

Élise Petit

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



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

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

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

ISBN de ce document :
979-10-231-3447-6

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

SECONDE PARTIE

**Après l'horreur nazie :
utopies et illusions de l'« Heure Zéro »**

PURIFICATION DE L'ALLEMAGNE ET DE LA VIE MUSICALE

L'Allemagne est comparable à un homme tout juste sorti de prison, qui doit tout réapprendre : ce à quoi le monde ressemble, ce que ce monde a fait durant son enfermement, comment il ressent et pense. Mais surtout, il doit apprendre à y retrouver sa place, en tant que membre à part entière de la société¹.

Boyd Wolff

L'avenir de l'Allemagne se décide avant la fin de la guerre, lors de rencontres entre les principaux Alliés : les Américains, présidés par Franklin Delano Roosevelt puis Harry Truman après le décès de Roosevelt en avril 1945 ; les Britanniques, représentés par le Premier ministre Winston Churchill, qui laissera la place à Clement Attlee à l'issue de sa défaite aux élections de juillet 1945 ; les Soviétiques, gouvernés par Joseph Staline. Une rencontre a lieu entre Churchill et Roosevelt pour une conférence à Casablanca dès le début de l'année 1943, du 14 au 24 janvier, à l'issue de laquelle l'exigence d'une capitulation sans condition de l'Allemagne est déjà formulée. Mais c'est celle de Téhéran, du 28 novembre au 1^{er} décembre de la même année, qui fait date : en présence de Staline, elle décide des futures frontières de l'Allemagne ainsi que des pertes territoriales qui lui seront infligées. Le tracé des frontières revient à celui de 1937, avant les annexions massives et l'*Anschluss*. Le démembrement du pays est discuté, le projet de zones d'occupation est amorcé. Le cas de la France et son intégration dans le clan des vainqueurs est soulevé par Churchill. Le général de Gaulle, présenté par Roosevelt comme « un Français fanatique, à l'esprit étroit, dévoré d'ambition et ayant de la démocratie une conception plutôt suspecte² », entretient pourtant avec les Anglo-Américains des relations

1 « *Germany is like a man coming out of prison who must learn all over again what the world he faces looks like, what it has done while he was away, what it is feeling and thinking, but above all, how he can come to find his way around in it as a fellow member of society.* » (Boyd Wolff, « Films for German Schools and Youth Groups. Final Report of the Film and Theater Section, Reorientation Branch, Civil Affairs Division, War Department », 1^{er} avril 1947, p. 9. NARA, Rg 260, E598 Box 3, dossier 5/349-1 34, « Protokolle + Report (films) ».)

2 Franklin Delano Roosevelt, cité par François Kersaudy, *De Gaulle et Roosevelt. Le duel au sommet*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p. 412.

difficiles et ces derniers ne le considèrent pas comme un interlocuteur légitime. Malgré cet écueil majeur, Churchill défend l'utilité et la légitimité de la France aux côtés des Alliés, avec un certain succès auprès de Roosevelt. Il essuie en revanche un refus catégorique de Staline, ainsi que le rapporte l'assistant du ministre des Affaires étrangères américain :

Toute la soirée le maréchal Staline revint à son idée que la nation française, et particulièrement sa classe dirigeante, étaient pourris et méritaient d'être punis pour leur collaboration criminelle avec l'Allemagne nazie. Il répéta, en particulier, qu'il ne fallait pas rendre son Empire à la France³.

170

Suite à cette conférence, un comité consultatif est chargé de préparer l'après-guerre. Lors de sa réunion du 15 janvier 1944 à Londres, il propose un projet d'occupation selon trois zones également peuplées, ainsi que la partition de la ville de Berlin. D'autres projets s'y ajoutent, parmi lesquels le plan de l'Américain Henry Morgenthau, qui ambitionne de transformer l'Allemagne en vaste territoire agricole afin d'empêcher toute reconstitution de sa force militaire⁴. De nouvelles conférences internationales se tiennent tout au long de l'année.

La seconde rencontre décisive entre les dirigeants des trois puissances alliées se tient en Ukraine à Yalta, du 4 au 11 février 1945. Elle est l'occasion de réitérer leur volonté de continuer à lutter contre l'Allemagne jusqu'à sa défaite totale. Même si des divergences de vue se font rapidement jour, le consensus est trouvé dans des formulations peu précises, et ce, pour sauvegarder la solidarité entre Alliés. Les Américains sont, à cette date, encore dépendants des Soviétiques qui leur ont fait la promesse d'intervenir à leurs côtés dans la guerre contre le Japon. Le cas de la France est à nouveau évoqué. Si tous s'accordent à reconnaître sa culpabilité par sa collaboration avec le régime nazi, Britanniques et Américains sont désormais convaincus de l'impérieuse nécessité de l'intégrer parmi les Alliés, pour des raisons stratégiques :

Churchill : Nous voulons voir son pouvoir croître pour nous aider à contrôler l'Allemagne.

Staline : [...] Nous n'aurions pas subi tant de pertes et de destruction dans cette guerre si les Français n'avaient pas ouvert les portes à l'ennemi. Le contrôle et l'administration de l'Allemagne doivent être réservés aux seuls pouvoirs qui

3 Charles E. Bohlen, « Memorandum of Marshal Stalin's Views as Expressed During the Evening of November 28, 1943 », dans *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Cairo and Teheran 1943. Diplomatic papers*, éd. United States Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1961, p. 514.

4 Ce plan ne sera cependant pas appliqué, car l'Allemagne serait devenue une charge trop importante pour les Alliés.

se sont opposés fermement à elle depuis le début et, pour l'instant, la France n'appartient pas à ce groupe.

Churchill : [...] Il n'en reste pas moins que les Français sont voisins des Allemands, et les voisins les plus importants. L'opinion publique britannique ne comprendrait pas que des décisions concernant l'Allemagne, et vitales pour la France, soient prises dans son dos. [...] La France doit prendre sa place. Nous aurons besoin de sa défense contre l'Allemagne. [...] Après que les Américains se seront retirés d'Allemagne, je dois penser sérieusement à l'avenir⁵.

Quelques jours après ces échanges, et après négociations avec l'allié soviétique, le principe d'une zone allouée à la France, en Allemagne et à Berlin, est entériné comme suit : « Cette zone serait formée à partir des zones britannique et américaine, et sa superficie fixée par les Britanniques et les Américains, en accord avec le gouvernement provisoire de la République française⁶. » Le gouvernement provisoire français est par ailleurs convié à intégrer le Conseil allié de Contrôle de l'Allemagne.

La capitulation sans condition est signée en deux temps : tout d'abord le 7 mai 1945 à Reims, au quartier général du commandant américain des Forces alliées, le général Dwight David Eisenhower. Le général allemand Alfred Jodl, mandaté par l'amiral Karl Doenitz, chef du gouvernement provisoire nazi après le suicide de Hitler, y signe un « acte de reddition militaire » (*Act of Military Surrender*) enjoignant aux troupes allemandes de cesser tous les combats à 23 h 01 le 8 mai. Sur exigence de Staline a lieu, dans la nuit du 8 au 9 mai, une cérémonie à Karlshorst près de Berlin, cette fois au quartier général du maréchal russe Gueorgui Konstantinovitch Joukov. La « capitulation sans conditions » (*Unconditional Surrender*) y est signée par le maréchal Wilhelm Keitel, commandant suprême des forces armées allemandes, l'amiral Hans-Georg von Friedeburg, Commandant en chef de la Marine allemande et par le général Hans-Jürgen Stumpf, représentant du Commandant en chef de l'Armée de l'air allemande. La destitution du gouvernement Doenitz prend effet le 23 mai et, le 5 juin 1945, les déclarations de Berlin marquent officiellement la fin de la souveraineté allemande. Les quatre Commandants en chef prennent alors le pouvoir dans leurs zones respectives et un Conseil de contrôle interallié est installé. Les déclarations de Berlin formalisent également les décisions de Yalta en quinze articles relatifs, entre autres, aux mesures de désarmement et à la délimitation précise des zones d'occupation.

5 « Second Plenary Meeting, February 5, 1945, 4 P.M., Livadia Place », dans *Foreign Relations of the United States. The Conferences at Malta and Yalta 1945. Diplomatic papers*, éd. United States Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1955, p. 629.

6 « Protocol of the Proceedings of the Crimea Conference, February 11, 1945 », *ibid.*, p. 978.

La dernière conférence alliée se tient à Potsdam dans la zone soviétique, du 17 juillet au 2 août 1945. Le vice-président américain Harry Truman a remplacé Roosevelt, décédé en avril. Churchill assiste aux premiers jours puis cède son poste de Premier ministre à son vice-Premier ministre travailliste, Clement Attlee, après la victoire de ce dernier aux élections au Royaume-Uni. L'objectif de la conférence de Potsdam est l'établissement d'un Protocole confirmant et précisant les déclarations de Yalta et de Berlin. Le général américain Lucius Clay, en charge de l'Office du gouvernement militaire dans la zone Américaine (OMGUS), le résume ainsi :

172

Il spécifiait une fois de plus que le désir des puissances occupantes n'était pas de détruire ou d'enchaîner le peuple allemand, mais de lui donner plutôt l'occasion de reconstruire son pays et son existence sur une base démocratique et pacifique. Il réaffirmait l'autorité suprême des quatre Commandants en chef, exercée par accord unanime pour toute l'Allemagne, et séparément dans leurs zones d'occupation respectives. Il stipulait que la population allemande devait être traitée avec autant d'égalité que possible dans les quatre zones. Dans l'intérêt de la sécurité commune, la démilitarisation et le désarmement seraient complets et l'industrie servant principalement au potentiel de guerre serait supprimée. [...] Dans l'intérêt du développement de la démocratie les établissements scolaires seraient contrôlés et la magistrature réformée. La structure politique serait décentralisée afin d'encourager une plus grande initiative locale. Pour favoriser l'expansion des partis démocratiques, la liberté de réunions et de discussion serait accordée. Des conseils électoraux seraient institués sans délai à l'échelon local et aussitôt que possible ensuite sur le plan régional, provincial et national⁷.

L'accent est également mis sur la responsabilité du peuple allemand et la nécessité d'une prise de conscience forcée de sa collaboration avec le régime nazi. Une politique de réparations et de compensations est esquissée, la poursuite et le châtement des criminels de guerre sont mis en place. Malgré une volonté d'exhaustivité et de clarification, certains principes arrêtés restent imprécis, en raison des forts désaccords idéologiques qui subsistent et croissent entre les Alliés. L'objectif principal que se fixent les trois puissances⁸ est ainsi formulé : « Préparer la reconstruction définitive de la vie politique allemande sur une base

7 Lucius Clay, *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950, p. 38.

8 Malgré l'intégration de la France dans le clan des vainqueurs, de Gaulle n'a pas été convié à la conférence de Potsdam, sur ordre de Truman. N'ayant pas signé les accords, il tirera ultérieurement parti de ce préjudice en opposant son veto à des décisions prises à cette conférence.

démocratique en vue d'une collaboration pacifique, à terme, de l'Allemagne dans l'ordre international⁹. »

L'Allemagne est désormais divisée en quatre zones. Avec 97 000 km² et 22,7 millions d'habitants, la zone britannique est la plus peuplée à l'ouest ; elle est constituée des *Länder* du Nord : Schleswig-Holstein, Basse-Saxe, Rhénanie du Nord-Westphalie, Hambourg. Elle est administrée par la CCG (*Control Commission for Germany*) dirigée par le général Brian Robertson. Au sud se trouve la zone américaine : avec 116 000 km² pour 16,7 millions d'habitants, elle comporte la Hesse, le Nord du Bade-Wurtemberg, la Bavière, ainsi que l'enclave de Brême, située dans la zone britannique. La gestion est assurée par l'OMGUS (*Office of Military Government, United States*) dirigé par Lucius Clay. Deuxième zone la plus peuplée avec 18 millions habitants, la zone soviétique est la plus étendue : sur 121 000 km², elle contient à l'est le Mecklembourg-Poméranie occidentale, le Brandebourg, la Saxe-Anhalt, la Saxe et la Thuringe. Elle est sous l'autorité de l'Administration militaire soviétique de l'Allemagne, la SMAD (*Sowjetische Militäradministration Deutschlands* ; en russe, *Sovetskaja Voennaja Administracija v Germanii* ou SVAG) dirigée par le maréchal Gueorgui Konstantinovitch Joukov qui laissera, quelques mois plus tard, sa place au maréchal Vassili Danilovitch Sokolovsky. Fruit du partage des deux zones occidentales par les Américains et les Britanniques, la zone française enfin compte 5,9 millions d'habitants sur 42 000 km² et est constituée de la Rhénanie-Palatinat, du Sud du Bade-Wurtemberg, de l'île de Lindau située en Bavière, et de la Sarre¹⁰ ; elle est placée sous le contrôle du gouvernement militaire de la zone française d'occupation, aux ordres du général Marie-Pierre Koenig.

Berlin est également divisée : la banlieue ouest (Spandau) et le centre bourgeois (Tiergarten, Charlottenbourg, Wilmersdorf) reviennent aux Britanniques ; les quartiers résidentiels du Sud (Zehlendorf), trois arrondissements centraux (Kreuzberg, Schöneberg, Tempelhof) et deux banlieues industrielles (Steglitz et Neukölln) aux Américains ; le centre historique de la ville (Mitte), des quartiers ouvriers (Prenzlauer Berg, Friedrichshain), la banlieue nord et est (Pankow, Weissensee, Lichtenberg, Köpenick et Treptow) aux Soviétiques ; enfin, le quartier ouvrier de Wedding et la banlieue de Reinickendorf aux Français.

9 « *To prepare for the eventual reconstruction of German political life on a democratic basis and for eventual peaceful cooperation in international life by Germany.* » (« Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, p. 4. NARA, Rg 165, E172 Box 330, dossier « Miscellaneous Basic Papers ».)

10 Les *Länder* furent officiellement institués le 19 septembre 1945 et constitués progressivement jusqu'en février 1947 ; ils sont ici nommés tels que nous les connaissons aujourd'hui. Le territoire de la Sarre sera séparé de la zone et constitué en État indépendant sous tutelle française en décembre 1947.

Chaque Commandant en chef a autorité suprême et incontestable dans sa zone. Parallèlement, un Conseil de contrôle interallié est créé, avec pour objectifs principaux :

1. D'assurer l'uniformité d'action appropriée entre les Commandants en chef dans leurs zones respectives d'occupation ;
2. D'établir des plans et de prendre en commun des décisions sur les principales questions militaires, politiques, économiques et autres, intéressant l'ensemble de l'Allemagne, sur la base des instructions que chaque Commandant en chef recevra de son gouvernement ;
3. De contrôler l'administration centrale allemande qui fonctionnera sous la direction du Conseil de contrôle et sera responsable devant lui de l'exécution de ses ordres ;
4. De diriger l'administration du « Grand Berlin » par l'intermédiaire d'organismes appropriés¹¹.

174

Assisté d'un Comité permanent de coordination, le Conseil de contrôle interallié se réunit plusieurs fois par mois ; tous les membres peuvent le convoquer sur simple demande. Les décisions s'y prennent à l'unanimité et la Présidence est exercée à tour de rôle par chacun des Alliés. L'administration de Berlin, divisée en quatre zones, est quant à elle assurée par une *Kommandatura* interalliée, dans laquelle siègent quatre commandants. Les accords de Londres, signés le 30 novembre 1944, précisent : « Chacun des commandants supérieurs assurera à tour de rôle les fonctions de Commandant supérieur en chef, à titre de chef de l'Autorité interalliée du Gouvernement¹². »

La constitution des différentes zones et la création d'entités de contrôle marquent les bases de la reconstruction de l'Allemagne. Mais au-delà des considérations politiques et juridiques, c'est la somme des dégâts matériels et humains du pays que les Alliés doivent avant tout prendre en compte.

Des 177 000 maisons de Francfort, 44 000 seulement restaient debout. À peine 10 % des maisons de Nuremberg étaient intactes. 43 millions de mètres cubes de décombres remplaçaient 53 % des maisons de Hambourg. [...] Les combats terrestres et la politique de la terre brûlée imposée par Hitler avaient ajouté aux destructions par bombardements. [...] À part les familles paysannes du centre de l'Allemagne, peu d'Allemands étaient encore dans leurs demeures. Des millions de citoyens avaient cherché à éviter les bombes en se réfugiant à la

11 « Accord entre les gouvernements des États-Unis, de la France, de la Grande-Bretagne et de l'U.R.S.S. sur les organismes de contrôle en Allemagne », Article 3, dans Günter Hindrichs, Wolfgang Heidemeyer (dir.), *Documents sur Berlin 1943-1963*, München, Oldenbourg, 1964, p. 5.

12 *Ibid.*, p. 7.

campagne. Devant l'avance des troupes soviétiques, d'autres millions s'étaient enfuis vers l'ouest. Un mouvement en sens inverse s'était amorcé à l'entrée des Alliés occidentaux en Allemagne. [...] 1 650 000 hommes avaient été tués au combat, 2 000 000 étaient prisonniers, 1 600 000 avaient disparu. Le désordre le plus complet régnait dans le ravitaillement et les transports. Il n'y avait plus de communications postales, plus de journaux, plus d'administration¹³.

Tel est le tableau chaotique de l'Allemagne au moment de sa capitulation sans conditions : 4 000 000 de logements, 34 000 kilomètres de voies ferrées, 750 ponts fluviaux (sur 948) sont hors d'usage, les pertes humaines sont considérables : Henri Ménudier avance le chiffre de 7 220 000 de personnes¹⁴. S'y ajoute le problème insoluble des transferts de population : près de 30 millions de personnes sont considérées « déplacées », c'est-à-dire en attente de retour dans leur pays d'origine, à la fin des combats¹⁵. Outre la capture de prisonniers de guerre qui mène à des transferts massifs, il s'agit tout d'abord de rapatrier les survivants des camps libérés par les armées alliées, après une période de quarantaine. Dans la majorité des cas, leur logement a été détruit ou occupé en leur absence et ils ne disposent d'aucun recours pour restitution ou dédommagement. Simultanément, avec le nouveau tracé des frontières de l'Allemagne, entériné par les accords de Potsdam, de nombreux territoires ont retrouvé leur indépendance et tous les citoyens allemands présents sont bientôt expulsés et contraints à l'exode :

À partir de juin 1945, près de 3 millions de Sudètes furent expulsés de Tchécoslovaquie. Le Conseil de contrôle autorisa aussi l'entrée de 3,5 millions d'Allemands chassés des secteurs de l'est de la ligne Oder-Neisse. Un nouveau transfert de 1 million de personnes eut lieu en février 1946. L'arrivée d'expulsés en provenance de Hongrie et de Yougoslavie se poursuivit jusqu'en 1947. Au total, environ 10 millions d'Allemands étaient déracinés et démunis de tout¹⁶.

Aux bombardements et combats de rue dans les villes succède le « temps des ruines » (*die Trümmerzeit*). Rationnements, pénurie générale, coupures d'électricité et conditions de vie misérables motivent le marché noir et s'accompagnent de vols et pillages du moindre bâtiment ou logement

13 Alfred Grosser, *L'Allemagne de notre temps, 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970, p. 66-67.

14 Chiffre donné par Henri Ménudier, « La grande alliance à l'épreuve de la guerre », dans Henri Ménudier (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1989, p. 14.

15 Chiffres donnés par Yves Durand, *Naissance de la guerre froide, 1944-1949*, Paris, Messidor, 1984, p. 49-51.

16 Alfred Wahl, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 6.

abandonné. Témoin de la déchéance physique et morale dans laquelle s'enfoncé la population allemande, une jeune femme décrit dans son journal en avril 1945 l'une des nombreuses scènes qui se déroulent à Berlin :

Des jeunes et des vieux, même très vieux, courent comme des fous en direction des hangars. La veuve et moi avons empoigné tous les seaux qu'on avait pu trouver, deux chacune. Le chemin était jonché de patates écrasées et de carottes pourries, il suffisait de suivre la trace. [...] Nous nous frayons un passage dans le couloir grouillant de monde, trébuchons sur des marches glissantes, atterrissons en bas dans les pommes de terre pourries et puantes. À la lueur des petites ampoules qui pendent au plafond, nous remuons la bouillie avec les mains et les chaussures, raflons ce qui nous semble encore utilisable. Nous délaissions les carottes et les choux-navets tout glaiseux et remplissons nos seaux de pommes de terre. Nous apercevons un sac à moitié rempli ; sans demander à qui il appartient, nous le traînons sur les escaliers, dans la rue, à la maison jusqu'au premier étage. [...] Tout autour de nous c'est la meute, qui se précipite et ramasse¹⁷.

176

C'est dans ce contexte qu'est amorcée la reconstruction. Bien que la préoccupation première des Alliés reste la reconstruction matérielle du pays, la découverte de camps de plus en plus nombreux à mesure de leur avancée en Allemagne et la révélation de l'élimination programmée des Juifs confirment la situation du régime nazi en dehors de tous les principes fondamentaux d'humanité, ce que les historiens qualifieront de « rupture de civilisation » (*Zivilisationsbruch*¹⁸). La présence de camps dans les environs des lieux symboliques de la culture allemande – Sachsenhausen près de Berlin, Buchenwald près de Weimar, Flossenbürg près de Bayreuth – lie indissolublement les Allemands à la folie meurtrière qu'ils ont laissé s'exercer. Une solution radicale doit être envisagée : l'extirpation de toutes les racines du nazisme pour son éradication, autrement dit un processus de « dénazification », qui devra s'appliquer en premier lieu au domaine politique pour s'étendre à toute la société allemande et également aux arts, parmi lesquels la musique. La phase de dénazification doit être vécue comme un véritable processus de purification, tel que l'énonce le philosophe Karl Jaspers :

La purification [*Reinigung*] est aussi une condition de notre liberté politique. Car seule la conscience de la culpabilité éveille la conscience de la solidarité

17 Anonyme, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, France Loisirs, 2007, p. 52 (26 avril 1945).

18 Konrad H. Jarausch, *After Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, trad. angl. Brandon Hunziker, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 12.

et de la responsabilité de tous, sans laquelle il n'y a pas de liberté. [...] Sans purification de l'âme, pas de liberté politique¹⁹.

La dénazification devra ensuite laisser la place à celle de « rééducation » du peuple allemand, qui confinera cependant davantage à une « réorientation » au fil des mois et des événements.

DE LA DÉNAZIFICATION À LA RÉORIENTATION

Face à l'idéologie nazie : anti-idéologie, purification et stratégies de reconquête

De nouveaux besoins ont amené la langue du Troisième Reich à élargir l'emploi du préfixe de distanciation *ent* [...]. Face au risque de bombardement aérien, les fenêtres devaient être obscurcies (*verdunkelt*), c'est ainsi qu'apparut la tâche quotidienne du « désobscurcissement » (*Entdunkeln*). Au cas où le toit prendrait feu, il fallait que rien d'encombrant (*Gerümpel*) ne gênât l'accès aux personnes chargées de l'extinction, ils furent donc « désencombrés » (*entriimpelt*). [...] Pour désigner globalement la tâche qui s'impose actuellement, on a introduit dans la langue courante un mot formé de manière analogue : l'Allemagne a failli mourir du nazisme ; l'effort qu'on fait pour la guérir de cette maladie mortelle se nomme aujourd'hui « dénazification » (*Entnazifizierung*)²⁰.

Victor Klemperer

L'occupation de l'Allemagne est marquée dès ses débuts par une volonté de cohésion des Alliés, immédiatement fragilisée cependant par des positionnements idéologiques fortement antagonistes. L'entreprise de dénazification est à ce titre emblématique. Le préambule à l'accord de Potsdam du 2 août 1945 préconise en effet d'agir « pour que l'Allemagne ne menace plus jamais ni ses voisins, ni la paix internationale » et d'« extirper le militarisme allemand et le nazisme »²¹. Cette action se traduit par la mise en place des « quatre D » : la *démilitarisation* tout d'abord, qui signifie un désarmement total de l'ensemble du territoire ; la *décentralisation* ou « décartellisation²² » politique et administrative ; la *dénazification* ; et enfin la *démocratisation* qui doit en découler, avec pour objectifs le retour des partis et syndicats, des élections au

19 Karl Jaspers, *La Culpabilité allemande* [1946], trad. fr. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 123.

20 Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich* [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003, p. 23.

21 « Report of the Tripartite Conference of Berlin », rapport déjà cité, p. 4.

22 Alfred Wahl, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, op. cit., p. 5.

niveau local et le rétablissement des libertés. Si les quatre Alliés sont d'accord sur les objectifs et sur la nécessité des « quatre D », leur mise en pratique et leur définition même divergent, notamment en ce qui concerne la dénazification.

La vision française est ainsi formulée le 12 octobre 1945 par le général de Gaulle lors d'une conférence de presse : « Figurez-vous que nous sommes les voisins de l'Allemagne, que nous avons été envahis trois fois par l'Allemagne dans une vie d'homme et concluez que nous ne voulons plus jamais de Reich²³. » Cette vision lie en outre le nazisme au passé de l'Allemagne et à « tous les poisons qui, pendant un siècle et demi, ont corrompu l'âme allemande²⁴ », parmi lesquels le prussianisme, l'annexionnisme, l'arrogance culturelle et le bellicisme. Le « nationalisme raciste » est même qualifié par l'occupant français de « maladie héréditaire des Allemands »²⁵. L'Allemagne est en outre responsable de trois guerres menées contre la France, sources de ressentiment face à l'« ennemi héréditaire ». La mission de dénazification que doit mener la France dans sa zone d'occupation est ainsi résumée par Edmond Vermeil, professeur d'histoire de la culture allemande à la Sorbonne et à l'Institut d'études politiques et directeur de l'Institut d'études germaniques²⁶ :

178

Le terme de « dénazification » doit également recevoir une acception plus large, plus extensive, voisine de « dégermanisation ». Il s'agit d'éveiller et d'entretenir chez l'Allemand non seulement l'aversion à l'égard des nazis, mais un esprit critique actif touchant l'histoire de l'Allemagne depuis le règne de Frédéric II, de manière à l'amener à la conception d'une mission nouvelle qui doit échoir à l'Allemagne dans le monde de demain²⁷.

L'objectif est de neutraliser définitivement le potentiel agressif de l'Allemagne à l'égard de la France. Les « Directives pour notre action en Allemagne »²⁸, adoptées par le gouvernement provisoire du général de Gaulle le 20 juillet 1945, préconisent le fédéralisme et le morcellement de la Prusse pour détruire l'unité

23 Charles de Gaulle, *Discours et messages*, t. 1, *Pendant la guerre. Juin 1940-janvier 1946*, Paris, Plon, 1970, p. 634.

24 Edmond Vermeil, *L'Allemagne contemporaine*, Paris, Institut d'études politiques, 1947, t. 1, p. 264.

25 Anonyme, « L'éducation nationale-socialiste. L'occupation française et l'éducation allemande », *La Revue de la zone française*, n° 3, 15 janvier 1946, p. 58.

26 Engagé dans la reconstruction de l'Allemagne et les politiques de rééducation, il devient secrétaire général du Comité d'échanges avec l'Allemagne nouvelle créé en 1948 par le fondateur de la revue *Esprit*, Emmanuel Mounier.

27 Edmond Vermeil, « Les Alliés et la rééducation des Allemands », dans Helen Liddell, Edmond Vermeil et Bogdan Suchodolski, *Education in occupied Germany. L'Éducation de l'Allemagne occupée*, Paris, Librairie M. Rivière et Cie, 1949, p. 54.

28 Gouvernement provisoire de la République française, « Directives pour notre action en Allemagne », 20 juillet 1945, reproduit dans Henri Ménudier (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949, op. cit.*, p. 169-175.

allemande. Car c'est bien cette unité qui est perçue comme le premier danger pour la France :

La république de Weimar a échoué parce qu'elle a renforcé le centralisme. Ce qu'il faut, c'est encourager les Allemands à se construire eux-mêmes leur démocratie dans ces unités politiques restreintes que seraient les futurs États. [...] Sortons l'Allemand de son affreux collectivisme psychologique²⁹.

Pour s'assurer un complet fédéralisme, la France se positionne contre toute mesure à tendance centralisatrice, telle que la constitution de partis politiques nationaux ou la création d'administrations centrales. N'ayant pas été représentée à la conférence de Potsdam, lors de laquelle avait été décidée la création d'administrations pour la communication, les finances, les transports, l'industrie et le commerce extérieur, elle oppose son veto, empêchant ainsi l'aboutissement du projet. La vision de la dénazification évolue également au gré des événements concernant la politique intérieure française et des élections qui portent au pouvoir les composantes gaulliste, communiste, démocrate-chrétienne et socialiste dans des proportions et des rapports de force mouvants, jusqu'en 1947 avec l'arrivée au gouvernement du MRP (Mouvement républicain populaire) et de Robert Schuman à la présidence du Conseil.

Les Soviétiques, partageant avec la France l'expérience de l'invasion et de l'occupation allemande de leur territoire durant la guerre, se prononcent également pour un affaiblissement du pays par le morcellement en zones et par le fédéralisme. Staline propose « le rétablissement de l'indépendance de l'Autriche, la séparation de la Rhénanie d'avec la Prusse sous la forme d'un État indépendant ou d'un protectorat, et peut-être la constitution d'un État indépendant de Bavière³⁰. » À l'intérieur de leur zone, le pouvoir est cependant totalement centralisé par leur Administration militaire, la SMAD. La vision russe attaque en premier lieu Martin Luther et sa Réforme, qui aurait inculqué l'esprit d'obéissance et de soumission ; Luther est également accusé d'avoir causé l'échec de la guerre des paysans (*Deutscher Bauernkrieg*)³¹. Le prussianisme lui-même serait une émanation de la doctrine luthérienne. Mais surtout, les Soviétiques accusent le capitalisme bourgeois et le libéralisme en germe dans la

²⁹ Edmond Vermeil, *L'Allemagne contemporaine, op. cit.*, p. 262.

³⁰ Télégramme du secrétaire aux Affaires étrangères (*Foreign Office*), Anthony Eden, à Churchill, 5 janvier 1942, cité par Winston Churchill, *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale*, trad. fr., Paris, Plon, 1950, t. III, vol. 2, *L'Amérique en guerre, 23 juin 1941-17 janvier 1942*, p. 267.

³¹ Cette jacquerie qui ébranle le Saint-Empire romain germanique entre 1524 et 1526 mêle revendications religieuses, notamment l'élection des prêtres par le peuple, mais également sociales et économiques. Luther, bien que sa réforme ait nourri les revendications des paysans, s'en désolidarise rapidement et préconise les pires traitements à leur égard. La révolte sera écrasée dans le sang.

république de Weimar d'avoir abouti au nazisme ; la solution est leur éradication par l'application de l'idéologie communiste. Le « programme d'action » du SPD (Parti socialiste allemand) qui paraît dès le mois de septembre 1945 préfigure, par les objectifs qu'il énonce, la politique totalitaire qui sera progressivement mise en place :

Reconstruction de l'économie par la collaboration entre les administrations communales et les syndicats ; création d'une culture populaire ; éducation de la jeunesse dans l'esprit démocratique socialiste ; nouvelle réglementation concernant les droits sociaux et le droit du travail, aide au logement et à la construction de collectifs, nationalisation des banques, des entreprises d'assurance et des ressources naturelles ; nationalisation des mines et de l'énergie ; saisie des grandes propriétés terriennes, des grandes industries viables et de tous les profits de guerre pour mener à bien la reconstruction ; élimination des revenus spéculatifs issus des terres et de l'immobilier ; obligation pour les entrepreneurs de mener à bien la privatisation des entreprises indispensables à l'économie populaire allemande qui leur seront confiées ; protection étatique de l'individu ; liberté d'expression par la parole, l'image et les écrits, sous contrôle de l'intérêt de l'État et dans le respect de tous les citoyens ; liberté d'opinion et liberté de religion³².

180

Côté britannique, Robert Vansittart, secrétaire permanent du *Foreign Office* de 1930 à 1938 et conseiller diplomatique de Churchill, présente le point de vue le plus radical qui lui vaudra son éviction :

Les Allemands ont atteint une profondeur de dégradation et de sauvagerie presque inimaginable au xx^e siècle. Ils se conduisent littéralement comme des êtres au-dessous de l'humanité ; et ils ont sombré dans cette condition en vertu d'un processus logique et inévitable. Ils ont organisé leur existence de telle façon qu'ils ne pouvaient atteindre aucun *autre* stade que celui-ci, désiré par beaucoup d'entre eux depuis des générations³³.

Dans les écrits qu'ils publie dès 1941, Vansittart tend à prouver que le nazisme n'est qu'un aboutissement logique de siècles d'arrogance, d'antisémitisme et de politiques expansionnistes, depuis le chef des Chérusques Hermann (Arminius) au ix^e siècle jusqu'à Hermann Göring. Il lie en outre la brutalisation de la société allemande à celle de la langue elle-même, en attribuant la responsabilité

32 « Wiederaufbau der Sozialdemokratie in Deutschland », *Sozialistische Mitteilungen*, août-septembre 1945, p. 6.

33 Robert Vansittart, *Leçons de ma vie. Un réquisitoire contre l'Allemagne*, trad. fr. Jean Escarra, New York, Brentano's, 1945, p. 19.

à Luther et aux penseurs Johann Gottfried Herder, Johann Gottlieb Fichte et Friedrich Nietzsche entre autres :

Le ton véhément apparut avec Luther [...]. Il attaqua les Juifs dans les termes les plus barbares, et réclama contre eux les mesures les plus viles. [...] Son opinion était étroite et brutale. C'était un propagandiste, qui excusait le mensonge sous le prétexte de l'utilité. [...] Une nouvelle étape est atteinte avec Fichte, vrai xénophobe dont l'égotisme est à l'origine d'une grande partie de l'égotisme allemand³⁴.

Bien que contestées, les idées de Vansittart trouvent un écho auprès de certains dirigeants britanniques, qui préconisent de réformer profondément les mentalités avant la société et l'économie allemandes. La découverte du camp de Bergen-Belsen par les troupes britanniques le 15 avril 1945 et la description de l'horreur par le présentateur de la BBC Richard Dimbleby lors de son arrivée quatre jours plus tard aident également le processus d'adhésion de la population au vansittartisme.

Enfin, les Américains, partagés entre visions française et britannique, considèrent pour certains les Allemands comme coupables collectivement d'avoir soutenu Hitler avec plus ou moins d'enthousiasme. Parmi ceux-ci figurent nombre d'artistes exilés et ayant obtenu la nationalité américaine, à l'image de l'écrivain Klaus Mann qui écrit dans un article pour *Stars and Stripes* en mai 1945 :

Les Allemands ne manifestent pas l'once d'un sentiment de responsabilité, et encore moins de culpabilité. Ils ne comprennent pas que la situation déplorable dans laquelle ils se trouvent est la conséquence directe et inévitable des maux que le peuple allemand dans son ensemble a infligés au monde pendant les cinq dernières années³⁵.

Dès la libération de certains camps, notamment Buchenwald et Dachau, les troupes américaines y font venir les populations avoisinantes pour qu'elles constatent par elles-mêmes l'horreur côtoyée plus ou moins consciemment durant des années, et pour qu'elles prennent conscience de leur part de responsabilité, quelle qu'eût été leur attitude à l'égard du régime, dans les atrocités commises au nom du nazisme. Le procès public de Nuremberg participe de la même démarche.

³⁴ *Ibid.*, p. 301-302.

³⁵ Klaus Mann, « Notre mission en Allemagne », 13 mai 1945, dans *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Phébus, 2009, p. 376.

Dans le même temps, d'autres estiment que le fourvoiement de la population allemande est né de l'échec des forces démocratiques, dont l'affrontement sous la république de Weimar a participé à la victoire de Hitler. Les officiers de la « Division de la guerre psychologique » anglo-américaine (*Psychological Warfare Division*) préconisent pour leur part un retour au système parlementaire en vigueur à l'époque, mais en corrigeant ses travers :

L'œuvre malfaisante de Hitler, rappelons-le, n'a duré qu'une douzaine d'années, mais celle de ses prédécesseurs a duré plusieurs générations. Les forces occupantes sont maintenant appelées à anéantir dans une période comparativement courte toute cette accumulation de dangereuses notions anciennes³⁶.

182

L'extirpation, *via* la phase de dénazification amorcée, des racines idéologiques et politiques ayant mené au nazisme, se dessine sous un aspect avant tout punitif : dissolution et interdiction de tous les partis politiques, abolition des lois hitlériennes, mise en place de procès pour juger les criminels de guerre, désarmement et démilitarisation totale du pays, purges dans les administrations, et même interdiction de toute forme de fraternisation entre forces occupantes et population allemande. Tirant les leçons de la rancœur suscitée par le traité de Versailles de juin 1919 et de ses conséquences sur l'esprit de revanche nourri par Hitler, le préambule à l'accord de Potsdam précise pourtant : « Il n'est pas dans l'intention des Alliés de détruire le peuple allemand ou de le réduire à l'esclavage. L'intention des Alliés est de donner l'opportunité au peuple allemand de reconstruire sa vie sur une base démocratique et pacifique³⁷. » L'entreprise de dénazification entraîne donc concomitamment celle de « rééducation ». Sur cette question également, les conceptions divergent selon les zones, et entreprise de rééducation et de réorientation politique ou idéologique se confondent parfois. L'objectif de chacun des Alliés est le même : appliquer son propre système politique et faire adhérer la population allemande à sa vision de la démocratie, tout en promouvant ses valeurs et sa culture.

Malgré la dénonciation des atrocités commises par les troupes allemandes durant la guerre et en dépit de l'objectif pacificateur affiché par les Alliés, les premiers mois après la guerre sont ceux des débordements de haine et des déchaînements de violence. De la même manière que les idéologues hitlériens avaient systématiquement dénigré leurs ennemis en prenant l'argument de la

36 Saul Padover, cité par Uta Gerhardt, « American Sociology and German Re-education After World War II », dans Geoffrey J. Giles (dir.), *Stunde Null: The end and the beginning fifty years ago*, Washington, German Historical Institute, 1997, p. 39.

37 « *It is not the intention of the Allies to destroy or enslave the German people. It is the intention of the Allies that the German people be given the opportunity to prepare for the eventual reconstruction of their life on a democratic and peaceful basis.* » (« Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, rapport déjà cité, p. 4.)

race et en façonnant une image de barbarie, l'image de l'Allemand prométhéen façonnée par Alfred Rosenberg avait été remplacée chez certaines puissances alliées par celle d'une bête sanguinaire et les dernières années de guerre avaient donné lieu à un véritable endoctrinement de la force militaire contre l'envahisseur allemand, en URSS tout spécialement. En 1943, l'écrivain russe Ilia Ehrenbourg participe, par le biais de son ouvrage *Wojna (La Guerre)*, à la fanatisation des soldats de l'Armée rouge :

Les Allemands ne sont pas des hommes. [...] Si tu n'as pas tué un Allemand au cours de ta journée, alors elle est perdue. [...] Si tu ne tues pas l'Allemand, l'Allemand te tuera. Si tu lui laisses la vie sauve, il ira pendre un homme russe ou violer une femme russe. Si tu as tué un Allemand, tues-en encore un autre : rien ne met plus en joie qu'un cadavre allemand. [...] Tue l'Allemand ! prie la vieille mère. Tue l'Allemand ! implore l'enfant. Tue l'Allemand ! crie ta patrie³⁸.

Outre la propagande au sein des armées en guerre contre l'Allemagne, la découverte des camps, des centres de mise à mort et du sort réservé à leurs compatriotes confirme les accusations de sauvagerie, et les nouveaux occupants situent d'emblée le peuple allemand en dehors de l'Humanité.

La violence des vainqueurs se déchaîne aveuglément dans les premiers jours et Berlin, siège du pouvoir nazi, cristallise ce déchaînement : les exactions commises par l'Armée rouge et ses quelque 500 000 hommes sont innombrables, particulièrement les viols, plus de 100 000 en quelques semaines. Sur l'ensemble du pays, il a été estimé que plus de 2 millions de femmes et jeunes filles, âgées de 10 à 70 ans, ont été victimes des viols des armées alliées ou de prostitution forcée, donnant lieu à 300 000 naissances³⁹. Bien que les différentes autorités condamnent moralement ces crimes, ils sont néanmoins considérés comme des délits mineurs, que certains idéologues de la reconstruction parmi lesquels le Français Edgar Morin ironisent jusqu'à désigner, sur le moment, comme un moindre mal :

Bon. Acceptons les viols. Disons que ce n'est pas bien de violer. Disons qu'il y a là brutalité, intempérance et ce que l'on voudra. Mais ne parlons pas d'atrocités. [...] Si parfois il y a eu abus de confiance, si le paysan russe, traité comme un chien par la race seigneuriale, a trouvé sa revanche en baisant les pécores allemandes qui se croyaient issues de la cuisse de l'aryanisme, nous n'en sommes pas satisfait, certes, mais nous pensons qu'elles doivent se trouver bien

³⁸ Ilia Ehrenbourg, *Der Krieg*, trad. all. citée par Erich Kern, Karl Balzer, *Alliierte Verbrechen an Deutschen: Die verschwiegenen Opfer*, Preußisch Oldendorf, Schütz, 1980, p. 12.

³⁹ Barbara Johr, « Die Ereignisse in Zahlen », dans Helke Sander, Barbara Johr (dir.), *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*, München, Verlag Antje Kunstmann, 1992, p. 59 sq.

heureuses, ces Allemandes, de voir que la revanche ne va pas plus loin. Ceci dit, bénissons les enfants à naître de ces unions slavo-aryennes, et passons à des choses plus essentielles⁴⁰.

Une autre violence de masse, plus organisée, se matérialise par l'ouverture de camps de prisonniers, ou souvent la non-fermeture de camps de concentration, dans lesquels les prisonniers de guerre allemands sont retenus à leur tour. L'avancée des troupes alliées à la fin de la guerre donne lieu à plusieurs millions d'arrestations : après l'échec de l'ultime contre-offensive des Ardennes par exemple, en décembre 1944, 250 000 soldats allemands se rendent aux troupes américaines ; 325 000 seront faits prisonniers avec la chute de la Ruhr. S'ajoutent les officiers et soldats SS en charge de la surveillance des camps de concentration, qui y resteront incarcérés en attendant leur jugement par les tribunaux militaires. Le nombre de captifs aux mains des Américains et des Britanniques s'élève à 3,4 millions d'individus, et un peu plus pour l'Armée rouge. Dans la zone américaine sont ouverts, dès l'été 1945, 19 nouveaux camps, les *Rheinwiesenlager* (« Camps des prairies du Rhin »). Ils totalisent près d'un million d'Allemands, parmi lesquels des civils ou des jeunes membres de la Jeunesse hitlérienne, qui seront relâchés quelques mois plus tard. Les détenus y ont le statut de « Forces ennemies désarmées » et, à ce titre, ne sont pas soumis aux conventions de Genève. Les camps ne peuvent donc être visités par le Comité international de la Croix-Rouge. Parmi les différentes tâches, les détenus travaillent à la reconstruction de routes, de bâtiments, à la construction de mémoriaux, ou déblaiement, ou encore enterrent les victimes du régime hitlérien. La surpopulation, le manque de nourriture, les conditions hygiéniques et les épidémies de typhus et de dysenterie feront des milliers de victimes. Un observateur suisse avertit l'administration américaine en juillet 1946 : « J'ai bien peur que dans ces camps, d'inutiles martyrs soient créés, qui seront néanmoins très dangereux pour le futur⁴¹. » Les camps seront vidés progressivement : 1,8 million de prisonniers relâchés en 1946, 1,6 en 1947, 811 000 en 1948, 443 000 en 1949 et 23 000 en 1950⁴², année des dernières fermetures et évacuations. Après cette date, certains détenus du camp soviétique seront transférés dans des prisons russes pour continuer à purger leur peine. Les derniers ne rentreront en Allemagne qu'en 1956.

40 Edgar Morin, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946, p. 249.

41 « *I am afraid that in these camps very unworthy martyrs are being created, who are nevertheless very dangerous for the future.* » (Karl Barth, « Some remarks on the Allied Policy of Occupation in Germany », 21 juillet 1946, p. 4. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « US Military Government Objectives ».)

42 Chiffres donnés par Maria Höhn, « *Stunde Null der Frauen? Renegotiating Women's Place in Postwar West Germany* », dans Geoffrey J. Giles (dir.), *Stunde Null, op. cit.*, p. 76.

Malgré la volonté de reconstruction démocratique et économique de l'Allemagne, formulée à l'issue des diverses conférences internationales, l'URSS et la France qui ont été envahies, pillées et dévastées par les troupes allemandes favorisent en premier lieu celle de leur propre pays et de leur économie, et réclament à l'Allemagne des réparations en nature; en France, le préjudice financier est ainsi estimé à plus de 1 029 milliards de francs, auxquels s'ajouteront plus de 2 000 milliards nécessaires à la reconstruction⁴³. Outre les prélèvements de toute sorte (équipements industriels, rails de chemin de fer, matières premières etc.), fixés à l'occasion de la conférence de Potsdam, s'ajoutent des pillages de la part de toutes les forces d'occupations militaires, tolérés par les supérieurs hiérarchiques. Les discours de paix tenus lors des conférences internationales se transforment parfois sur le terrain en actes de vengeance, confortant la population allemande dans l'image de barbarie que le régime nazi avait forgée de ses adversaires, notamment des Russes. Ces actes, considérés comme inévitables par les Alliés, sont néanmoins fermement condamnés par ceux qui y voient un risque pour l'avenir pacifique et la reconstruction du pays dans un idéal de démocratie, à l'image de Joseph Rován en zone française qui écrit dans son célèbre article « L'Allemagne de nos mérites » en octobre 1945 :

Nous ne pouvons corriger les droits de l'homme par un racisme à rebours qui comporterait le droit à la vengeance, le droit du talion. Qu'ils soient responsables des crimes hitlériens à titre indirect ou direct, le respect des Droits de l'Homme nous donne sur les Allemands un seul droit qui est en même temps un devoir : la Justice. [...] Chaque fois que la dignité de l'homme est bafouée dans mon adversaire, c'est en moi qu'elle est blessée⁴⁴.

L'occupation de l'Allemagne, la dénazification et la rééducation de sa population s'annoncent donc dans une période marquée à la fois par des débordements de violence et par une volonté de démocratisation et de reconstruction sous le signe de la cohésion et de la coopération alliée, en façade tout au moins. Car, dès les premiers mois suivant l'installation de chaque Commandant en chef dans sa zone, on observe des tentatives de prise d'influence, que l'on pourrait qualifier de « stratégies d'expansion » politique et culturelle. De telles stratégies seront mises en place quasi simultanément dans les quatre zones, particulièrement à Berlin, avec un autre objectif : prendre une « revanche » culturelle sur une nation qui s'est longtemps considérée,

43 « Ce que la guerre a coûté à la France », « *Articles et Documents* » de la Direction de l'Information, n° 9, septembre 1945, p. 41.

44 Joseph Rován, « L'Allemagne de nos mérites », *Esprit*, n° 115, octobre 1945, p. 532.

a fortiori sous le régime nazi, comme la patrie des Arts et le berceau des Lumières et qui, par prétention, a ignoré ou méprisé les accomplissements artistiques et la richesse culturelle des autres nations.

Stratégies d'expansion : la « revanche » culturelle

186

Au sortir de la guerre, et bien que des préoccupations matérielles et existentielles les occupent principalement, de nombreux Allemands éprouvent un « besoin de rattraper » (*Nachholbedarf* ou *Nachholbedürfnis*) tout ce à quoi le régime nazi leur avait interdit l'accès. En font partie œuvres et cultures étrangères considérées comme ennemies et inférieures. Les Alliés s'appuient sur ce besoin pour mettre en place un véritable système de rayonnement et de prise d'influence culturels à travers tout le pays, par divers moyens. Dans un premier temps, les conditions matérielles de reprise des activités culturelles et artistiques sont mises en œuvre : théâtres, cinémas, opéras sont restaurés ou reconstruits, la formation d'ensembles instrumentaux est encouragée. Les Soviétiques, qui arrivent en mai 1945 à Berlin, impulsent un véritable renouveau. Le 14 mai, à l'invitation du gouvernement militaire, des personnalités allemandes du monde de la culture participent à une réunion sur la reconstruction culturelle de la ville. La date du 19 mai 1945 peut être considérée comme emblématique de la renaissance de Berlin par les multiples événements qui s'y tiennent simultanément : le premier spectacle de music-hall, *Roter Stern* (*L'Étoile rouge*), est donné dans une salle de la mairie du quartier de Schöneberg; la radio, rendue opérationnelle quelques jours auparavant en secteur soviétique, retransmet un concert avec pour œuvres principales l'Ouverture des *Noces de Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart, l'Ouverture *Leonore III* de Ludwig van Beethoven et la *Cinquième symphonie* de Piotr Ilitch Tchaïkovski ; dans le stade de Lichtenberg a lieu un match de football devant près de dix mille spectateurs. C'est également à cette date que l'eau courante est rétablie, ce qui permet une amélioration notoire des conditions de vie pour la population.

Ouvertures de nouveaux lieux et créations de spectacles s'enchaînent les jours suivants : la farce *Der Raub der Sabinerinnen* (*L'Enlèvement des Sabines*) de Franz et Paul von Schönthan est donnée au Renaissance-Theater le 27 mai. Le *Kabarett der Komiker* (*KadeKo*)⁴⁵ rouvre le 1^{er} juin, sous la direction inchangée de Willi Schaeffers. La chanson finale du spectacle, « Berlin kommt wieder » (« Berlin revient »), composée par Heino Gaze, remporte un succès populaire immédiat. Courant juillet, quatre cafés-concerts sont ouverts

45 Évoqué ci-dessus p. 100-103.

dans le seul quartier de Schöneberg⁴⁶. Quelques mois seulement après l'installation des quatre puissances occupantes dans les différentes zones de la ville, le nombre d'ensembles instrumentaux recensé par Erwin Kroll pour *Die neue Zeitung* est éloquent : cinq orchestres, une demi-douzaine de petits ensembles instrumentaux, des ensembles de musique de chambre, deux opéras opérationnels, presque une demi-douzaine de lieux pour l'opérette, plusieurs conservatoires, un institut international de musique, une école de musique religieuse et de nombreuses chorales⁴⁷. En juillet 1946, la salle du *Städtische Oper* de Berlin totalise 142 représentations d'opéras, 78 concerts, 67 ballets et 16 concerts de l'Orchestre philharmonique de Berlin⁴⁸.

Une fois la reprise musicale et artistique amorcée, les Alliés se consacrent à leur rayonnement et aux stratégies de prise d'influence. Les centres culturels de diverses natures sont les lieux privilégiés. Les Soviétiques ouvrent le club *Die Möwe* (« La mouette ») à Berlin dès la fin des combats. En zone française, le premier Centre d'information ouvre à Constance en juillet 1945, avant les Instituts français et les Centres d'études françaises en 1946, tandis que la Maison de France de Berlin ne sera véritablement opérationnelle qu'en 1950. Les premières bibliothèques américaines ouvrent également en juillet 1945, suivies par l'*Amerika Haus* de Berlin en juin 1946 et les *United States Information Centers* l'année suivante. Enfin, les *Information Centres* et *British Relations Centres* britanniques sont inaugurés à partir de janvier 1946. La fonction est la même pour tous : faire découvrir la culture du pays représenté. On y trouve généralement une bibliothèque de prêt – les centres américains proposent des partitions avec les enregistrements correspondants – et une salle de lecture, parfois même une librairie, une salle de concert et de conférences et une salle d'exposition. Certains centres dispensent des cours de langue. Outre qu'ils diffusent des informations pratiques sur l'actualité dans leur zone et en Allemagne, ils sont surtout le moyen de promouvoir la culture du pays dont ils dépendent et de susciter l'envie de mieux la connaître. Parallèlement aux activités des centres culturels, des événements tels que concerts et expositions sont également organisés dans les lieux institutionnels au gré des rénovations. La diffusion des expositions dans les autres zones est un élément essentiel pour bénéficier d'un rayonnement supplémentaire. Entre 1946 et 1949 par

46 Au sujet de la reprise des activités culturelles à Berlin, voir Hermann Glaser, 1945: *Ein Lesebuch*, Frankfurt a. M., Fischer, 1995 ; Stiftung Stadtmuseum Berlin (dir.), *Theater in Berlin*, Berlin, Henschel, 2001, 4 vol. ; Eckhart Gillen, Diether Schmidt (dir.), *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1989 ; Anonyme, *Une femme à Berlin*, op. cit.

47 Erwin Kroll, « Berliner Musikbrief », *Die Neue Zeitung*, 31 décembre 1945, cité par Hermann Glaser, 1945: *Ein Lesebuch*, op. cit., p. 276.

48 Chiffres donnés par Joy Haslam Calico, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999, p. 32.

exemple, le Commandement français organise plus de 30 expositions dans presque 50 villes, en zone française mais également britannique et américaine, ainsi qu'à Berlin. Citons par exemple « La peinture moderne française de l'impressionnisme à nos jours », « La gravure française », « La peinture française contemporaine », « La céramique française contemporaine ». Dans la zone américaine, la première exposition est organisée en 1948. Les Soviétiques, pour éviter toute accusation de propagande, se consacrent tout d'abord uniquement à des expositions d'artistes allemands, majoritairement des représentants du courant expressionniste interdit sous le régime hitlérien. La première exposition d'artistes soviétiques n'aura lieu qu'en février 1947 avec l'ouverture de leur première Maison de la Culture de l'Union soviétique (*Haus der Kultur der Sowjetunion*).

Enfin, et ce, dès 1945, des voyages de personnalités allemandes sont organisés à l'étranger. Ainsi en URSS où six délégations d'intellectuels communistes, parmi lesquels l'écrivaine Anna Seghers et le poète Johannes Robert Becher, sont invitées à Moscou entre 1945 et 1950, afin d'y admirer le fonctionnement du modèle communiste. Les lieux visités sont méticuleusement sélectionnés et de nombreux films vantant l'accomplissement du régime leur sont projetés. Bien que plus tardivement, les États-Unis mettent également en place à partir de 1948 des séjours pour des personnalités artistiques influentes en Allemagne, afin qu'à leur retour elles rendent compte de la richesse artistique, comme l'énonce clairement le compositeur américain Carlos Moseley, directeur-adjoint de la Division en charge de l'éducation et des affaires culturelles (*Education and Cultural Relations Division*) : « L'objectif sous-jacent de ces voyages est de permettre aux visiteurs d'enrichir leurs connaissances et leur utilité dans leur domaine, de se familiariser avec les pratiques et le mode de vie américains et, à leur retour avec des perspectives sociales et professionnelles élargies, de communiquer leur expérience à leurs collègues et compatriotes⁴⁹. » Moseley définit un programme très précis en onze points, sur une période de soixante jours. Parmi ceux-ci :

- a) Contact avec la Ligue des compositeurs et avec la Société internationale des compositeurs contemporains (section américaine) ;
- b) Exposition à la vie musicale complète d'une grande ville américaine, en insistant sur le niveau d'exécution exigé ;

⁴⁹ « *The underlying purpose of these journeys is to enable the visitors to extend their knowledge and usefulness in their chosen fields, become acquainted with American practices and ways of life, and, upon their return, with a widened professional and social outlook, to communicate their experience to their colleagues and fellow countrymen.* » (Carlos Moseley, « Visits of German Consultants to the U.S. S.O.P. », 16 novembre 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « German Music Experts to the US, Reorientation general ».)

- c) Étude de la Société américaine des compositeurs, auteurs et éditeurs (ASCAP) ;
- d) Contact avec la Fédération américaine des musiciens ;
- e) Étude d'au moins deux des principaux conservatoires américains, tels que la Juilliard School (New York) et l'Eastman School of Music de l'Université de Rochester ;
- f) Étude des départements musicaux de deux universités américaines ou *colleges* telles l'Université de Yale ou celle du Michigan⁵⁰.

Le budget consacré à ces projets par le Commandement américain pour la seule année 1949 est révélateur de l'enjeu : 429 840 dollars⁵¹. Hans Heinz Stuckenschmidt⁵², critique au journal bi-hebdomadaire *Neue Zeitung* et rédacteur en chef du journal musical *Stimmen*, sélectionné pour le voyage en 1949, en rendra compte en termes élogieux à l'occasion d'une interview :

J'ai trouvé une culture américaine authentique qui, bien sûr, est influencée légèrement par les musiciens européens, mais a néanmoins sa propre identité. Le niveau des programmes de concert est extraordinairement élevé. J'ai été impressionné par les orchestres les plus importants, particulièrement par les musiciens de Boston, Philadelphie et New York. Leur niveau technique est plus élevé que celui de la plupart des ensembles européens⁵³.

- 50 « a) *Contact with the League of Composers and the international Society of Contemporary Composers (US Section)* / b) *Exposure to the general music life of a great American city with emphasis on the level of performance demanded* / c) *A study of the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP)* / d) *Contact with the American Federation of Musicians* / e) *A study of at least two of the principal American conservatories such as the Juilliard (New York) and the Eastman School of Music of the University of Rochester* / f) *A study of the Music Departments of two American universities or colleges such as Yale University and the University of Michigan.* » (Carlos Moseley, « German Music Experts to U.S. », 6 novembre 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « German Music Experts to the US, Reorientation general ».)
- 51 Chiffres donnés par Carlos Moseley, « Visits of German Consultants to the U.S. S.O.P. », doc. cit., p. 1.
- 52 Critique musical au *Berliner Zeitung am Mittag* et pour le journal *Anbruch*, Stuckenschmidt quitte l'Allemagne en 1937 pour Prague puis la Roumanie, où il travaille comme critique. Enrôlé comme interprète pour la *Wehrmacht* à partir de 1942, il finit la guerre en captivité américaine puis est relâché en 1946. Il est alors engagé au *Studio für neue Musik* créé pour la radio américaine RIAS. Par sa collaboration à l'organisation des soirées de la « Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne » (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*), il permet l'apport de partitions introuvables en Allemagne ainsi que la venue d'interprètes de talent. Il quitte la commission musique en 1948 après le durcissement idéologique de l'occupant soviétique.
- 53 « *I have found true American music culture, which, of course, is still slightly influenced by European musicians, and yet it is on its own. The program standard of the concerts is extraordinarily high. I was impressed by the leading orchestras, and particularly by the musicians of Boston, Philadelphia, and New York. Their technical standard is higher than that of most of the European ensembles.* » (« Gist of Article in New York's *Sonntagsblatt Staats-Zeitung und Herold*, dated 15 May 1949, "Germany has Eighty Opera Houses again—a Conversation with H.H. Stuckenschmidt of Berlin" », p. 1. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « Theatre, arts and Music ».)

Ce programme d'« artistes en visite » (*Visiting artists*) invite en retour des interprètes américains à se produire en Allemagne, toujours dans le souci de témoigner du haut niveau des États-Unis en matière d'exécution musicale. Un rapport établi suite à la venue de Ralph Kirkpatrick en juillet 1948 met en avant le succès de l'entreprise :

Ralph Kirkpatrick, claveciniste américain éminent, est venu en Allemagne dans le cadre du Programme des artistes américains en visite (juin-juillet 1948). Il a joué à Augsbourg, Bamberg, Munich et Nuremberg, remportant un vif succès. Les gens ont réalisé qu'il n'y avait pas d'aussi bon claveciniste aujourd'hui en Allemagne, où la musique pour clavecin éveille pourtant un intérêt plus important que dans tout autre pays. Hans Rosbaud, alors chef d'orchestre incontournable en Bavière, a déclaré : « Voici un musicien américain duquel les Allemands peuvent apprendre beaucoup »⁵⁴.

190

Le souci des Alliés de présenter leur culture sous un jour favorable et respectable à la population occupée se transforme néanmoins rapidement en une lutte idéologique et d'influence entre Soviétiques et Américains principalement, dont l'Allemagne sera le principal champ de bataille.

Conflits et luttes d'influence : la guerre froide

Dans les premiers mois qui suivent la fin des combats, et malgré les divergences idéologiques en matière politique, économique et culturelle, les Alliés parviennent à faire front contre l'ennemi commun : le nazisme et tous ceux qui l'ont promu et servi. La renaissance culturelle représente pour eux un enjeu majeur et des projets fédérateurs sont lancés. Le 3 juillet 1945 est créée, à l'initiative des Soviétiques, la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*). Il s'agit d'une association regroupant écrivains, artistes, scientifiques, enseignants et ingénieurs, mais également employés, fonctionnaires, professions indépendantes et même des ouvriers. Son objectif éminemment fédérateur – « re-susciter la fierté de notre patrie et fonder une nouvelle vie intellectuelle⁵⁵ » – fait qu'elle

54 « Ralph Kirkpatrick, distinguished American harpsichordist, was brought to Germany on the Visiting American Artists Program (June/July 1948). He played in Augsburg, Bamberg, Munich and Nürnberg with brilliant success. It was generally realized that no such harpsichordist exists today in Germany, where harpsichord music playing has a more widespread appeal than in any other country. Hans Rosbaud, then leading conductor of Bavaria, remarked: "Here is an American musician from which Germans can learn". » (Cultural Affairs Branch, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », 17 février 1949, p. 6. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

55 « [...]den Stolz unseres Vaterlandes wiedererwecken und ein neues geistiges Leben begründen. » (« Manifesto zur Gründung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands », 5 juillet 1945. BArch, SAPMO, DY 30, IV 2/9.06/140, microfiche n° 8.)

est accueillie favorablement par les trois Alliés occidentaux. Déclinés en sept points, ses « principes » mettent en valeur l'idée d'unité et la promotion de la démocratie. Parmi ceux-ci :

1. Extermination de l'idéologie nazie dans tous les domaines de la vie et du savoir. Lutte contre les auteurs spirituels des crimes nazis et des crimes de guerre. Lutte contre les opinions réactionnaires et militaristes. Épuration durable de la vie publique. Travail en collaboration avec tous les mouvements et groupes ancrés dans la démocratie, religieux ou non.
2. Construction d'un front d'unité nationale des intellectuels allemands. Création d'une unité inébranlable entre l'intelligentsia et le peuple⁵⁶.

De 4 000 membres à la fin de l'année 1945, elle passe à 9 000 six mois plus tard pour avoisiner les 100 000 en février 1947, dont la moitié d'adhérents dans la zone ouest, 35 000 en zone soviétique et 12 000 à Berlin⁵⁷. Johannes R. Becher⁵⁸ en prend la direction, assurant le contrôle aux Soviétiques. Cependant, les communistes sont très peu représentés dans le conseil de présidence, ce qui assure à la Ligue la confiance de l'Ouest : le poète Bernhard Kellermann et le peintre expressionniste Carl Hofer sont nommés aux vice-présidences, l'écrivain compromis Gerhart Hauptmann⁵⁹ en est le président d'honneur. Hans Heinz Stuckenschmidt est intégré à la Commission pour la musique créée en 1946 et dirigée par le compositeur Heinz Tiessen. L'Église y est même associée et toutes les tendances politiques peuvent s'exprimer librement. En plus du journal *Aufbau* publié, une maison d'édition, *Aufbau Verlag*, est fondée en août 1945, puis l'hebdomadaire *Sonntag* voit le jour en juillet 1946. La

- 56 « Leitsätze des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. Beschlossen von der Gründungskundgebung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands », *Aufbau*, 3 juillet 1945, p. 200.
- 57 Chiffres donnés par Bernard Genton, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, p. 43.
- 58 Poète allemand tout d'abord expressionniste, Johannes Robert Becher (1891-1958) entre à la Ligue spartakiste de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg en 1918, qui deviendra ensuite le KPD. Il fuit l'Allemagne dès 1933 et s'établit à Moscou à partir de 1935. Il y devient rédacteur en chef de la revue *Internationale Literatur. Deutsche Blätter* destinée aux exilés allemands et est nommé directeur de la Commission pour la Culture au sein du comité central du KPD reconstitué en exil. Il est à ce titre l'un des principaux collaborateurs des Soviétiques concernant la préparation de l'occupation de l'Allemagne en cas de victoire.
- 59 Prix Nobel de Littérature en 1912, Gerhart Hauptmann (1862-1946) publie tout d'abord des ouvrages naturalistes décrivant le milieu prolétaire allemand avant d'évoluer vers l'inspiration symboliste. Il soutient la république de Weimar dans un manifeste collectif en novembre 1918. Il n'émigre pas après l'arrivée des nazis au pouvoir, qui mène à l'interdiction d'une partie de ses œuvres et, dans le même temps, à une tentative de récupération. Sa pièce *Die goldene Harfe* (*La Harpe d'or*) est donnée dans toute l'Allemagne. À l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, des événements sont également organisés et il reçoit les hommages avec complaisance. Il est ajouté par Hitler à la « liste spéciale » des six écrivains majeurs de la Liste des artistes bénis de Dieu (*Gottbegnadeten-Liste*) en 1944. Son attitude sera sévèrement critiquée par Thomas et Klaus Mann.

Ligue dispose par ailleurs d'une émission radio diffusée trois fois par semaine à la *Berliner Rundfunk*. Des échanges de groupes d'artistes entre les diverses zones sont mis en place au début de l'année 1947. Le club *Die Möwe* est ouvert pour les artistes à Berlin – d'autres suivront dans le reste du pays. Le restaurant leur dispense des repas gratuits, deux bars permettent échanges intellectuels et divertissement. La salle de représentation offre des pièces d'Anton Tchekhov, de Nicolas Gogol ou de Maxime Gorki.

Le 9 décembre 1946, la Commission en charge de la musique inaugure sa première « Soirée de musique contemporaine », un événement qui aura désormais lieu chaque mois. La programmation, présentée par Stuckenschmidt, traduit l'objectif unitaire de la Ligue : sont jouées des œuvres pour musique de chambre de Sergueï Prokofiev, Benjamin Britten, Paul Hindemith, Aaron Copland et Darius Milhaud. La programmation de ces soirées, qui cessent en juin 1949, est majoritairement consacrée à de nombreux compositeurs allemands : Karl Amadeus Hartmann, Hans (Hanning) Schröder, Ernst Křenek, Hanns Eisler, Werner Egk, Gottfried von Einem, Boris Blacher, Paul Höffer, Wilhelm Maler, Harald Genzmer, Ernst Pepping, Heinz Tiessen, Konrad Friedrich Noetel, Wolfgang Fortner, Friedrich Zipp, Hermann Reichenbach, Fred Lohse, Hermann Heiss, Leo Spies, Max Butting, Edmund von Borck. Sont également joués les compositeurs de la « seconde École de Vienne » : Alban Berg, Arnold Schoenberg⁶⁰ et Anton Webern. Les quatre Alliés sont représentés par des compositeurs très emblématiques et peu nombreux : Olivier Messiaen, Jean Françaix, Claude Debussy, André Jolivet, pour la France ; Virgil Thomson, Roger Sessions, Quincy Porter et Walter Piston pour les États-Unis. Le Royaume-Uni est représenté par Benjamin Britten, Michael Tippett, Lennox Berkeley, Norman Demuth et Alan Bush, tandis que les Soviétiques jouissent d'une plus grande visibilité avec Sergueï Prokofiev, Dmitri Chostakovitch, Nikolai Miaskovski, Alexandre Tcherepnine, Dmitri Kabalevski, Gueorgui Vassilievitch Sviridov, Vissarion Chebaline, et Nikolai Tchemberdji. Sans oublier le cosmopolite Igor Stravinsky, Russe naturalisé français puis américain. Sont présents également d'autres compositeurs européens : Arthur Honegger, Frank Martin, Zoltán Kodály, Béla Bartók, Leoš Janáček ou encore Eugen Suchoň. Les concerts ont lieu au *Klubhaus* de la Jägerstraße, en secteur soviétique. La programmation reste très consensuelle : lors du concert donné à l'occasion du 30^e anniversaire de l'Union soviétique le 30 octobre 1947 par exemple, la soirée est consacrée à la « nouvelle musique soviétique ». En contrepartie, le concert suivant, le 5 décembre, est dédié à la « nouvelle musique américaine ».

⁶⁰ Suite à son départ d'Allemagne en août 1933, Schönberg a modifié l'orthographe de son patronyme, que nous écrivons désormais Schoenberg pour tout ce qui concerne l'après-guerre.

Participant de cette même démarche unificatrice et fédératrice, une Bibliothèque musicale interalliée (*Interalliierte Musikbibliothek*) est ouverte à l'instigation des Américains le 28 septembre 1946, à la place de l'ancienne *Staatsbibliothek* dans le secteur russe de Berlin. Officiellement, l'ouverture de ce lieu doit permettre aux interprètes allemands de se procurer des partitions souvent interdites sous le III^e Reich. L'instauration du prêt de partitions est présenté comme une solution au manque de papier et un moyen de « rattraper » les années d'isolement culturel. Approvisionnée par chaque puissance occupante, la Bibliothèque interalliée a pour but la diffusion gratuite de partitions de compositeurs américains, britanniques, français et soviétiques uniquement. Elle fournit donc un moyen de s'assurer de la présence des divers répertoires dans les programmes de concert à Berlin. À son ouverture, son fonds est constitué de près de 600 pièces fournies par les Britanniques⁶¹, 200 par les Soviétiques⁶², 100 par les Français⁶³ et 80 par les Américains⁶⁴. Sont ajoutées des notices biographiques en vue de présenter les compositeurs aux interprètes et d'affirmer leur appartenance à l'élite artistique de chacun des pays. La cérémonie officielle d'inauguration est retransmise sur les ondes allemandes. Au programme figurent un mouvement de la *Sonate pour violon et piano* de Copland, les *Ariettes oubliées* de Debussy, deux des *Seven Sonnets of Michelangelo* de Britten et un mouvement du *Quintette avec piano* de Chostakovitch.

- 61 Compositeurs anglais : Thomas Tallis, Henry Purcell, William Byrd, William Croft, Edward Elgar, Charles Villiers Stanford, Frederick Delius, Gustav Holst, Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, George Butterworth, John Ireland, Arnold Bax, Gordon Jacob, Arthur Bliss, William Turner Walton, Edmund Rubbra, Michael Tippett et Benjamin Britten. Malgré la quantité et la diversité de partitions fournies, la musique anglaise reste très peu connue et peu jouée en zone britannique et à Berlin.
- 62 Majoritairement de la musique populaire et folklorique, ainsi que des partitions des « classiques » Piotr Ilitch Tchaïkovski, Mikhaïl Glinka, Modest Moussorgski, sans oublier les ballets populaires en URSS, notamment *Roméo et Juliette* de Sergueï Prokofiev, ou quelques œuvres de Dmitri Chostakovitch.
- 63 Les services français tardent à faire parvenir des œuvres, au point que le délégué français à l'Éducation publique Pierre Péchoux se plaint, début août, que « la participation française reste squelettique » : seules 7 pièces de Claude Debussy constituent alors le fonds français. (Pierre Péchoux, « Compte rendu de la réunion du Groupe de travail Théâtre et musique », 8 août 1946, p. 2. AOFAA, 1 AC 508/5, « Bibliothèque musicale interalliée, 1945-1946 ».)
- 64 Compositeurs américains : Arthur Foote, Edward MacDowell, Charles Ives, Charles Griffes, Wallingford Riegger, Ernst Bloch, Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thomson, Quincy Porter, William Grant Still, Henry Cowell, Howard Hanson, Roy Harris, Harrison Kerr, George Gershwin, Ruth Crawford, George Antheil, Aaron Copland, Paul Creston, Samuel Barber, William Schuman, Paul Bowles, Norman Dello Joio, Morton Gould, David Diamond, Leonard Bernstein. (Chiffres donnés dans le « Weekly Report of Theater and Music Section for Period 26 September-1 October 1946 », p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 240, dossier « Weekly Reports ».) Moins d'un an plus tard, le catalogue des œuvres américaines s'élève à 211 pièces de 98 compositeurs. (Harrison Kerr, « Information Control in the Occupied Areas », *Notes*, IV/4, septembre 1947, p. 433.)

Cependant, les tensions entre Américains et Soviétiques s'accroissent très rapidement, annonçant la guerre froide⁶⁵. En mars 1946, Winston Churchill formule l'idée d'un « rideau de fer » divisant l'Allemagne. Le 2 décembre de la même année, Américains et Britanniques signent à New York un accord prévoyant la fusion progressive de leurs zones dans une « bizonie » à partir du 1^{er} janvier 1947. Constitué de cinq administrations communes – économie, finances, ravitaillement, poste et transports – ayant leur siège dans cinq villes différentes, cet ensemble fédératif est dirigé par un Conseil administratif placé sous l'autorité des occupants. Les rejoindra, en 1948 seulement, la France, et la « bizonie » deviendra « trizonie ». Le 11 mars 1947, le président américain Harry Truman prononce à Washington le discours qui sera surnommé « doctrine Truman » et qui officialise le conflit idéologique avec le communisme. Prônant la liberté internationale, il y appelle les pays occupés par les Soviétiques à se soulever contre l'opresseur et leur assure le soutien des États-Unis :

194

L'un des buts essentiels de la politique extérieure des USA. est la création de conditions telles que nous-mêmes et les autres nations soyons en mesure de mener une vie libre de toute oppression. [...] Cependant, nous ne pourrions atteindre nos buts que si nous avons la volonté d'aider les peuples libres à préserver leurs institutions et leur intégrité nationales contre des mouvements qui entendraient les soumettre à un régime totalitaire. C'est là simplement reconnaître un fait : les formes de gouvernement totalitaires imposées aux peuples libres par une agression directe ou indirecte minent les fondements de la paix internationale et par là ceux de la sécurité des États-Unis⁶⁶.

La politique de *containment*, c'est-à-dire de barrage au communisme, est officialisée. Le 5 juin 1947, le secrétaire d'État de Truman, George Marshall, propose un plan d'aide à l'Allemagne qui exacerbe les tensions avec les Soviétiques.

65 La définition des causes de la guerre froide, qui oppose idéologiquement et politiquement l'URSS et les régimes communistes aux États-Unis et à leurs alliés, est établie différemment par les historiens désormais groupés communément autour de trois « écoles » ou courants de pensée : les « orthodoxes » ou « traditionnalistes » désignent l'idéologie communiste et la politique expansionniste de Staline comme le point de départ de mise en danger de l'équilibre mondial ; les « révisionnistes » accusent les Américains, par leur ambition hégémonique, d'avoir lancé les hostilités dès 1945 contre un bloc soviétique affaibli par la guerre ; les « réalistes » ou « postrévionnistes » pointent les circonstances historiques rendant le conflit inévitable, notamment la paranoïa développée d'un côté comme de l'autre autour de la question de la « sécurité » après la guerre. À ce sujet, voir Dale C. Copeland, *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University Press, 2000, p. 146-149 ; Jean Laroche, « Controverses sur l'origine et les causes de la guerre froide », *Études internationales*, 6/1, 1975, p. 47-65 ; Pierre Grosser, *Les Temps de la guerre froide. Réflexions sur l'histoire de la guerre froide et sur les causes de sa fin*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 179-182.

66 Cité par Konrad Adenauer, *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965, p. 118.

Alors que deux blocs se constituent internationalement avec leurs stratégies d'alliances, l'Allemagne, particulièrement Berlin, cristallise le conflit. Britanniques et Américains font bloc, avec les Français plus tardivement, les Soviétiques sont isolés. La dernière conférence interalliée qui se tient à Londres en novembre 1947 est un échec : aucun compromis n'est trouvé sur des points litigieux laissés en suspens depuis Potsdam, notamment les réparations dans la zone russe. Deux autres conférences ont lieu au même endroit du 23 février au 6 mars, puis du 20 avril au 7 juin 1948, en présence des seuls alliés occidentaux. Une réforme monétaire commune est décidée ; elle prévoit l'introduction du *Deutsche Mark* qui remplacera le *Reichsmark* dès le 20 juin 1948. En réponse, les Soviétiques ferment la *Kommandatura* de Berlin, siège du Conseil de contrôle interallié, et instaurent un blocus total des zones occidentales de la ville. Le pont aérien qui s'ensuit et qui dure près d'un an, jusqu'à mai 1949, renforce le prestige des Alliés américains auprès de la population de l'Ouest et isole davantage les Russes de la communauté internationale. Le 23 mai, la « Loi fondamentale » instaure la création d'un nouvel état, la République fédérale d'Allemagne (*Bundesrepublik Deutschland* ou BRD), regroupement des zones américaine, britannique et française, gouvernée par le chancelier Konrad Adenauer⁶⁷. En réponse, la République démocratique Allemande (*Deutsche Demokratische Republik*, DDR) voit le jour le 7 octobre, avec pour président Wilhelm Pieck et pour monnaie le *Deutsche Mark von der Deutschen Notenbank*, en circulation depuis le 24 juillet 1948. Le dernier conseil des ministres des Affaires étrangères des quatre puissances alliées qui se tient à Paris du 23 mai au 20 juin 1949, officialise la levée du blocus de Berlin mais cristallise les conflits et enterre définitivement le projet de politique commune pour l'Allemagne.

L'isolement croissant des Soviétiques se traduit également culturellement : leur littérature, autorisée précédemment à être distribuée dans la zone américaine, est bloquée, tout comme la littérature américaine l'était déjà dans leur propre zone. Plus pénalisant pour les artistes, ceux qui avaient été dénazifiés et blanchis par les Soviétiques sont désormais interdits par les Américains et doivent à nouveau se soumettre au processus pour pouvoir leur offrir leurs services. La Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*) est interdite dans les secteurs de

67 Maire de Cologne avant 1933, Konrad Adenauer (1876-1967) est réinvesti par les Américains à la libération de la ville en mars 1945. Le 21 juin, ceux-ci laissent la place aux Britanniques dont la zone d'occupation englobe Cologne et sa région. Le 6 octobre 1945, le général John Ashworth Barraclough destitue Adenauer et lui interdit désormais toute activité politique. Les Britanniques soutiennent alors Kurt Schumacher et le SPD, en contact avec les travaillistes à Londres. Mais Schumacher n'est pas un allié facile et prône l'adhésion de son parti aux principes du marxisme. La victoire finale de l'influence américaine est marquée par la décision britannique de nommer à nouveau Adenauer à Cologne en 1946.

Berlin-Ouest en novembre 1947⁶⁸ et expropriée du bâtiment qu'elle occupait en secteur britannique. Le symbole de la rupture irrémédiable dans le domaine culturel est la fermeture de la Bibliothèque musicale interalliée, dont les Alliés occidentaux retirent progressivement leurs partitions. Désormais, un ennemi est ajouté à chaque camp et mis au même niveau que le nazisme. Le chef du service en charge de l'éducation dans la zone américaine le formule clairement : « La démocratie doit être promue et le national-socialisme et le communisme stoppés et combattus. Cet objectif est particulièrement important pour Berlin car Berlin est devenu le centre d'un conflit mondial entre le totalitarisme communiste et les défenseurs de la démocratie⁶⁹. »

Fait également révélateur, la nouvelle directive américaine JCS-1779, parue le 11 juillet 1947, évoque désormais non plus la « rééducation » mais la « réorientation » du peuple allemand comme l'objectif à poursuivre. La libre circulation des artistes n'est tout d'abord ni interdite ni remise en cause officiellement. Cependant, le changement de monnaie et la limitation des conversions de devises autorisées forcent rapidement les artistes à choisir une zone dans laquelle s'établir ; s'ensuit un exode massif de l'Est vers l'Ouest, avec une revitalisation de la vie musicale dans ce secteur dès 1949, et la décision des autorités soviétiques de construire un mur à Berlin pour y mettre fin quelques années plus tard.

Malgré la complexité de la situation politique et au-delà des luttes de pouvoir et d'influence qui prennent rapidement le pas sur la politique commune des Alliés, de véritables stratégies de reconquête culturelle commune se dessinent néanmoins dans un premier temps, dès la fin des combats, dans toute l'Allemagne. Mais pour porter leurs fruits, elles doivent être menées dans un pays expurgé du nazisme. Se mettent donc en place presque simultanément des politiques de dénazification et de rééducation, visant officiellement à ramener l'Allemagne et les Allemands dans le giron de la démocratie – au sens où chacun des Alliés l'entend – et officieusement à une prise d'influence sur toutes les autres zones. Mais les ruptures qu'avait instaurées le régime nazi sont perverses et insidieuses ; elles ne peuvent être contrées que par de nouvelles, tout aussi autoritaires. Il est donc impossible de chercher une simple régénération.

68 La « soirée de musique contemporaine » n'aura pas lieu en novembre. Pour autant, les concerts reprennent dès décembre en zone soviétique avec un programme américain. Les compositeurs alliés ne disparaîtront définitivement des programmes qu'à partir de décembre 1948.

69 « *Democracy must be promoted, and both National Socialism and Communism checked and combated. In Berlin this goal is especially important because Berlin has become the focus of a world-wide conflict between Communist totalitarianism and the defenders of democracy.* » (J.C. Thompson, « General aims of the Education and Cultural Relations Branch, OMGBS, as re-defined November 1948 by E&CR Staff, OMG BS », 24 novembre 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « US Military Government Objectives ».)

La rupture avec le nazisme doit passer par un « arrachage » de la mauvaise herbe nazie avant de pouvoir replanter les bases de la démocratie. Pour « combattre les gaz asphyxiants par d'autres gaz asphyxiants⁷⁰ », les Alliés reproduisent malgré eux des techniques instaurées par le régime hitlérien lui-même, et les Allemands deviennent des objets de pouvoir.

LES MUSIQUES DÉSORMAIS IMPURES : DÉNAZIFICATION MUSICALE

Dénazification de la société allemande

La bureaucratie et l'administration nazies ont fonctionné grâce à la compromission et à la collaboration de masse. La priorité nécessaire à toute reconstruction est à ce titre la dénazification, qui garantira la régénération des forces vives du pays par l'exclusion de tous ceux qui ont contribué au succès du régime hitlérien. Sur ce sujet, la directive américaine n° 24 d'avril 1945 manque d'émblée de précision :

Tous les membres du parti nazi qui ont pris part à ses activités de manière significative, tous les partisans du nazisme et du militarisme et toutes les autres personnes hostiles aux objectifs des Alliés seront renvoyés et exclus des services publics et des postes à responsabilités dans les entreprises semi-publiques et privées⁷¹.

En mars 1946 paraît complémentaiement la « Loi pour la libération du national-socialisme et du militarisme » (*Law for Liberation from National Socialism and Militarism*), à l'initiative américaine. Loin d'établir des critères plus objectifs ou précis, elle étend au contraire la culpabilité potentielle :

Tous ceux qui ont activement soutenu la tyrannie nationale-socialiste, ou sont coupables d'avoir violé les principes de justice et d'humanité, ou d'avoir exploité égoïstement les conditions ainsi créées seront privés d'influence dans la vie publique, économique et culturelle⁷².

Dans un premier temps, le renvoi de toute personne compromise avec le régime est à la discrétion des dirigeants de chaque zone. Tandis que les principaux criminels de guerre attendent d'être jugés à Nuremberg ou par des

70 C'est ainsi que Hitler avait défini sa stratégie anti-communiste en matière de propagande. (*Mon combat*, trad. fr. J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1934, rééd. s.d., p. 51.)

71 « Directive to Commander in Chief of United States Forces of Occupation Regarding the Military Government of Germany JCS 1067 », dans *Occupation of Germany: Policy and Progress, 1945-46*, éd. Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1947, p. 111.

72 « Law for Liberation from National Socialism and Militarism », *ibid.*, p. 119.

tribunaux militaires, la directive n° 38 du Conseil de contrôle interallié instaure en juillet 1945 les *Spruchkammern* (littéralement « chambres de jugement »), sorte de tribunaux spéciaux chargés d'examiner au cas par cas la situation de tout citoyen allemand désirant exercer une activité professionnelle. En théorie, tous les Allemands de plus de dix-huit ans doivent remplir un questionnaire (*Fragebogen*) en 131 points, détaillant leurs activités et engagements sous le régime nazi. En pratique, seuls les Américains appliquent systématiquement cette contrainte, les autres alliés imposant stratégiquement les questionnaires uniquement aux fonctionnaires ou aux personnes exerçant des responsabilités. À partir des réponses collectées, cinq « groupes » sont établis selon les termes décidés par le Conseil de contrôle interallié.

198

1) Les « principaux coupables » (*Hauptschuldige*) : ceux qui ont exercé des violences de quelque nature que ce soit contre les opposants au système, qui ont été membres actifs d'organisations nazies ou avec de hautes responsabilités dans des administrations publiques, ainsi que ceux qui ont apporté leur soutien financier ou matériel au régime.

2) Les « individus compromis » (*Belastete*) : activistes, militaires ou profiteurs de guerre ayant par leurs actions contribué à la pérennité du régime.

L'article 58 de la « Loi pour la libération du national-socialisme et du militarisme » condamnera en 1946 ces deux premières catégories à une interdiction d'exercer quelque responsabilité que ce soit dans quelque entreprise, privée ou publique, et ce, pour toute la durée de la procédure, à moins que des compétences professionnelles particulières ne les rendent absolument nécessaires. Quant aux sanctions encourues, elles sont précisées dans l'article 15 : peines de deux à dix ans d'internement en camp de travail pour y participer à la reconstruction du pays, saisie des biens au titre des réparations, inéligibilité et perte du droit de vote, interdiction d'exercer une profession en contact avec le public, interdiction d'appartenir à un syndicat, perte des droits à toute pension⁷³.

3) Les individus « peu compromis » (*Minderbelastete*) : ceux qui sont nés après 1919 ou qui, bien qu'ayant pu appartenir à des organisations nazies et s'être compromis, semblent à même d'embrasser l'idéal de démocratie et méritent une mise à l'épreuve.

4) Les « suivistes » (*Mitläufer*) : membres d'associations nazies ou du parti s'étant abstenus de tout engagement autre que celui de se rendre aux réunions et activités obligatoires, individus ayant demandé l'adhésion au NSDAP mais

73 Ministry for Special Tasks, *Law for Liberation from National Socialism and Militarism*, München, Hanns Lindner, s.d.

n'ayant pas été acceptés, ou encore membres des forces armées allemandes jugés utiles aux Alliés par leur qualification.

Aux « peu compromis » est défendu l'accès à tout poste de direction pendant une période probatoire d'un maximum de trois ans. Ils connaissent des baisses de salaire et de pension de retraite, et peuvent être rétrogradés ou mis à la retraite, voire condamnés à verser des amendes à un fonds de compensation, ces deux dernières peines pouvant aussi être appliquées aux « suivistes ».

5) Les individus « exonérés » (*Entlastete*) : ceux qui ont résisté « dans la mesure de leurs capacités » et en ont subi des préjudices⁷⁴.

Tous, au-delà des réponses apportées à leur questionnaire, doivent produire les preuves de leur innocence, le plus souvent par le biais de courriers d'amis ou de collègues déjà « exonérés » attestant leur engagement dans la résistance, une éventuelle aide fournie à des victimes du régime, ou tout simplement leur indépendance intellectuelle ou leur passivité vis-à-vis du national-socialisme. De tels « certificats de blanchiment » sont rapidement surnommés *Persilscheine* (« certificats Persil », du nom de la lessive en vogue à l'époque) par analogie aux laissez-passer *Passierscheine*, et la dénazification se mue progressivement en une « fabrique de suivistes⁷⁵ ». Devant l'ampleur de la tâche – à titre d'exemple, pour la seule zone américaine, 13 millions de personnes, dont plus de 3 millions ayant appartenu au parti ou à une organisation nazis, doivent remplir leur questionnaire –, une amnistie de la jeunesse est décrétée dans les quatre zones entre 1946 et 1947, à laquelle succédera celle des « suivistes ». Au final, seules 5 187 personnes figureront dans les « principaux coupables » ou individus « compromis », dont 75 % seront réhabilités par la suite⁷⁶.

En ce qui concerne les personnalités publiques, les Alliés conviennent de « listes noires » et de « listes blanches » à mettre en place pour permettre la reconstruction avec des acteurs politiques, scientifiques et artistiques irréprochables. Si les critères ont été décidés en commun, ces listes sont néanmoins supposées être établies indépendamment dans chaque zone ; elles doivent ensuite être transmises à chaque commandant allié pour l'application de décisions d'exclusion homogènes, et éviter qu'une personne interdite dans une zone soit autorisée dans l'autre. Les premières listes, américaines, paraissent en octobre 1945. Sont inscrits d'office dans la liste noire tous ceux qui bénéficiaient de postes à responsabilités ou de rangs élevés dans les organisations nazies ainsi

74 Citée dans Constantine FitzGibbon, *Denazification*, London, Michael Joseph, 1969, p. 109-113.

75 Jean Solchany, *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro, 1945-1949*, Paris, PUF, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1997, p. 38.

76 Chiffres donnés par Marie-Bénédicte Vincent, « Punir et rééduquer : le processus de dénazification (1945-1949) », dans Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *La Dénazification*, Paris, Perrin, 2008, p. 24-25.

que ceux ayant appartenu à la SS, la *Waffen-SS* avant 1943, les membres de la SA après 1934, les membres actifs du NSDAP et ceux de l'« Institut pour l'étude de la Question juive » (*Institut zur Erforschung der Judenfrage*) et de l'« Académie d'État pour la race et la santé » (*Staatsakademie für Rassen und Gesundheitspflege*). Parmi les musiciens, seul Wilhelm Furtwängler y figure déjà⁷⁷. Quelques mois plus tard, la liste augmentée mentionne 327 artistes, parmi lesquels Hermann Abendroth, Karl Böhm, Werner Egk, Walter Gieseking, Gustav Havemann, Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Hans Knappertsbusch, Gottfried Müller, Elly Ney, Hans Pfitzner, Heinrich Spitta et Richard Strauss⁷⁸. D'autres personnalités y sont ajoutées en juin, notamment Johann Nepomuk David, Wolfgang Fortner, Ottmar Gerster, Paul Höffer ou encore Elisabeth Schwarzkopf⁷⁹.

200

Deux listes intermédiaires sont parallèlement mises en place par les Américains : celle des « gris non-acceptables » (*Grey Unacceptable*), qui comprend la majorité des organisations de l'Allemagne nazie, dont la Chambre de culture du Reich (RKK) à laquelle appartient la Chambre de musique (RMK) ; dans celle des « gris acceptables » (*Grey acceptable*) figurent les organisations et corporations sans lien direct avec le régime nazi, ainsi que 389 artistes. Tandis que listes noires et grises ciblent plutôt des collectifs, les « listes blanches » enfin sont nominatives. Elles concernent uniquement les personnes « non nazies » ou « antinazies », souvent des victimes du régime ayant connu les camps de concentration. La première liste est établie avant la fin de la guerre par la *Psychological Warfare Division* anglo-américaine. Elle comporte quelque 1 500 noms, classés selon deux catégories :

- (a) Ceux qui peuvent être utiles pour les journaux, l'édition, la radio et le cinéma.
- (b) Ceux qui sont en mesure de donner des conseils précieux quant à l'opinion publique ou sur la sélection de personnel supplémentaire pour la catégorie (a)⁸⁰.

Dans les faits, toutes les personnalités jugées utiles à la reconstruction y apparaissent, parmi lesquelles 441 artistes⁸¹.

77 *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 10 octobre 1945, p. 66.

78 *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} avril 1946.

79 *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes. Supplement 1 to List of 1 April 1946*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} juin 1946.

80 « (a) *Those who may be of use in connection with newspapers, publishing, radio and film work.* / (b) *Those who may be able to give valuable judgments as to public opinion, or opinions as to the selection of additional personnel for class (a).* » (Office of Military Government for Germany (U.S.), « PWD "White List" of persons in Germany believed to be anti-Nazi or Non-Nazi », 5 décembre 1944, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Denazification ».)

81 Henric L. Wuermeling, *Die weiße Liste. Umbruch der politischen Kultur in Deutschland 1945*, Berlin, Ullstein, 1981, p. 283.

La décision d'établir des listes selon des critères définis communément permet une fois de plus aux Alliés d'afficher une volonté de coopération, mais là encore, impossible de parvenir à un réel consensus. Les Américains reprochent aux trois autres puissances occupantes leur laxisme, et ils sont en retour taxés d'excès de zèle et de sectarisme. Après la fin des combats, les Britanniques refusent l'idée même de telles listes : lors de l'entrée de leurs troupes sur le territoire allemand, le *Foreign Office* recommande « de ne faire aucune tentative pour compiler une liste noire d'artistes et de compositeurs⁸². » Les Soviétiques, dont la liste noire tient en deux pages, ne souhaitent pas exclure d'office les artistes figurant sur la liste noire américaine et, inversement, les Américains dénie la légitimité à des artistes ayant été blanchis par les Soviétiques. Les Français, pour lesquels la priorité est de recenser dans leur propre pays les personnalités françaises compromises sous le régime de Vichy afin de prendre des sanctions rapides, tardent à établir leurs listes officielles : lors de la réunion du Conseil de Contrôlé interallié le 19 décembre 1946, rien n'est communiqué. Les premières listes ne seront finalisées et diffusées qu'à partir de juillet 1947. En définitive, seule l'administration américaine semble faire de la dénazification sa priorité ; le personnel employé par la Division du contrôle de l'information (ICD) s'élève à 1 700 personnes dès 1945 et dispose de moyens conséquents. À titre de comparaison, son équivalent britannique, la PR/ISC (*Public Relations and Information Services Control Branch*⁸³) dirigée par le colonel Kaye Sely puis par Michael Balfour de 1946 à 1947, compte 16 officiers, dont un seul présent à Berlin à l'arrivée des troupes. Le major-général William Bishop, en charge de cette branche, ne peut que constater le peu d'efficacité de son service après son établissement à Berlin : « Mon équipe de Berlin compte maintenant six officiers. Aucun d'eux ne sait la moindre chose sur les journaux, les théâtres, les films, la radio, etc., mais ils font de leur mieux⁸⁴. »

Malgré les incohérences que des politiques menées par des Alliés en concurrence peuvent occasionner, la phase de dénazification amorcée est décisive pour la reconstruction du pays. Elle s'accompagne d'une épuration administrative et institutionnelle de grande ampleur qui s'étend jusqu'aux médias. La réorganisation de tous les domaines de la vie administrative, politique et culturelle de l'Allemagne s'effectue le plus généralement en trois phases : la

82 « *It is recommended that no attempt be made to compile a black list of music and composers.* » (« Information Control in the British Occupied Zone of Germany », 18 juin 1945. TNA/PRO/FO, 898/401.)

83 D'abord rattachée à la division politique, elle devient dès le mois d'août 1945 un « groupe » indépendant. Elle est renommée *Information Services Division* en mai 1948.

84 « *My IC team in Berlin has now risen to six officers. None of them knows anything at all about newspapers, theatres, films, radio, etc., but they are doing their best.* » (William Bishop, « To IC Services, CCG (BE) », 22 juillet 1945. TNA/PRO/FO, 1005/1803.)

première, durant laquelle toute activité est interrompue et le personnel renvoyé. La deuxième, extrêmement courte, qui consiste en la prise de contrôle par chacun des Alliés dans sa zone. La dernière voit le transfert de responsabilité à des Allemands jugés dignes de confiance et désireux de servir la politique de l'occupant.

L'«Heure Zéro» et la musique : dénazification de la musique savante

Partout où le vrai avait cheminé aux côtés du beau, celui-là émigra : la vérité sur le beau regarde à travers les fissures de la laideur⁸⁵.

Clytus Gottwald

202

Sous Hitler était considérée « impure » toute émanation artistique d'un individu dont le sang interdisait l'appartenance à la « Communauté du peuple ». L'impureté artistique avait été stigmatisée par le concept d'« Art dégénéré ». Comment donc « régénérer » l'art après 1945 ? Pour les jeunes artistes, cette régénérescence n'est possible que par le renversement et le total rejet du système nazi, et notamment du lien inhérent qu'il avait instauré entre musique et propagande politique. De la même manière que les nazis avaient fustigé l'art des années précédant leur arrivée au pouvoir, les artistes de l'après-guerre stigmatisent – ou sont encouragés à stigmatiser – tous les répertoires et compositeurs ayant contribué au succès du régime, volontairement ou non. C'est donc l'impureté qui est tout d'abord définie, après la rupture symbolique que constitue l'« Heure Zéro » (*Stunde Null*) dans tout le pays.

La capitulation de l'Allemagne, sa division en quatre zones et surtout la révélation des atrocités commises par ses dirigeants presque treize années durant ont conduit à un impératif de rupture pour amorcer le processus de purification du pays et du peuple allemand. L'expression *Stunde Null* (« Heure Zéro ») forgée dès 1945 révèle la conception et les intentions des Alliés vis-à-vis de l'Allemagne : stopper radicalement, en le figeant, le temps du nazisme, pour impulser tout aussi rapidement un nouveau départ, dans une réalité totalement repensée. Illustration concrète de ce temps suspendu annonciateur de profonds changements : la situation matérielle du pays, notamment dans le domaine artistique. Après l'arrêt des combats et des bombardements, le constat dans toute l'Allemagne est celui de la désolation. Les lieux culturels, mais aussi les instruments de musique et les partitions, ont été majoritairement détruits et le

⁸⁵ Clytus Gottwald, « Éléments pour une théorie de la nouvelle musique vocale », trad. fr. Michel Bataillon, dans Pierre Boulez (dir.), *La Musique en projet*, Paris, Gallimard/IRCAM, coll. « Cahiers Renaud-Barrault », 1975, p. 108.

strict nécessaire pour la renaissance d'une vie artistique fait défaut. Sur le plan humain, nombreux sont les artistes morts sous les bombardements, sur le front ou dans des camps; d'autres sont prisonniers de guerre, tandis que ceux qui avaient émigré ou avaient été déportés n'ont pas encore fait leur retour.

Malgré cette réalité, l'expression *Stunde Null* se traduit moins dans les faits que dans les intentions. Tout d'abord, la libération et l'occupation de l'Allemagne se sont mises en place dans une temporalité de plusieurs semaines, et aucune date, et encore moins une heure, ne peuvent être considérées comme représentatives d'un temps qui se serait figé. Ensuite, si chaque Allemand(e) a vécu sa propre «Heure Zéro», qu'elle soit celle du soulagement de la libération ou celle de la reddition, de la capture ou de la violence, il/elle n'en a pas moins continué à vivre dans le quotidien de la guerre et des combats, des destructions et des rationnements, et cet instant zéro a revêtu l'aspect de la continuité. De plus, la mise en place de politiques d'occupation dans un contexte de luttes d'influence et de ressentiment alliés mène dans un premier temps à un fonctionnement administratif chaotique et non à un changement radical d'orientation. Enfin, les personnalités allemandes auxquelles sera confiée partiellement la tâche de reconstruction ont quasiment toutes connu le régime hitlérien et la république de Weimar, si ce n'est l'empire de Guillaume II pour les plus âgées. L'«Heure Zéro» annonce donc, plutôt qu'une *tabula rasa*, le «Temps des ruines» (*Trümmerzeit*), mais exerce néanmoins un impact psychologique non négligeable sur la population et sur les acteurs de la reconstruction, parmi lesquels les artistes. Au vu de l'ampleur des destructions et des pertes matérielles, leur coopération avec les Alliés se met en place extrêmement rapidement. Le 21 mai 1945, un appel est lancé par les Soviétiques, invitant les artistes et acteurs du monde de la presse et de l'édition à se rendre à l'Hôtel de Ville de Berlin pour présenter leur travail. Les artistes sont mis sur la première catégorie pour les rations alimentaires, ce qui leur donne théoriquement droit à 1 600 calories par jour et souligne leur importance.

Dès le 26 mai 1945, soit quelques jours seulement après la libération, un concert est donné par le *Berliner Philharmonische Orchester* dans la salle du Titania-Palast située dans le secteur Ouest de Berlin. Au programme : l'Ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Felix Mendelssohn, le *Concerto pour violon* en la majeur de Wolfgang Amadeus Mozart et la *Symphonie* n° 4 de Piotr Ilitch Tchaïkovski. La direction est assurée par le chef Leo Borchard, dont l'activité avait été stoppée par les nazis en 1943, et qui était entré en résistance contre le régime. Ce concert, qui n'est cependant pas le premier, révèle à plus d'un titre la complexité du «nouveau départ» prôné par les vainqueurs. D'une part, le choix du chef et la présence du compositeur juif Mendelssohn au programme préfigurent une politique de rupture, qui sera rapidement mise

en place dans toute l'Allemagne occupée. De l'autre, le choix des interprètes semble compromettre et vouer l'entreprise à l'échec : entièrement financé par le Reich, l'Orchestre philharmonique de Berlin – dont tous les musiciens juifs ont été évincés au su de leurs collègues, et souvent déportés et assassinés – a été la façade culturelle du régime durant près de treize ans, se produisant lors des fêtes officielles et à l'occasion de tournées de propagande à l'étranger. Son dernier concert remontait à quelques semaines seulement, durant la seconde quinzaine d'avril 1945, au cours duquel il avait joué Beethoven, Wagner, Weber et Brahms. Et c'est paradoxalement ce qui en fait un partenaire tout d'abord incontournable des Alliés : l'orchestre lui-même figurant sur la fameuse liste des compositeurs et artistes « bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten-Liste*) établie par Joseph Goebbels et Hitler en 1944, le statut privilégié de ses musiciens non juifs leur a épargné l'envoi au front et son utilité pour le Reich a mené à la conservation et la protection plus active des instruments de musique. Des pertes matérielles et humaines sont certes à déplorer, mais il reste le seul ensemble opérationnel rapidement à Berlin. Enfin, l'organisation et la mise en place du concert en question interpellent. À cette date, seuls les Russes sont présents à Berlin, l'installation des autres Alliés dans chaque secteur de la ville ne se faisant qu'à partir de juillet. Pour autant, le concert n'est pas une initiative soviétique mais celle de l'orchestre lui-même. Conscients de leur implication dans la politique culturelle du Reich, les musiciens devaient ainsi toute accusation de collaboration et, partant, les sanctions qui s'ensuivraient. C'est donc spontanément qu'ils se réunissent à Berlin dès la fin des combats et, représentés par Gerhart von Westerman, administrateur nommé par Goebbels depuis 1939, entreprennent les démarches pour la préparation du concert ; ils obtiennent rapidement les autorisations pour les répétitions. Wilhelm Furtwängler ayant quitté Berlin et semblant dans un premier temps peu recommandable pour illustrer la rupture avec les années Hitler, l'orchestre fait appel à Leo Borchard, chef invité à plusieurs reprises avant 1943⁸⁶. Un tel concert préfigure les paradoxes et les écueils auxquels les puissances occupantes sont rapidement confrontées dans l'entreprise de dénazification qui suit la *Stunde Null*. Celle-ci se déroule en trois temps.

Dans une première phase, c'est l'utilisation de la musique comme moyen de divertissement qui prime. De nombreux lieux de distraction sont ouverts à Berlin et dans les villes principales : théâtres, salles de concert, cabarets et cinémas. Majoritairement réservés aux troupes de l'occupant, ils nourrissent

86 Au sujet de l'Orchestre philharmonique de Berlin et de sa renaissance après-guerre, voir Misha Aster, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, Héroïse d'Ormesson, 2009, p. 310-316.

néanmoins l'idée d'une renaissance culturelle. Les occupants russes et américains privilégient les artistes et créent des conditions favorables à la reprise de leurs activités, principalement matérielles. Berlin compte près de 120 premières entre mai et décembre 1945. Les spectacles autorisés aux Allemands font salle comble car la monnaie en vigueur est encore extrêmement basse et certains lieux sont chauffés en hiver, offrant un attrait non négligeable en cette période de restrictions. La deuxième phase débute dès juillet 1945 dans le secteur américain, plus tardivement dans les autres zones, pour se généraliser au cours de l'année suivante. Les artistes sont alors renvoyés en attendant d'être dénazifiés. Des licences et des permis de travail provisoires sont délivrés à ceux jugés dignes de confiance. La troisième phase est celle des réintégrations, très larges dans les secteurs britanniques et français, plus contrôlées chez les Soviétiques et les Américains. En théorie, ces phases se succèdent entre avril 1945 et l'été 1947 uniformément dans toutes les zones. Dans la pratique, les enjeux politiques et stratégiques, le laxisme de certains occupants, le traitement individualisé de chaque demande de dénazification et surtout les luttes d'influence entre Américains et Soviétiques principalement, entraînent une situation illisible et chaotique, qui sera évoquée plus précisément dans une partie ultérieure. Aux préoccupations individuelles et logistiques s'ajoute un autre problème majeur : celui de la dénazification et de la régénération du répertoire musical.

L'endroit était rempli d'organisations soutenues ou contrôlées par les nazis. Les artistes importants n'étaient souvent pas membres du parti nazi car ils n'y étaient pas obligés. Et les musiciens et acteurs qui en étaient membres avaient une réponse toute prête et quasi-unanime : « Je suis un artiste. Je ne me suis jamais soucié de politique. » « Je ne suis pas un vrai nazi »⁸⁷.

Tel est le constat de l'officier américain en charge de la musique en Bavière, John Evarts, à l'arrivée des troupes américaines en 1945, et qui reflète la situation de l'ensemble de l'Allemagne. Avec la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) des institutions et de la vie musicale opérée par Joseph Goebbels, la très grande majorité des musiciens, compositeurs, interprètes, mais aussi musicologues et éditeurs de musique, avait été intégrée à la Chambre de musique du Reich. Nombre d'entre eux étaient employés par l'État ou par les municipalités ou collectivités territoriales, sous l'égide nazie. Lors des concerts, svastikas et autres

87 « *The place was rife with nazi sponsored and nazi implemented organizations. The big shot artists were often not members of the nazi party because they did not have to. Those musicians and actors who were members had a ready and almost unanimous answer: "But I'm an artist." "I have never bothered about politics." "I'm not a real nazi."* » (John Evarts, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 3. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

emblèmes du parti ornaient les salles et la scène. S'ils jouaient à l'étranger, c'était pour servir la politique propagandiste de leur pays. L'adhésion à la RMK était obligatoire. Ceux qui choisirent de s'en écarter ne purent mener leurs activités durant les années que dura le régime⁸⁸. Par conséquent, l'immense majorité des musiciens est considérée coupable de collaboration après la guerre. La tâche qui incombe désormais aux forces alliées est la définition de critères précis et objectifs permettant de déterminer le degré de collaboration et de compromission de ces musiciens avec le régime. Plusieurs courants de pensée s'expriment à l'intérieur de chaque zone : certains appellent à condamner et boycotter sans indulgence tout artiste ayant servi la cause nationale-socialiste ou n'ayant pas cherché à fuir l'Allemagne, tandis que d'autres préfèrent ne pas pratiquer une politique de censure artistique et de destruction d'œuvres, qui reviendrait à reproduire le fonctionnement instauré par les nazis.

206

Les Alliés américains, les plus engagés dans le processus, tentent de concilier plusieurs visions qui divisent leur propre administration, menant à des politiques qui paraissent *a posteriori* incohérentes et désorganisées. La première est incarnée par le directeur de l'*Information Control Division*, Robert McClure, pour lequel toute compromission avec le nazisme doit être sévèrement sanctionnée pour permettre la naissance d'un nouveau peuple allemand capable de s'inscrire dans un système démocratique. La deuxième est défendue par les responsables des divisions propre à chaque domaine, radio, film, théâtre, musique : même s'ils conviennent de la nécessité de dénazifier la société allemande, leurs actions sont conditionnées par le constat pragmatique du besoin en artistes pour permettre une renaissance rapide des activités culturelles. Au-delà des sanctions, ils privilégient l'encouragement d'activités s'inscrivant dans l'idéal américain de promotion de la démocratie. Enfin, certains *Music Officers* en charge de la section Musique dans les différents *Länder* misent sur le pouvoir pacifiant et démocratique intrinsèque de la musique pour favoriser l'entente entre les peuples et susciter naturellement un sentiment démocratique, au-delà du passé politique de chaque individu. Les Britanniques, dont la politique dans le domaine musical est extrêmement restreinte tout d'abord, s'appuient essentiellement sur l'administration américaine et exercent dans ce domaine une politique similaire.

Du côté russe, l'appartenance politique prime pour déterminer la culpabilité. Les musiciens se ralliant à l'idéologie communiste sont ainsi blanchis et réintégrés ; cette conception permet par la même occasion d'écarter les adversaires politiques indésirables. Les personnalités les plus célèbres ne sont tout d'abord pas soumises au critère idéologique. Le problème des Français est plus complexe : ayant subi eux-mêmes l'occupation allemande de 1940 à 1944 et la

88 Voir ci-dessus, p. 84-86.

collaboration, ils doivent tout d'abord dénazifier leurs propres musiciens, dont ceux ayant joué pour *Radio Paris* pendant la guerre. En août 1945, des listes sont établies par le gouvernement provisoire, avec pour sanction principale 15 jours d'exclusion par journée de collaboration avec l'occupant, mais également des amendes ou des suspensions de salaire⁸⁹. La liste est mise à jour en mai 1946 et envoyée à Baden-Baden, pour que ces artistes se voient refuser tout travail dans la zone française d'occupation. Parallèlement, la politique de licence autorisant les artistes résidant dans leur zone à se produire est comparable au fonctionnement de l'administration américaine et s'appuie d'ailleurs en partie sur les listes que cette dernière a établies.

La dénazification concerne non seulement les compositeurs vivants de musique savante, mais également le « répertoire classique » détourné et plébiscité par le régime, illustré principalement par Wagner, Beethoven et Bruckner. À ce sujet pourtant, il n'y a pas de consigne claire. La directive n° 27 du Conseil de contrôle interallié préconise uniquement la suppression des répertoires nazis ou nazifiés et de la musique militaire. Mais la détermination du « répertoire nazifié » n'est pas aisée. Présenté comme un modèle de germanité, Beethoven par exemple a été continuellement mis en valeur, notamment par sa *Neuvième symphonie*. *Fidelio* était devenu le symbole de la résistance à l'influence des peuples étrangers. Surtout, sa perfection compositionnelle ainsi que celle de Bruckner, Mozart, Liszt ou Haendel accréditaient la thèse d'une supériorité allemande, au sens expansionniste du terme, sur tous les autres peuples dans le domaine musical et, par extension, artistique et culturel. Le répertoire des grands compositeurs allemands peut donc être considéré comme « nazifié ». Des questions se posent également pour la « musique militaire » : faut-il y inclure des œuvres telles que la *Marche militaire* de Frédéric Chopin et celle de Schubert (jouée dans de nombreux camps de concentration), ou encore la *Marche de Radetzky* de Johann Strauss ? La solution pour laquelle optent finalement les Alliés est la suppression et l'interdiction du répertoire composé spécifiquement pour le régime entre 1933 et 1945, et la réappropriation et la réhabilitation du répertoire détourné. À ce titre, René Thimonnier, par exemple, souhaite remettre Beethoven à l'honneur pour sa démarche artistique et intellectuelle d'ouverture sur l'Europe et même sur le monde :

Beethoven puise son inspiration dans l'œuvre de Shakespeare, s'éprend violemment de tout ce qu'il y a d'humain dans notre idéologie révolutionnaire

⁸⁹ Ministère de l'Information, « Note de Service n° 114 », 8 août 1945. AOFAA, 1 AC 596/1b, « Listes noires ronéotypées ».

et, dépassant volontairement le plan national, dédiée à l'humanité tout entière l'*Ode à la Joie* de sa IX^e Symphonie⁹⁰.

Fidelio est appelé à incarner le combat contre la tyrannie et l'oppression.

Le cas de Wagner diffère de celui de Beethoven. Adulé par Hitler, le compositeur, bien que détourné, a néanmoins par ses écrits influencé l'idéologie nationale-socialiste elle-même. Son œuvre peut être considérée, selon Thimonnier, comme porteuse des germes du bellicisme allemand ayant déjà conduit à l'horreur de la première guerre mondiale :

Après la première défaite de 1918, certains Allemands particulièrement lucides, purent proclamer, sans risquer d'être ridicules que le philtre wagnérien les avait enivrés et que la musique de Wagner était en grande partie responsable de la sanglante aventure où l'Allemagne s'était imprudemment jetée⁹¹.

208

Comme le rappelle également François Mauriac peu après la découverte des atrocités commises dans les camps : « *Nacht und Nebel* sont, dans *L'Or du Rhin* de Wagner, les premiers mots de l'incantation par laquelle Alberich, vêtu du heaume, avait le pouvoir de disparaître et une colonne de brume se substituait à lui. » Cette formule, utilisée par Himmler pour désigner une catégorie de détenus, souvent des opposants politiques ou religieux, qui ne devaient pas survivre aux camps, confirme selon lui l'idée que sous le III^e Reich, « la musique et la poésie inspiraient le crime. Wagner sortait de sa tombe pour collaborer avec le bourreau et le cri de la victime égorgée devenait une note de symphonie »⁹².

Enfin, la proximité entre Hitler et Winifred Wagner, qui continuera de lui vouer une admiration sans faille après la guerre, est également dans tous les esprits. Wagner est néanmoins rejoué en Allemagne dès 1946, notamment à l'occasion d'un concert de la chanteuse américaine Marjorie Lawrence à Bayreuth en décembre. Suivront *Tannhäuser* à Coburg, *La Walkyrie* à Munich, *Parsifal* à Regensbourg. Les programmes mettent en avant l'aspect universel de sa musique, favorable à la réintégration de l'Allemagne dans le concert des nations démocratiques. Car, comme l'explique Thimonnier, « Wagner n'est vraiment Germain que par sa philosophie obscure, son goût des légendes barbares et des allégories fumeuses, son furieux besoin d'impérialisme esthétique. Mais par sa musique, il est vraiment citoyen du monde⁹³. » Dans le secteur soviétique, la remise à l'honneur des opéras de Wagner a lieu en juillet 1947 avec *Le Vaisseau*

90 René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », *La Revue musicale*, n° 202, octobre 1946, p. 314.

91 *Ibid.*, p. 311.

92 François Mauriac, « *Nacht und Nebel* », extrait du *Figaro* reproduit dans « *Articles et Documents* » de la *Direction de l'Information*, n° 9, septembre 1945, p. 57.

93 René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française... », art. cit., p. 314.

fantôme, qui recueille un vif succès au *Deutsche Oper* de Berlin, suivi par *Tristan et Isolde* en septembre.

Le festival de Bayreuth, dirigé sous le III^e Reich par Winifred Wagner, désormais interdite d'activités dans l'attente de son procès en dénazification, suscite pour sa part le malaise des autorités américaines d'occupation. Dès le mois de juillet 1945, des officiers de la section Musique de Bavière mentionnent qu'à Bayreuth, « des festivals Wagner sont signalés presque quotidiennement⁹⁴ » sans avoir reçu d'autorisation. À la fin de l'année 1947, le ministère bavarois des Cultes et de la Culture songe à une renaissance assurée par un conseil artistique où siègeraient, entre autres, Paul Hindemith, Bruno Walter, Sir Thomas Beecham et Thomas Mann. Il sollicite pour la direction Friedelind Wagner, exilée aux États-Unis dès 1939 et, à ce titre, seule enfant de Winifred dont le passé soit irréprochable. Mais le projet est prématuré pour Carlos Moseley, directeur-adjoint de l'*Education and Cultural Relations Division* américaine :

Il semble généralement admis que ce serait une erreur politique de la part du gouvernement militaire d'inclure la relance des festivals sur Wagner dans ses entreprises musicales majeures, car la famille Wagner, les opéras de Wagner et les festivals ont été utilisés comme symboles du parti nazi pendant la guerre⁹⁵.

Winifred Wagner est jugée en 1948. Conformément à l'article 4/2 de la « Loi pour l'élimination du national-socialisme et du militarisme », elle est condamnée à 450 jours de travaux spéciaux, privée du droit de vote, de sa pension de retraite et du droit d'exercer des fonctions publiques, et elle doit verser 60 % de sa fortune. Finalement, à l'issue du procès en deuxième instance qui se tient en 1949, les charges sont levées et elle est considérée comme une simple « suiviste »⁹⁶. Elle doit cependant s'engager solennellement à s'abstenir de toute collaboration à l'organisation du festival. C'est ainsi qu'elle en confie la direction à ses fils Wolfgang et Wieland et que Bayreuth revient dans le giron des acteurs compromis. La nouvelle édition a lieu en 1951. Pour l'inauguration, Wilhelm Furtwängler dirige la *Neuvième symphonie* de Beethoven. Un article du tout nouveau journal local *Sudetendeutsche Zeitung* livre un éloge de cet événement fédérateur, pour lequel « des individus du monde entier se sont

94 « *The most flagrant violation appears to be Bayreuth were almost daily Wagner Festivals are reported.* » (Edward Kilenyi, Arthur C. Vogel, « Daily Report §18 », 11 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

95 « *It seems generally felt that it would be a political mistake for Military Government today to revive the Wagner Festivals as its first major music undertaking, because the Wagner family, the Wagner operas and the festivals during the war were made symbols of the Nazi party.* » (Carlos Moseley, « Memorandum: Bayreuth Music Festival », 18 mai 1948. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « Music – Bayreuth[Wagner] ».)

96 Postface de Gilberte Audouin-Dubreuil à Friedelind Wagner, *Nuit sur Bayreuth* [1947], trad. fr. Gilberte Audouin-Dubreuil, Paris, Mémoire du Livre, 2001, p. 346.

donné rendez-vous pour rendre hommage à la culture allemande et pour célébrer le génie de Wagner dans un lieu historique⁹⁷. »

La décision qui prévaut dans toutes les zones est en définitive politique : à défaut de « dénazifier » des compositeurs défunts, l'enjeu est de régénérer le message originel de leurs œuvres ou tout simplement de réaffirmer la place des maîtres de la musique savante dans une perspective de construction de la démocratie. Dans la zone britannique, ces œuvres continuent à être jouées pourvu qu'elles obéissent à une condition : « Que de telles œuvres ne résonnent pas dans des circonstances politiques. Il est primordial que les officiers en charge de la musique s'assurent que les commémorations patriotiques ou de partis politiques ne se fassent pas avec l'exécution de la musique à laquelle ils étaient liés sous Hitler⁹⁸. »

Dénazification des « chants populaires » (*Volkslieder*)

210

La dénazification du répertoire populaire est elle aussi problématique et suit le même chemin que le répertoire savant, à commencer par les *Volkslieder* et la *Volksmusik*. Ceux-ci, on l'a vu, ne sont pas nés sous l'impulsion du national-socialisme et si nombre de chants ont bien été composés sous Hitler, ils restent minoritaires⁹⁹. En revanche, la quasi-totalité d'entre eux a résonné sous le régime, dans des circonstances parfois dramatiques, lors des mises à mort ou de séances de torture dans le système concentrationnaire. Se pose ici encore la question des critères objectifs pour la purification du répertoire. En effet, si certaines créations mentionnaient directement Hitler ou faisaient l'apologie de la camaraderie SS ou de la politique expansionniste, d'autres s'en tenaient uniquement au domaine bucolique et à l'évocation des paysages allemands. Les Alliés britanniques se proposent de résoudre le dilemme en confiant la responsabilité d'établissement de listes à des Allemands :

La responsabilité de décider ce qu'elles doivent inclure sera laissée impartialement et honnêtement aux Allemands eux-mêmes. Après tout, ils savent bien mieux que nous quelle musique est susceptible de causer des émeutes, de discréditer les forces d'occupation, d'encourager la sympathie pour les nazis ou de raviver le militarisme. En leur laissant la décision, nous devrions éviter les

⁹⁷ « Fanfarenklänge über dem Festspielhügel », *Sudetendeutsche Zeitung*, 4 août 1951, p. 4.

⁹⁸ « [...] that such works are not included with any political motive and it will be an important part of the duties of the local music control officer to ensure that Party and patriotic anniversaries are not commemorated by performances of the music with which they are associated under Hitler. » (« Information Control in the British Occupied Zone of Germany », 18 juin 1945. TNA/PRO/FO, 898/401.)

⁹⁹ Voir ci-dessus, p. 105-114.

immanquables difficultés liées à toute tentative de décider ce qui constitue ou non la musique nazie¹⁰⁰.

La présence de paroles dans les *Volkslieder* facilite l'entreprise. Mais outre certaines paroles, c'est leur esthétique elle-même qui pose problème. Pour rappel, leurs caractéristiques musicales, étudiées précédemment, étaient l'omniprésence de la pulsation et des temps forts, les rythmes pointés, l'écriture monodique sur un tissu harmonique très simple, parfois simpliste. Destinés à être chantés collectivement et le plus souvent en plein air, ils étaient accompagnés par des cuivres auxquels pouvait s'adjoindre la caisse claire. En somme, les *Volkslieder* étaient très proches des musiques militaires, même lorsque leurs paroles s'en éloignaient, ce qui explique leur usage surabondant par les nazis pour l'embrigadement de la jeunesse dans l'éducation nationale-socialiste et la militarisation des esprits. Avec la révélation des atrocités générées par la guerre, le pacifisme est officiellement le nouveau mot d'ordre, et l'avenir des *Volkslieder* et de la *Volksmusik*, mais surtout des *Marschlieder* (« chants de marche ») et des *Kampflieder* (« chants de combat ») semble donc compromis. Les nouveaux recueils qui voient néanmoins le jour dans l'attente de la naissance d'une nouvelle musique populaire n'évoquent pas l'esthétique musicale et insistent sur la nécessité de se réapproprier un répertoire détourné ainsi que sur leur nouveau message, désormais pacifique :

Les fascistes ont utilisé le chant comme moyen de propagande au service de leur idéologie criminelle. Ils en ont ainsi empoisonné la jeunesse. Les chants qui durent cesser à la prise de pouvoir de Hitler en 1933 ressuscitent dans ce livre et résonnent aux côtés de ceux du combat antifasciste et des vrais *Volkslieder*, pour la joie de tous ceux qui, après ces années d'obscurité et de terreur, veulent construire avec nous une nouvelle Allemagne et un nouveau futur¹⁰¹.

Il n'en va pas de même pour la « musique de divertissement » (*Unterhaltungsmusik*) évoquée en première partie de notre ouvrage. Impulsée véritablement puis promue par Goebbels, sa mission était certes de divertir mais en respectant une esthétique musicale approuvée par le régime et en délivrant parfois des messages propagandistes. Sa diffusion est donc à bannir, comme le préconise le musicologue Joachim-Ernst Berendt :

¹⁰⁰ Lettre d'Ivor Pink (*Foreign Office*) à Alec Brown (*Film Section*), mars ou avril 1945, citée par Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, p. 144-145.

¹⁰¹ Introduction au recueil de chants *Wir Singen*, 1945, citée par Michael Jung, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1989, t. 1, p. 242.

Il ne fait plus aucun doute aujourd'hui que la contribution du « divertissement » à la radio, au cinéma ou au sein de la *Kraft durch Freude* fut décisive pour « l'éducation de l'homme allemand ». Et si nous continuons à promouvoir cette forme précise de divertissement, nous reproduirons ses travers et ses objectifs¹⁰².

Enfin, un cas particulièrement révélateur de la difficulté de dénazifier le répertoire musical mérite d'être mentionné plus longuement ; il s'agit de l'hymne allemand, le « Deutschlandlied ». Il tire son origine d'un quatuor à cordes composé par Joseph Haydn en 1797 pour l'anniversaire de l'empereur François II, futur empereur d'Autriche, sur un texte de Lorenz Leopold Haschka, intitulé « Dieu protège l'Empereur François » (« Gott erhalte Franz der Kaiser »). En 1841, le folkloriste August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, auteur du célèbre « Alle Vögel sind schon da » – *Volkslied* détourné par le Reich et parfois entonné lors de l'arrivée de prisonniers dans certains camps de concentration – écrit de nouvelles paroles. Il y formule son désir d'une Allemagne forte et unie, « l'Allemagne par-dessus tout » (« *Deutschland über alles* »), pour la cause de laquelle les souverains s'allieraient et cesseraient leurs luttes d'influence ; il est donc perçu comme contrevenant aux visées impérialistes par les nombreuses ligues pangermanistes qui se développent au même moment, et la diffusion du chant prend plusieurs années. En novembre 1914, celui-ci connaît un véritable renversement : entonné par un régiment allemand sur le champ de bataille sous le nom de « Chant des Allemands » (« Lied der Deutschen »), il est dès lors attaqué par la presse étrangère comme l'expression de l'impérialisme allemand qu'il faut combattre. En novembre 1918, des troupes allemandes défaites le chantent à leur tour, et il est repris le 12 mai 1919 par l'assemblée nationale en réaction à l'annonce des termes du traité de Versailles. Trois ans plus tard, le président social-démocrate Friedrich Ebert le déclare hymne national, s'appuyant sur les paroles du troisième couplet pour mettre en valeur ses aspirations fédératrices. Si ses paroles peuvent être interprétées de multiples manières selon les ambitions de chacun, ce sont donc les circonstances de son exécution qui lui assignent un rôle identitaire et progressivement nationaliste. Malgré la haine de Hitler pour tout ce qui était lié à la république de Weimar, le chant, rebaptisé « Chant de l'Allemagne » (« Deutschlandlied »), est déclaré hymne national aux côtés du « Horst Wessel Lied », dès son accession au pouvoir en 1933. Dès lors, il sera chanté à chaque événement officiel mais aussi dans les écoles, les théâtres ou à la radio pour marquer la fin de chaque journée de programmes.

Symbole musical d'un régime qui a mené l'Allemagne à la destruction et ébranlé l'ordre mondial, le « Deutschlandlied » est immédiatement banni

¹⁰² Joachim-Ernst Berendt, « Unterhaltungs-Musik », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XV/3, mars 1948, p. 70-71.

dans leur zone par les Soviétiques après la guerre. En octobre 1949, Hanns Eisler compose sur des paroles de Johannes R. Becher, « Auferstanden aus Ruinen » (« Ressuscitée des ruines »), qui devient l'hymne officiel de la RDA le 5 novembre 1949. À l'Ouest, la rupture ne se fait pas et la question du « Deutschlandlied » divise durant plusieurs années. Les occupants ne se prononcent dans un premier temps ni pour son retrait ni pour sa réhabilitation et, au moment de la proclamation de la République fédérale d'Allemagne, la question n'est toujours pas tranchée. Elle cristallise ensuite les divergences d'ordre politique entre le président de la RFA, Theodor Heuss, et son chancelier Konrad Adenauer. En septembre 1949, le *Bundestag* vote contre une proposition visant à le déclarer à nouveau hymne national. Le 12 avril 1950 au Titania-Palast de Berlin-Ouest, Adenauer entonne le troisième couplet à la fin d'un discours sur l'avenir de l'Allemagne, provoquant confusion et protestations. S'ensuivent diverses tentatives de Heuss pour populariser d'autres chansons : l'« Hymne à l'Allemagne » (« Hymne an Deutschland »), sur un texte du poète Rudolph Alexander Schröder et une musique de Hermann Reutter, reçoit un accueil réservé. La *Norddeutscher Rundfunk* tente pour sa part de populariser « Ich hab' mich ergeben », un *Volkslied* patriotique écrit entre 1819 et 1820 par August Daniel von Binzer et Hans Ferdinand Maßmann, aux paroles éloquentes : « Je me suis rendu, avec tout mon cœur, à Toi, pays plein de vie et d'amour, patrie allemande ». Aux Jeux olympiques d'hiver à Oslo en février 1952, c'est l'« Hymne à la joie » de Beethoven qui est entonné, sans plus de succès. Face à ces échecs et sous la pression de Konrad Adenauer, Heuss reconnaît finalement le « Deutschlandlied » – en demandant à ce que seul le troisième couplet soit chanté – comme hymne officiel de la RFA le 6 mai 1952, suscitant à la fois l'enthousiasme dans une partie de l'opinion allemande et l'inquiétude dans la presse française, dont le *Spiegel* compile des extraits quelques jours plus tard : « La proclamation du *Deutschland über alles* comme hymne national a suscité dans la République fédérale d'Allemagne un enthousiasme qui laisse présager le pire », selon *Le Matin* ; *L'Humanité* évoque la « rapide orientation du gouvernement de Bonn vers le militarisme, la revanche et le fascisme », tandis que *Le Monde* évoque une « victoire de la pensée réactionnaire »¹⁰³.

De même que le régime hitlérien avait stigmatisé les productions de la république de Weimar, la nouvelle pureté de la musique se construit dans le rejet des politiques musicales du passé immédiat. Les années 1933-1945 ont été celles de la doctrine et de la propagande, qui ont mené l'Allemagne à la barbarie. Les motivations pour enterrer définitivement ces années sombres et les musiques qui y ont été associées sont multiples. D'une part, les Allemands vivent, jusque

¹⁰³ « Mit Musik geht alles besser », *Der Spiegel*, 14 mai 1952, p. 11.

dans les années 1950, dans le cauchemar de la défaite à laquelle les a menés le national-socialisme qu'ils ont pour la grande majorité soutenu, ou dont ils se sont accommodés ; la reconstruction dans une direction diamétralement opposée doit les éloigner de ces démons. De l'autre, artistes et acteurs de la vie publique qui avaient continué à exercer pour Hitler prennent immédiatement conscience de la nécessité de changer leur discours pour être mis à contribution et ainsi retrouver un rôle social, ou tout simplement un emploi. Enfin, au vu de la collaboration et de la compromission à grande échelle, la rupture et le nouveau départ qu'elle implique permettent d'éluder la mise en question de l'engagement politique de chacun. Quoi qu'il en soit, l'« Heure Zéro » appelle une nouvelle musique sortie des ruines qui, émanant de la nouvelle démocratie, acquerra une nouvelle pureté et participera à forger un nouveau citoyen allemand. La mise en œuvre de ces idéaux divergera considérablement entre les zones occidentales et la zone soviétique. Dans les premières, le rejet avec tout lien politique doit être le garant d'une musique nouvelle, caractérisée par sa totale indépendance, et à propos de laquelle on retrouve le terme omniprésent *Freiheit* (« liberté »). La seconde entend, en revanche, forger une musique pure par une nouvelle idéologie politique, caractérisée par le terme *sozialistisch* (« socialiste »). Sans oublier, avant la naissance de l'une et de l'autre, la « régénération » des musiques et compositeurs qui avaient été exclus et stigmatisés par le régime nazi.

LA NOUVELLE PURETÉ, RENVERSEMENT DE L'IMPURETÉ DU PASSÉ

Compositeurs exilés et « musiques dégénérées » : une pureté retrouvée

Actuellement, les « non-Aryens », cachés jusqu'ici avec tant de crainte et de soin, voient leur nom souligné en gras dans les tableaux généalogiques, et leur blason redoré¹⁰⁴.

Une femme à Berlin

Au milieu des ruines et sans être l'urgence principale, le constat parmi les Alliés est qu'une vie culturelle doit cependant rapidement renaître pour assurer un réconfort moral à la population ; de la réussite de l'entreprise découlera la popularité de chacun dans sa zone aux premiers jours de l'occupation. La phase de dénazification des compositeurs vivants et des répertoires, garante d'une véritable « purification », s'annonce longue et complexe et des musiques exemptes de tout reproche de collaboration doivent être trouvées immédiatement. Les grands compositeurs allemands n'ayant pas été épargnés

¹⁰⁴ Anonyme, *Une femme à Berlin*, op. cit., p. 201 (21 mai 1945).

par la récupération politique, le choix des occupants se porte naturellement, dans un premier temps, sur les musiques et les compositeurs victimes du régime, qu'ils aient été stigmatisés, interdits ou contraints à l'exil. Avant même l'installation des Britanniques à Berlin, une note de service sur la musique à programmer dans leur zone précise ainsi :

Le public allemand et la profession musicale doivent être mis en contact avec les goûts et développements musicaux desquels ils ont été coupés. Il faudrait encourager ouvertement l'exécution de musique de qualité publiée à l'extérieur de l'Allemagne durant ces quinze dernières années, dans le domaine instrumental, vocal et de l'opéra. Il est fortement souhaitable que les Allemands puissent apprécier l'étendue des réalisations musicales britanniques de ces années. [...] Doivent être encouragées progressivement, mais sans ostentation ni commentaire, l'exécution d'œuvres de compositeurs interdits sous le régime national-socialiste pour des raisons raciales ou politiques, par exemple Mendelssohn, Hindemith, Meyerbeer¹⁰⁵.

L'administration américaine fait les mêmes recommandations, y compris pour l'engagement d'artistes juifs ayant été persécutés, et préconise également la discrétion dans les choix :

Nous suggérons dans notre pratique d'encourager la restauration du répertoire d'œuvres bannies par les nazis, qu'elles soient juives, russes, britanniques, américaines ou autres, mais pas de réparer des torts ou de faire la leçon aux Allemands¹⁰⁶.

Parmi les compositeurs interdits sous le III^e Reich, ceux ayant choisi l'émigration jouissent désormais de prestige, à commencer – à l'Ouest – par Arnold Schoenberg, qui ne rentrera jamais en Allemagne, et Paul Hindemith, qui n'effectuera que deux voyages entre 1945 et 1949. Stigmatisés comme « compositeurs dégénérés » sous Hitler en raison de la modernité de leur langage, ils font figure de modèles dans l'immédiat après-guerre. À leurs côtés,

¹⁰⁵ « *The German public and musical profession must be brought into contact again with musical tastes and developments from which they have been cut off. Open encouragement should be given to performances of first-class music published outside Germany in the last fifteen years, operatic, instrumental and vocal. It is especially desirable that Germans should appreciate the extent of British musical achievement in these years. [...] We should encourage gradually, but without ostentation or comment, performance of works by German composers which were prohibited under the National Socialist regime for racial or political reasons (e.g. Mendelssohn, Hindemith, Meyerbeer).* » (« Information Control in the British Occupied Zone of Germany », doc. cit.)

¹⁰⁶ « *We suggest that it be part of our practice to encourage the restoration to the repertoire of works which were banned under the Nazis, whether Jewish, Russian, British, American, or what-not, but not to right wrongs or teach the Germans a lesson.* » (« Control of Film, Theater & Music in Germany », 2 juin 1945, p. 1. NARA, Rg 165, E172 Box 330, dossier « Miscellaneous Basic Papers ».)

on compte également le chef d'orchestre Hermann Scherchen, fondateur de la revue musicale *Melos* exilé dès 1933 en Suisse. Très actif pour la promotion de la nouvelle musique, il y dirige l'orchestre de la radio de Zürich et fonde une maison d'édition entièrement consacrée à la nouvelle musique (Ars Viva Verlag). Bien qu'il ne retourne jamais vivre en Allemagne, il sera régulièrement invité à Darmstadt à partir de 1950 pour y donner des cours de direction et des conférences, ainsi qu'au festival de Donaueschingen, qu'il avait dirigé jusqu'en 1926. Dans la zone soviétique, les compositeurs Paul Dessau (revenu en 1948 avec Bertolt Brecht), Hanns Eisler (rentré en 1949) et Kurt Weill (décédé aux États-Unis en 1950) sont érigés en symbole de résistance politique. Connus pour leurs sympathies communistes, ils sont joués mais pas célébrés à l'Ouest, et sont considérés avec suspicion par l'occupant américain¹⁰⁷.

216

Certains compositeurs ont choisi de rester en Allemagne ou n'ont pu fuir à temps et sont alors entrés en « émigration intérieure » ; il s'agit de personnalités s'étant tenues, volontairement ou non, à l'écart des faveurs du régime, mais ayant en tout état de cause poursuivi leurs activités artistiques sans concession stylistique ni compromission. Parmi celles-ci, le plus emblématique est le compositeur Karl Amadeus Hartmann (1905-1963). N'appartenant à aucun parti politique, Hartmann est néanmoins sensible aux idées du parti communiste, dans lequel son frère s'engage en 1932. Ce dernier et son père appartiennent par ailleurs au groupe *Die Juryfreien*, qui promeut toute forme de modernisme en art par le biais d'expositions. C'est pour accompagner l'une d'elles que Hartmann organise la même année son premier concert en tant que programmateur, avec des œuvres de Bartók, Hindemith, Křenek, Milhaud, Stravinsky, ainsi qu'Orff, Egk et de jeunes compositeurs moins connus. Influencé par les modernes et par le jazz, ainsi que par le mouvement dada ou le futurisme, il met par ailleurs en musique des textes de Karl Marx et de Johannes R. Becher. À partir de 1933, il est membre de la RMK mais exprime son refus du régime nazi en interdisant que ses œuvres soient jouées en Allemagne, aux dépens de sa carrière. Il rompt ses relations amicales avec Orff et Egk, tous deux compromis. Durant ces années de silence, Hartmann poursuit la composition avec des œuvres dont le caractère contestataire s'exprime par le style – son quatuor à cordes *Carillon* en 1933 est fondé principalement sur un chant hébreu – ou par le choix du sujet. Ainsi son opéra *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (*La Jeunesse de Simplicius Simplicissimus*), composé en 1934, se fonde sur une histoire de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (1621-1676), dans laquelle le jeune héros, un personnage simple d'esprit qui finit bouffon

¹⁰⁷ Installé aux États-Unis, Hanns Eisler sera d'ailleurs contraint par le gouvernement américain à un nouvel exil en 1949 et s'établira en Allemagne de l'Est.

pour un despote aux termes d'aventures et de souffrances, s'avère aux antipodes de l'idéal hitlérien¹⁰⁸. Outre l'aide financière qu'il reçoit de sa famille, Hartmann promet ses œuvres à l'étranger et s'inscrit pour l'obtention de prix, notamment lors de festivals de musique contemporaine. Signalons sa première symphonie *Versuch eines Requiem*, pour alto et orchestre sur des textes de Walt Whitman et son poème symphonique *Miseræ*, qui est joué lors du festival de la société internationale de musique contemporaine (*International Society for Contemporary Music*, ISCM) en 1935, sous la direction de Hermann Scherchen, remportant le succès auprès de la critique. Cette œuvre est dédiée aux premières victimes politiques du régime national-socialiste et porte l'indication : « À mes amis qui durent subir mille morts, qui reposent pour l'éternité, nous ne vous oublierons pas. Dachau, 1933-34. » Dix ans plus tard, peu de temps avant la fin des combats, Hartmann compose sa deuxième sonate pour piano, *Sonate « 27 avril 1945 »* inspirée par la vue du défilé, à proximité de sa maison, des détenus évacués de Dachau lors des « marches de la mort ». Quelques jours plus tard, les troupes américaines occupent la Bavière. Les officiers en charge de la dénazification et de la vie culturelle rendent visite à Hartmann, qu'ils décrivent comme « un homme de la plus grande intégrité, possédant une conception de la musique étonnamment saine et fraîche pour un homme qui a survécu à l'occupation nazie [*sic!*]¹⁰⁹. » Ils lui proposent de prendre part à la reconstruction. Hartmann refuse le poste d'Intendant général du *Bayerisches Staatsoper* mais accepte le projet de mise en place de cycles de concerts consacrés à la musique moderne et en organise une dizaine la première année, sous le titre « *Musica Viva* ».

Le compositeur et pédagogue Wolfgang Jacobi (1894-1972) est pour sa part interdit dès le mois d'avril 1933 par le régime. Non seulement son œuvre *Der Menschenmaulwurf* (*La Taupe humaine*) pour chœur mixte, récitant, baryton et orchestre à vents, composée sous Weimar et décrivant le quotidien de mineurs de fond, est annulée quelques jours avant la représentation, mais il lui est de plus interdit d'exercer désormais son activité de professeur de théorie musicale dans l'un des conservatoires de Berlin. Désigné comme « demi juif », il est expulsé de la RMK et ses œuvres sont interdites ; il figure dans le *Dictionnaire des Juifs dans la musique* (*Lexikon der Juden in der Musik*) de Herbert Gerigk. Après un bref séjour en Italie en 1934, Jacobi est contraint de revenir vivre en Allemagne

¹⁰⁸ Ludwig Achilles Maurick avait composé un opéra sur le même livret, donné lors des Journées musicales du Reich (*Reichsmusiktage*) à Düsseldorf en 1938. Mais il y avait ajouté un passage final, dans lequel le jeune héros s'avérait être un soldat courageux et dévoué à sa patrie.

¹⁰⁹ « *Hartmann: a man of the utmost integrity and possess[ing] a musical outlook which is astonishingly sound and fresh for a man who has survived the Nazi occupation.* » (Arthur C. Vogel, « Daily Report §1 », 15 juin 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

pour raisons financières et s'établit alors à Munich avec sa famille. À la fin de la guerre, il met en place avec Hans Mersmann le Studio pour la nouvelle musique (*Studio für Neue Musik*), qui organise des concerts à Munich, puis il est engagé comme professeur de composition, harmonie et contrepoint au nouvel Institut pour la nouvelle musique et l'éducation musicale (*Institut für Neue Musik und Musikerziehung*) de Bayreuth en 1949.

Boris Blacher, attaqué pour la modernité de son langage musical, empruntant entre autres au jazz, et considéré comme « au quart juif » (« *Vierteljude* »), explication supplémentaire de son éviction systématique par le régime, est lui aussi mis à l'honneur dès l'installation des troupes américaines dans le secteur de Berlin-Ouest. De même pour Max Butting. Compositeur socialiste très actif dans les années 1920, sa musique est stigmatisée et interdite après 1933. Interdit d'activités après 1935, il se retire de la vie musicale et ouvre une quincaillerie, jusqu'à la fin de la guerre. Blanchi en avril 1947 seulement, par les Soviétiques, il rejoint immédiatement la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*).

218

Anton Webern est lui aussi contraint à l'exil intérieur suite à l'interdiction de sa musique, taxée de « dégénérée » et de « bolchevique », en 1937. Son positionnement politique est ambigu : s'il fustige dès 1933 la vision de Hitler, Göring et Goebbels en matière de culture, il adhère néanmoins à la Chambre de musique du Reich. Il est également un pangermaniste convaincu qui accueille avec enthousiasme le rattachement, en 1938, de l'Autriche à la « Grande Allemagne » qu'il appelait de ses vœux. Il soutient l'entrée en guerre, jusqu'à ce que son fils y périsse. Après la perte de son emploi, il vit de leçons particulières, d'aides financières insuffisantes que lui octroie néanmoins la RMK¹¹⁰ et du revenu généré par l'interprétation de ses œuvres à l'étranger. Webern n'aura pas le temps de reprendre sa carrière et ses activités après la guerre ; il est « tué accidentellement » par un soldat américain le 15 septembre 1945¹¹¹.

La musique populaire vit également sa régénération par l'exhumation de genres en vogue sous la république de Weimar. Le jazz et le cabaret politique sortent de la clandestinité dès la fin des combats à Berlin et dans tout le pays. En secteur américain, à Munich, le cabaret *Schaubude* est dirigé par une ancienne du *Katakombe*, Ursula Herking, et présente des spectacles écrits par Erich Kästner, qui traitent de sujets quotidiens : les problèmes de nourriture, les conditions de vie misérables, le retour des réfugiés. À Stuttgart au *Mausefalle*,

¹¹⁰ Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, p. 7600.

¹¹¹ Réfugié à Mittersill près de Salzbourg, en Autriche occupée, chez sa fille, Webern est confondu dans l'obscurité avec son gendre Benno Mattel, ancien SS recherché par les Américains en raison d'activités de marché noir. Sorti sur la terrasse fumer un cigare alors que le couvre-feu a été décrété, il est tué d'une balle dans la tête par un soldat.

Werner Finck se spécialise dans les jeux de mots et l'absurde et se moque du militarisme allemand. En zone française, Lotar Olias fonde *La Bonbonnière* à Hambourg en 1946. Dans la zone britannique, *das Kom(m)ödchen* à Düsseldorf, qui mêle sketches et chansons, et *die Amnestierten* à Kiel resteront célèbres, tout comme *die Hinterbliebenen*, troupe itinérante basant ses spectacles sur la satire du nationalisme. À Berlin, le cabaret littéraire *Ulenspiegel* ouvre en juin 1946 avec *Alles Theater*, un spectacle de Günter Neumann, ancien artiste du *KadeKo* et du *Katakombe*, qui s'inspire des revues des années 1920 et des *musicals* américains.

Le jazz connaît également un essor exceptionnel dans les premiers mois de l'après-guerre dans toutes les zones, particulièrement en zone américaine. La chute du régime hitlérien marque le retour d'un genre musical devenu symbole de liberté. D'innombrables *jazz bands* et *hot clubs* se forment rapidement, sur le modèle américain en vogue sous la république de Weimar, et reprennent les musiques de Glenn Miller ou Benny Goodman. Des *jam sessions* sont organisées dans la capitale, des salles dédiées sont ouvertes. Très appréciés par les troupes alliées, les musiciens jouent également dans les clubs puis les casinos réservés aux militaires des forces d'occupation. La radio permet une propagation très rapide du genre remis au goût du jour et la demande s'accroît. Dès le 27 mai 1945, dans le secteur soviétique, le *Radio-Berlin Tanzorchester* dirigé par Michael Jary, musicien de variété et compositeur de musiques de films sous le III^e Reich, joue du *swing* et des standards américains sur les ondes allemandes¹¹². L'ensemble enregistre en 1947 la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Le label est-allemand « AMIGA », créé par Ernst Busch, réalise de nombreux enregistrements entre 1946 et 1948¹¹³. Cette même œuvre est reprise et donnée à Berlin-Ouest au Titania-Palast en 1948, par le *RIAS-Symphonie-Orchester*, l'orchestre de la radio américaine, sous la direction de Sergiu Celibidache. Dans une période d'unité entre les Alliés, les fans de jazz circulent librement d'une zone à l'autre et se retrouvent aux concerts des vedettes américaines. En 1947, dans la zone française, le jazz fait toujours partiellement figure de musique représentative de la pureté politique aux côtés de la musique de divertissement allemande : « Le jazz américain a été introduit et maintenu malgré de nombreuses protestations, par réaction contre la musique de marche

112 Horst J.P. Bergmeier et Rainer E. Lotz, *Hitler's Airwaves: The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*, New Haven/London, Yale University Press, 1997, p. 175.

113 À ce sujet, voir entre autres Anne Franzkowiak, « Und endlich wieder tanzen. Unterhaltungsmusik nach 1945 », dans Stiftung Stadtmuseum Berlin (dir.), *Theater in Berlin*, Berlin, Henschel, 2001, t. 1, p. 24-27 ; Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000 ; *Id.*, « American Jazz in the German Cold War », dans Celia Applegate, Pamela Potter (dir.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 218-233.

et la musique légère sentimentale qui était trop complaisamment exploitée par les postes allemands¹¹⁴. » La demande est à la fois très forte de la part des amateurs du genre, mais très faible parmi la population conservatrice, qui ne lui reconnaît pas le statut de musique à part entière. Malgré des débuts prometteurs et annonceurs d'une liberté artistique souhaitée par de nombreux artistes, le jazz connaîtra, dès 1949, un destin comparable à celui qu'il connut sous le régime hitlérien¹¹⁵.

Entachée par près de treize ans de détournement, d'instrumentalisation et de compromission, la musique semble donc, dans un premier temps, pouvoir se régénérer le plus efficacement par renversement : le *pur* dans l'acception nazie devient *impur* et réciproquement. Au-delà de ce renversement cependant, et face à des contraintes matérielles, notamment le manque de partitions – les œuvres bannies par le régime ont vu leurs partitions disparaître d'Allemagne – c'est une musique totalement nouvelle qui doit émerger et marquer une rupture totale avec le système hitlérien.

220

Utopie de la musique indépendante à l'Ouest : la « Nouvelle musique »

L'éveil de mon intérêt pour la technique de composition à douze sons [...] a coïncidé avec mon dégoût croissant pour l'avènement du totalitarisme. Vue sous cet angle, mon adoption de la technique musicale que les tyrans détestaient par-dessus tout peut se comprendre comme l'expression d'une protestation et, partant, comme le résultat de leur influence¹¹⁶.

Ernst Křenek

Cette déclaration du compositeur des années Weimar, Ernst Křenek, après la guerre, introduit le rapport inévitable entre la « Nouvelle musique » et le passé récent et préfigure ce que l'on pourrait appeler une *esthétique du rejet*. Elle se fonde tout d'abord sur une préoccupation d'ordre extra-musical : c'est l'intrication de la musique et du pouvoir, à la lumière de l'horreur du système national-socialiste révélée à la libération des camps, qui est visée dans un premier temps. Asservie au domaine politique précédemment, la musique est, à l'Ouest, l'enjeu d'un nouveau lien au pouvoir, qui se caractériserait d'ailleurs plutôt par l'absence totale de celui-ci : la musique « pure » doit être

¹¹⁴ Jean Arnaud, « L'information », *La France en Allemagne*, n° spécial « Information et Action culturelle », août 1947, p. 35.

¹¹⁵ Voir ci-dessous, p. 315-321.

¹¹⁶ Ernst Křenek, « A Composer's Influences », *Perspectives of New Music*, III/1, automne-hiver 1964, p. 38.

exempte de toute connivence avec le politique. Stimulés par les vainqueurs, mais également spontanément, les artistes aspirent dans un premier temps à retrouver la démarche de « l'art pour l'art » décriée par Rosenberg et interdite par Goebbels. L'idée de retour à l'interdit mène cependant à un autre problème que formule ainsi le nouveau rédacteur en chef de la revue *Melos*, Heinrich Strobel, dès la parution du premier numéro : « On ne peut tout de même pas effacer les douze dernières années et recommencer où l'on s'était arrêté en 1933¹¹⁷. » Plusieurs directions sont alors prises spontanément qui, sans être organisées en « écoles », partent d'une volonté de reconstruction sur de nouvelles bases ainsi que d'un rejet commun : celui du romantisme et de sa musique, qui ont mené à l'exaltation de l'âme germanique et à l'expression d'un nationalisme destructeur sous le III^e Reich. La plus importante s'enrichit dans un premier temps d'influences, principalement américaines et européennes, dont elle avait été coupée ainsi que des apports de Schoenberg, et appelle progressivement une esthétique totalement nouvelle. Elle s'imposera largement avec la création des Cours d'été internationaux pour la nouvelle musique (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) de Darmstadt. Une autre, touchant principalement la musique vocale et conditionnée par les horreurs de la guerre, entend témoigner, par une véritable *esthétique du traumatisme*, de l'impossibilité de composer désormais sans en tenir compte.

Quelques mois seulement après la capitulation, le critique musical Wolfgang Steinecke, alors conseiller culturel pour la municipalité de Darmstadt, et le compositeur Wolfgang Fortner proposent à la force occupante américaine d'y ouvrir un institut dispensant des cours d'été sur la « Nouvelle musique » (*neue Musik*). Les premiers cours ont lieu du 25 août au 20 septembre 1946 au château de Kranichstein. Intitulés au départ *Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik*, ils deviennent à partir de 1948 les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* ou *IFfNM* et acquièrent alors une envergure véritablement internationale. Un piano Steinway, confisqué après la guerre, est fourni par les Américains, qui financent également majoritairement l'événement. L'objectif est de permettre à la jeune génération de compositeurs de rattraper le retard subi entre 1933 et 1945 et, en partant de Hindemith et Schoenberg, de faire découvrir la musique contemporaine existant en Allemagne, mais aussi et surtout aux États-Unis et dans le reste de l'Europe. L'enjeu est également de trouver et d'élaborer un nouveau langage musical. Le choix de la musique moderne se fait naturellement : les recherches autour de l'atonalité puis du dodécaphonisme et du sérialisme avaient déclenché les foudres du régime nazi, pour lequel l'abandon de la tonalité était symptomatique de la « dégénérescence »

117 Heinrich Strobel, « Melos 1946 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/1, novembre 1946, p. 1.

dont souffrait la musique depuis la mise en place de la république de Weimar. Par un renversement, cette musique devient donc allégorique de la nouvelle pureté recherchée. En outre, son intérêt pour le matériau musical et le degré d'abstraction qu'il permet semblent la mettre à l'abri de toute récupération politique ou propagandiste. La nouvelle esthétique résulte donc de l'intention de s'inscrire avant tout en réaction contre le nazisme :

222

De nombreux éléments du mythe de Darmstadt peuvent être compris à la lumière de la négation des mythes du national-socialisme. L'imaginaire national-socialiste – pour contraster de façon très évidente – visait la collectivité d'un « peuple », celui de Darmstadt s'appuya sur le particularisme d'une élite ; [...] la politique nationale-socialiste cherchait un art de la masse, un art forcé, non fondé, à l'effet esthétique, et dont l'origine doit rester dans l'obscurité ; au premier plan de l'« École de Darmstadt », le dialogisme essentiel d'un art qui considère une capacité d'explication poétologique comme l'une de ses conditions. [...] Enfin, le mythe national-socialiste s'appuyait sur un art « éternel », sur des figures qui devaient être remplacées avec le temps ; l'« École de Darmstadt » bien au contraire exerça sa propre historicité en proclamant un principe artistique essentiel se renouvelant sans cesse, qu'elle s'efforça de mettre en application par la création¹¹⁸.

La création en 1947 à Darmstadt de la première *Symphonie*¹¹⁹ de Hans Werner Henze, alors âgé de 21 ans et qui décrira plus tard cette pièce comme « un vide politico-idéologique, un neutre sociétal, un mystère non ouvert à l'explication rationnelle¹²⁰ » marque la naissance symbolique d'une nouvelle génération de compositeurs, bientôt suivie par la *Deuxième sonate* pour piano et le *Livre pour quatuor à cordes* de Pierre Boulez (1948), d'un an son aîné. Mais l'œuvre qui est saluée comme représentative de la liberté et de la neutralité politique à laquelle aspirent les jeunes compositeurs des Cours d'été est la deuxième des *Quatre études de rythme* pour piano d'Olivier Messiaen, « Mode de valeurs et d'intensités », composée à Darmstadt où il enseigne en 1949. Messiaen y exploite de manière singulière la technique sérielle telle qu'elle avait été mise au point par Schoenberg et l'étend à tous les paramètres du son. L'étude utilise quatre

118 Hermann Danuser, « Die "Darmstädter Schule". Faktizität und Mythos », dans Hermann Danuser et Gianmario Borio (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1997, t. II, p. 361-362.

119 Suite à un rendu illisible de la partition d'orchestre écrite à la main et photocopiée, seul le deuxième mouvement (*Notturmo*) pourra être créé, sous la direction de Hermann Scherchen. La symphonie ne sera jouée en intégralité que l'année suivante.

120 Cité par Gesa Kordes, « Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity », dans Celia Applegate et Pamela Potter (dir.), *Music and German National Identity*, op. cit., p. 212.

modes : mélodique (36 sons), de durées (24 valeurs, de la triple-croche à la ronde pointée), d'attaques (12) et d'intensités (7 nuances allant de *ppp* à *fff*), chaque son donné apparaissant toujours avec la même durée, la même attaque, la même intensité. Désolidarisée de la durée par un traitement non global, la hauteur n'est plus le conditionnement initial de la syntaxe : durées, intensités et attaques sont mises sur le même plan. La « neutralité musicale » fait écho à l'indépendance idéologique. La division I (série des hauteurs donnée à la voix supérieure du piano) sera reprise par Boulez dans *Structures pour deux pianos I* en 1952.

Pour l'administration américaine, cette initiative en faveur de la nouvelle musique est décisive. Tout d'abord, parce que la démarche s'inscrit dans la volonté de reconstruction telle que la stipulait la directive JCS 1067 rédigée à la fin de l'année 1944 et adressée aux responsables des services de l'administration, avec trois objectifs principaux : « a) Se débarrasser de l'influence persistante du nazisme et du militarisme ; b) Encourager un développement politique désirable selon une ligne démocratique ; c) Aider à guider la réorientation de la pensée allemande¹²¹. » Concernant la vie culturelle, il est précisé ultérieurement :

La reconstruction de la vie culturelle en Allemagne doit être dans une large mesure du ressort des Allemands eux-mêmes. [...] L'héritage nazi de l'isolation spirituelle de l'Allemagne doit être surmonté par la restauration aussi rapide que possible des contacts culturels qui feront avancer l'assimilation du peuple allemand dans la société des nations pacifiques¹²².

Ensuite, parce qu'en finançant la mise en place de ces cours d'été, l'administration américaine s'assure la propagation de sa propre musique. Le maintien des subventions est conditionné à celui d'œuvres américaines dans les programmes de concerts et de sujets américains dans les conférences. Durant les premières années, la présence d'œuvres américaines dans la programmation est ainsi très forte – elle déclinera peu à peu avec la perte d'influence du gouvernement militaire américain. Le musicologue Leo Schrade présente dès 1946 les compositeurs Charles Ives et Stefan Wolpe (naturalisé pendant la guerre). Lors des concerts sont jouées leurs œuvres ainsi que celles d'Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions, Wallingford Riegger, ou encore Roy Harris. Le mot d'ordre est désormais officiellement *liberté*, et Schoenberg fait figure d'exemple, ainsi que le résumera plus tard Karlheinz Stockhausen : « La grande réussite de

¹²¹ « (a) Remove remaining influences of Nazism and militarism; (b) Further a desirable political development along democratic lines; and (c) Help guide the reorientation of German thinking. » (Emanuel Solomons, « Basic Policy for Information and Information Control Service Operations in Germany », 25 janvier 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 242, dossier « Theater Policies - 1947 ».)

¹²² « Long-Range Policy Statement for German Re-education », 21 août 1946, dans *Occupation of Germany*, *op. cit.*, p. 216.

Schoenberg a été de revendiquer la liberté pour tous les compositeurs : liberté *par rapport* aux goûts dominants de la société et de ses médias ; liberté *pour* la musique d'évoluer sans ingérence¹²³. »

Si l'administration américaine n'exerce ni censure ni ingérence au sens où l'entendent des compositeurs ou artistes ayant connu le système nazi, elle supervise néanmoins la publication des livrets de programmes, qui portent la mention « autorisés par le gouvernement militaire » (*genehmigt durch die Militärregierung*) et accorde ou non aux jeunes musiciens et compositeurs l'autorisation de participer à ces cours d'été. Everett Helm, l'officier américain en charge de la musique dans la Hesse et compositeur – il a été l'élève de Walter Piston à Harvard –, outre les financements qu'il accorde, procure des bourses pour des étudiants, contacte lui-même les compositeurs américains pour leur demander des partitions à envoyer à Darmstadt et y donne régulièrement des conférences sur la vie musicale aux États-Unis. La mise en place de ce qui deviendra l'« École de Darmstadt » est donc bien motivée par des considérations politiques du côté américain, mais non divulguées dans un premier temps aux compositeurs qui s'estiment indépendants et même apolitiques ; les Cours d'été de Darmstadt ne devront pourtant leur survie qu'au financement du gouvernement militaire américain. C'est pourquoi il peut être judicieux, au sujet de la nouvelle musique qui y verra le jour, d'évoquer une véritable *politique de l'apolitisme*.

224

Bien que Darmstadt soit devenu représentatif de la Nouvelle musique pour la partie ouest de l'Allemagne, une autre esthétique se dessine parallèlement, non pas celle de l'apolitisme par la modernité, mais plutôt ce que nous qualifierons d'*esthétique du traumatisme*, et qui touche principalement la musique vocale. Cette musique, elle aussi indépendante de tout pouvoir politique en place, est néanmoins éminemment liée aux années qui l'ont précédée. L'expérience directe ou indirecte de la Shoah ou du système concentrationnaire par les compositeurs a mené à une rupture traumatique des idéaux humanistes et, inévitablement, à un profond bouleversement de l'esthétique musicale. Rappelons ici les considérations de deux auteurs majeurs à ce sujet. George Steiner tout d'abord : « Il n'est pas absolument évident qu'il puisse ou qu'il doive y avoir une forme, un style ou un code d'expression intelligible articulée qui convienne d'une façon ou d'une autre aux faits de la Shoah¹²⁴. » Theodor Adorno ensuite qui, des années après sa formulation première sur le caractère barbare de toute poésie après Auschwitz, précisera : « Mais cette souffrance, la conscience du malheur comme dit Hegel, tout

¹²³ Cité par Anders Beyer, *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 178.

¹²⁴ George Steiner, *Langage et silence*, cité par Anny Dayan Rosenman, « Entendre la voix du témoin », *Mots. Les langages du politique*, 56, « La Shoah : silence... et voix », septembre 1998, p. 6.

en interdisant que l'art continue d'exister, exige en même temps qu'il le fasse¹²⁵. » La musique doit donc poursuivre son existence en intégrant le traumatisme pour s'en nourrir, et surtout en tenant compte de la perversion de la langue allemande. La dénazification peut passer par la musique vocale. À propos de cette « nouvelle musique vocale », le compositeur Clytus Gottwald écrit :

La composition musicale du langage ne peut pas utiliser celui-ci comme le sculpteur manie sa pierre. La composition du langage est toujours simultanément critique du langage, élan dirigé contre le langage et contre la manière dont il est parlé. La critique du langage par contre est alimentée par l'amour du langage, elle est la tentative de découvrir les tumeurs sur son corps, de nommer la fourberie par son nom. On veut que le sens non défiguré par la communication apparaisse dans une couche inférieure, dans les ruines¹²⁶.

La première œuvre consacrée à la Shoah après la guerre est *A Survivor from Warsaw*, op. 46 (*Un survivant de Varsovie*) d'Arnold Schoenberg, sorte de mélodrame pour récitant, orchestre et chœur d'hommes. Émanant d'une commande de la fondation Koussevitzky, elle est créée le 4 novembre 1948 à Albuquerque sous la direction de Kurt Frederick¹²⁷. Brève mais d'une extrême densité, l'œuvre est composée en quelques jours, entre le 11 et le 23 août 1947. Suite au témoignage d'un rescapé du massacre ayant suivi l'insurrection des Juifs du ghetto de Varsovie en avril 1943, Schoenberg élabore et compose un texte cru et violent, une véritable dramaturgie musicale à trois personnages : un narrateur, un sergent SS, un chœur d'hommes. L'une des particularités saillantes de l'œuvre est d'utiliser le polyglottisme. Tout d'abord l'anglais, pour le narrateur qui raconte la violence extrême de la répression par les SS : « *We all on the ground who could not stand up were beaten over the head* » (« Tous ceux parmi nous qui ne pouvaient se relever furent frappés à la tête »). L'Allemand ensuite, que l'on pourrait qualifier ici de « langue tumorale », par lequel le sergent SS hurle ses ordres aux insurgés : « *Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen wie viele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!* » (« Plus vite! Recommencez depuis le début! Dans une minute je veux savoir combien j'en envoie à la chambre à gaz ! Comptez-vous ! »). L'hébreu enfin, lorsque le chœur des insurgés condamnés à la chambre à gaz entonne le *Shema*

125 Theodor W. Adorno, « Engagement », dans *Notes de littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 298.

126 Clytus Gottwald, « Éléments pour une théorie de la nouvelle musique vocale », art. cit., p. 101.

127 « L'œuvre, qui ne dure que sept minutes, fut jouée deux fois de suite, car, après la première audition, les mille cinq cents auditeurs, bouleversés, restèrent silencieux ; après la deuxième audition, ils applaudirent frénétiquement. Schoenberg n'avait pu assister au concert. » (Anecdote rapportée par Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg*, trad. fr. Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 1993, p. 511.)

Yisrael, texte principal de la liturgie juive, et conclut l'œuvre : « *Shema Yisrael Adonai Eloheinu Adonai Ehad* » (« Écoute, Israël, l'Éternel, notre Dieu, l'Éternel est Un »). Loin de se livrer à une déconstruction ou une défiguration du langage, le polyglottisme intègre et restitue ici le traumatisme, en assignant à chacune des langues utilisées une fonction précise :

L'anglo-américain est la langue du témoignage : c'est une langue neutre, elle est ici langue majeure que l'on s'approprie et avec laquelle on raconte. La deuxième, l'Allemand, dont les mots sont crachés, est la langue de la souffrance, qui agit par incises brutales, grossières, c'est *la langue qui a trahi*. C'est elle qui choisit le ton le plus direct par l'utilisation du jargon militaire. Et enfin, l'hébreu, dont la prière salvatrice, le *Shema Yisrael*, console, est la langue de l'espoir, d'une reconstruction possible : elle est énoncée par un chœur d'hommes à l'unisson¹²⁸.

226

Outre la coexistence des langues, cette courte pièce opère une fusion entre deux styles. D'une part, le style expressionniste, décelable dans l'appel des trompettes du début mais également dans l'écriture vocale qui fait la part belle au *Sprechgesang* ou dans des procédés tels que le *Flutterzung*, le jeu *col legno* ou *sul ponticello*¹²⁹, ou encore dans l'importance des percussions. De l'autre, le style constructiviste du compositeur, fondé sur sa « méthode composition à douze sons », plus connue aujourd'hui sous l'appellation de René Leibowitz « dodécaphonisme ». Cette fusion esthétique est permise par la série de douze notes, structurée très symétriquement, énoncée dès la première mesure par le motif de fanfare aux trompettes, ponctué par les accords des cordes (violons puis contrebasses) :

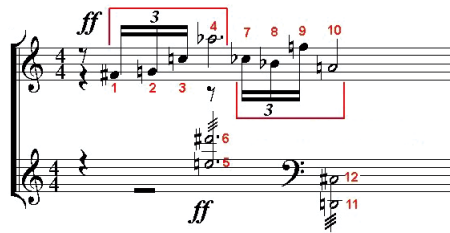


Fig. 12. *A Survivor from Warsaw*, première mesure.

¹²⁸ Geneviève Mathon, « Remarques sur le mouvement, le retrait et le devenir des langues dans l'œuvre musicale », dans Florence Fabre, Pierre Maréchaux (dir.), *Avec George Steiner. Les chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 200.

¹²⁹ Ces termes désignent divers modes de jeux : le *Flutterzung* consiste à donner des coups de langue répétés de façon très rapide dans l'embouchure d'un instrument à vent ; pour les cordes, jouer *col legno* veut dire jouer avec le bois de l'archet et *sul ponticello* au plus près du chevalet, ce qui produit un son très doux et un peu nasal.

Après cette exposition, le traitement sériel se prête à de nombreuses variations (dilatations, étirements, transpositions, miroirs, etc.) tout au long des sept sections qui forment l'œuvre jusqu'à la fin de l'hymne *Shema Yisrael*¹³⁰. Le polyglottisme, le traitement dodécaphonique, les cris restituent l'atmosphère sonore des camps et ghettos surpeuplés, dans lesquels aucune place n'était faite pour le silence. La composition et l'énonciation d'un texte ne renonçant pourtant ni au sens ni à la narration permettent la restitution testimoniale de cet événement traumatique, qui expose la violence du régime nazi.

La seconde guerre mondiale a marqué un tournant, plus, une cassure esthétique inévitable qui s'est traduite, à l'Ouest, par la naissance d'une musique nouvelle définie par la réaction, en premier lieu contre les canons établis par le régime national-socialiste et contre son potentiel propagandiste, mais pas seulement. Si la volonté a été identique chez les compositeurs de l'Est, sa mise en application a néanmoins été fondamentalement différente.

À l'Est : la pureté par le message politique

Du côté soviétique, les objectifs fixés pour la reconstruction de l'Allemagne sont comparables à ceux de l'administration américaine : « Libérer l'art de toute pensée nazie, raciste, militariste et réactionnaire, et donner à l'art les moyens de rééduquer le peuple allemand dans le sens de la démocratie¹³¹. » Le besoin de témoigner des compositeurs est entendu et compris par la force occupante qui encourage les œuvres à visée pédagogique, ainsi que les chansons et chœurs patriotiques.

La reprise des activités culturelles est très rapide dans la zone soviétique car la reconstruction artistique a été pensée bien avant la fin des combats par le régime stalinien. En outre, les Russes entrent dans Berlin au début du mois de mai 1945, tandis qu'Américains et Britanniques ne s'y installent que le 4 juillet – les Français le 12 août. Dès la capitulation de l'Allemagne, un service soviétique des affaires culturelles est opérationnel, sous la responsabilité du commandant Alexander Dymshitz. Le responsable des affaires musicales est le capitaine Sergei Barsky. Ce service appartient à l'administration de la Propagande dirigée par le colonel Sergei Tiulpanov, qui impulse la création « spontanée » d'une Chambre des artistes allemands (*Kammer der Kunstschaffenden*) dès le mois de mai 1945, dans les locaux de l'ancienne Chambre de culture du Reich,

¹³⁰ Cet agencement formel n'est pas dû au hasard. Au vu de la profonde judaïté de Schoenberg, il s'agit certainement d'une volonté de cryptage symbolique. En effet, dans la Kabbale, le chiffre 7 représente l'intégralité et l'achèvement. Il a fallu sept jours pour que le monde soit achevé. Il y a par ailleurs six directions dans le monde : le nord, le sud, l'est, l'ouest, le haut et le bas et, en ajoutant l'endroit où l'on se trouve, on obtient un total de sept points de référence.

¹³¹ Ordre de la SMAD, Nr. 51, « Die Wiederaufrichtung und Tätigkeit der Kunstanstalten in der SBZ », 4 septembre 1945, cité par Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Köln, Böhlau, 2007, p. 69.

avant même celle de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands*)¹³². Le petit groupe d'artistes et d'étudiants aux sympathies communistes qui s'y réunit instaure, bien avant la dénazification, un système qui permet d'identifier les artistes compromis. Il se fonde pour cela sur des documents retrouvés dans les bureaux de Hans Hinkel, collaborateur proche de Goebbels. Ils bénéficient en outre de cartes d'alimentation qu'ils peuvent distribuer aux artistes désireux de rejoindre la Chambre. La Chambre des artistes est divisée en sept sections : théâtre, opéra/opérette, musique, film, arts graphiques, littérature et cabaret. Elle est composée exclusivement d'Allemands, choisis en fonction de leurs opinions politiques. Passé les déferlements de violence des premiers jours suivant la libération, l'apparente autonomie accordée à la population occupée par les Soviétiques dispose tout d'abord favorablement les artistes vis-à-vis du pouvoir occupant. L'année suivante a lieu le Congrès des artistes (*Kongress der Kunstschaffenden*) à Dresde. Tiulpanov y prend la parole pour évoquer le rôle que l'art est amené à jouer dans la reconstruction :

Servir le peuple, ce n'est pas seulement s'adapter aux goûts de la masse dans le contenu et dans la forme. La fonction de l'art est bien plutôt de faire comprendre au peuple les idées progressistes de l'humanité par des créations appropriées. Un art véritablement nouveau doit sa nouveauté à la nouvelle idéologie sur laquelle il est fondé¹³³.

Outre l'ingérence que constitue cette définition de la mission de l'art par le responsable de la propagande, l'orientation politique est clairement affichée ; c'est l'idéologie qui doit dominer la création artistique et garantir sa régénérescence.

Soucieuse de préserver son image démocratique, l'administration soviétique tolère pourtant dans un premier temps les musiques qui s'éloignent de l'objectif fixé, notamment en permettant l'exécution des compositeurs modernes lors de « Soirées de musique contemporaine ». Le « besoin de rattraper » le temps perdu (*Nachholbedarf*) est par ailleurs tout aussi prégnant chez les compositeurs allemands à l'Est qu'à l'Ouest. Le mot d'ordre pour la Nouvelle musique est, comme pour les Américains, *liberté*, mais avec une acception définie très précisément. À l'occasion de la conférence sur la culture organisée en février 1946 par le parti communiste allemand, le KPD, Anton Ackermann, l'un des membres fondateurs, l'énonce ainsi :

¹³² Ces deux organisations existeront conjointement jusqu'à la dissolution de la seconde en 1946.

¹³³ Cité par Ullrich Kuhirt, *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982, p. 3.

La liberté dans la science et dans l'art signifie que scientifiques et artistes ne doivent rendre de comptes à aucun service, aucun parti ni aucune presse, tant qu'il s'agit des domaines des sciences et de l'art. [...] La liberté pour le scientifique de choisir l'orientation de ses recherches, la liberté pour l'artiste de choisir l'organisation de la forme, doivent rester intactes. [...] Mais si un quelconque pseudo-artiste vient pour s'attaquer avec obscénité à l'humanisme, la liberté et la démocratie, ou même à l'idée de communauté entre les peuples, alors il faut qu'il ressente la riposte des « sentiments sains du peuple », tout comme le pseudo-scientifique qui s'y prendrait avec d'autres moyens tout aussi condamnables. Là sont les limites de la liberté; les franchir signifierait la mort de toute liberté et de toute démocratie. [...] Pour nous, l'idéal est un art qui est socialiste dans son contenu, réaliste par sa forme¹³⁴.

Le contrôle exercé sur les arts, et notamment la musique, se renforcera dès l'apparition des premières tensions avec les Alliés occidentaux en 1946 pour aboutir à une mise en application du réalisme-socialiste tel qu'il avait été défini par l'idéologue de Staline, Andreï Jdanov.

Au milieu des décombres et dans une situation matérielle et humaine désastreuse, attention est donc portée au renouveau et à la régénération artistique. Une nouvelle musique est appelée à voir le jour. À l'Ouest, c'est la forme qui en est emblématique : promotion de l'esthétique moderniste jugée « dégénérée » par les nazis ; expérimentations musicales et sérialisme intégral garants, en apparence, de la neutralité politique ; esthétique du traumatisme. À l'Est, le contenu prévaut : pour se purifier et expulser le nazisme qui l'a contaminée durant plus de douze années, la musique doit être porteuse d'un message politique nouveau, en l'occurrence relayer l'idéologie communiste. C'est de cela qu'elle tire sa pureté. Les dissensions et clivages idéologiques forts qui se font jour dès les premières semaines d'occupation rendent la notion même de pureté polysémique et complexe, et révèlent la relation avant tout politique qui l'unit à la musique, quel qu'en soit le résultat esthétique. Plus politique et idéologique encore sera la définition par l'occupant de l'idée de *peuple* dans sa zone et, conséquemment, celle du rôle de la « nouvelle musique » et des compositeurs.

¹³⁴ Anton Ackermann, « Unsere kulturpolitische Sendung », Berlin, février 1946, cité par Andreas Trampe, « Kultur und Medien », dans Matthias Judt (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, p. 316.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Archives

Bundesarchiv, Berlin (BArch)

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

Landesarchiv, Berlin (LAB)

A Rep 243 : Reichskulturkammer, Landeskulturwalter Gau Groß-Berlin

C Rep 131 : Berichte an die sowjetische Kommandantur

C Rep 167 : Deutsche Staatsoper

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

AC : Affaires Culturelles

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

1 AC 499-1 AC 522 : Bureau des Spectacles

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

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

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

Foreign Office (FO)

FO 898 : Political Warfare Executive

FO 946 : Information Services Department

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

FO 1005 : Records Library

Records of the Cabinet Office (CAB)

CAB 129 : Cabinet Memoranda

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Périodiques

Dépouillement systématique, de 1933 à 1949 lorsqu'applicable

Allgemeine Musikzeitung

La France en Allemagne

KTB. Bulletin officiel de la Kommandatura interalliée

Melos. Zeitschrift für Musik

Melos. Zeitschrift für neue Musik

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

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

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

Musik und Volk

Musikblätter des Anbruch

Die Quelle. Zeitschrift für Theater, Musik, Film

La Revue de la zone française

Stimmen. Monatsblätter für Musik

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

Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik

Dépouillement partiel

Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer

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

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

Aufbau

Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik

Deutsche Kultur-Wacht

Deutsche Musikkultur

Berliner Tageblatt

Berliner Zeitung

Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands

Bildende Kunst

The Dearborn Independent

Der Golden Brunnen

Les Lettres françaises

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

Die Musik-Woche

Musik und Gesellschaft

Neue Musikzeitung

Der neue Tag. Volkszeitung für Baden und Württemberg

Neue Zeitung. Eine amerikanische Zeitung für die deutsche Bevölkerung

Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association

Reichsgesetzblatt

Revue internationale de musique

Sinn und Form

Sozialistische Mitteilungen

Tägliche Rundschau

Les Temps modernes

Revue de l'Institut de sociologie [de Bruxelles]

Völkischer Beobachter

358

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

Zeitschrift für Instrumentenbau

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

Écrits idéologiques, témoignages, souvenirs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÉTUDES

Périodiques

Journal of Cold War Studies

Journal of Contemporary History

Mots. Les langages du politique

Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik

Music Educators Journal

Musique en jeu

The Music Journal

Die Musikforschung

Revue d'esthétique

Revue d'histoire diplomatique

Revue de musicologie

Ouvrages généraux

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- DURST, David C., *Weimar Modernism. Philosophy, Politics, and Culture in Germany 1918-1933*, New York, Lexington Books, 2004.
- FACKLER, Guido, « *Des Lagers Stimme* ». *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen, Temmen, 2000.
- FEST, Joachim, *Les Maîtres du III^e Reich* [1965], trad. fr. Simone Hutin et Maurice Barth, Paris, Grasset, 2011.
- FLECKNER, Uwe (dir.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007.
- FÖCKE, Harald et REIMER, Uwe, *Alltag der Entrechteten. Wie die Nazis mit ihren Gegnern umgingen*, Hamburg, Rowohlt, 1980.
- FOERSTER, Isolde von, HUST, Christoph et MAHLING, Christoph-Hellmut (dir.), *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, Mainz, Are Edition, 2001.
- FRAENKEL, Heinrich et MANVELL, Roger, *Dr. Goebbels. His Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1960.
- FRIEDMAN, Douglas E., *The Comedian Harmonists. The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany*, West Long Branch, HarmonySongs Publications, 2010.
- GEISEL, Elke et BRODER, Henryk, *Premiere und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Berlin, Siedler, 1992.
- GELLATELY, Robert, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer* [2001], trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003.
- GELLATELY, Robert et STOLTZFUS, Nathan (dir.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001.
- GILLIAM, Bryan (dir.), *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GIMMEL Jürgen, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der « Kampfbund für deutsche Kultur » und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster, Lit, 2001.
- GOLDSMITH, Martin, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, New York, J. Wiley, 2000.
- HÄFFNER, 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.
- MÉNUDIÉ, Henri (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1989.
- METTLER, Barbara, *Demokratisierung und Kalter Krieg. Zur amerikanischen Informations- und Rundfunkpolitik in Westdeutschland, 1945-1949*, Berlin, Verlag Volker Spiess.

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

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

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

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

Lohse, Fred 192, 269.

Lortzing, Albert 59, 352.

Lounatcharski, Anatoli 42, 260, 261,
316.

Lusset, Félix 255.

Luther, Martin 179, 181.

Luxemburg, Rosa 43, 114, 191, 242.

M

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

MacDowell, Edward 193.

Mahler, Gustav 36, 141.

Maler, Wilhelm 192.

Mann, Klaus 28, 181, 191, 351.

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

Marc, Franz 63.

Marlowe, Christopher 250.

Marshall, George 194.

Martin, Frank 192, 279.

Martinet, Jean-Louis 276.

Marx, Karl 43, 216, 239.

Matthus, Siegfried 353.

Mauersberger, Rudolf 328.

Mauriac, François 208.

Mehring, Walter 102.

Meinhard von Staa, Wolfgang 115.

Meißner, Wilhelm 101.

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

Menuhin, Yehudi 334.

Mersmann, Hans 218, 281.

Messiaen, Olivier 192, 222, 279, 299.

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

Meyerbeer, Giacomo 36, 215.

Miaskovski, Nikolai 192, 261, 265.

Mikhoels, Solomon 300.

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

Miller, Glenn 219, 316.

Millöcker, Carl 60, 93, 98.

Mittler, Wolf 150, 151.

Moll, Margarete 63.

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

N

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

O

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

P

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

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

R

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

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

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

T _____

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

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

U _____

Unger, Hermann 83.

V _____

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

W _____

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

TABLE DES MATIÈRES

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

PREMIÈRE PARTIE

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

CHAPITRE I. Le nouvel ordre nazi et l'obsession de la pureté.....	33
Les musiques impures : l'idée de « dégénérescence ».....	35
Exclusions et purification.....	35
Les expériences modernistes de la république de Weimar.....	38
Antisémitisme, anticommunisme, antiaméricanisme.....	44
Pureté de la musique : L'exaltation de la tradition.....	48
Ambition nationale et glorification des maîtres : le cas Wagner.....	48
Germanité et expansionnisme.....	54
L'épuration des livrets : le « Service du Reich de l'arrangement musical ».....	58
Art « pur », art « dégénéré » : Deux expositions antagonistes.....	60
Munich : <i>die Große Deutsche Kunstausstellung</i> et <i>Entartete Kunst</i>	60
Düsseldorf : <i>die Reichsmusiktage</i> et <i>Entartete Musik</i>	64
CHAPITRE II. Peuple, musique et asservissement.....	71
Peuple et <i>Volksgemeinschaft</i> : le discours.....	71
La communauté du peuple (<i>Volksgemeinschaft</i>).....	72
Peuple et massification.....	74
Mise au pas de la musique et des musiciens.....	77
<i>Gleichschaltung</i> et exaltation de l'unité du peuple.....	77
<i>Reichskulturkammer</i> et <i>Reichsmusikkammer</i>	80
À la recherche d'une musique « nazie ».....	85
Le soutien à la création.....	85
Nazification de l'opéra.....	89
Nazification de la musique de divertissement : jazz, <i>Schlager</i> et cabaret.....	93

« musique du peuple » (<i>Volksmusik</i>) et embrigadement.....	105
<i>Volksmusik</i> et <i>Volkslieder</i> : définition et mission.....	105
Corpus et caractéristiques musicales.....	106
Rôle du texte.....	113
L'embrigadement de la jeunesse : la musique, rythme de la vie.....	115

CHAPITRE III. Paradoxes et ambivalences du régime nazi	123
l'impossibilité d'une politique musicale cohérente.....	123
Rosenberg et l'idéologie <i>völkisch</i>	123
Goebbels et la primauté de la propagande.....	126
« Polycratie » et illisibilité des politiques musicales.....	129
Des situations paradoxales.....	137
Compositeurs et compromissions.....	137
Le jazz.....	150
Une enclave de liberté apparente : la Ligue culturelle juive.....	155
De l'épuration à la dénazification.....	157

392

SECONDE PARTIE
APRÈS L'HORREUR NAZIE :
UTOPIES ET ILLUSIONS DE L'« HEURE ZÉRO »

CHAPITRE IV. Purification de l'Allemagne et de la vie musicale	169
De la dénazification à la réorientation.....	177
Face à l'idéologie nazie : anti-idéologie, purification et stratégies de reconquête.....	177
Stratégies d'expansion : la « revanche » culturelle.....	186
Conflits et luttes d'influence : la guerre froide.....	190
Les musiques désormais impures : dénazification musicale.....	197
Dénazification de la société allemande.....	197
L'« Heure Zéro » et la musique : dénazification de la musique savante.....	202
Dénazification des « chants populaires » (<i>Volkslieder</i>).....	210
La nouvelle pureté, renversement de l'impureté du passé.....	214
Compositeurs exilés et « musiques dégénérées » : une pureté retrouvée.....	214
Utopie de la musique indépendante à l'Ouest : la « Nouvelle musique ».....	220
À l'Est : la pureté par le message politique.....	227
CHAPITRE V. Nouveaux peuples et nouvelles musiques	231
Des politiques concurrentielles.....	234
La culture comme arme de guerre.....	234
Politiques musicales et sentiment d'infériorité.....	243
Politiques musicales et sentiment de supériorité.....	253

Politiques musicales et peuple occupé à l'Est	260
Le contexte russe : la <i>Jdanovschina</i>	260
Influence de l'idéologie communiste sur les politiques musicales	265
Réception des politiques : réticence des artistes.....	270
Politiques musicales et peuples occupés à l'Ouest.....	275
Divergences et convergences entre Alliés occidentaux	275
Musique de la <i>tabula rasa</i> et éducation du peuple dans la zone américaine	278
L'échec « populaire » de la « Nouvelle musique »	284
CHAPITRE VI. Illusions et utopies de ruptures : dans les ornières du nazisme	291
À l'Est : détournement et réappropriation	291
Canons musicaux et échecs. L'importance du collectif	291
Contrôle de la musique et des artistes	293
Antiaméricanisme, anti-internationalisme, antisémitisme, « dégénérescence »	298
À l'Ouest : les pièges de l'épuration	301
Exclusions et <i>Fragebogen</i> : sclérose de la vie musicale	301
Retour au conservatisme musical	304
Reconstruction et impossible table rase	306
Une jeunesse sous contrôle	306
Le sort du jazz	315
L'échec de la dénazification du domaine musical sur fond de guerre froide	321
Acteurs musicaux dans les quatre zones	323
L'impossible dénazification des interprètes célèbres	330
Parcours de compositeurs.....	338
Conclusion	345
Bibliographie	355
Sources	355
Études.....	363
Index	379
Remerciements.....	389
Table des matières	389



Élise Petit est agrégée de musique et docteure en Histoire de la musique. Spécialiste des politiques musicales dans l'Allemagne du xx^e siècle et dans le système concentrationnaire, elle a signé *Entartete Musik. Musiques interdites sous le III^e Reich* (avec Bruno Giner, 2015) et a dirigé l'ouvrage pluridisciplinaire *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques* (2015).

Mondes Contemporains

collection dirigée par
Éric Bussière et Olivier Forcade

Consacrée aux questions internationales, aux pays étrangers, aux grands problèmes de notre temps, **Mondes contemporains** est une collection fondée sur une approche historique qui veut unir la recherche dans les archives à la réflexion sur les enjeux, les conflits et les systèmes internationaux depuis le xix^e siècle.