels. His Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1960.
- FRIEDMAN, Douglas E., *The Comedian Harmonists. The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany*, West Long Branch, HarmonySongs Publications, 2010.
- GEISEL, Elke et BRODER, Henryk, *Premiere und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Berlin, Siedler, 1992.
- GELLATELY, Robert, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer* [2001], trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003.
- GELLATELY, Robert et STOLTZFUS, Nathan (dir.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001.
- GILLIAM, Bryan (dir.), *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GIMMEL Jürgen, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der « Kampfbund für deutsche Kultur » und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster, Lit, 2001.
- GOLDSMITH, Martin, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, New York, J. Wiley, 2000.
- 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/Quadriga, 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 Saguier. Œuvres et jours*, Paris, Basalte, 2010.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SPOTTS, Frederic, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London, Yale University Press, 1994.

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

Ouvrages et articles sur l'Allemagne après 1945

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

- BOULEZ, Pierre, « Éventuellement... », *La Revue musicale*, 212, avril 1952, p. 117-148.
- BRENNECKE, Dietrich et HANSEN, Mathias (dir.), *Forum: Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, t. 2.
- BUCHLOH, Stephan, « Zwischen Demokratisierungsbemühungen und Wirtschaftsinteressen: Der Film unter der Besetzung der westlichen Alliierten », *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 8, 2006, p. 162-193.
- BUCKOW, Anjana, *Zwischen Propaganda und Realpolitik. Die USA und der sowjetisch besetzte Teil Deutschlands 1945-1955*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.
- CAHN, Jean-Paul et PFEIL, Ulrich (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.
- CALICO, Joy Haslam, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999.
- CARROLL, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Paris, Publisud, 1985.
- CLEMENS, Gabriele, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997.
- COLIN, Nicole, DEFRANCE, Corine, PFEIL, Ulrich et UMLAUF, Joachim (dir.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, Narr Verlag, 2013.
- CONERMANN, Gisela, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1995.
- COPELAND, Dale C., *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- CUSTODIS, Michael, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique [1965-1971]*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004.
- DANUSER, Hermann et BORIO, Gianmario (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Freiburg im reisgau, Rombach, 1997, t. II et III.
- DEFRANCE, Corine, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.
- DEFTY, Andrew, *Britain, America, and anticommunist Propaganda, 1945-53. The Information Research Department*, London, Routledge, 2004.
- DESSLER, Dirk, *Die entnazifizierte Sprache*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2002.
- DELÈGE, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- DIBELIUS, Ulrich et SCHNEIDER, Frank (dir.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993.

- DURAND, Yves, *Naissance de la guerre froide, 1944-1949*, Paris, Messidor, 1984.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste, *Les Relations franco-allemandes de 1939 à 1950*, Cours de Sorbonne, 1967, Fascicule 5.
- DUROSELLE, Jean-Baptiste et KASPI, André, *Histoire des relations internationales de 1945 à nos jours* [1953], Paris, Armand Colin, 2002.
- EISLER, Hanns, *Musique et société* [1973], trad. fr. Diane Meur, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998.
- FITZGIBBON, Constantine, *Denazification*, London, Michael Joseph, 1969.
- FREI, Norbert (dir.), *Karrieren im Zwielicht. Hitlers Eliten nach 1945*, Frankfurt a. M., Campus Verlag, 2001.
- FRITSCH-BOURNAZEL, Renata, *L'union soviétique et les Allemagnes*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1979.
- FULBROOK, Mary, *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 2002.
- FUNK-HENNIGS, Erika, *Deutsche Militärmusik nach 1945. Aufbau und Entwicklung im Kontext der politischen Kultur der DDR und der Bundesrepublik*, Karben, Coda, 1999.
- GARNIER, Violette, *L'Art en Allemagne, 1945-1995*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1997.
- GENTON, Bernard, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998.
- GEPPERT, Dominik (dir.), *The Postwar Challenge. Cultural, Social and Political Change in Western Europe, 1945-58*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- GERHARDT, Uta, « Re-Education als Demokratisierung der Gesellschaft Deutschlands durch das amerikanische Besatzungsregime. Ein historischer Bericht », *Leviathan*, 27/2, 1999, p. 355-385.
- , *Soziologie der Stunde Null. Zur Gesellschaftskonzeption des amerikanischen Besatzungsregimes in Deutschland 1944-1945/1946*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch, 2005.
- GEYER, Dietrich (dir.), *Osteuropa-Handbuch. Sowjetunion. Aussenpolitik 1917-1955*, Köln, Böhlau, 1972, t. I.
- GILES, Geoffrey J. (dir.), *Stunde Null. The End and the Beginning Fifty Years ago*, Washington, German Historical Institute, 1997.
- GILLEN, Eckhart, SCHMIDT, Diether (dir.), *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1989.
- GLASER, Hermann, *1945: Ein Lesebuch*, Frankfurt a. M., Fischer, 1995.
- , *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1991.
- GOELTZER, Wolf (dir.), *Stunde Null. Deutsche Kunst der späten vierziger Jahre*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1998.
- GOESCHEN, Ulrike, *Vom sozialistischen Realismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001.

- GROSSER, Alfred, *La Quatrième République et sa politique extérieure*, Paris, Armand Colin, 1961.
- , *L'Allemagne de notre temps 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970.
- GROSSER, Pierre, *Les Temps de la guerre froide. Réflexions sur l'histoire de la guerre froide et sur les causes de sa fin*, Bruxelles, Complexe, 1995.
- HANSEN, Mathias (dir.), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988.
- HEISTER, Hanns-Werner et STERN, Dietrich (dir.), *Musik der fünfziger Jahre*, Berlin, Argument Verlag, 1980.
- HEWISON, Robert, *In Anger. Culture in the Cold War 1945-60*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1981.
- HINDRICH, Günter et HEIDELMEYER, Wolfgang (dir.), *Documents sur Berlin 1943-1963*, München, Oldenbourg, 1964.
- HIXSON, Walter L., *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961*, New York, St. Martin's Press, 1997.
- HOFFMANN, Christa, *Stunden Null? Vergangenheitsbewältigung in Deutschland 1945 und 1989*, Bonn, Bouvier, 1992.
- HOPF, Helmuth et SONNTAG, Brunhilde (dir.), *Im Osten nichts Neues? Zur Musik der DDR*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1989.
- HUYNH, Pascal (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, cat. expo. 12 octobre 2010-16 janvier 2011, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2010.
- INSTITUT FRANÇAIS DE STUTTGART (dir.), *Die Französische Deutschlandpolitik zwischen 1945 und 1949: Ergebnisse eines Kolloquiums des Institut français de Stuttgart und des Deutsch-Französischen Instituts, Ludwigsburg, das am 16.-17. Januar 1986 im Institut français de Stuttgart stattgefunden hat*, Tübingen, Attempto Verlag, 1987.
- JANIK, Elizabeth, *Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill, 2005.
- JARAUSCH, Konrad H., *After Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, trad. angl. Brandon Hunziker, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- JEFFERSON, Alan, *Elisabeth Schwarzkopf*, Boston, Northeastern University Press, 1996.
- JOSEPH, Detlef, *Nazis in der DDR. Die deutschen Staatsdiener nach 1945 – woher kamen sie?*, Berlin, Ost, 2002.
- JUDT, Matthias (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998.
- JUNGMANN, Irmgard, *Kalter Krieg in der Musik: Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln, Böhlau, 2011.
- KERN, Erich et BALZER, Karl, *Alliierte Verbrechen an Deutschen: Die verschwiegenen Opfer*, Preußisch Oldendorf, Schütz, 1980.
- KERSAUDY, François, *De Gaulle et Roosevelt. Le duel au sommet*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006.

- KOCKA, Jürgen (dir.), *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien*, Berlin, Akademie Verlag, 1993.
- KREBS, Gilbert et SCHNEILIN, Gérard (dir.), *L'Allemagne 1945-1955. De la capitulation à la division*, Asnières, Publication de l'Institut d'allemand, 1996.
- KUHIRT, Ullrich, *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982.
- LACAPRA, Dominick, *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.
- LANG, Klaus, *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen, Shaker Media, 2012.
- LAROCHE, Jean, « Controverses sur l'origine et les causes de la guerre froide », *Études internationales*, 6/1, 1975, p. 47-65.
- LIESE, Kirsten, *Elisabeth Schwarzkopf. From Flower Maiden to Marschallin*, New York, Amadeus Press, 2007.
- LINSENMANN, Andreas, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949/50*, Tübingen, Narr Verlag, 2010.
- LUCCHESI, Joachim (dir.), *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung « Das Verhör des Lukullus » von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin, Basis Druck, 1993.
- LÜCKE, Martin, *Jazz im Totalitarismus: Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster, Lit, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986.
- MACDONOGH, Giles, *After the Reich. The Brutal History of the Allied Occupation*, New York, Basic Books, 2007.
- MATHON, Geneviève, « Remarques sur le mouvement, le retrait et le devenir des langues dans l'œuvre musicale », dans Florence Fabre, Pierre Maréchaux (dir.), *Avec George Steiner. Les chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 189-211.
- MAY, Lary (dir.), *Recasting America. Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- MEDHURST, Martin J. (dir.), *Cold War Rhetoric. Strategy, Metaphor and Ideology*, New York, Wesport, 1990.
- MEHDORN, Margarete, *Französische Kultur in der Bundesrepublik Deutschland: politische Konzepte und zivilgesellschaftliche Initiativen 1945-1970*, Köln, Böhlau, 2009.
- MÉNODIER, Henri (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1989.
- METTLER, Barbara, *Demokratisierung und Kalter Krieg. Zur amerikanischen Informations- und Rundfunkpolitik in Westdeutschland, 1945-1949*, Berlin, Verlag Volker Spiess.

- MONOD, David, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.
- NAIMARK, Norman M., *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949* [1995], Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2001.
- NEHER, André, *Le dur bonheur d'être juif*, Paris, Le Centurion, coll. « Les interviews », 1978.
- NOTIN, Jean-Christophe, *Les vaincus seront les vainqueurs. La France en Allemagne, 1945*, Paris, Perrin, 2004.
- PETIT, Élise (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, coll. « Avant-Gardes », 2015.
- PICARD, Emmanuelle, *Des usages de l'Allemagne. Politique culturelle française en Allemagne et rapprochement franco-allemand, 1945-1963. Politique publique, trajectoires, discours*, thèse sous la dir. de Jean-Pierre Azéma, Paris, Institut d'études politiques, 1999.
- PIKE, David, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- PLUM, Jacqueline, *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1955. Das Beispiel der Jugendbewegungen und privaten Organisationen*, Bonn, Friedrich-Wilhelms-Universität, 2005.
- POIGER, Uta G., *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- PRONAY, Nicholas et WILSON, Keith (dir.), *Political Re-education of Germany and Her Allies after WWII*, London, Croom Helm, 1985.
- RIEMSCHEIDER, Ernst G., *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1963.
- RIETHMÜLLER, Albrecht (dir.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006.
- SANDER, Helke et JOHR, Barbara (dir.), *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*, München, Verlag Antje Kunstmann, 1992.
- SATJUKOW, Silke, *Besatzer. « Die Russen » in Deutschland 1945-1994*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, München, Carl Hanser Verlag, 1995.
- SCOTT-SMITH, Giles, *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, London, Routledge, 2002.
- SCOTT-SMITH, Giles et KRABBENDAM, Hans (dir.), *Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*, London, Frank Cass Publishers, 2003.
- SEEGER, Horst et GOLDHAN, Wolfgang (dir.), *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988.

- SIRINELLI, Jean-François et SOUTOU, Georges-Henri (dir.), *Culture et guerre froide*, Paris, PUPS, 2008.
- SOLCHANY, Jean, *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro, 1945-1949*, Paris, PUF, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1997.
- , *L'Allemagne au XX^e siècle. Entre singularité et normalité*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 2003.
- STEINBIß, Florian et EISERMANN David, « Wir haben damals die beste Musik gemacht », *Der Spiegel*, 18 avril 1988, p. 228-236.
- STEINKAMP, Maike, *Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der Sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR*, Berlin, Akademie Verlag, 2008.
- STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (dir.), *Theater in Berlin*, Berlin, Henschel, 2001-2002, 4 vol.
- STONOR SAUNDERS, Frances, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, trad. fr. Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003.
- THACKER, Toby, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- THAISY, Laurence, *La Politique cinématographique de la France en Allemagne occupée (1945-1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- TISCHER, Matthias (dir.), *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, Berlin, Verlag Ernst Kuhn, 2005.
- TOMPKINS, David Gerard, *Composing the Party Line. Music and Politics in Poland and East Germany, 1948-1957*, PhD, Columbia University, UMI, 2004.
- TRAMPE, Gustav (dir.), *Die Stunde Null. Erinnerungen an Kriegsende und Neuanfang*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1995.
- TURNER, Ian D. (dir.), *Reconstruction in Post-War Germany. British Occupation Policy and the Western Zones, 1945-55*, Oxford, Berg, 1989.
- VAILLANT, Jérôme (dir.), *La Dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981.
- VINCENT, Marie-Bénédicte (dir.), *La Dénazification*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2008.
- VOLLNHALS, Clemens (dir.), *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945-1949*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.
- WAHL, Alfred, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991.
- WERTH, Alexander, *La Russie en guerre [1964]*, t. 2, *De Stalingrad à Berlin, 1943-1945*, trad. fr. Michel Zérafra, Paris, Tallandier, 2010.
- WILLIS, Frank Roy, *The French in Germany 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1962.

WUERMELING, Henric L., *Die weiße Liste. Umbruch der politischen Kultur in Deutschland 1945*, Berlin, Ullstein, 1981.

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

ZIEMKE, Earl F., *The U.S. Army in the Occupation of Germany, 1944-1946*, Washington, US Government Printing Office, 1990.

ZIERMANN, Christa (dir.), *Zur Kultur und Kunstpolitik der SED*, Berlin, Dietz, 1988.

INDEX

A _____
Abendroth, Hermann 53, 65, 83, 88, 200, 328.
Abusch, Alexander 295.
Ackermann, Anton 228, 229, 269, 270.
Adenauer, Konrad 194, 195, 213, 304, 305, 310.
Adorno, Theodor 66, 224, 225, 349.
Akhmatova, Anna 263.
Alxinger, Johann Baptist von 60.
Andersen, Lale 98, 99, 152.
Angeli, Primo 151.
Anheisser, Siegfried 58.
Anouilh, Jean 255.
Arnaud, Jean 220, 253, 282.
Arnim, Achim von 105.
Assafiev, Boris 265.
Attlee, Clement 169, 172.
Auric, Georges 255, 276.

B _____
Bach, Johann Sebastian 56, 58, 87, 256, 261, 284, 285, 353.
Baden-Powell, Lord Robert 116.
Baillie-Stewart, Norman 150-152.
Balfour, Michael 201.
Balzer, Hugo 64.
Bantock, Granville 193.
Barber, Samuel 193, 251, 252.
Barlach, Ernst 127, 136.
Barraclough, John Ashworth 195.

Barraine, Elsa 276.
Barrington, Jonah (pseudonyme de Cyril Carr Dalmaine) 150.
Barsky, Sergei 227.
Bartók, Béla 79, 141, 158, 192, 216.
Baumann, Hans 92, 109.
Baumgartner, Thomas 62, 63.
Bax, Arnold 193.
Bayreuth (festival de) 25, 49, 51-54, 133, 134, 142, 209.
Becher, Johannes Robert 188, 191, 213, 216, 267, 332.
Bechet, Sidney 316.
Beckmann, Max 63.
Beecham, Thomas 140, 209, 340.
Beethoven, Ludwig van 54-56, 65, 87, 124, 156, 186, 204, 207-209, 213, 246, 257, 259, 261, 284, 286, 291, 333, 334, 337, 345, 353.
Beiderbecke, Bix 320.
Bekker, Paul 67.
Bély, Viktor 260.
Berendt, Joachim-Ernst 211, 212, 319, 320.
Berg, Alban 39, 41, 66, 141, 192.
Bergen, Claus 61.
Bergese, Hans 146.
Berkeley, Lennox 192.
Bernstein, Leonard 193, 240, 246, 353.
Bevin, Ernest 240.
Bitter, John 251.

Bizet, Georges 92.
 Blacher, Boris 192, 218, 271, 272.
 Blanter, Matvei 317.
 Bliss, Arthur 193.
 Bloch, Ernst 67, 193.
 Blum, Léon 304.
 Blume, Friedrich 328-330.
 Blumensaat, Georg 92, 109.
 Böhm, Karl 88, 141, 147, 200, 334-338.
 Borchard, Eric 41.
 Borchard, Leo 203, 204, 251.
 Borck, Edmund von 192.
 Bormann, Martin 125.
 Borsari, Amédée 279.
 Böttcher, Georg 86, 91.
 Bouhler, Philipp 125.
 Boulez, Pierre 222, 223, 350.
 Brahms, Johannes 57, 58, 87, 204, 259.
 Braunfels, Walter 83.
 Brecht, Bertolt 40, 42, 43, 101, 102, 137,
 149, 216, 240, 273, 274, 296, 297, 342.
 Breker, Arno 61, 62.
 Brendel, Franz 49, 82.
 Brentano, Clemens 105.
 Britten, Benjamin 192, 193, 248, 250.
 Brocksieper, Fritz (*ou* Freddie) 151, 331.
 Bröger, Karl 111.
 Bruch, Charles 276.
 Bruckner, Anton, 36, 56-57, 65, 87, 207,
 338, 345.
 Bülow, Eva von 49, 81.
 Busch, Ernst 42, 79, 219, 316.
 Bush, Alan 192.
 Buth, Helmuth 101.
 Butterworth, George 193.
 Butting, Max 39, 192, 218.
 Byrd, William 193.

C _____
 Cage, John 40, 284.
 Camus, Albert 255.
 Carr Dalmaine Cyril *Voir* Barrington,
 Jonah.
 Cauer, Hanna 62.
 Celibidache, Sergiu 219, 252.
 Chagall, Marc 63.
 Chamberlain, Arthur Neville 151.
 Chamberlain, Houston Stewart 49, 50,
 81.
 Chaporine, Youri 242, 261.
 Charlie and His Orchestra 151-153, 331.
 Chebaline, Vissarion 192.
 Chopin, Frédéric 92, 207, 286.
 Chostakovitch, Dmitri 192, 193, 261,
 265, 266, 279, 317, 326.
 Churchill, Winston 151, 152, 169-172,
 179, 180, 194, 234.
 Clark, James 151.
 Clark, Mark 336.
 Claudel, Paul 255.
 Clay, Lucius 172, 173, 238, 306, 322.
 Cocteau, Jean 255.
 Comedian Harmonists 97-98, 101.
 Copland, Aaron 192, 193, 223, 240, 244,
 252, 279.
 Cowell, Henry 193.
 Crawford, Ruth 193.
 Croft, William 193.

D _____
 Da Ponte, Emanuele Conegliano, *dit*
 Lorenzo 58.
 Dallapiccola, Luigi 279.
 David, Johann Nepomuk 88, 200.
 Davidenko, Alexander 260.
 Debussy, Claude 192, 193, 257, 286.

De Lancie, John 339.
 Delius, Frederick 193.
 Delvincourt, Claude 328.
 Demuth, Norman 192.
 Désormière, Roger 276.
 Dessau, Paul 39, 41, 79, 216, 271, 274,
 295-297, 353.
 Diamond, David 193, 288.
 Dietrich, Marlene 97, 98, 100.
 Dimpleby, Richard 181.
 Distler, Hugo 92, 325.
 Dittrich, Paul-Heinz 353.
 Dlugi, Manfred 101.
 Doenitz, Karl 171.
 Dollfuss, Engelbert 52.
 Drewes, Heinz 59, 64, 92, 95, 134.
 Dudow, Slátan 42.
 Dunbar, Rudolph 251.
 Durey, Louis 276.
 Dvořák, Antonín 57, 244.
 Dymshitz, Alexander 227, 301.
 Dzerjinski, Ivan 266.

E _____
 Ebert, Friedrich 45, 212, 258.
 Eckart, Dietrich 123.
 Egk, Werner 36, 65, 86, 88, 90, 91, 146-
 148, 150, 192, 200, 216, 340, 341.
 Ehrenbourg, Ilia 183.
 Eichenauer, Richard 20, 35, 44.
 Eimert, Herbert 281, 284.
 Einem, Gottfried von 192.
 Einstein, Albert 240.
 Einstein, Alfred 67, 93.
 Eisenhower, Dwight David 171.
 Eisenstein, Sergueï 259, 263.
 Eisler, Gerhart 239.

Eisler, Hanns 39, 41, 42, 66, 79, 192, 213,
 216, 239, 267, 271-274, 291, 301, 353.
 Elgar, Edward 193.
 Eliot, Thomas Stearns 249.
 Ellington, Duke 316.
 Elmendorff, Karl 51.
 Engels, Friedrich 43.
 Evarts, John 205, 252, 302.

F _____
 Fall, Leo 67.
 Falla, Manuel de 279.
 Feininger, Lyonel 63.
 Fichte, Johann Gottlieb 50, 181.
 Finck, Werner 101, 102, 103, 219.
 Ford, Henry 47.
 Fortner, Wolfgang 192, 200, 221, 279,
 324, 325.
 Françaix, Jean 192.
 François II, empereur du Saint-Empire
 romain germanique, puis empereur
 d'Autriche 212.
 Frick, Wilhelm 93, 125, 127, 134, 137,
 160.
 Friedeburg, Hans-Georg von 171.
 Furtwängler, Wilhelm 14, 41, 51-54, 57,
 71, 77, 84, 88, 134, 137-142, 146, 200,
 204, 209, 331-335, 337, 338, 347.

G _____
 Gaulle, Charles de 169, 172, 178.
 Gaze, Heino 186.
 Geissmar, Berta 140.
 Genzmer, Harald 88, 192.
 Gerigk, Herbert 82, 83, 134, 145, 147,
 217.
 Gershwin, George 193, 219, 244.
 Gerster, Ottmar 88, 91, 200, 242, 326.
 Glinka, Mikhail 193.

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

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

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

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

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

K _____
 Kabalevski, Dmitri 192, 266.
 Kabasta, Oswald 163.
 Kálmán, Emmerich 93.
 Kandinsky, Wassily 63.
 Karajan, Herbert von 88, 141, 147, 149, 200, 337-338.
 Kästner, Erich 42, 101, 102, 218.
 Katzer, Georg 353.
 Keetman, Gunild 146.
 Keilberth, Joseph 141, 331.
 Keitel, Wilhelm 171.
 Keldych, Youri 260, 264.
 Kellermann, Bernhard 191.
 Kerr, Harrison 193, 245, 252, 288.
 Kestenbergh, Leo 66, 146.
 Khatchatourian, Aram 266.
 Khrennikov, Tikhon 265, 266.
 Kilenyi, Edward 209, 302, 303, 323.
 Kippenberg, Anton 142.
 Kirchner, Ernst Ludwig 63.
 Klee, Paul 63.
 Klein, César 39.
 Klemperer, Otto 43, 79, 139.
 Klemperer, Victor 75, 127, 177.
 Klinger, Werner 336.
 Knappertsbusch, Hans 88, 141, 200.
 Knipper, Lev 266.
 Knorr, Ernst-Lothar von 92, 326.
 Knuchevitsky, Viktor 317.
 Kodály, Zoltán 141, 192.
 Koehlin, Charles 276.

Koenig, Marie-Pierre 173.

Kokoschka, Oskar 64.

Koussevitzky, Serge 225, 248.

Krauss, Clemens 59, 88.

Křenek, Ernst 41, 66, 68, 79, 141, 192,
216, 220, 261.

Kriegel, Willy 61.

Kudritzki, Horst 331.

Kupsch, Richard 151.

L

Lafferentz, Bodo 52.

Laffon, Émile 253.

Lattre de Tassigny, Jean-Marie Gabriel de
254.

Laux, Karl 108, 297.

Leander Zarah, 100.

Lebedinski, Lev 260.

Lehár, Franz 93, 121.

Leibowitz, René 41, 226, 287, 288.

Leip, Hans 98.

Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov, *dit* 41,
43, 45, 238, 260, 266, 299, 316.

Lessing, Gotthold Ephraïm 156, 295.

Levi, Hermann 58.

Ley, Robert 52, 74, 77, 82, 86, 125, 131,
132, 134, 135, 146, 149, 293.

Liebermann, Rolf 279.

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, Priaux 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.