

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

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

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

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

Mondes Contemporains

collection dirigée par Éric Bussière et Olivier Forcade

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

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

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

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

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

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

La Grande Guerre des assiettes

Jean-Pierre Chaline (dir.)

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

Olivier Zajec

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

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

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

Paul de Villelume ; édition établie par Simon Catros

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

Mathieu Dubois

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

Nadine-Josette Chaline

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

Laurent López

Sortir de la guerre

Michèle Battesti et Jacques Frémeaux (dir.)

Les Guerres balkaniques 1912-1913

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

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

Jean-Baptiste Manchon

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

Autour de l'œuvre de Georges-Henri Soutou

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

Élise Petit

Musique et politique en Allemagne

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



Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2023

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

SUP

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

tél. : (33) (0) 1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

À Philippe

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

TABLE DES ABRÉVIATIONS

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

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

SECONDE PARTIE

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

NOUVEAUX PEUPLES ET NOUVELLES MUSIQUES

Dans une vitrine pend un quotidien qui s'appelle *Tägliche Rundschau*, un journal de l'armée Rouge destiné à la *Berliner Bevölkerung*. Désormais, nous ne sommes plus un *Volk*, un peuple, mais seulement une *Bevölkerung*, une population, nous sommes toujours là mais nous ne représentons plus rien¹.

Évolution et transformation du peuple allemand passent non seulement par une dénazification des arts et de la société, mais également par une dénazification de la langue elle-même, à commencer par le terme *peuple* et l'imaginaire qu'il recouvre, ce qui met rapidement en avant le malaise des forces occupantes à employer des termes entachés par presque treize ans de national-socialisme. Une mesure, qui ne sera finalement pas appliquée, est même proposée par les Français : remplacer le mot *Reich* par l'expression *Das neue Deutschland*, « la nouvelle Allemagne ». Une transformation sémantique a néanmoins lieu dans leur zone, où les particularismes régionaux sont remis en avant, comme pour contrer le centralisme du Reich : car, pour le directeur de l'Éducation publique, Raymond Schmittlein, les Allemands doivent se penser avant tout comme des citoyens de leur région, et non plus comme des éléments d'un peuple avec une histoire unique. L'enjeu pour les Alliés est d'effacer les deux acceptions du terme *peuple* tel que conçu par Hitler : tout d'abord un peuple *ethnos*, qui se définit par l'appartenance du sang et qui, par conséquent, transcende les frontières imposées par l'histoire et justifie ainsi ses politiques expansionnistes ; un peuple-masse unifié et uniformisé ensuite, dans lequel l'individualité n'a pas sa place, et qui ne peut exister qu'assujéti à son meneur, investi d'une mission quasi divine. Rappelons ici que le mot *Volk*, omniprésent dans le quotidien national-socialiste, se décline dans presque une centaine de mots, la plupart chargés d'idéologie, au moment de la défaite hitlérienne² : *volksfremd* (« étranger au

1 Anonyme, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, France Loisirs, 2007, p. 192 (17 mai 1945).

2 Recensés par Robert Michael, Karin Doerr, *Nazi-Deutsch/Nazi-German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, Westport, Greenwood Press, 2002.

peuple»), *Volksfeind* (« ennemi du peuple »), *Volksmusik*, *völkisch*, etc. Thomas Mann écrivait à ce propos dans son journal en 1935 : « Quel cachet sombre et méchant a pris peu à peu l'expression "peuple allemand" ! Dès qu'elle résonne, cela annonce un malheur³. » Outre l'interdiction immédiate de la majorité des mots formés avec le préfixe *volk-*, la division du pays en zones et la redéfinition des frontières des différents *Länder* contribuent à leur manière au morcellement de l'identité nationale.

232

Alors qu'ils prônent le fédéralisme pour dissoudre l'unité opérée par le Reich, nombreux sont les acteurs français de la reconstruction à considérer paradoxalement le peuple allemand avant tout sous l'angle *ethnos*. Côté anglo-américain, le salut doit passer par le cosmopolitisme : le peuple *ethnos* n'a aucune validité et c'est l'acception *demos*, c'est-à-dire un peuple historiquement et surtout politiquement institué sur un territoire, qui compte. Est visée, à terme, l'intégration de ce peuple dans la communauté internationale des autres nations démocratiques. Les Soviétiques effectuent quant à eux un glissement sémantique tout autre : le *Volk*, qui désignait sous Hitler un peuple-race, devient désormais le peuple-classe communiste, c'est-à-dire le prolétariat, une collectivité qui se définit par opposition à l'élite et dont l'ancrage profond dans la réalité garantit une sagesse à l'écoute de laquelle les artistes doivent se tenir. Le peuple allemand est reconnu coupable collectivement d'avoir soutenu Hitler, ou du moins de ne l'avoir pas combattu. Cependant, les principaux responsables désignés sont les représentants du « grand capital » et les « forces réactionnaires » qui l'ont entraîné dans la catastrophe du nazisme ; en un mot, ceux qui sont exclus du peuple-classe. C'est cette partie du peuple à laquelle les dirigeants soviétiques s'adressent et qu'ils entendent rééduquer pour pouvoir l'intégrer dans une « démocratie du peuple » (*Volksdemokratie*), tautologie signifiant en réalité la mise en place de la dictature du prolétariat. En conséquence, les mots formés avec le préfixe *Volk* restent très présents dans la zone soviétique et le terme *Volkskultur* (« culture du peuple ») fera même son apparition en Allemagne de l'Est dans les années 1950⁴. Le peuple *ethnos* est également pris en considération, notamment comme source d'inspiration pour les arts, non pas comme un peuple uni par le sang, mais par la richesse et les racines communes des différents folklores. L'acception du vocable *peuple* introduit d'emblée des positionnements idéologiques divergents ; le lien qui s'instaure entre les nouveaux peuples occupés et les « nouvelles musiques » après 1945 est donc extrêmement complexe et renvoie à des réalités et des situations multiples.

3 Thomas Mann, *Journal. 1918-1921, 1933-1939*, éd. Peter de Mendelssohn, Christoph Schwerin, trad. fr. Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985, p. 427 (24 avril 1935).

4 Ernst G. Riemschneider, *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1963, p. 92.

L'expression « nouvelles musiques » souligne tout d'abord la pluralité des manifestations musicales au sortir de la guerre, émanant des nouveaux peuples artificiellement constitués dans chaque zone, ou s'adressant à eux. Elle insiste également sur la polysémie de l'expression *neue Musik* (« Nouvelle musique »), qui sera abondamment employée en Allemagne occupée : « En raison de l'ambiguïté fondamentale de cette expression, chaque acception donnée à la définition de la nouvelle musique se révèle véritablement être partiellement exacte, c'est-à-dire également partiellement insuffisante ou fautive⁵. » En 1945, la « Nouvelle musique » désigne avant tout la musique savante née de l'Heure Zéro qui, par cette cassure avant tout historique, se démarque de celle des siècles précédents ; sa dénomination traduit une intention de table rase, qui se déclinera différemment d'une zone à l'autre. Elle sera, plus rarement, également dénommée *zeitgenössische Musik* (« musique contemporaine ») ou *moderne Musik*. La nouveauté réside principalement dans l'esthétique ou dans le message qu'elle véhicule. Mais l'expression *neue Musik* était déjà employée pour la musique savante moderne sous la république de Weimar, Arnold Schoenberg et Paul Hindemith étant les compositeurs de référence. Redécouverte après de longues années d'interdiction et de silence, elle conserve donc ce qualificatif après 1945, malgré les accusations de désuétude portées par les jeunes compositeurs au fil des années. La « Nouvelle musique » désigne enfin également le corpus étranger dont le public allemand a été tenu à l'écart par le régime hitlérien, au sein duquel les œuvres de compositeurs français, britanniques, américains et soviétiques seront appelées à prendre une part décisive et stratégique.

Les quatre années d'occupation alliée qui aboutissent à la constitution de deux États allemands donnent lieu à des politiques qui évoluent au gré du contexte international, notamment celui de l'affrontement idéologique entre bloc communiste et bloc occidental qui mène à la guerre froide. En matière de politiques musicales, trois phases s'adaptant à l'actualité politique peuvent être définies sans distinction de zones en Allemagne occupée. La première couvre principalement l'année 1945 et le début de 1946 ; encore unis, les Alliés s'efforcent de gouverner communément le pays, particulièrement Berlin, en favorisant les échanges interalliés sans mise en concurrence. La musique traduit cette volonté d'unité. La deuxième phase est amorcée dès le premier trimestre de l'année 1946 ; moins d'un an après la victoire, elle confirme les difficultés relationnelles croissantes entre Russes et Alliés de l'Ouest, particulièrement les Américains. Alors que le multipartisme avait été un temps autorisé, la mainmise

5 Hermann Danuser, s.v. « Neue Musik », dans Ludwig Finscher (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1997, t. 7, p. 76-77.

du régime soviétique sur la vie politique se confirme avec la création en avril 1946 du Parti socialiste unifié d'Allemagne (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED) qui absorbe les deux partis interdits sous le III^e Reich et reconstitués après la guerre : le Parti communiste (*Kommunistische Partei Deutschlands*, KPD) et le Parti social-démocrate (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, SPD). Alors que Winston Churchill évoque en mars le « rideau de fer » qui commence à diviser l'Allemagne, les politiques musicales contribuent à une véritable mise sous influence des différentes populations dans chaque zone, avec un objectif commun bien que non concerté : y affirmer la légitimité, voire la suprématie de la culture de l'occupant sur celle de ses voisins. L'heure n'est pas encore à la confrontation directe. Cette confrontation se matérialise dans la dernière phase, qui se poursuivra au-delà de la période étudiée ; elle voit la mise à contribution de la musique au service des politiques propagandistes déclenchées par la guerre froide, dont la proclamation de la « doctrine Truman » en mars 1947 officialise le conflit idéologique. Au-delà de l'éclatement de l'unité alliée de façade, la culture et, avec elle, la musique sont instrumentalisées dans un véritable combat entre des idéologies antagonistes.

DES POLITIQUES CONCURRENTIELLES

La culture comme arme de guerre

L'Allemagne n'est pour l'heure pas unie, il y a deux zones qui suivent deux développements. Ici dans la zone soviétique, la classe ouvrière est la force motrice de l'évolution démocratique ; la force d'occupation soviétique nous facilite la tâche, elle nous soutient, nous donne des conseils, fait des propositions [...]. Dans les autres zones, que je considère comme une seule, l'évolution ressemble à celle de l'après 1918, c'est-à-dire non pas le pouvoir à la classe ouvrière, mais une coalition avec la bourgeoisie, menée par le Parti social-démocrate. Et par trois armées de pays capitalistes⁶.

Cette déclaration du vice-président de l'administration en charge de la coordination de la police et futur chef de la *Stasi* Erich Mielke à la fin de l'année 1946 révèle la constitution désormais actée de deux blocs antagonistes que les idéologies divisent. En février 1947, un rapport américain pointe la crispation des relations avec les Soviétiques en Allemagne :

6 Erich Mielke, 30 octobre 1946, cité par Jochen Laufer, « Auf dem Wege zur staatlichen Verselbständigung der SBZ. Neue Quellen zur Münchener Konferenz der Ministerpräsidenten 1947 », dans Jürgen Kocka (dir.), *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 33.

Dans la presse allemande et la radio de la zone soviétique, il y a de toute évidence une campagne coordonnée contre les politiques, opérations et personnalités des puissances occidentales. Cela va des insinuations contre des hommes d'État ou des hommes d'affaires américains jusqu'à la totale calomnie et au discrédit du gouvernement militaire américain et des forces d'occupation⁷.

Malgré cela, « afin d'établir dans toute l'Allemagne un libre échange d'informations et d'idées démocratiques », le Conseil de contrôle interallié autorise, par la directive du 25 juin 1947, la libre circulation de tous les supports imprimés et des films, avec pouvoir décisionnaire ultime accordé au commandant de chaque zone :

Cet échange ne pourra être limité par les Commandants de zone que pour les motifs suivants : exigences de la sécurité militaire, besoins de l'occupation, nécessité d'assurer l'exécution par l'Allemagne de ses obligations à l'égard des Alliés, ainsi que nécessité de prévenir toute renaissance du national-socialisme et du militarisme. Chaque Commandant de zone conservera le droit de prendre toutes mesures qu'il pourra juger nécessaires contre les publications ou les personnes qui enfreindraient ces dispositions et informera, ensuite, l'Autorité Alliée de Contrôle des mesures qu'il aura prises⁸.

Mais loin de favoriser l'échange démocratique, cette mesure devient un outil supplémentaire de prise d'influence au service de chacun des Alliés ; des restrictions sont rapidement mises en place dans la zone soviétique envers les imprimés américains, et *vice versa*.

Début mai 1947, la situation entre les deux forces occupantes se détériore et la guerre froide entre véritablement en application dans le domaine culturel après l'annonce de la représentation d'une pièce de théâtre clairement anti-américaine, *La Question russe* (*Die russische Frage* ou *Russkij wopros*), de Constantin Simonov. La pièce raconte l'histoire d'un auteur américain embauché par un patron de presse pour écrire une série d'articles, « Dix raisons pour lesquelles les Russes veulent la guerre ». Payé généreusement, il s'offre le confort matériel et les faveurs d'une femme mais, en lieu et place d'articles antisoviétiques, écrit sur la conspiration des médias américains contre le régime démocrate et pacifique russe. Renié par son patron, sa femme et ses

7 « In the German press and radio of the Soviet Zone there is evident a coordinated campaign against the policies, operations and personalities of the western powers, ranging from insinuations against individual American statesmen of business men to outright vilification and discreditation of U.S. Military Government and U.S. occupying forces. » (OMGUS, Office of the Director of ICD, « OMGUS Report N° 6 », 22 février 1947, p. 5. NARA, Rg 260, E623 Box 245, dossier « Information Control Reports ».)

8 *Journal officiel du Conseil de Contrôle en Allemagne*, 31 juillet 1947, p. 286.

amis, il découvre sa nouvelle mission : apporter la vérité à ses concitoyens quant à la propagande mensongère et antisoviétique menée par les États-Unis. L'annonce de la représentation de *La Question russe* à Berlin suscite une réaction véhémement du côté américain et crée un incident diplomatique ; l'officier en charge du théâtre suggère de déposer plainte auprès du comité des affaires culturelles de la *Kommandatura* contre la production programmée de cette pièce, considérée comme une « calomnie malveillante de la presse et de la moralité américaines et de l'intelligence en général⁹. » Une pression est également exercée sur les acteurs. Programmée dans un théâtre de la zone soviétique, le *Deutsches Theater*, la pièce n'est pas annulée ; au contraire, le scandale entourant sa première et la conséquente campagne publicitaire dans le secteur soviétique amènent un public très nombreux. Mais, jugée trop ouvertement propagandiste par les spectateurs, elle ne connaîtra cependant qu'une dizaine de représentations. Le journal de la zone soviétique *Tägliche Rundschau*, qui met en avant la « valeur démocratique de la pièce qui apprend l'honnêteté, la fermeté et la fidélité à une idée », attaque alors l'occupant américain pour manquement aux règles de la démocratie :

Les journaux [américains] ont rapporté, d'une manière extrêmement incitative, que les acteurs ont refusé de prendre part à la représentation et qu'ils ont simplement prétexté être malades. Au contraire, ils ont tous fait de leur mieux pour obtenir le rôle le plus important. D'un autre côté, certaines personnes ont essayé d'inquiéter les acteurs par l'extorsion et toutes sortes de menaces pour les pousser à abandonner, ou rendre leur travail impossible. Certains ont même tenté d'influencer le public, tandis que dans le secteur américain de Berlin, la police allemande a interdit toutes les affiches annonçant la représentation¹⁰.

Dès lors, l'affrontement politique s'incarne ouvertement dans le domaine culturel. Les tensions entre Américains et Soviétiques, dans l'Allemagne occupée mais surtout sur le terrain international, mènent à la naissance de la *Central Intelligence Agency* ou CIA aux États-Unis, placée directement sous l'autorité

9 « [...] a malicious slandering of the American press and American morals and intelligence in general. » (Frederic Mellinger, « Russian play, "The Russian Question", to be produced at the Deutsche Theater, Berlin », 1^{er} avril 1947, p. 1-2. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Importation: Theater ».)

10 « The papers reported in a most inciting way that the actors refused to take part in the performance, that they simply pretended to be ill. On the contrary all of them tried their very best to get the most impressive leading parts. On the other hand certain people tried to make the actors nervous by extortion and all kinds of threatening in order to make them give up or render their work impossible. Certain people even tried to influence the public, whilst in Berlin American sector the German police prohibited posters for some time announcing the performance. » (« On the stage and behind the scenes. "The Russian Question": a Teststone. Translation, *Tägliche Rundschau* », 11 mai 1947, p. 6-7. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Importation: Theater ».)

du président Harry Truman. Créée par le *National Security Act*, via la directive NSC-10/2 du 26 juillet 1947, la CIA est pensée pour contrer la propagande communiste ; originellement destinée à coordonner les renseignements diplomatiques et militaires et à surveiller les agissements de l'URSS contre les intérêts américains, elle doit également permettre de mener des opérations secrètes de propagande, notamment culturelle, au niveau international. Par « opérations secrètes », la directive entend qu'elles soient « organisées et exécutées de telle manière que la responsabilité du gouvernement américain ne semble pas évidente aux personnes non autorisées et, en cas de découverte, que le gouvernement américain puisse plausiblement décliner toute responsabilité à cet égard ». Les moyens d'action donnés par la directive sont très vastes et permissifs :

Propagande, guerre économique, action directe préventive incluant sabotage, antisabotage, mesures de destruction et d'évacuation, subversion contre les États hostiles incluant de l'aide aux mouvements souterrains de résistance, guérillas et groupes de libération des réfugiés, soutien des ressortissants locaux anti-communistes dans les pays menacés du monde libre¹¹.

La mission de déstabilisation du régime soviétique passe notamment par des financements accordés à des organisations anti-communistes supposément privées, dont le Congrès pour la liberté culturelle (*Congress for Cultural Freedom*), fondé lors de l'événement éponyme du 26 juin 1950 au Titania-Palast de Berlin, dirigé par l'agent de la CIA Michael Josselson de 1950 à 1967. Instigatrice de la naissance d'antennes locales dans 35 pays (en France, elle se nomme Congrès pour la liberté de la culture), l'organisation suscite également la parution de nombreuses revues, la mise en place de prix en faveur des artistes, ou encore impulse nombre de conférences internationales ou d'expositions artistiques. Citons ici à titre d'exemple le « Festival de l'œuvre du xx^e siècle » qui se tient à Paris d'avril à mai 1952 et la « Conférence internationale de musique du xx^e siècle » de Rome en avril 1954 ; impulsés par Nicolas Nabokov, ces deux événements mettent en valeur essentiellement des compositeurs accusés de « formalisme » par les idéologues soviétiques et soulignent l'engagement des États-Unis en faveur de la modernité. Au programme des tables rondes et débats organisés figurent des thématiques telles que « Science et totalitarisme », « Art, artistes et liberté », « Le citoyen dans la société libre », « La défense de la paix et de la liberté »

11 *Foreign Relations of the United States. 1945-50, Emergence of the Intelligence Establishment*, éd. United States Department of State, Washington, US Government Printing Office, 1996, document 292.

ou encore « Une culture libre dans un monde libre ». La mission de telles opérations est donc à la fois de détourner les artistes du communisme et de vanter le mode de vie et le système politique américains¹².

Le 5 octobre 1947 marque en URSS la création officielle du *Kominform* (Bureau d'information des partis communistes et ouvriers), organisation comparable au *Komintern* dissout par Staline en 1943, qui regroupe les partis communistes des pays de l'Europe de l'Est, mais aussi de France et d'Italie. En Allemagne, le général Lucius Clay, en charge de l'Office du gouvernement militaire américain (OMGUS), riposte dans les jours qui suivent et lance dans sa zone l'*Operation Talk Back*, destinée à « souligner la différence qui existe entre l'état policier communiste et la véritable démocratie¹³ ». L'opération, qui met tous les médias disponibles à contribution, est tout d'abord confiée à l'*Information Control Division* (ICD) qui envoie les directives aux gouvernements militaires de chaque *Land* sous contrôle américain :

238

Tous les médias sous contrôle seront utilisés, y compris le journal *Die Neue Zeitung* et les magazines sous contrôle *Heute*, *Neue Auslese* et *Die amerikanische Rundschau*. Les cinq stations radio de la zone américaine seront utilisées, séparément ou en tant que membres d'un réseau. Lorsque la situation le permet, des efforts seront faits pour associer les réseaux anglais, français et américains en Allemagne. Les programmes radio seront décidés et supervisés par le chef de la branche Radio à l'ICD. Ils incluront une série d'interventions par des conférenciers américains et allemands, planifiées à l'avance. Ils proposeront également des pièces à fort potentiel divertissant mais critiques envers le système communiste, comme *La Ferme des animaux*¹⁴. [...] Les journaux les plus contrôlés, plus particulièrement *Die Neue Zeitung* publieront des articles anticommunistes et mettront en opposition systématique les mécanismes du système communiste et ceux du système démocratique. Le tirage de *Die Neue Zeitung* va être considérablement augmenté et les nouveaux exemplaires devront être distribués dans la zone soviétique. L'ICD procure actuellement en grand nombre des livres décrivant la réalité du système communiste, pour distribution

12 Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle* [1999], trad. fr. Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003, p. 13. À ce sujet, voir également Giles Scott-Smith, *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, London, Routledge, 2002 ; Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, New York, Cambridge University Press, 2003.

13 Lucius Clay, *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950, p. 275.

14 Apologue de George Orwell publié en 1945 et mettant en scène une révolution organisée par les animaux d'une ferme contre les humains qui les gouvernent. L'auteur s'y livre à une satire de la Révolution russe et à la critique de la dictature mise en place par Staline après la mort de Lénine.

par les circuits allemands habituels. Des documentaires et actualités filmées appropriés vont être tournés et distribués¹⁵.

La mission assignée aux acteurs culturels est claire : « Concentrer les attaques sur le communisme en tant que système et sur ses manquements dans la protection et la reconnaissance des droits de l'individu¹⁶. » Sur *Radio München*, une série de conférences est inaugurée en novembre 1947 et intitulée « *Freedom versus Totalitarianism* ». Les crimes et méfaits du communisme remplacent ceux du nazisme. La radio berlinoise RIAS voit ses dirigeants remplacés par des anticommunistes convaincus qui adaptent les programmes. Lorsque le blocus de Berlin est imposé par les Soviétiques en juin 1948 et après la mise en place du pont aérien, les émissions diffusent continuellement des reportages de ses journalistes sur le ballet des avions ravitailleurs au-dessus de la ville et sur le soutien apporté par la population, ou retransmettent les discours d'Ernst Reuter, le maire de la nouvelle municipalité de Berlin-Ouest. Au même moment, l'anticommunisme mène, aux États-Unis, à la création d'un programme de « lutte contre les activités antiaméricaines » et de la Commission des activités non-américaines (*Un-American Activities Committee*). Dans ce contexte, le compositeur allemand Hanns Eisler, qui y avait émigré dans les années 1930, est auditionné en mai et en septembre 1947, avant d'être stigmatisé publiquement comme le « Karl Marx du communisme dans le domaine musical¹⁷ ». Son frère Gerhart, établi lui aussi aux États-Unis depuis 1941, est soupçonné d'être le chef du parti communiste américain. Bien que n'ayant jamais officiellement appartenu au parti communiste allemand ni exercé d'activité politique sur le sol américain depuis son arrivée en 1938, Hanns Eisler est accusé d'avoir infiltré le milieu artistique hollywoodien en tant qu'agent communiste. Malgré

- 15 « *All overt media will be used, including the newspaper "Die Neue Zeitung", and the overt magazines "Heute", "Neue Auslese" and "Die Amerikanische Rundschau". All five radio stations in the U.S. Zones will be used, either singly or as members of a network. When occasion warrants, efforts will be made to combine English, French and American networks in Germany. Radio programs will be planned and supervised by the chief of the Radio Branch, ICD. Radio programs will include a series of talks by American and German speakers on a planned basis. They will also carry plays of high entertainment value, but critical of the Communist system, such as "Animal Farm". [...] The overt publications, most notably "Die Neue Zeitung", will carry anti-Communist material and systematically will contrast the workings of the Communist and Democratic systems. The circulation of "Die Neue Zeitung" will be increased substantially, the new circulation to be distributed in the Soviet Zone of Germany. ICD is procuring books portraying the truth about the Communist system in large editions for distribution through normal German channels. Appropriate documentaries and newsreels will be made and distributed.* » (Elmer Cox, ICD, « Campaign against Communism », 30 octobre 1947, p. 2-3. NARA, Rg 260, E262 Box 304, dossier « Administration of Military Government in Germany – Education ».)
- 16 « *Attacks will be centered upon Communism as a system and its lack of protection and recognition of the rights of the individual.* » (*Ibid.*, p. 1.)
- 17 Accusation du *Chief Investigator* Robert E. Stripling, pour laquelle Eisler s'estima « flatté » lors de l'audition du 24 septembre 1947 (House of Representatives, *Hearings Regarding Hanns Eisler*, Washington, US Govt. Printing Office, 1947, p. 25).

le soutien que lui apportent parmi d'autres Charlie Chaplin, Albert Einstein, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Roger Sessions ou Thomas Mann, il est inscrit sur une « liste noire » d'artistes compromis, avec Bertolt Brecht, puis contraint à quitter le territoire américain le 26 mars 1948. Après des escales à Londres et Prague, il s'établira à Berlin-Est en juin 1949.

Aux côtés des Américains, les Britanniques s'engagent dans le conflit. La politique de mise en avant des réussites du modèle démocratique est jugée inefficace face au danger que représente désormais l'ennemi soviétique et, malgré la répugnance initiale pour la propagande, stigmatisée comme liée aux régimes totalitaires, des propositions quant à la « Politique future de publicité à l'étranger » sont soumises le 4 janvier 1948. La nouvelle campagne de propagande qui y est esquissée par le secrétaire aux Affaires étrangères, Ernest Bevin, a pour objectif de « s'opposer à la percée du communisme en lançant une offensive contre lui¹⁸. » Quelques semaines plus tard est créé l'*Information Research Department* au sein du *Foreign Office* britannique; tenu secret jusqu'à sa dissolution en 1977, sa mission est de rassembler des informations sur les politiques soviétiques puis de les diffuser auprès de journalistes, politiciens et syndicalistes bienveillants, ainsi que de préparer et de coordonner la contre-propagande, notamment par le financement de publications ou de traductions d'ouvrages anticommunistes. Même si Bevin déclare que « c'est aux Européens et non aux Américains de donner l'exemple dans les sphères spirituelle, morale et politique, à tous les éléments anti-communistes de l'Europe de l'Ouest¹⁹ », les Britanniques n'en restent pas moins sous l'influence du puissant allié. L'Allemagne occupée devient naturellement le théâtre des opérations.

L'objectif commun de sauvegarde de la paix en Allemagne s'efface donc rapidement pour une campagne idéologique de ralliement à l'un ou l'autre clan. Après la première offensive de *La Question russe*, une autre pièce est montée en zone soviétique en novembre 1947. *Colonel Kusmin* s'attaque cette fois directement aux forces américaines d'occupation et met principalement en scène deux commandants de troupes d'occupation, l'un soviétique (Colonel Kusmin), l'autre américain (Colonel Hill). Tandis que le premier, cultivé, se distingue par son humanité et son souci du bien-être de la population occupée, l'autre se moque du sort des Allemands en buvant du whisky à longueur de journée et en se livrant au marché noir. Le rapport sur la pièce, rédigé pour

18 « *Oppose the inroads of communism by taking the offensive against it.* » (Ernest Bevin, « Future Foreign Publicity Policy », 4 janvier 1948, p. 1. TNA/PRO, CAB 129/23, CP (48) 8.)

19 « *It is for us as Europeans and as a Social Democratic Government, and not to the Americans, to give the lead in spiritual, moral and political sphere to all the democratic elements in Western Europe which are anti-Communist.* » (*Ibid.*)

l'administration américaine, y voit à tort une menace moins forte que la pièce précédente :

Même si tous les personnages russes de la pièce sont dépeints en authentiques modèles, tandis que les Américains sont soit impuissants soit ridicules, la propagande de cette pièce est moins au vitriol que celle de *La Question russe*. La pièce est dénuée de toute tension dramatique et est d'une telle naïveté dans sa conception et sa présentation des différents personnages qu'elle ne pourra qu'avoir un effet hilarant sur le public allemand²⁰.

L'engouement de la population pour toute pièce traitant des dysfonctionnements de l'occupation et ridiculisant les Alliés garantit pourtant son succès ; malgré ses excès caricaturaux, elle attire plus de 40 000 spectateurs en une soixantaine de représentations²¹.

L'offensive lancée par les deux principaux Alliés touche collatéralement la musique. Malgré les désastres provoqués par la guerre, le secteur des publications spécialisées connaît un essor qui démontre l'importance que les occupants accordent à la musique, pour son potentiel de rééducation tout autant que de propagande. En juin 1948, un recensement des maisons d'édition musicale « ne tenant pas compte de ceux qui n'éditent qu'une revue musicale ou de rares livres sur des sujets musicaux » en dénombre 42 dans le secteur américain, 40 en zone soviétique, 30 côté britannique et 12 dans la zone française ; parmi toutes celles-ci, 27 sont situées dans la seule ville de Berlin²². Malgré la libre circulation accordée aux artistes d'une zone à l'autre, notamment à Berlin, les pressions s'accroissent après 1947 pour les mener à choisir un camp. L'Orchestre philharmonique de Berlin doit ainsi annuler sa tournée d'octobre 1948 en secteur soviétique après y avoir été fortement enjoint par l'administration américaine. Le mode de propagande antisoviétique choisi par les Américains en matière de musique est surtout la mise en valeur de l'esthétique de moins en moins tolérée par le régime de l'Est : la *neue Musik*, accusée de « formalisme ». Les journaux sous contrôle américain multiplient les attaques contre ce qu'ils nomment désormais la

20 « *Although all the Russian characters in the play are portrayed as genuine models, while the Americans appear as either helpless or ridiculous, the propaganda in this play is of a less vitriolic nature than of for instance "The Russian Question". The play is completely void of any dramatic tension and is so naïve in its conception and in its presentation of the various characters that it can only have a hilarious effect on a German audience.* » (« Synopsis of the Soviet Play "Colonel Kusmin" by brothers Tur and L. Scheinin », s.d., p. 10. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Importation: Theater ».)

21 Chiffre donné par Bernard Genton, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, p. 233.

22 Otto E. Albrecht, « Music Publishing and Musicology in Germany », *Notes*, V/4, septembre 1948, p. 491-494.

« musique antidémocratique » de l'URSS et mettent en avant les affinités idéologiques de ses dirigeants avec le régime hitlérien en matière de culture. Ainsi peut-on lire dans le *Badische Zeitung* de mars 1948 :

Certaines phrases pourraient avoir été prononcées par Hitler dans l'un de ses discours de Nuremberg sur la culture ou écrits par Goebbels. La même idéologie, le même vocabulaire, le même appel aux « sentiments sains du peuple », les mêmes criaileries contre « l'art dégénéré », la même bureaucratie culturelle, qui dans son jugement nie audacieusement l'histoire du développement de la musique moderne et qui, dans ses slogans à propos de la « musique atonale », ne fait qu'illustrer son ignorance des choses culturelles²³.

La *neue Musik* devient caution de « pureté politique », car non entachée par les années de national-socialisme, et héraut du modèle démocratique américain.

242

À l'Est, la musique est toujours plus programmatique. À Berlin, des concerts sont organisés au *Staatsoper* en l'honneur de héros communistes, à l'instigation du Parti unifié (SED). En janvier 1949 par exemple, le concert « Une heure de commémoration en hommage à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg » (« *zur Gedenkstunde für Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg* ») donne à entendre le chœur *Warum ist das Meer so rot* (*Pourquoi la mer est-elle si rouge*) d'Ottmar Gerster, l'épilogue symphonique d'Ernst Hermann Meyer *Den Freiheitskämpfern zum Gedächtnis* (*En souvenir des combattants pour la liberté*) et la mélodie pour chœur et orchestre *Brüder packt mit an* (*Frères, combattez avec nous*) d'Eberhard Schmidt, mais aussi la *Maurerische Trauermusik* (*Marche funèbre maçonnique*) de Wolfgang Amadeus Mozart. Entre les extraits musicaux, des textes de Liebknecht et Luxemburg sont lus, ainsi qu'un discours en hommage à ces « victimes immortelles »²⁴. D'autres concerts à visée moins politique n'en font pas moins entendre des œuvres de compositeurs soviétiques reconnus par le régime, parmi lesquels Youri Chaporine et sa cantate *Sur le champ de Koulikovo*, prix Staline en 1941, traduite en allemand pour l'occasion, qui relate la bataille entre le grand-prince de Moscou Dimitri IV « Donskoï » et le seigneur féodal mongol Mamaï en 1380. La note de programme lui assigne une fonction de cohésion :

La signification politique de ce combat réside dans le fait qu'elle constitue la première impulsion vers la réunification des peuples de duchés russes isolés sous

23 « Blick in die Zeit: *Badischen Zeitung*, "Antidemokratische Musik" », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XV/3, mars 1948, p. 76.

24 Programme du concert « *zur Gedenkstunde für Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg* », 15 janvier 1949. LAB, C Rep 167, Nr. 30.

le pouvoir du prince de Moscou. Son œuvre exprime la puissance de la force victorieuse du Bien sur celle du Mal²⁵.

Le contexte historique et géopolitique s'invite donc largement dans le façonnement des politiques culturelles, et particulièrement musicales, dans les quatre zones de l'Allemagne occupée, avec un clivage Est/Ouest très prononcé. Il est un autre facteur déterminant dans la conception et la mise en application de ces dernières, qui doit être abordé préalablement ; il s'agit de la relation qu'entretiennent les puissances d'occupation avec leur propre patrimoine musical au regard de celui de l'Allemagne. Tandis que les Anglo-américains nourrissent un sentiment d'infériorité, les Français et les Soviétiques s'affirment à l'inverse dans celui de supériorité, voire d'hégémonie. De chaque positionnement émaneront des politiques musicales spécifiques.

Politiques musicales et sentiment d'infériorité

Il faut des traditions pour faire un occupant supportable²⁶.

James de Coquet

Côté anglo-américain, un sentiment d'infériorité prévaut et oriente les politiques musicales dès leur début. Tout d'abord, la propagande nazie a mis l'accent sur la personnification du peuple allemand comme *Kulturvolk*, terme que l'on pourrait traduire par « peuple de culture » ou « peuple culturel » ; malgré les politiques de dénazification, l'image de l'Allemagne comme patrie de la musique persiste chez les Alliés après la guerre, et Américains et Britanniques aspirent à mériter eux aussi ce qualificatif de *Kulturvolk*.

Si une certaine génération d'Allemands s'est enthousiasmée pour le jazz sous la république de Weimar, il n'en reste pas moins que les États-Unis sont davantage associés à la consommation de masse et à la publicité qu'à la culture savante. Confronté à l'exil, l'écrivain Carl Zuckmayer – qui émigrera aux États-Unis fin 1939 – déclarera même, rapportant une conversation avec son ami Franz Werfel en 1938 :

Nous savions précisément ce qu'il y avait là-bas ou ce qu'il n'y avait pas : de la mauvaise nourriture jusqu'à la frigidité spirituelle et érotique. [...] Un pays de standardisation sans fantaisie, de matérialisme plat, de mécanique étrangère à

25 « *Die politische Bedeutung dieser Schlacht bestand darin, daß sie den ersten Antrieb zur Vereinigung der Völker der einzelnen russischen Herzogtümer unter der Macht des Moskauer Großfürsten gab. [...] In diese Werke] gibt er der Überzeugung von der siegenden Kraft des Guten über das Böse Ausdruck.* » (Ibid.)

26 James de Coquet, *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945, p. 204.

l'esprit. Un pays sans tradition, sans culture, sans aspiration à la beauté, sans métaphysique, le pays des engrais chimiques et de l'ouvre-boîte [...], sans Apollon et sans Dionysos²⁷.

244

Sous le III^e Reich, les Américains ont été discrédités comme inférieurs aux Allemands, non seulement à cause de l'absence d'une longue tradition musicale, mais également du fait de la renommée et de la prévalence du jazz, accusé d'être « dégénéré ». En comparaison à celle des peuples d'Europe, leur musique savante est effectivement récente. Les premières musiques dont des traces ont été conservées sont des psaumes religieux protestants, apportés par les colons. Le premier recueil compilant des chants composés sur le sol américain, *An Introduction to the Singing of Psalm Tunes (Une introduction au chant des psaumes)* de John Tufts, est publié en 1715 et est empreint d'influences anglaises et françaises. Jusqu'au XIX^e siècle, les sociétés de musique se cantonnent principalement à l'exécution des grandes œuvres des compositeurs européens. En 1818, Anthony Philip Heinrich, originaire de Bohême, est le premier musicien à prôner la création d'une musique s'inspirant du folklore américain et se libérant des influences européennes. Il sera suivi par Antonín Dvořák, nommé à la tête du Conservatoire national de New York en 1892. Le premier orchestre permanent de l'histoire des États-Unis, le New York Philharmonic Orchestra, est créé en 1842. L'ouverture du premier conservatoire date de 1860 et celle du *Metropolitan Opera* de 1888, cinq ans après la mort de Richard Wagner. La vie musicale s'est essentiellement développée après la première guerre mondiale; les créations d'orchestres se sont multipliées et l'arrivée de la radio a entraîné une démocratisation de la musique savante, jusqu'ici réservée à une élite. Surtout, la créativité de trois compositeurs désormais incontournables, Charles Ives, George Gershwin et Aaron Copland a permis le développement d'esthétiques musicales libérées de l'hégémonie germanique et plus largement européenne. En 1947, l'ouvrage *Composers in America* de Claire R. Reis recense 332 compositeurs « contemporains » américains. La « Nouvelle musique » est donc encouragée pour son côté anti-nazi, mais aussi car cette période est la plus avantageuse pour les Américains.

Le mépris de l'opinion allemande à l'égard de leur musique mène les Américains à se justifier et, loin de revendiquer la richesse de leurs répertoires « populaires » et notamment du jazz qui a exercé une influence notable en Europe, ils s'inscrivent implicitement dans une relation d'infériorité :

27 Cité par Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil*, t. 2, *Exil en Amérique, 1939-1945. De la seconde guerre mondiale au maccarthysme*, Paris, Payot, 1988, p. 180.

Les nazis ont fait croire aux Européens que l'Amérique est attardée, barbare, décadente, et n'a pas sa place parmi les nations progressives et civilisées du monde. Pour combattre ceci, les États-Unis doivent convaincre eux-mêmes l'Europe que l'Amérique a une culture²⁸.

Les compositeurs américains eux-mêmes souffrent de ce complexe et peinent à s'en défaire, ce dont rend compte Quincy Porter en 1947 :

En considérant la situation du compositeur américain sous tous les angles, je suis parvenu à la conclusion que notre tâche la plus dure est de nous débarrasser de cet absurde complexe d'infériorité des musiciens américains, qui continue à exister au sein du public en général, mais aussi dans les esprits du public amateur de musique et des musiciens américains eux-mêmes²⁹.

Même Paul Hindemith, dans une conférence qu'il donne à Darmstadt en août 1947 sur la musique américaine, accrédite cette image. Après avoir insisté sur les performances avant tout techniques des interprètes, il souligne l'influence décisive de l'Europe :

Ils sont très bien formés mais n'ont pas encore eu le temps de s'émanciper, donc il n'y a pas encore de style américain. Nombre de compositeurs essaient d'écrire de la musique fondée sur le langage folklorique, mais la musique folklorique du pays est elle-même britannique dans ses origines ou issue des *negro spirituals*³⁰.

Selon Hindemith toujours, tandis que le public allemand se rend au concert avec la même solennité que lorsqu'il va à un office religieux, le public américain y recherche avant tout le divertissement, d'où la mise en valeur de la technique de leurs orchestres au détriment de l'expressivité chère aux interprètes allemands.

Concernant l'approvisionnement peu conséquent en musique américaine auprès de la Bibliothèque musicale interalliée, les quatre-vingts partitions ont été envoyées sous forme de microfilms qui prendront des mois à être développés ; les dernières ne seront finalement disponibles qu'en mai 1947. Ce même mois, les premiers centres culturels américains sont inaugurés – pour rappel, les Soviétiques avaient ouvert leur premier « club » *Die Möwe*, dès la fin des combats, les Français dès 1945 également, les Britanniques en mars 1946. Il faut également attendre 1947 et la nomination en février de Harrison Kerr

28 Edward Barrett, directeur de l'*Office of War Information* (OWI) américain, cité par David Monod, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 20.

29 Quincy Porter, « The situation of the American composer », *The Music Journal*, V/3, mai-juin 1947, p. 14.

30 Paul Hindemith, « Musik in Amerika », cité par David Monod, *Settling Scores, op. cit.*, p. 247-248.

à la *Reorientation Branch* de Washington, pour que le projet de faire venir des interprètes américains soit enfin envisagé et financé ; en Bavière, le programme *visiting artists* (« artistes en visite ») n'est cependant concrétisé qu'en 1948, et le très faible budget alloué aux concerts pousse le directeur du programme Carlos Moseley à choisir de jeunes interprètes, avec plus ou moins de succès. La venue du jeune Leonard Bernstein au *Prinzregententheater* de Munich le 1^{er} juillet se solde par un triomphe public, celle de Ralph Kirkpatrick recueille également le succès. Un an plus tard, le concert du pianiste Webster Aitken est, lui, un échec, que reflète le rapport de la division Musique en Bavière :

Un jeu du style exposé par Aitken tend à confirmer l'impression déjà prégnante ici que là où les Américains se distinguent principalement, c'est dans la gymnastique technique, et que la grande interprétation de la grande musique est hors de leur portée. [...] On a entendu un critique déclarer : « Il joue Beethoven comme un Indien »³¹.

246

N'ayant pas pressenti l'importance décisive des politiques artistiques dans le processus de réorientation du peuple allemand, l'administration américaine accuse dès sa mise en place un retard notable comparativement à ses Alliés, particulièrement les Soviétiques. En témoigne un rapport de l'OMGUS dès 1946 :

Tous les observateurs reconnaissent que les autorités russes, à Berlin et dans leur zone, réalisent l'importance propagandiste primordiale de la scène dans la tâche de rééducation des forces d'occupation, et agissent en conséquence avec une vigueur qui fait honte à l'hésitation dont font preuve les autres Alliés³².

Pour rattraper ce retard, l'OMGUS entreprend à partir de 1946 de nombreuses initiatives simultanées visant à faire découvrir et admirer la culture américaine dans son ensemble. Parmi celles-ci, on peut évoquer ici la propagande par le film « pédagogique », diffusé dans les écoles de la zone occupée qui manquent de matériel suite à l'épuration du système scolaire allemand. Comme le souligne

31 « *Playing of the type exhibited by Aitken tends to confirm the current impression here that Americans' principal claim to musical distinction is in technical gymnastics, and that great interpretation of great music lies outside their grasp. [...] One critic was heard commenting that "he plays Beethoven like an Indian".* » (Music Section, « Report », avril 1949, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

32 « *It is well known to every observer that the Russian authorities in Berlin as well as in the Russian zone, realize the paramount propagandistic importance of the stage for the re-educational task of the occupying forces, and act accordingly with a vigour that disgraces the hesitancy on the part of the rest of the Allies.* » (Office of Military Government, ICD, « Theatre and Music Report », 24 juillet 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 239, dossier « Feb. 46 - Sept. 46, Weekly Reports, Theatre, Music – Berlin District 2 ».)

le scénariste Boyd Wolff, collaborateur de la section Film et Théâtre au sein de la branche Réorientation (*Reorientation Branch*) :

L'un des besoins les plus importants de l'Allemagne est l'une des plus grandes opportunités pour l'Amérique : l'approvisionnement en films éducatifs américains, des films qui montrent le mode de vie américain et illustrent d'une manière bien plus vivante que tout autre moyen les objectifs et les résultats d'une vie en liberté démocratique³³.

La section Film et Théâtre établit ainsi une liste des 85 films conseillés, dans laquelle figure par exemple de *The Policeman*, court film américain de 1940, « histoire simple et humaine du policier, "notre ami" », utilisé pour enseigner « l'attitude démocratique envers les symboles de l'autorité »³⁴. Dans le domaine musical, *Toscanini*, commandé et produit par l'*Office of War Information*, présente l'Amérique comme un « havre de paix pour un grand musicien en exil suite à des persécutions politiques » et « donne une idée de l'estime en laquelle la musique est tenue en tant qu'activité culturelle par le public américain »³⁵.

La radio est également utilisée pour des missions de rééducation. Sur les ondes berlinoises de la RIAS (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*) et celles des autres radios de la zone, des émissions alternent jazz, musique de danse, musique savante américaine avec des reportages sur leur zone, ou plus généralement sur les États-Unis. Quant aux articles consacrés à la musique américaine dans les revues musicales sous contrôle de l'occupant, ils vantent la richesse de la vie culturelle outre-Atlantique. Les chiffres donnés par l'éditeur et journaliste autrichien-américain Hans Walter Heinsheimer à ce propos dans le périodique musical *Melos* sont éloquentes : au moment de la première guerre mondiale, seuls 13 orchestres symphoniques étaient recensés sur tout le territoire des États-Unis, et les concerts étaient réservés aux classes les plus aisées. Entre 1914 et 1947, 100 nouveaux orchestres ont vu le jour, alors même que le système de subventions publiques n'existait pas. 200 stations de radio sont en fonctionnement en juillet 1947, avec des chefs

33 « *One of the greatest needs of Germany is one of the greatest opportunities of America: the supplying of American educational films, of films that show the American way of life and illustrate more vividly than is possible in any other way the aims and results of life in democratic freedom.* » (Boyd Wolff, « Films for German Schools and Youth Groups. Final Report of the Film and Theater Section, Reorientation Branch, Civil Affairs Division, War Department », 1^{er} avril 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E598 Box 3, dossier « Protokolle + Report (films) ».)

34 « *Simple, human story of the policeman as "your friends". [...] Useful as indicative of the democratic attitude toward symbols of authority.* » (*Ibid.*, p. 18.)

35 « *America as a haven of refuge for a great musician in exile from political persecution. [...] Gives an idea of the esteem in which music is held as a cultural activity by the American public.* » (*Ibid.*, p. 19.)

d'orchestre célèbres et renommés : Arturo Toscanini (orchestre de la NBC, National Broadcasting-Company), Pierre Monteux (San Francisco), Serge Koussevitzky (Boston), Eugene Ormandy (Philadelphie). 30 000 jazz-bands ont été créés dans les universités, lycées et écoles, ainsi que 20 000 orchestres d'écoles. Des concerts d'été sont organisés en plein air, parfois dans des stades de 20 000 places, et attirent un vaste public avec une programmation et des interprètes de qualité³⁶.

La situation des Britanniques est comparable, bien qu'historiquement différente. Les Allemands leur reconnaissent une tradition musicale dont Henry Purcell est le représentant incontesté, mais pointent l'absence de compositeurs de génie après lui – bien qu'il ait été naturalisé anglais à la fin de sa vie, Georg Friedrich Haendel reste à leurs yeux un compositeur allemand. À l'issue du festival « Nouvelle musique internationale à Berlin » en 1947, le musicologue allemand Kurt Westphal expose ce déficit persistant :

248

Le rétablissement de la vérité historique auquel nous aspirons aujourd'hui ne fait toujours pas de l'Angleterre une patrie de musique. Le fait est que les compositeurs anglais ont joué à plusieurs reprises dans l'histoire de la musique le rôle de Moïse : ils ont montré la terre de Canaan et ont conduit les autres à ses frontières, mais ils n'y sont pas entrés eux-mêmes. C'est pourquoi l'Angleterre ne dispose aujourd'hui d'aucun compositeur qui soit présent en permanence dans les programmes de concerts européens. L'Angleterre se retrouve sans classicisme musical³⁷.

Comme pour les États-Unis, il relève cependant le dynamisme de la création musicale à partir du début du xx^e siècle avec des compositeurs tels que Ralph Vaughan Williams, William Turner Walton, Michael Tippett, Edmund Rubbra ou Alan Rawsthorne. Néanmoins, le seul auquel il reconnaisse une originalité dans le langage musical qui ne soit pas influencé par la tradition allemande ou européenne des siècles précédents est Benjamin Britten. Au Royaume-Uni, les jugements sont tout aussi sévères. Dans un article qui paraît dans le *Spectator* en mars 1946, le poète et critique James Redfern dresse le même constat pour l'opéra et le théâtre :

Notre opéra est de qualité inférieure et vit sur le passé – à l'exception d'une seule œuvre anglaise nouvelle, *Peter Grimes*. Notre théâtre, bien que supérieur à notre opéra du point de vue technique, vit totalement sur le passé. C'est dans le

36 Hans Walter Heinsheimer, « Amerikanisches Musikleben im Aufstieg », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/9, juillet 1947, p. 250-254.

37 Kurt Westphal, « Internationale neue Musik in Berlin », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/10-11, août-septembre 1947, p. 293.

domaine du ballet seulement que nous avons réussi à réunir une véritable foule de talents nouveaux et vraiment créatifs³⁸.

En 1948, le prix Nobel de littérature poète et dramaturge T.S. Eliot, dont *Murder in the Cathedral* (1935) est donné avec succès sur les scènes allemandes après la guerre, évoque même un « déclin ». Il affirme « que les critères en matière de culture sont plus bas qu'ils ne l'étaient il y a cinquante ans ; et que les preuves de ce déclin sont observables dans tous les domaines de l'activité humaine »³⁹. Au sortir d'une guerre qui l'a considérablement affaibli, le Royaume-Uni connaît néanmoins un regain d'intérêt de sa population dans le domaine culturel, que son antenne de radio au sein de la BBC (*British Broadcasting Corporation*) ambitionne d'intégrer et de développer. Les politiques musicales qui se mettent progressivement en place tiennent nécessairement compte de ce contexte et expliquent la prépondérance de la radio en zone britannique. Le 4 mai 1945, l'hymne britannique retentit sur Radio Hambourg qui diffuse à 19 heures sa première annonce : « Ici Radio Hambourg, une station du gouvernement militaire interallié » (« *Here is Radio Hamburg, a Station of the Allied Military Government* »). Au mois de septembre, elle devient la NWDR (*Nordwestdeutscher Rundfunk*). Un orchestre est immédiatement créé, qui joue des musiques interdites, britanniques et juives, ainsi que de la musique légère avec pour objectif de « rééduquer le public allemand pour qu'il devienne inconsciemment plus perméable aux idées et aux valeurs que la Grande-Bretagne défend⁴⁰. »

Dans cette idée, des pièces de théâtre à montrer au public occupé sont également choisies, dans une traduction allemande. La responsabilité de la programmation est confiée à la section Théâtre et Musique de l'ISC (*Information Services Control, Directorate*) et à son consultant britannique le dramaturge Ashley Dukes, propriétaire du *Mercury Theatre* à Notting Hill. Sont privilégiées des pièces ayant connu un succès considérable au Royaume-Uni, parmi lesquelles *Murder in the Cathedral* (*Mord im Dom*) de T.S. Eliot, représenté en allemand plus de 1 000 fois entre 1935 et 1949 ou encore *Duet for two Hands* (*Zwei Hände*) de Mary Hayley-Bell écrit en 1945 et donné, également en allemand, plus de 400 fois en l'espace de deux ans. L'objectif est, dans un premier temps, de confirmer la légitimité de l'Angleterre comme nation de culture. Les pièces

38 James Redfern, cité par Robert Hewison, *In Anger. Culture in the Cold War 1945-60*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1981, p. 7.

39 Thomas Stearns Eliot, *Notes Towards the Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1948, p. 19.

40 « *Reeducate the German public so that they may unconsciously become more accessible to the ideas and standards for which Britain stands.* » (Foreign Office, « Policy of German Information Services for Germany », 29 mai 1945, p. 1. TNA/PRO/FO, 898/401.)

sont en outre sélectionnées en fonction du message didactique, psychologique ou moral qu'elles délivrent.

250 Le domaine de la musique savante quant à lui laisse la part belle à l'opéra, genre le plus apprécié au Royaume-Uni, ainsi qu'à la musique vocale. À l'été 1946, 22 opéras municipaux ont été rouverts dans la zone. Après la guerre, l'administration britannique revendique principalement Benjamin Britten et Michael Tippett comme ses compositeurs incontournables. L'oratorio *A Child of Our Time*, que Tippett avait composé entre 1939 et 1941 en commémoration des événements tragiques du pogrom de 1938 surnommé « Nuit de Cristal » par Goebbels, est donné en radiodiffusion en novembre 1945 sous la direction du chef allemand de l'orchestre de la NWDR, Hans Schmidt-Isserstedt. Précisons cependant ici qu'en raison de son engagement pacifiste et de sa constitution en objecteur de conscience durant la guerre, Tippett avait été incarcéré trois mois à la prison de Wormwood Scrubs en 1943. Par conséquent, bien que mis à l'honneur, il n'est pas admis en zone britannique en 1945 et ne pourra pas assister à la création de sa pièce. Britten, qui sera finalement exempté, s'était lui aussi déclaré objecteur en avril 1942. La fin de la guerre sonne donc un véritable retour en grâce des deux compositeurs. *Peter Grimes* connaît une longue tournée couronnée de succès dans de nombreuses villes allemandes, toutes zones confondues, sur la saison 1946-1947 : Hambourg, Berlin, Hannover, Cologne, Francfort, Stuttgart, Mannheim, Baden-Baden, Munich, Leipzig, Dresde, Halle. L'ambition de revendication du statut de *Kulturvolk* mène à l'organisation par la NWDR, en juin 1947, de Journées de la musique anglaise (« *Englische Musiktage* ») à Berlin. Y sont présentées des œuvres de Benjamin Britten et Michael Tippett, mais également Ralph Vaughan Williams, John Ireland, William Turner Walton, Alan Rawsthorne et Edmund Rubbra. En ouverture à ces journées, une conférence « L'Angleterre, pays de la musique » (« *Musikland England* ») est donnée par le musicologue Fred Hamel, qui ne parvient néanmoins pas à changer l'opinion des spécialistes allemands parmi lesquels Kurt Westphal, qui en retient que « toutes les avancées musicales significatives en Angleterre sont le fait de l'histoire de la musique européenne⁴¹. » Enfin, du 21 août au 5 septembre 1948, le « Festival élisabéthain » (« *Elisabethanische Festspiele* ») propose une programmation de qualité, alliant concert de madrigaux, représentation de pièces de Shakespeare, lecture de textes de Christopher Marlowe et conférences sur la poésie, qui attire un public très nombreux.

Dans le domaine du cinéma, les Britanniques se retrouvent rapidement sous l'influence américaine. Après la fusion économique de la bizonne, des

41 Kurt Westphal, « Internationale neue Musik in Berlin », art. cit., p. 293.

accords sont passés pour « permettre la distribution commerciale de films sur une base réciproque⁴² » dans ces deux zones. Dans les faits, les productions hollywoodiennes concernent la majorité des films diffusés dans les quelque 1 100 salles que compte la seule zone britannique.

Le sentiment d'infériorité anglo-américain et la politique de « non-fraternisation » qui prévaut dans ces deux zones mènent à l'interdiction faite à tout musicien relevant de l'une des deux administrations, qu'il soit amateur ou professionnel, de se produire devant un public allemand. Côté britannique, une circulaire précise ainsi :

Aucun fonctionnaire du gouvernement militaire ne peut profiter de sa position pour participer à des activités culturelles allemandes. Ceci en partie pour s'assurer que les Allemands ne se fassent pas de mauvaise impression sur les standards britanniques en matière de musique, dans l'éventualité où un amateur ou un mauvais musicien professionnel viendraient à s'y produire⁴³.

Les rares concerts de musique américaine sont tout d'abord réservés aux troupes militaires et non accessibles au public allemand. En septembre 1945 est ainsi donnée *Afro-American Symphony* de William Grant Still, élève d'Edgar Varese, par l'Orchestre philharmonique de Berlin. Première œuvre américaine jouée sur le sol allemand, elle est dirigée par un jeune compositeur noir, Rudolph Dunbar, alors correspondant pour la presse étrangère, en remplacement du chef Leo Borchard « tué accidentellement⁴⁴ » quelques jours auparavant. Malgré la mise en avant du message de tolérance porté par l'œuvre et le choix du chef, l'exclusion du public allemand empêche tout retentissement sur la population. Trois mois plus tard, l'orchestre donne l'*Adagio* de Samuel Barber sous la direction du capitaine John Bitter, par ailleurs responsable de la section Musique et Théâtre au sein de l'ICD, toujours devant les troupes américaines.

Le premier concert ouvert au public allemand a lieu tardivement, le 8 mars 1946, à Heidelberg. Il présente une œuvre de Walter Piston,

42 « [...] permit the commercial distribution of films on a reciprocal basis in the British and American zones. » (Control Commission for Germany (British Element), « Re-establishing the German film industry », 1^{er} octobre 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E260 Box 263, dossier « British/US Film Working Party ».)

43 « No Military Government official may take advantage of his position to participate in German cultural activities. This is partly to ensure that the Germans do not get a false impression of British standards of musical life, should an amateur or poorly gifted professional musician perform under such circumstances. » (Brian Dunn, Information Services Department, 18 juillet 1946. TNA/PRO/FO, 946/57.)

44 De retour d'un concert le 23 août 1945, le chauffeur de Borchard se méprend sur le geste d'une sentinelle américaine à un *checkpoint* et ne s'arrête pas ; la sentinelle ouvre le feu sur la voiture et Borchard meurt sur le coup. Suite à cet incident, l'établissement de barrières aux *checkpoints* est généralisé.

Incredible Flutist Suite. Les représentations s'intensifient progressivement ; Sergiu Celibidache fait découvrir l'*Adagio* de Barber à Berlin en avril, Hans Rosbaud dirige Copland (*An Outdoor Overture*) en septembre. Un peu plus d'un an après l'ouverture de la musique américaine au public allemand, le chiffre atteint, en juin 1947, 374 représentations dans tout le pays. Dans la zone américaine, 285 concerts ont eu lieu dans 27 villes différentes ; 56 ensembles musicaux d'effectifs variés y ont au total présenté 89 œuvres américaines⁴⁵. L'engagement d'interprètes américains de renommée internationale est pour sa part fortement recommandé par le directeur de l'*Information Control Division*, Robert McClure, mais rejeté par le conseiller politique de l'administration militaire américaine, Robert Murphy. L'argument avancé est le refus de faire payer les contribuables américains pour des tournées d'artistes dans un pays qui doit être occupé durement. La position britannique est identique.

252

Enfin, la gestion des lieux de spectacle et de divertissement durant les premiers mois de l'occupation pose problème à l'administration américaine. La priorité étant donnée à la reconstruction matérielle du pays, les salles d'opéra ou de cinéma sont tout d'abord utilisées pour loger les régiments de soldats américains. John Evarts, responsable de la musique en Bavière, évoque même, dès 1946, « de longues négociations entre les commandants des troupes et l'*Information Control Division* pour, dans un premier temps, faire en sorte que les troupes ne soient plus logées dans les théâtres et, ensuite, permettre que les rares salles disponibles soient utilisées pour les activités culturelles des Allemands uniquement, ou au moins une partie du temps⁴⁶. » Le premier concert pour le public allemand organisé en Bavière est ainsi donné dans le *Prinzregententheater* de Munich investi par des troupes, avec un foyer transformé en salle de repas pour les officiers. Ces diverses erreurs stratégiques en matière de politique culturelle renforcent au sein de la population allemande des préjugés déjà ancrés.

45 Chiffres donnés par Harrison Kerr, « Information Control in the Occupied Areas », *Notes*, IV/4, septembre 1947, p. 433.

46 « [...] There were] many lengthy negotiations between troop commanders and Information Control Division to first stop the practice of billeting troops in theaters and secondly enable the few available halls to be used for cultural activities of the Germans on a full time or part time scale. » (John Evarts, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

Il semble donc que notre devoir soit ici, comme dans quelques autres domaines, de contrôler sans doute mais surtout de conseiller, de diriger et de réorganiser non seulement parce que nous détenons les leviers de commande mais parce que beaucoup d'Allemands cultivés sentent plus ou moins que nous sommes dépositaires d'une doctrine et d'une culture susceptibles de ramener l'Allemagne au culte de la beauté et de lui redonner le goût des valeurs spirituelles⁴⁷.

René Thimonnier

La position de la France, dénigrée moins fortement par le régime national-socialiste, contraste nettement avec l'attitude anglo-américaine. L'objectif des membres du gouvernement militaire de la zone française d'occupation n'est pas d'affirmer ou de chercher à mériter une légitimité culturelle mais de véritablement imposer la supériorité française – au détriment des autres Alliés – « dans le seul domaine où aucune concurrence étrangère ne menace de l'amoindrir : celui de l'intelligence et du goût⁴⁸. » Tout comme ses Alliés, l'administration française accorde donc une place importante à la politique culturelle à mettre en œuvre dans sa zone d'occupation en Allemagne. Sous la tutelle de l'Administrateur général du gouvernement militaire, Émile Laffon, trois services sont constitués entre juillet et août 1945 à Baden-Baden, avec des délégations à Coblenz, Fribourg et Tübingen : la direction de l'Éducation publique dirigée par Raymond Schmittlein, la direction de l'Information (Jean Arnaud) et le bureau des Spectacles et de la Musique (René Thimonnier), qui travaillent officiellement en étroite collaboration, parfois cependant en concurrence. Dès leur installation dans la zone, les trois personnalités dirigeantes accordent une place prépondérante à la propagation de la culture française qu'ils jugent supérieure et exemplaire, ainsi que le résumera Jean Arnaud dans la revue *La France en Allemagne* : « La France, pays de la mesure, du bon sens, du goût, de la finesse, pays aussi de la Révolution et des droits de l'homme, pays exportateur des valeurs humanistes, est l'antidote tout indiqué pour l'âme allemande⁴⁹. »

Dès le 3 juillet 1945, René Thimonnier avait rédigé depuis Paris les « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », dans lesquels il suggérait l'interdiction de toute musique ou pièce de théâtre écrite en Allemagne

47 René Thimonnier, « Projet de réorganisation du théâtre allemand dans la Z.F.O. », 23 septembre 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 486/7a, « Spectacles, 1946-1948 ».

48 Jean Carmoëns, « La peinture contemporaine française, La gravure française, Les artisans d'art allemand », *Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la Zone française d'occupation*, 1, avril 1947, p. 96.

49 Jean Arnaud, « Avant-propos », *La France en Allemagne*, n° spécial « Information et action culturelle », août 1947, p. 10.

depuis 1933, à l'exception des compositeurs interdits par les nazis, comme les autres Alliés. Face aux mesures de censure et d'interdictions qui entraîneraient inévitablement un appauvrissement de la vie culturelle, Thimonnier plaide pour une « propagande positive⁵⁰ » dans laquelle la musique française occuperait une place privilégiée. C'est donc pour combler un manque que les œuvres françaises sont abondamment représentées dès les premiers mois de la reprise des activités musicales et théâtrales. Cette surreprésentation du patrimoine français vise également une rééducation masquée ; ainsi que l'avait énoncé le général de Lattre de Tassigny, « les Allemands sont des visuels et des auditifs, il faut leur faire entrer la France par les yeux et les oreilles⁵¹. » Dans les premières semaines qui suivent la libération, les spectacles en zone française sont organisés par le Service social de l'Armée, « au bénéfice exclusif des troupes d'occupation⁵² », suivant en cela la directive interalliée concernant la politique de non-fraternisation. Le bureau des Spectacles et de la Musique entre en activité à Baden-Baden le 20 juillet. Deux jours plus tard, il organise un premier concert public en plein air : un orchestre allemand y joue un programme composé pour moitié de musique française. Le 3 août, une soirée a lieu au Petit Théâtre, nouvellement inauguré. Deux spectacles, l'un pour les Français, l'autre pour les Allemands, s'y succèdent. Au 24 août 1945, 13 concerts, accessibles aux Français et aux Allemands, sont recensés⁵³. Alors que les activités culturelles sont tout d'abord concentrées à Baden-Baden, où est installé le service de Thimonnier, des tournées d'interprètes allemands sont progressivement mises en place sur toute la zone à partir de septembre 1945. Ce n'est que fin octobre que seront rendues possibles les premières tournées d'artistes français, qui deviendront le moyen privilégié de diffusion de la suprématie culturelle française. En décembre 1945, le rapport d'activité pointe néanmoins des difficultés économiques entravant la mise en place d'une politique musicale efficace : « La situation telle qu'elle se présente apparaît donc comme quasi illégale du point de vue financier, précaire du point de vue matériel, insuffisante du point de vue du personnel⁵⁴. » L'année 1946 marque un investissement pécuniaire majeur du service de l'Économie et des Finances, qui permet un développement des activités

50 René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », 3 juillet 1945, p. 9. AOFAA, 1 AC 528/5, « Projet d'organisation et de propagande ».

51 Cité par James de Coquet, *Nous sommes les occupants*, op. cit., p. 167.

52 Michel François, « Note sur le fonctionnement des spectacles dans la zone française d'occupation », 26 décembre 1945, p. 1. AOFAA, 1 AC 486/3, « Spectacles et musique, affaires générales, 1945-1946 ».

53 Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949/50*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 151.

54 Michel François, « Note sur le fonctionnement des spectacles dans la zone française d'occupation », doc. cit., p. 4.

artistiques dans toute la zone : « 21 tournées théâtrales et 29 tournées musicales ont donné plus de 500 représentations, qui ont attiré plus de 600 000 auditeurs et spectateurs (258 représentations au 1^{er} juin 1947)⁵⁵. » Alors que le service de René Thimonnier est lié au commandement militaire d'occupation, une « Mission culturelle française en Allemagne », de caractère civil, est créée en septembre 1946 par la Direction générale des relations culturelles (DGRC) du ministère des Affaires étrangères, avec à sa tête Félix Lusset. Implantée à Berlin, la Mission a pour objectif le rayonnement culturel de la France à Berlin et dans les autres zones et s'inscrit dans la « volonté de préparer, dès 1946, la normalisation des relations entre la France et l'Allemagne⁵⁶. » Outre ses activités de diffusion d'événements à travers le pays, elle fonctionne comme un centre culturel, dispose d'une bibliothèque et organise des événements dans ses locaux du Fürstendamm, dans le quartier de Berlin-Frohnau. Si la compétence de Lusset couvre, en théorie, l'ensemble de l'Allemagne, l'institut dont il a la charge manque de moyens financiers et s'inscrit rapidement dans une relation de concurrence avec les services de Baden-Baden, qui mèneront à son départ de Berlin en 1948⁵⁷.

Comme les expositions artistiques, les tournées organisées par les différents services culturels français en activité sont l'occasion de présenter au public allemand, mais également aux autres occupants dans leur propre zone, les interprètes (Quatuor Calvet, Ginette Neveu, Monique Haas, Les Petits Chanteurs à la croix de bois, Les Compagnons de la chanson), les compositeurs (Francis Poulenc, Jacques Ibert, Georges Auric) et les auteurs dramatiques français (Jean Anouilh, Albert Camus, Paul Claudel, Jean Cocteau) les plus célèbres. L'enjeu est d'édifier l'ancien ennemi allemand, désormais vaincu, qui a trop souvent péché par arrogance dans le domaine musical selon Thimonnier :

- 55 *L'Œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947, p. 42.
- 56 Félix Lusset, « Un épisode de l'histoire de la Mission Culturelle Française à Berlin (1946-1948) : Sartre et Simone de Beauvoir à Berlin à l'occasion des représentations des *Mouches* au théâtre Hebbel (janvier 1948) », dans Jérôme Vaillant (dir.), *La Dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 91.
- 57 Au sujet des conflits entre les multiples acteurs culturels en zone française, voir Stefan Zauner, *Erziehung und Kulturmission. Frankreichs Bildungspolitik in Deutschland 1945-1949*, München, Oldenbourg, 1994, p. 298-326 ; Bernard Genton, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, p. 76-80 ; Margarete Mehdorn, *Französische Kultur in der Bundesrepublik Deutschland: politische Konzepte und zivilgesellschaftliche Initiativen 1945-1970*, Köln, Böhlau, 2009, p. 75-83 ; Rainer Hudemann, « Grundprobleme der französischen Besatzung in Deutschland », dans Institut Français de Stuttgart (dir.), *Die Französische Deutschlandpolitik zwischen 1945 und 1949: Ergebnisse eines Kolloquiums des Institut français de Stuttgart und des Deutsch-Französischen Instituts, Ludwigsburg, das am 16.-17. Januar 1986 im Institut français de Stuttgart stattgefunden hat*, Tübingen, Attempo Verlag, 1987, p. 27-40.

Non seulement le Germain ne comprend réellement bien que sa musique, mais il tend à sous-estimer les autres ou à les ignorer totalement. Il veut oublier que jusqu'à la fin du XVII^e siècle, l'Italie et la France ont tour à tour, régné sur le monde musical et que c'est seulement pendant deux siècles, soit de la naissance de Bach jusqu'à la mort de Wagner, que la musique allemande a exercé son hégémonie ⁵⁸.

La musique populaire est également visée :

Il n'était certes pas inutile qu'on vînt rappeler – et parfois même apprendre – aux Allemands que, pour digne d'admiration que soit leur art populaire (il ne saurait être question de le nier), tous les peuples possèdent une tradition poétique et musicale, et qu'en particulier le folklore de la France n'était pas inférieur à celui des autres pays pour sa richesse comme pour sa valeur artistique ⁵⁹.

256

L'affirmation des prétentions hégémoniques en matière de culture passe en outre par la création de revues musicales ou spécialisées. Chaque concert ou événement culturel français y fait l'objet de véritables panégyriques. L'objectif propagandiste d'expansionnisme culturel est clairement affiché, par exemple dans la revue bimestrielle *Verger* – publiée conjointement en langue allemande sous le titre *Die Quelle (La Source)*. La revue, créée en mars 1947, est une émanation du bureau des Spectacles et de la Musique et sa diffusion dans les quatre zones vise un objectif propagandiste :

Nous espérons faire prochainement de *Verger* une grande revue internationale qui permettra à nos compatriotes de mieux comprendre et de mieux apprécier l'effort intellectuel que tente la France pour développer les notions d'humanisme et de liberté dans les territoires placés sous son contrôle ⁶⁰.

Une autre initiative est la constitution des « Ateliers d'art français », où architectes et artisans français forment des Allemands. Ils sont dirigés par le sculpteur et médailleur Albert De Jaeger (prix de Rome en 1935) et effectuent notamment l'ameublement de bureaux ou de bâtiments de l'administration ⁶¹.

Le gouvernement s'appuie lui aussi sur la radiodiffusion, *via* la Südwestfunk à Baden-Baden. En dehors de la propagande politique que les émissions ou les bulletins d'actualité permettent de manière non dissimulée, la diffusion de

⁵⁸ René Thimonnier, « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », *La Revue musicale*, 202, octobre 1946, p. 311.

⁵⁹ M.E., « Chanson populaire et propagande française », *La France en Allemagne*, 7, novembre 1947, p. 44-45.

⁶⁰ R. Dumay, « Avant-propos », *Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la zone française d'occupation*, 1, avril 1947, p. 4.

⁶¹ « Les Ateliers d'art français », *La Revue de la zone française*, 6/7, avril-mai 1946, p. 14.

musique de compositeurs français (Claude Debussy, Albert Roussel, Maurice Ravel, Darius Milhaud), germaniques (Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert), mais aussi stigmatisés par le régime hitlérien (Paul Hindemith, Felix Mendelssohn, musique de jazz) affirme leur ouverture culturelle et leur volonté de démocratisation et de rééducation. Dans le domaine du cinéma enfin, quelque 360 salles en état de fonctionner sont rouvertes dès le mois de décembre 1945. 110 seront reconstruites ou réaménagées. Le public touché est très large : près d'un million de spectateurs par semaine. Début 1946, le premier film sur les Français en Allemagne est achevé en trois versions : française, allemande et anglaise. Sont également préparés et diffusés, comme dans les autres zones, des films d'actualités allemandes hebdomadaires⁶². Deux studios de synchronisation sont construits pour permettre une diffusion rapide des films français en version allemande. Leur sélection est rigoureuse et stratégique : « Tout film pouvant d'une façon ou d'une autre présenter la France et ses habitants sous un jour par trop défavorable, est à proscrire, tandis qu'est à conseiller tout film mettant délicatement en relief les qualités profondes du génie français⁶³. » En bref, seule l'image d'une France prestigieuse et idéalisée est autorisée et considérée à même de permettre la reconstruction de la démocratie en Allemagne occupée⁶⁴.

Bien qu'impulsées à une période de non-concurrence supposée entre Alliés, les multiples manifestations et initiatives artistiques côté français ont pourtant un autre objectif plus officieux : vainqueur contestable et contesté en recherche de légitimité, la France n'affiche pas seulement sa supériorité sur l'Allemagne, elle la revendique également sur les autres Alliés, en premier lieu les Américains, par le biais de la culture. Un exemple : avant la prise de contrôle officielle le 12 juillet 1945 par ces derniers de la ville de Stuttgart, désormais située en zone américaine, les troupes françaises occupent la ville. En juin, elles y font donner des concerts pour un public mixte, par l'orchestre philharmonique local, et entretiennent l'anti-américanisme déjà existant. Un rapport américain évoque des « rumeurs déjà répandues selon lesquelles les Américains n'autoriseront aucune forme de divertissement par repréailles pour les atrocités, et qu'il n'y aura ni festivals ni orchestre philharmonique, car les Américains sont des

62 P.D., « L'activité cinématographique en zone française. Technique et propagande », *La France en Allemagne*, 2, août-septembre 1946, p. 31-34.

63 Services de l'Information, section Cinéma, « Rapport sur les expériences de propagande culturelle par le film », 22 avril 1948, p. 3. AOFAA, 1 AC 486/7a, « Spectacles, 1946-1948 ».

64 Sur le rôle du cinéma dans la zone française, voir Laurence Thaisy, « Cinéma et rééducation en zone française d'occupation (1945-1949) », dans Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, 2015, p. 103-123.

barbares en matière de culture⁶⁵. » Conséquence directe : l'occupant américain met en place deux concerts, l'un à 12 h et l'autre à 17 h, le jour même de son installation et organise une retransmission radio dès 22 h. À partir de 1947, l'accent est mis sur l'organisation d'événements dans les autres zones, pour assurer une présence culturelle française dans l'ensemble du pays⁶⁶.

Les Russes, enfin, ont le plus sévèrement souffert de la diffamation nazie durant la guerre. Tout d'abord du point de vue de la conception raciale hitlérienne : désignés communément par les termes *hordes*, *sauvages*, *barbares* ou *sous-hommes*, les soldats et citoyens de l'URSS ont été massivement déportés dans les camps de concentration au gré des conquêtes territoriales ; ils y étaient considérés indignes de vivre et systématiquement maltraités. Nombre d'entre eux ont également péri lors des massacres perpétrés par les équipes mobiles de tuerie (*Einsatzgruppen*) et les premiers essais de gazage par Zyklon-B ont été effectués, entre septembre et décembre 1941, sur des prisonniers de guerre soviétiques. Sur le plan politique, le bolchevisme avait été attaqué dès les années de la république de Weimar par le gouvernement Ebert puis par les différentes coalitions qui mèneront à la victoire de Hitler. À partir de 1933, les sympathisants allemands à l'idéologie communiste sont officiellement combattus et persécutés et constituent la première population du système concentrationnaire. Après l'invasion de la Pologne et la violation du pacte germano-soviétique, la propagande nazie fournit une imagerie abondante dépeignant les soldats de l'Armée rouge avec des têtes de loups, ou encore un couteau sanglant entre les dents ; les rapports quotidiens sur le comportement barbare des Soviétiques dans les nouvelles diffusées par les organes nazis contribuent à forger l'image d'un ennemi inhumain qu'il faut éliminer sans pitié.

Malgré cela, ou plutôt pour cette raison même, le régime d'occupation en zone soviétique affirme la suprématie de sa culture politique et de son patrimoine artistique, dans la continuité des prétentions de l'idéologue stalinien Andreï Jdanov, qui déclarait en 1934 :

Nous connaissons très bien la force et la supériorité de notre culture. Il suffit de rappeler les succès stupéfiants de nos délégations culturelles à l'étranger, notre parade de culture physique, etc. [...] Combien mieux alors pourrions-nous, avec notre régime socialiste nouveau, représentant l'incarnation de tout ce qu'il y a de meilleur dans l'histoire de la civilisation et de la culture humaine, créer

65 «[...] already prevalent rumor that the Americans will not allow any entertainment in retaliation for atrocities, or that there will be no Festivals or Philharmonic because the Americans are cultural barbarians. » (OMGWB, « Weekly Situation Report of the Film, Theater, and Music Control Section », 30 juin 1945, p. 2. NARA, Rg 260, E623 Box 239, dossier « Weekly Reports ».)

66 Concernant l'évolution du bureau des Spectacles et de la Musique et de ses missions, voir Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor*, op. cit., p. 149-168.

la littérature la plus avancée du monde et laissant loin derrière elle les meilleurs œuvres des temps passés⁶⁷.

Tout comme les Français, les Soviétiques disposent d'un atout en matière de musique : un répertoire musical fourni, apprécié et surtout reconnu par la population allemande, en premier lieu Piotr Ilitch Tchaïkovski et Nikolaï Rimski-Korsakov. Durant les premiers mois d'occupation, ce répertoire est présent sans être hégémonique. La programmation musicale à Berlin, particulièrement au *Deutsche Oper*, accorde une très large part aux compositeurs étrangers et germaniques : Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Leoš Janáček, Engelbert Humperdinck, Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel, sans oublier Christoph Willibald Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Johannes Brahms, ou même Richard Wagner et Richard Strauss⁶⁸. L'enjeu des Soviétiques est de se forger une image de patrons des arts pour contrecarrer celle de bourreaux sanguinaires, confirmée par les exactions commises à Berlin et dans le reste du pays les jours ayant suivi la victoire. Mais la propagande musicale se double rapidement d'enjeux politiques : *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski est donné pour la journée de commémoration de la Révolution russe de 1917, le 7 novembre 1945. Deux ans plus tard, cet événement a pris de l'ampleur et s'étend désormais sur une semaine entière, inaugurée par une représentation de *La Dame de Pique*, du même compositeur. Conscients de l'importance décisive de la musique et de la culture pour la reconstruction de leur zone, les Soviétiques sont les premiers à faire venir leurs musiciens en septembre 1946, parmi lesquels le Chœur d'État russe ou la pianiste Nina Jemeljanova qui, le temps d'un spectacle, contribuent à confirmer la réputation de *Kulturvolk* à laquelle les Anglo-Américains aspirent sans succès. Quant au cinéma, les premières salles rouvrent dès le mois de mai 1945 à Berlin et présentent tout d'abord des films soviétiques en version originale. Fin juin, la première partie d'*Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein est le premier film russe à être doublé en langue allemande (sous le titre *Iwein der Schreckliche*) ; Berlin compte alors 127 salles dans le secteur soviétique. Au total, une cinquantaine de films russes y sont projetés⁶⁹.

Bien qu'animés dans un premier temps par une volonté de mener conjointement les politiques musicales et culturelles, et malgré l'organisation d'événements unitaires avant tout symboliques, les Alliés détournent rapidement la musique au profit de la légitimation de leur pouvoir et de leur culture tout d'abord, puis de la prise d'influence politique sur les autres zones. La cristallisation des

67 Andreï Jdanov, « Sur la littérature », 1946, dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950, p. 42.

68 LAB, C Rep 167, Nr. 2.

69 Chiffres donnés par Laurence Thaisy, *La Politique cinématographique de la France en Allemagne occupée (1945-1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 201-202.

relations Est/Ouest et leur affrontement inévitable façonne l'évolution des politiques musicales après 1947 et leur réception par la population occupée. Les positionnements antagonistes des alliés américains d'un côté et soviétiques de l'autre, mènent rapidement à une radicalisation des politiques menées, qui se ressent sur la musique. Le lien avec les différents peuples sous influence est repensé à la lumière de chaque idéologie et aboutit à des politiques musicales très spécifiques, à commencer par l'Est, désormais en opposition avec un « bloc » occidental.

POLITIQUES MUSICALES ET PEUPLE OCCUPÉ À L'EST

Le contexte russe : la *Jdanovschina*

260

Nos symphonies quant à elles ont élevé un rideau de fer, un rideau d'acier entre le Peuple et les compositeurs. [...] Nos compositeurs devraient descendre de leur Olympe et se demander : « Que dois-je faire, en tant que compositeur, à un moment où le pays tout entier travaille à mettre en œuvre le Plan quinquennal de reconstruction⁷⁰ ? »

Vladimir Grigorievitch Zakharov

Après la Révolution de 1917, Lénine nomme Anatoli Lounatcharski au commissariat du peuple à l'Instruction (*Narkompros*). La musique et les arts sont mis au service de la Révolution mais aucune doctrine n'est formulée concernant l'esthétique à adopter. Deux organisations antagonistes importantes se mettent alors en place, avec le même objectif. La première est l'Association russe des musiciens prolétariens (ARMP). Elle est créée en 1923 autour des critiques musicaux Lev Lebedinski et Youri Keldych et du compositeur Viktor Bély. Elle comptera notamment les compositeurs Alexander Kastalski, Alexander Davidenko, Marian Koval, Boris Chekhter et Nikolai Tchemberdji. Son ambition est de forger un langage musical radicalement nouveau, au service du peuple. L'ARMP prône une « simplicité populaire » par opposition à l'art proclamé bourgeois et condamne la musique légère en même temps que la quasi-totalité de l'héritage savant.

70 Intervention à la conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS, Moscou, janvier 1948. Minutes retranscrites et traduites par Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010, p. 96.

Parmi les maîtres du passé, furent déclarés acceptables par le prolétariat Ludwig van Beethoven (pour la période centrale de son œuvre) et Modeste Moussorgski, en tant que porteurs de vues « progressistes » à l'aune de l'idéologie de la classe prolétaire. Certaines vertus « de classe » étaient également reconnues à Alexandre Dargomyjski et à Franz Schubert. [...] Piotr Ilitch Tchaïkovski était condamné comme le chantre de la bourgeoisie pourrissante, Jean-Sébastien Bach et le Beethoven de la dernière période comme des créateurs de constructions scolastiques inexpressives, Stravinsky et Prokofiev comme des laquais de l'impérialisme international⁷¹.

L'ARMP contrôle plusieurs revues parmi lesquelles *La Nouveauté musicale* (*Mouzykalnaïa Nov*).

Parallèlement à cette association, l'année 1923 voit la création de l'Association de musique contemporaine (AMC) par Nikolaï Roslavets. Y appartiendront entre autres Nikolaï Miaskovski, Alexandre Mossolov, Youri Chaporine ou encore Dmitri Chostakovitch. L'AMP est étroitement liée à la Société internationale pour la musique contemporaine, et résolument moderniste. Le langage musical qu'elle promeut tire sa nouveauté des influences occidentales dont elle avait été coupée et avec lesquelles elle peut renouer après le rétablissement des relations diplomatiques suite à l'adoption de la première Constitution de l'URSS, le 31 janvier 1924 : Ernst Křenek, Franz Schreker, Arnold Schönberg, Paul Hindemith ou encore Arthur Honegger et Darius Milhaud font figure de modèles. L'AMP est particulièrement active à Leningrad, où elle organise des Soirées de musique occidentale contemporaine, et à Moscou. L'AMC publie en 1924 la revue *Culture musicale* (*Mouzykalnaïa Kouloura*, quelques numéros seulement) puis *Musique contemporaine* (*Sovremiennaïa Mouzyka*) de 1924 à 1929.

Les luttes d'influence entre les deux associations s'intensifient au cours des années. La démission de Lounatcharski, protecteur de l'AMC, en septembre 1929 entérine la « victoire » de l'ARMP, devenue entre-temps ASMP (Association soviétique des musiciens prolétariens). Après la prise de pouvoir totale par Staline en 1929, toutes les associations musicales sont progressivement enrégimentées puis dissoutes le 23 avril 1932 et intégrées à la nouvelle Union des compositeurs et musicologues soviétiques⁷² qui publie, dès janvier 1933, une nouvelle revue, *Musique soviétique* (*Sovietskaïa Mouzyka*). Dans son premier numéro, l'article

71 Levon Hakobian, « La musique soviétique de Lénine à Staline, 1917-1953. Les méandres de l'histoire », dans Pascal Huynh (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, cat. expo. 12 octobre 2010-16 janvier 2011, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2010, p. 24-25.

72 L'accompagnent la création de l'Union des peintres soviétiques et celle de l'Union des écrivains soviétiques.

« Le réalisme socialiste en musique » entérine la prise d'influence de l'ASMP sur l'AMC et la conception du rôle de l'artiste selon Staline :

L'attention principale du compositeur soviétique doit être dirigée vers les principes progressistes et victorieux de la réalité, en particulier vers ce qui est héroïque, large et beau. C'est ce qui caractérise l'univers spirituel de l'homme soviétique et doit être concrétisé par des images musicales pleines de beauté et de force. Le réalisme socialiste exige un combat implacable contre les orientations modernistes antipopulaires qui caractérisent la décadence de l'art bourgeois contemporain⁷³.

262 En 1934, la doctrine du « réalisme socialiste » est officiellement proclamée par Andreï Jdanov dans son discours d'ouverture du premier Congrès de l'Union des écrivains soviétiques. Il s'agit pour les artistes, désormais qualifiés d'« ingénieurs des âmes », de représenter la vie du peuple soviétique et avant tout des prolétaires, tout en les orientant dans l'esprit du stalinisme. Pour Jdanov, « la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme »⁷⁴.

22 juin 1941 : malgré la signature du Pacte germano-soviétique en août 1939, les troupes allemandes attaquent la Russie, engageant Staline dans ce qu'il nomme la « Grande Guerre patriotique ». L'urgence est la mobilisation de toutes les formes d'expression littéraire et artistique au service de la cause patriotique et nationale et la censure s'exerce de façon moins rigoureuse, permettant une relative prise de liberté des artistes. La victoire alliée sur l'Allemagne en 1945 marque donc un retour au contrôle du régime en URSS et un durcissement idéologique qui trouve son aboutissement dans ce qui est désormais nommé la *Jdanovschina* (littéralement « période de Jdanov »).

Véritable campagne idéologique de reprise en main et de mise au pas de l'intelligentsia, la *Jdanovschina* est initiée par Staline lui-même et mise en œuvre par Jdanov. L'objectif est, en restaurant un contrôle absolu sur les artistes, de revivifier l'idéologie stalinienne tout en s'inscrivant dans l'opposition avec l'Ouest, considéré décadent et corrompeur. Le point de départ est, le 1^{er} août 1946, l'annonce par Jdanov de la création d'une nouvelle revue, *La Vie du Parti* (*Partiinaiia Jizn*), chargée d'« encadrer l'évolution de la vie intellectuelle, scientifique et intellectuelle marquée, depuis la Victoire, par la mollesse idéologique, les idées nouvelles et les influences étrangères [...] qui affaiblissent

73 Traduit et cité par Frans C. Lemaire, *La Musique du xx^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994, p. 79.

74 Andreï Jdanov, « Sur la littérature », Discours au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934, dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique, op. cit.*, p. 14-15.

l'esprit communiste⁷⁵. » La poétesse Anna Akhmatova et l'écrivain humoriste Mikhaïl Zoschenko font les premiers les frais de ce qui s'annonce comme une épuration et une mise au pas du milieu artistique ; leurs œuvres sont condamnées par un décret paru fin août 1946. En septembre, c'est le cinéma et des films « dépourvus d'idées » qui sont stigmatisés :

Trois films étaient nommément visés par ce décret : *La Grande Vie*, un film sur les mineurs du Donbass, accusé notamment d'avoir « complètement passé sous silence le rôle moteur du Parti dans la reconstruction du Donbass » et de « n'avoir pas montré la nouvelle technologie utilisée dans les mines » ; *L'Amiral Nakhimov* de Poudovkine, et la seconde partie d'*Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein. Le célèbre réalisateur était notamment condamné pour avoir présenté une image caricaturale de l'*Opritchnina* (sorte de police politique avant l'heure) du tsar (« une organisation de voyous et de criminels rappelant le Ku-Klux-Klan ») et, plus grave encore, une image erronée (celle d'un « homme sans caractère, d'une sorte de pitoyable Hamlet ») d'Ivan IV, un tsar qui figurait désormais, selon les canons idéologiques du stalinisme, parmi les grands bâtisseurs de l'État russe⁷⁶.

Deux mois plus tard, un nouvel hebdomadaire, *La Culture et la Vie* (*Kultura i Jizn*), s'attaque au théâtre. Le 24 juin 1947 marque la mise au pas de la philosophie ; Jdanov convoque une conférence des philosophes et fait condamner l'*Histoire de la philosophie occidentale* de Gueorgui Alexandrov, pourtant lauréat du prix Staline l'année précédente.

Inévitablement la musique est visée. Les compositions attendues par Staline à l'occasion du trentième anniversaire de la Révolution cette même année ne le satisfont pas et traduisent encore trop l'influence exercée par la musique occidentale. Le point de départ servant de prétexte à la mise au pas des compositeurs, en 1948, est la représentation à Moscou d'un opéra de Vano Mouradeli, *La Grande Amitié*, achevé les mois précédents pour la commémoration du 30^e anniversaire de la révolution de 1917. Donnée dans plusieurs villes de Russie précédemment sans déclencher de commentaires, l'opéra fait scandale après sa représentation au *Bolchoï* de Moscou devant Jdanov et, probablement, Staline. Le journaliste américain Alexander Werth rend compte quelques jours plus tard des répercussions :

La rumeur d'un « sacré scandale » dans les milieux musicaux commença à se répandre. On remarque que, du jour au lendemain, les œuvres des compositeurs soviétiques contemporains n'étaient plus à l'affiche des salles de concert. Au programme du concert donné par Sviatoslav Richter, le meilleur pianiste

⁷⁵ Cité par Nicolas Werth en préface à Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou*, op. cit., p. 15-16.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

soviétique de l'avis général, la dernière sonate de Prokofiev (la *Neuvième*) fut, au dernier moment, remplacée par une sonate de Schubert. Bien plus grave encore, des personnalités du monde musical, disait-on, avaient été arrêtées. Et puis, vers la mi-janvier, on apprit qu'une importante conférence réunissant compositeurs et musiciens avait été convoquée d'urgence et se déroulait dans le bâtiment du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique, sous la présidence de Jdanov⁷⁷.

La Conférence des compositeurs et des musiciens évoquée par Werth se tient au Comité central du Parti communiste d'Union soviétique en janvier 1948. Elle définit l'orientation de la musique dans le rejet de ce que Jdanov nomme « formalisme » :

En vérité, on assiste à une lutte – une lutte cachée – entre deux écoles. L'une défend tout ce qu'il y a de progressiste et de sain dans la musique soviétique ; elle défend l'héritage de notre tradition classique, et notamment celui de l'école classique russe ; elle défend un haut niveau idéologique, la sincérité et le réalisme, ainsi que le maintien et l'approfondissement du lien organique entre le Peuple et le chant folklorique – le tout combiné à un haut niveau de savoir-faire. L'autre école défend le formalisme, étranger à l'art soviétique et à la tradition classique. Le formalisme est antipopulaire et n'aspire qu'à pourvoir aux expériences individualistes d'une clique d'esthètes⁷⁸.

Le repli identitaire se confirme et, plus que jamais, il s'agit d'imiter les grands maîtres, particulièrement Moussorgski ou Rimski-Korsakov. Le langage musical, simplifié, doit en outre se nourrir des musiques populaires de l'Union soviétique. L'épigonisme contre lequel le critique musical Youri Keldych met en garde dans son intervention, est au contraire cautionné, encouragé par Jdanov :

Pour le dire candidement, en exprimant ici les souhaits des auditeurs soviétiques, ce serait bien que nous produisions un grand nombre d'œuvres qui seraient du niveau des classiques russes, tant du point de vue de la forme, de l'élégance et de la beauté musicale. Et j'ajouterais : si c'est ça l'« épigonisme », eh bien « Vivent les épigones ! »⁷⁹.

Suite à cette conférence, un décret paru le 10 février 1948 attaque à nouveau l'opéra de Mouradeli, « chaotique et disharmonieux, plein de discordances

⁷⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

⁷⁸ *Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS*, Moscou, janvier 1948. Minutes retranscrites et traduites par Alexander Werth, *ibid.*, p. 139.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 141-142.

désagréables à l'oreille», ainsi que d'autres compositeurs, parmi lesquels Chostakovitch, Prokofiev et Miaskovski. On peut y lire :

Leurs œuvres sont dénaturées par des perversions formalistes et antidémocratiques étrangères au peuple soviétique et à ses goûts artistiques. Caractéristiques de cette musique sont : son rejet des principes de base du classicisme, son recours à l'atonalisme, à la dissonance, à la disharmonie considérés comme des éléments de « progrès » et d'« innovation » ; son rejet de la mélodie ; son aspiration au chaos, aux dissonances psychopathes et à l'accumulation de sons. Cette musique raffole de la musique bourgeoise contemporaine en vogue en Europe et aux États-Unis – une musique qui n'est que le reflet du marasme de la culture bourgeoise⁸⁰.

Malgré le décès de Jdanov en août 1948 et son remplacement par le compositeur et musicologue Boris Assafiev puis par Tikhon Khrennikov en 1949, les effets de la *Jdanovschina* ne cesseront véritablement qu'avec la disparition de Staline en 1953⁸¹.

La politique concernant la musique dans la zone soviétique est pour sa part menée en deux phases, observables également dans les autres domaines artistiques : durant la première, qui dure jusqu'en 1947, l'occupant russe tolère et encourage des formes de modernité, se contentant d'exercer une influence relativement discrète ; la seconde entérine la cristallisation de l'opposition avec les Alliés de l'Ouest et constitue une transposition et une mise en application progressives de la *Jdanovschina*, adaptée au contexte local. C'est dans le cadre de la guerre froide et du combat idéologique que le peuple est amené à prendre une place prépondérante dans les politiques musicales mises en place par les Soviétiques, non seulement en URSS mais aussi en Allemagne occupée : il doit désormais être la source de toute créativité et le destinataire des nouvelles œuvres.

Influence de l'idéologie communiste sur les politiques musicales

Staline nous a dit que l'opéra soviétique doit être profondément émotionnel et émouvant. Il doit faire ressortir le caractère chantant des mélodies populaires, la forme doit être légère et compréhensible. Grâce à sa clarté et son intelligibilité, la musique doit rester proche des masses⁸².

⁸⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

⁸¹ Au sujet des politiques musicales en URSS, voir également Pascal Huynh (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, op. cit. ; Franz C. Lemaire, *Le Destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005.

⁸² Cité par Frans C. Lemaire, *La Musique du xx^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, op. cit., p. 85.

Ce témoignage d'Ivan Dzerjinski – compositeur du *Don paisible*, opéra ayant particulièrement plu à Staline – traduit la conception soviétique de l'origine et de la destination de la musique en fonction des trois acceptions du terme *peuple* définies précédemment. Le peuple inspirateur est en premier lieu le peuple *ethnos*, défini géographiquement, et qui nourrit le compositeur par la richesse et l'authenticité des différents folklores à travers toute l'Union soviétique :

Les chansons populaires en tant qu'organismes musicaux ne sont absolument pas l'œuvre de talents isolés, mais la production du peuple tout entier [...]. Comme un lys dans sa splendeur parfaite éclipse l'éclat du brocart et des pierres précieuses, de même la musique populaire par sa simplicité enfantine, est mille fois plus riche et plus forte que tous les artifices de l'art d'école, préconisés par les pédants dans les conservatoires et les académies musicales⁸³.

266 Parmi ceux qui s'en inspirent, citons pour les plus connus l'Arménien Aram Khatchatourian, Tikhon Khrennikov ou encore Dmitri Kabalevski. La seconde source d'inspiration, qui donnera lieu à de nombreuses compositions, est le peuple-classe des prolétaires, dont l'ancrage profond dans la réalité garantit la sagesse. Ses représentants deviennent de nouveaux héros : ouvriers et ouvrières (*Le Boulon*, ballet de Dmitri Chostakovitch sur le sabotage industriel, 1930); kolkhoziens et kolkhoziennes (*Gayaneh*, ballet de Khatchatourian sur la culture du coton dans un kolkhoze, 1943); jeunes communistes (*Dans la tempête*, opéra de Tikhon Khrennikov qui met en scène le personnage de Lénine, 1939); soldats (4^e symphonie *Le Chant du jeune Soldat* de Lev Knipper, 1934, dont sera extrait le chant célèbre « Plaine, ma plaine »). Malgré les efforts des compositeurs, ce peuple-classe souffre encore trop fréquemment d'une mise à l'écart par certains artistes en 1948, selon Jdanov :

Quel pas en arrière font nos formalistes hors de la grand'route de notre histoire musicale lorsque sapant les bases de la vraie musique ils composent une musique monstrueuse, factice, pénétrée d'impressions idéalistes, étrangère aux larges masses du peuple, s'adressant non à des millions de soviétiques mais à quelques unités ou à quelques dizaines d'élus, à une « élite »⁸⁴!

Le peuple-masse, le *peuple soviétique*, uni pour la cause patriotique et dévoué à Staline, est plutôt le destinataire que l'inspirateur en matière de musique. En conséquence, Jdanov prône une esthétique très simple qui versera rapidement dans le simplisme : « Tout ce qui est accessible n'est pas nécessairement génial,

83 A.N. Sérov, « La musique des chants de la Russie du Sud », cité par Andreï Jdanov, « Sur la musique », discours d'introduction à la conférence des musiciens soviétiques, 1948, dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, op. cit., p. 83.

84 *Ibid.*, p. 81.

mais une œuvre géniale est nécessairement une œuvre accessible, et plus elle est accessible au plus grand nombre, plus elle est alors géniale⁸⁵. » En définitive, ces trois approches du peuple sont en intrication, et leur alchimie doit inspirer l'artiste. Surtout, il lui faut à son tour s'intégrer à ce peuple pour ne pas, par son élitisme, verser dans le « formalisme » ou s'éloigner de la réalité socialiste.

Comment se traduit ce rôle prépondérant dévolu au peuple dans la zone soviétique d'occupation en Allemagne ? Si l'on s'intéresse tout d'abord à la première acception du peuple, au sens *ethnos*, il s'agit d'un nouveau peuple morcelé et occupé, désormais en recherche d'identité. Sa musique folklorique ayant été détournée par les nazis pour justifier leur politique expansionniste, il peut difficilement en disposer. L'une des solutions adoptée par certains compositeurs est donc de s'inspirer du folklore de l'occupant soviétique, pour exprimer la gratitude du peuple est-allemand et retrouver une pureté musicale. Ce procédé se retrouvera principalement dans les nombreuses chansons populaires qui seront composées après 1945, mais également dans certaines œuvres savantes. C'est le cas par exemple de Hanns Eisler dans sa cantate *Mitte des Jahrhunderts* (*Milieu du siècle*, 1950), dans laquelle il met notamment en musique un texte de Becher, « Merci à vous, soldats soviétiques » (« Dank euch, ihr Sowjetsoldaten »). L'autre solution à la pénurie de folklore allemand est de susciter la naissance d'une nouvelle musique, proche des *Volkslieder*, dont les paroles traduiraient la nouvelle réalité de la reconstruction. À cet effet est lancé un concours de composition dans la zone soviétique, par l'intermédiaire du périodique *Theater der Zeit* en août 1946, avec un 1^{er} prix de 7 000 Marks, deux 2^e prix de 5 000 Marks et deux 3^e de 3 000 Marks. L'appel est ainsi formulé :

Nous cherchons un chant qui s'appuie sur les forces spécifiques du peuple en tant que représentant de la nouvelle démocratie allemande. [...] L'une des tâches de la nouvelle démocratie allemande est de contribuer à la croissance des forces culturelles. Elles doivent trouver leur expression dans ce Chant du peuple⁸⁶.

Aucune consigne n'est donnée quant au style musical, bien que l'influence des *Volkslieder* soit suggérée : « Nous ne voulons pas de texte ou de musique faciles ; les chants que nous voulons appartiennent à la masse du peuple, et le peuple ne mérite que l'art le plus authentique⁸⁷. »

Trois sujets sont proposés : celui de la jeunesse porteuse d'avenir, celui de la nouvelle femme socialiste et celui de la « volonté du peuple » (« *der Wille*

⁸⁵ Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS, dans Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou*, op. cit., p. 143.

⁸⁶ « Unser erstes Preisausschreiben: Das Lied des Volkes », *Theater der Zeit*, 1/2, août 1946, p. 17.

⁸⁷ *Ibid.*

Wir sind noch jung und in uns ist die Kraft, Deutschland aus Trümmern zu bauen;

in uns brennt Kühnheit und Leidenschaft, zwingt uns, nach vorwärts zu schauen. Wir

zieh'n in den dämmernden Morgen, noch hüllen die Nebel das Tal. Bald

schwinden die nächtlichen Sorgen und Deutschland erhebt aus der Qual. Wir

Wir sind noch jung und in uns ist die Kraft,
 Deutschland aus Trümmern zu bauen.
 In uns brennt Kühnheit und Leidenschaft,
 Zwingt uns nach vorwärts zu schauen.
 Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
 Noch hüllen die Nebel das Tal.
 Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
 Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Steil ist der Weg, und das Ziel ist noch weit,
 Mancher will mullos verzagen.
 Doch neben ihm stehen andre bereit,
 Helfen die Last ihm zu tragen.
 Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
 Noch hüllen die Nebel das Tal.
 Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
 Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Hinter uns Nächte voll Grauen und Qual,
 Um uns ein goldenes Feld.
 In unsern Händen der friedliche Stahl,
 Vor uns die Schönheit der Welt.
 Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
 Noch hüllen die Nebel das Tal.
 Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
 Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Vorwärts, Ihr Jungen, die Hände gefaßt,
 Kraftvoll erklingt unser Lied!
 Wir tragen frohdig gemeinsam die Last,
 Wenn unser Wille geschieht.
 Wir zieh'n in den dämmernden Morgen;
 Noch hüllen die Nebel das Tal.
 Bald schwinden die nächtlichen Sorgen,
 Und Deutschland erhebt aus der Qual.

Marianne Lange

Fig. 13. «Wir zieh'n in den dämmernden Morgen».
 Musique : Matthias Waldeck / texte : Marianne Lange

des Volkes»), de démocratie et de foi en l'avenir. Les cinq chants primés à l'issue du concours sont les suivants :

1^{er} prix : « Wir zieh'n in den dämmernden Morgen » (« Nous partons à l'aube ») (Musique : Matthias Waldeck / texte : Marianne Lange)

2^e prix : « Lied der Jugend » (« Chant de la jeunesse ») (Hubert Rentmeister / Walter Hulde)

2^e prix : « Erwartung » (« L'Attente ») (Fred Lohse / Johannes Schönherr)

3^e prix : « Denn wir sind jung... » (« Car nous sommes jeunes... ») (Klaus Jungk / Jutte Jungk)

3^e prix : « Freie Jugend » (« Jeunesse libre ») (Walter Nolting / Fritz Bremer)

Comme le montre la partition du Premier prix (fig. 13), publiée avec celles des autres lauréats dans le numéro de février 1947, le style musical reste similaire à celui des *Volkslieder* étudiés en première partie de notre ouvrage⁸⁸. L'influence des chants soviétiques se retrouve également, notamment dans l'utilisation du mode mineur. Si le caractère parfois martial inhérent aux *Volkslieder* des années précédentes a été évité, on observe néanmoins la prévalence des rythmes pointés, exception faite d'*Erwartung*.

Le peuple-classe des prolétaires, quant à lui, n'est pas encore une réalité dans la zone allemande occupée, malgré la mise en œuvre de la politique communiste et les attaques de plus en plus nombreuses et ciblées contre « la bourgeoisie » ou « le grand capital ». Quelques directions sont néanmoins données pour qu'il soit le sujet, tout comme en URSS, d'œuvres à programme ou de pièces de théâtre. Deux termes nouveaux émergeront même pour qualifier de nouveaux genres : *Gegenwartdramatik* (que l'on pourrait traduire par « drame contemporain ») et la *Produktionstück* (« pièce traitant de la production »). Ces deux genres doivent situer leur action dans des usines et rendre compte de la nouvelle réalité socialiste des travailleurs⁸⁹. Reprenant les méthodes de l'Agit-prop des années Weimar, des troupes de comédiens et de musiciens sillonnent la zone et donnent des représentations dans des usines ou des villages avec des pièces à visée didactique exposant clairement les idées communistes.

C'est finalement le peuple-masse qui est le premier destinataire des nouvelles œuvres. À ce sujet, les tensions entre les domaines politique et artistique sont révélatrices. D'une part, le parti unifié (SED), qui applique les politiques de Moscou, se fait l'intermédiaire direct de ses dirigeants, parmi lesquels Jdanov. Lors d'un Comité directeur en décembre 1947, Anton Ackermann fustige l'élitisme encore trop présent dans les arts en général : il y exige, au nom des

⁸⁸ Voir ci-dessus, p. 106-108.

⁸⁹ Ernst G. Riemschneider, *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, op. cit., p. 72.

« Allemands marxistes », que « l'art respecte les réalisations des classiques et démontre une réelle capacité à se battre contre l'expérimentation fautive et artificielle », qu'il qualifie d'« étrangère au peuple » (*volksfremd*)⁹⁰, un terme entaché d'idéologie nazie et interdit à l'Ouest. Selon Ackermann, le caractère positif et optimiste doit être mis en avant, tout comme le lien avec la tradition classique allemande. De l'autre côté, les compositeurs qui siègent dans la commission Musique de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands*), et dont certains ne sont pas communistes, restent plus modérés. Ils sont pour la plupart hostiles à ce que l'on pourrait qualifier de « populisme esthétique », qui leur rappelle les directives formulées par Goebbels en d'autres temps ; surtout, l'ouverture vers la modernité leur semble garante d'une reconstruction démocratique qui s'inscrit dans la réaction contre l'idéologie nazie. La vision communiste du peuple et du rôle de l'artiste est donc prise en compte, mais pas autant que l'aurait souhaité le régime d'occupation soviétique qui, isolé du bloc occidental et ostracisé est contraint, jusqu'à la création de la RDA, de limiter son ingérence dans le domaine artistique.

Réception des politiques : réticence des artistes

Face au comportement de ses soldats et aux exactions commises contre la population berlinoise en particulier, l'urgence pour l'administration militaire soviétique est de forger une nouvelle image, celle d'un occupant cultivé, sophistiqué et ami des arts. Tout est donc mis en œuvre pour permettre la renaissance rapide de nombreuses manifestations artistiques. Les Soviétiques perçoivent également, à l'instar des autres Alliés, la nécessité d'accorder une liberté créatrice aux artistes et intellectuels au sortir de plus de douze années de totalitarisme national-socialiste. L'ambition est, à terme, de faire contribuer ces « ingénieurs des âmes » à la tâche de rééducation culturelle et idéologique de la population allemande. Si l'administration militaire ne s'est jamais engagée clairement en faveur d'une esthétique résolument moderne, elle s'efforce donc dans un premier temps de ne pas donner de directives contraignantes en faveur du réalisme-socialiste qui a cours à la même période en URSS, et se contente de valoriser les œuvres qui s'en rapprochent. Mais cette non-ingérence tactique cesse rapidement à mesure de l'accroissement des tensions avec les alliés américain, puis britannique et français. Dès la fin de l'année 1946, les critiques contre le « formalisme » ont libre cours et s'expriment de plus en plus fréquemment, jusqu'à la réforme monétaire dans la zone Ouest en juin 1948,

⁹⁰ Cité par David Pike, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 457.

élément déclencheur, entre autres, du blocus de Berlin. Côté financier, l'inflation provoquée par le changement de monnaie entraîne un repli des programmeurs sur des œuvres populaires du répertoire classique et léger, au détriment de la musique moderne, et les rares festivals et institutions qui en programment sont menacés de faillite. Surtout, l'Union soviétique est à nouveau engagée dans un combat idéologique et, après moins de trois années de relative liberté, les artistes doivent désormais se faire les exécutants des directives dictées par Jdanov. Malgré tout, l'administration soviétique peine à la mise en œuvre de la *Jdanovschina*.

La zone Est manque, encore en 1948, de compositeurs emblématiques engagés : au sein du groupe Ulbricht d'émigrés communistes allemands, formé en URSS, mais aussi dans la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne, aucun musicien ou compositeur d'envergure ne se détache, et ni Hanns Eisler ni Paul Dessau ne projettent leur retour dans un premier temps. L'octroi de rations alimentaires supplémentaires et d'avantages matériels aux artistes choisissant de s'établir dans la zone a eu un effet positif de courte durée : le manque de liberté, voire l'asservissement de la musique au peuple, éloigne progressivement les compositeurs marqués par des années d'hitlérisme. L'administration soviétique est donc contrainte à l'ouverture et c'est Heinz Tiessen, compositeur actif dans les années 1920 en Allemagne, qui est finalement embauché pour diriger la section musicale de la Ligue. N'appartenant pas au parti communiste, il avait pourtant été attaqué pour « tendances marxistes » par le régime nazi, qu'il avait lui-même justifiées et attribuées, à l'époque, à des « erreurs de jeunesse ». Le rejoindront les compositeurs Paul Höffer et Boris Blacher. À la suite du décret de février 1948 en URSS et des nombreuses publications qu'il suscite, les musiciens et compositeurs de la Ligue – qui restent encore relativement indépendants sur le plan idéologique – s'inquiètent des intentions pour l'Allemagne, d'autant que les compositeurs bannis par Jdanov sont populaires et très présents dans la programmation musicale à Berlin et dans la zone Est, y compris lors des soirées de concert organisées par la Ligue. Hans Heinz Stuckenschmidt, alors directeur du Studio pour la nouvelle musique (*Studio für neue Musik*) à la radio du secteur américain (RIAS), prend clairement position dans le journal *Stimmen* qu'il a nouvellement fondé sous licence américaine :

En tant qu'avant-gardistes allemands, ces publications nous ont fait l'effet d'une douche froide. Non seulement sur le fond mais jusqu'aux détails des formulations mêmes, elles concordent parfaitement avec les considérations sur l'art des nationaux-socialistes, dont nous avons été libérés de la terreur intellectuelle voilà seulement trois ans. Ils diffament à leur tour les mêmes

représentants de la musique contemporaine que ceux interdits par le Reich hitlérien. [...] Et la campagne a elle aussi été menée au nom du peuple, au nom des millions de travailleurs auxquels ces petits jeux ridicules de « l'art pour l'art » d'une clique de snobs intellectuels est incompréhensible. [...] Une œuvre d'art a de la consistance, non parce qu'elle est bourgeoise ou non, décadente ou constructiviste, proche ou isolée du peuple, mais parce que son créateur en maîtrise le métier et n'est pas guidé par la chimère d'un succès éphémère mais par sa propre recherche d'authenticité et de vérité⁹¹.

272

Quelques mois plus tard, Stuckenschmidt décide de se retirer de la commission Musique de la Ligue, dont l'indépendance politique ne lui semble plus assurée. Il sera bientôt suivi par d'autres compositeurs et musiciens parmi lesquels Tiessen, Höffer, Blacher et Karl Amadeus Hartmann. Tous s'établissent dans le secteur américain où ils recréent l'antenne allemande de la Société internationale de musique contemporaine, sous le nom d'*Internationale Gesellschaft für neue Musik*. Dans le contexte de guerre froide et de stratégies permanentes pour assurer son influence au détriment de l'ennemi idéologique qui règne à cette même période, l'administration soviétique n'applique finalement pas les interdictions de la *Jdanovschina* et se garde de toute pression trop importante à l'encontre des quelques acteurs culturels allemands qui restent à son service, d'autant qu'elle doit trouver un remplaçant à Stuckenschmidt. Hanns Eisler est pressenti mais il vit encore aux États-Unis et, s'il attaque la « bourgeoisie » et défend la simplicité dans la musique, il reste un ancien élève de Schoenberg et soutient la musique moderne. C'est un autre émigré qui le remplace finalement : Ernst Hermann Meyer.

Compositeur et historien de la musique juif berlinois, très actif durant la république de Weimar, Meyer s'était exilé en Grande-Bretagne dès 1933 et y avait trouvé la renommée grâce à des émissions musicales qu'il animait à la BBC et qui permettaient la découverte de la musique moderne méconnue. Militant communiste, il écrit sur les directions que doit prendre la musique en Allemagne à partir de mai 1945. Il est nommé à la chaire de Sociologie de la musique à Humboldt en juin 1948 et prend également la tête de la commission pour la Musique au sein du SED. Soutenu par l'administration militaire, il reste sur un positionnement consensuel avec Heinz Tiessen qui peut poursuivre une programmation exigeante dans le cadre des concerts de la Ligue, d'où la présence de musique moderne jusqu'au dernier en juin 1949, qui marque la disparition de la commission. Malgré cette concession de façade, Meyer soutient néanmoins la mise en place, en juin 1948, d'un « plan biennal » baptisé

⁹¹ Hans Heinz Stuckenschmidt, « Was ist bürgerliche Musik? », *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, 1/7, mai 1948, p. 211 et 213.

« Programme de lutte pour surmonter les conséquences de la guerre et pour le développement d'une économie pacifique » (*Kampfprogramm zur Überwindung der Kriegsfolgen und zur Entwicklung der Friedenswirtschaft*). Visant avant tout l'amélioration des conditions matérielles dans la zone soviétique, ce plan comprend un volet culturel, avec plus spécifiquement une mission attribuée aux arts : « La propagation d'une construction économique et culturelle en Union soviétique comme exemple à suivre de la victoire sur la détresse par ses propres forces et pour le renforcement des tendances socialistes⁹². » Malgré un positionnement qui semble tout d'abord mesuré, Meyer se fera rapidement l'exécutant zélé des politiques musicales décidées par Moscou et sera en première ligne des attaques contre la modernité après 1948.

La réticence d'artistes pourtant acquis aux idées communistes se traduit enfin dans le parcours de certaines personnalités artistiques parmi les plus célèbres des années 1920, à l'exemple du compositeur Hanns Eisler et du dramaturge Bertolt Brecht, figures-phares de la modernité sous la république de Weimar. Ce qui les rapproche après 1945 est le double-exil qui leur est imposé : après avoir été stigmatisés pour « bolchevisme » par les nazis dès 1933, ils avaient quitté l'Allemagne cette même année. Eisler s'établit à New York en 1938, où il enseigne à la *New School University* tout en poursuivant ses activités de compositeur, avant de partir pour Hollywood. Brecht y arrive en 1941. Courtisés et mis à l'honneur dans la zone Est dès la fin de la guerre, avant tout pour leurs discours politiques sur le rôle des arts, ils accueillent avec satisfaction la constitution d'un gouvernement soviétique mais restent aux États-Unis. En 1948, suite à leurs auditions devant la Commission des activités non-américaines (*Un-American Activities Committee*), ils sont contraints de quitter leur terre d'accueil pour s'exiler à nouveau ; ils arrivent à Berlin-Est entre 1948 et 1949. Les premiers mois suivant leur établissement, ils font l'objet d'attentions particulières par l'administration soviétique, le SED et la Ligue. Eisler compose « Auferstanden aus Ruinen » (« Ressuscitée des ruines ») qui deviendra le 5 novembre 1949 l'hymne officiel de la RDA ; en 1950, il obtient un poste de professeur de composition au Conservatoire de Berlin-Est et écrit plusieurs œuvres en hommage au régime soviétique. Mais le radicalisme atteint par le réalisme socialiste et les répercussions de la *Jdanovschina* l'opposent inévitablement aux tenants de l'esthétique « officielle », souvent d'anciens membres du KPD exilés à Moscou durant la guerre dont le modèle se fonde sur le réalisme et sur l'influence de l'esthétique du XIX^e siècle en terme de langage harmonique, de mélodie et d'instrumentation. Quant à Brecht, dès 1934, alors

92 Cité par Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 261.

que Jdanov prônait en URSS l'identification du spectateur avec les personnages mis en scène dans les différents arts, il esquissait une définition divergente de ce qu'il appellera le « théâtre épique » :

Cet art dramatique ne se sert en aucune façon aussi inconsidérément que l'art dramatique aristotélicien de l'identification sans réserve du spectateur et il a également à l'égard de certains effets psychiques comme par exemple la catharsis, une position essentiellement différente. Tout comme il ne cherche pas à abandonner son héros au monde comme à son inéluctable destin, il n'entre pas non plus dans ses vues d'abandonner le spectateur à un vécu théâtral fondé sur la suggestion. Appliqué à enseigner à son spectateur un comportement pratique très précis visant au changement du monde, il lui faut l'investir au théâtre déjà, d'une attitude fondamentalement différente de celle à laquelle il est habitué⁹³.

274

Les années d'exil occidental ont vu Eisler et Brecht poursuivre leurs réflexions respectives, sur l'esthétique de la nouvelle musique pour l'un, sur le rôle du théâtre dans l'éducation des masses pour l'autre. Le contexte politique de leur retour – tensions croissantes entre les États-Unis et le bloc soviétique, radicalisation des idéologies – les conforte tout d'abord dans la conviction que l'art doit rendre le spectateur acteur. Ils recherchent alors effectivement une esthétique capable d'incarner le socialisme face à l'« impérialisme bourgeois » occidental. Seulement, pour le régime d'occupation soviétique, l'atonalité est une forme de dissidence, tout comme l'instrumentation avec trop de percussions ou des instruments non orthodoxes ajoutés à l'orchestre. En conséquence, après avoir été taxés de « dégénérescence » par le régime hitlérien, Eisler et Brecht, mais aussi Dessau ou Weill – qui reste en exil – seront accusés de « formalisme ». La controverse provoquée par la création de *La Condamnation de Lucullus*⁹⁴ entérinera la cristallisation d'un conflit qui reste tout d'abord latent entre ces artistes et l'occupant soviétique. Malgré les attaques régulières dont il fera l'objet et les auditions visant à confirmer sa loyauté vis-à-vis du communisme, Eisler demeurera dans la zone soviétique jusqu'à sa mort en 1962, sans cesser de composer.

Une vie musicale intense a été rendue possible dès les premiers jours de l'occupation dans toute la zone soviétique. Outre l'octroi d'avantages matériels non négligeables, la politique d'ouverture artistique, passant notamment par l'exécution de musique moderne, a tout d'abord disposé favorablement certains musicologues et compositeurs qui choisissent de s'y établir. Parallèlement, une

93 Bertolt Brecht, « Notes sur *Mahagonny* », dans *Écrits sur le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, t. 2, 1972, p. 352.

94 Voir ci-dessous, p. 295-297.

musique nouvelle émerge. Sa nouveauté ne réside pas dans son esthétique mais dans ses liens avec le contexte historique et social qui l'accompagne, et surtout avec le *peuple*, continuellement convoqué dans le discours des théoriciens et idéologues du nouveau régime. Elle doit même avant tout s'adapter à celui-ci. L'accroissement des tensions politiques avec les Alliés de l'Ouest précipite le basculement des politiques musicales soviétiques vers un asservissement de la musique. Par conséquent, nombre de compositeurs quitteront la zone pour s'établir à l'Ouest dès 1947. Réaction plus que coïncidence, les politiques concernant la création musicale à l'Ouest se situent majoritairement dans la démarche inverse. La « nouvelle musique » promue comme symbole de rupture avec le totalitarisme annonce un lien fondamentalement modifié avec le peuple : c'est à lui, à terme, de s'adapter et de la faire sienne. La liberté créatrice du compositeur doit prévaloir pour garantir le succès de la construction de la démocratie.

POLITIQUES MUSICALES ET PEUPLES OCCUPÉS À L'OUEST

Divergences et convergences entre Alliés occidentaux

Si les Alliés de l'Ouest sont communément regroupés lorsque l'on aborde la gouvernance de l'Allemagne, c'est pour témoigner du consensus qui s'établit progressivement entre eux, en premier lieu leur alliance politique et économique contre le bloc soviétique. Néanmoins, les premiers mois suivant l'installation des différents gouvernements militaires d'occupation sont marqués par des différences réelles entre Français et Anglo-Américains en matière de politique musicale. Outre le sentiment d'infériorité ou de supériorité qui se traduit par la mise en application de décisions diversifiées, il est également utile de rappeler ici que la promotion de la « nouvelle musique » au sens de l'engagement en faveur de la modernité ne s'est pas faite unanimement, ceci pour des raisons qui doivent être rattachées au contexte politique propre à chaque pays.

Le cas de la France mérite ici intérêt. Occupé de 1940 à 1944, confronté aux conséquences morales et politiques de la Collaboration, victime de nombreux bombardements, le pays pense avant tout à sa propre régénération matérielle, économique et politique, mais également artistique et culturelle. Au-delà des problèmes d'« épuration » qui se posent, sa reconstruction est amorcée par un gouvernement d'union nationale dans lequel siègent des communistes. L'intelligentsia française est elle-même pour partie composée d'artistes favorables aux idées communistes. Après la Libération, de nouveaux organes de presse voient le jour, parmi lesquels *Arts de France* et *La Pensée*, qui publient leur premier numéro en décembre 1945, et *La Nouvelle Critique* (décembre 1948). Le journal *Les Lettres françaises*, créé par le Front national

de la Résistance sous l'occupation en 1941, poursuit ses publications avec une plus large diffusion. S'ils ne se font pas les émissaires de Moscou, la teneur des articles de ces journaux révèle néanmoins des liens privilégiés avec l'URSS. La renaissance culturelle française y est évoquée sous l'angle de la construction d'un rapport nouveau entre arts et peuple, mais sans véritable mise en avant de la modernité en tant que porteuse d'un idéal démocratique. Face à ces artistes qui prônent la renaissance d'une esthétique française débarrassée de toute influence germanique, une nouvelle génération de compositeurs se positionne ; certains s'inscrivent dans l'affirmation d'une nouvelle identité par la modernité et le rejet du passé ou de tout engagement politique. Ces compositeurs s'inscrivent dans le prolongement des expériences sérielles de Schoenberg et se retrouveront notamment aux Cours d'été de Darmstadt en zone américaine.

276

Conséquence de la situation en France, les politiques musicales mises en place dans la zone d'occupation française présentent, l'espace de quelques mois, une sorte de « synthèse » de celles des autres zones. L'adoption du plan Marshall par la France et l'éviction des ministres communistes du gouvernement en 1947 annoncent une phase de radicalisation. D'un côté, les politiques artistiques se calquent sur l'ouverture américaine à la modernité. De l'autre, et en réaction, les intellectuels communistes se positionnent dans une affirmation radicalisée de l'idéologie telle que formulée par Jdanov. Les revues françaises mentionnées précédemment se font l'écho du conflit idéologique en prônant désormais le dévouement de l'artiste au peuple et l'abandon de « l'art pour l'art ». Le point culminant du clivage est atteint lors du soutien qu'apportent nombre de personnalités, toutes issues de la résistance, au *Manifeste de Prague*, transposition de la *Jdanovschina* dans les pays sur lesquels l'URSS veut s'assurer une mainmise culturelle et artistique. Parmi elles figurent Georges Auric, Roger Désormière, Charles Koechlin, Jean-Louis Martinet, Serge Nigg (membres du comité de la section française de la Société internationale de musique contemporaine), Charles Bruch, Louis Durey (membres de la Fédération musicale populaire), Elsa Barraine ou encore Louis Saguer. En octobre 1948, ils créent l'Association française des musiciens progressistes (AFMP) qui édicte ses principes en matière de création musicale :

Il nous semble possible de surmonter la crise musicale actuelle :

- 1° Si les compositeurs prennent conscience de la crise, s'ils parviennent à s'échapper des tendances d'extrême subjectivisme pour faire exprimer à leur musique les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires.
- 2° Si les compositeurs, dans leurs œuvres, s'attachent plus étroitement à la culture nationale de leur pays et la défendent contre les tendances fausement cosmopolites, car le vrai internationalisme dans la musique découle du développement des divers caractères nationaux.

3° Si l'attention des compositeurs se tourne vers les formes musicales qui leur permettent d'atteindre ces buts (surtout la musique vocale, les opéras, les oratorios, les cantates, les chœurs, etc.).

4° Si les compositeurs, critiques et musicologues travaillent pratiquement et activement à liquider l'analphabétisme musical et à éduquer musicalement les masses⁹⁵.

Si le cas français est complexe dans un premier temps, la situation diffère côté anglo-américain. Le Royaume-Uni s'engage dès 1945 aux côtés des États-Unis, grâce auxquels elle bénéficie d'une aide financière indispensable à sa reconstruction économique alors qu'elle traverse une crise sans précédent. En matière de musique, sa politique peu développée se calque sur celle de son partenaire dès 1945. C'est au sein de l'administration américaine que l'enjeu de la modernité est le plus clairement stratégique. Quelques années après les révélations sur l'implication artistique et financière de la CIA dans la guerre idéologique contre le bloc soviétique, l'ancien officier Donald Jameson explique la démarche de soutien dogmatique et politique au modernisme :

Nous avons compris que c'était le type d'art qui n'avait rien à voir avec le réalisme social et le rendait encore plus stylisé, plus rigide et plus confiné qu'il ne l'était. Et ce rapport était exploité dans certaines œuvres exposées. Moscou, à l'époque, dénonçait haineusement tout ce qui ne se conformait pas à ses règles très rigides. Alors on pouvait raisonner correctement et justement que tout ce que Moscou critiquait avec tant d'insistance et de virulence était digne d'être soutenu d'une façon ou d'une autre. Bien sûr, en de telles matières, cela ne pouvait se faire que par les organisations ou les opérations de la CIA avec des intermédiaires et relais, afin que ne se pose pas le problème d'avoir à dédouaner Jackson Pollock, par exemple, ou de faire quoi que ce soit qui puisse compromettre les gens de ce montage⁹⁶.

Au début de l'année 1946, des enquêtes sont menées dans leur zone pour déterminer les goûts du public allemand auditeur de la radio américaine : la *Volksmusik* arrive en tête des musiques préférées (33 %) devant la musique légère (22 %), l'opéra (19 %) et la musique symphonique (15 %). Le jazz est alors très peu écouté et apprécié (2 %), la « nouvelle musique » n'est pas encore mentionnée⁹⁷. L'explication que donne Heinrich Strobel quelques mois plus

95 « La crise de la musique. Le manifeste de Prague : Les réactions des musiciens français », *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1948, p. 6.

96 Cité par Frances Stonor Saunders, *Qui mène la danse ?*, op. cit., p. 267-268.

97 ICD, Surveys Section, « Radio listening in Germany, Winter 1946 », mars 1946, p. 11. NARA, Rg 260, E262 Box 304, dossier « Voice of America ».

tard, alors que ce conservatisme persiste, est celle de la victoire du nazisme qui, par l'exaltation du passé, a fermé les esprits à la créativité et, par la censure du cosmopolitisme et de la modernité, les a plongés dans l'ignorance de l'évolution musicale des dernières années :

Dans une telle situation, il est donc plus confortable de dire : « En quoi le présent me concerne-t-il ? » « Ne possédons-nous pas le merveilleux héritage de la musique allemande du passé ? » « Notre ancienne culture n'est-elle pas tout ce qui nous reste ? » [...] Il est confortable de se reposer sur les lauriers du passé, que l'on connaît aujourd'hui surtout par le biais de maigres pots-pourris d'opéras et de concerts. Le nazisme a magnifiquement porté ses fruits⁹⁸.

Conscients de l'impasse que constituent la glorification du passé et le rejet du présent, soucieux de promouvoir une nouvelle musique, les acteurs culturels souhaitent tout d'abord susciter la curiosité et l'intérêt du public sans pour autant imposer une évolution des goûts musicaux. Une véritable entreprise d'« éducation » du peuple à la nouvelle musique est alors mise en place.

278

Musique de la *tabula rasa* et éducation du peuple dans la zone américaine

Le génie parle une langue accomplie et reconnue ; mais une langue n'existe et ne s'acquiert que par de perpétuels et longs exercices. Sa grammaire et son orthographe évoluent lentement. Il en va de même pour la langue musicale de notre temps : la langue de la « musique moderne » ne s'accomplit pas et ne devient pas compréhensible pour tous en un claquement de doigts⁹⁹.

Ainsi s'exprime le chef d'orchestre et compositeur Edgar Schmidt-Bredow en 1948 à propos de la « musique moderne ». À l'Ouest, la nouvelle musique fait l'objet de véritables politiques de soutien financier ; elle est mise en avant comme gage de purification du pays et d'ouverture des esprits, préambule nécessaire à toute construction de démocratie. En conséquence, les Alliés occidentaux visent un objectif auquel aucun d'entre eux n'est parvenu dans son propre pays : la constitution d'un public de masse pour cette musique. La solution qui s'impose est celle d'une véritable éducation en matière de goûts musicaux, toujours par un biais incitatif et non pas contraignant, mais avec une ingénierie de plus en plus prononcée dans la programmation, particulièrement

⁹⁸ Heinrich Strobel, « Melos 1946 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/1, novembre 1946, p. 2.

⁹⁹ « Das Genie spricht eine fertige und gültige Sprache – eine Sprache wird aber und erlernt sich erst durch immerwährendes fleissiges Üben. Ihre Grammatik und ihre Orthographie wachsen langsam. Auch die Musiksprache unserer Zeit, die Sprache der “modernen Musik” kann nicht mit einem Schlage fertig und allen verständlich dastehen. » (Edgar Schmidt-Bredow, « Gedanken zum Thema “Moderne Musik” », 1^{er} juillet 1948, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « Friends & Enemies ».)

dans les régions conservatrices. Alors que le modèle économique aux États-Unis privilégiait avant tout les entreprises privées et était peu propice à toute forme de subvention, le gouvernement d'occupation américain financera en définitive nombre d'initiatives musicales dans sa zone.

Cela passe tout d'abord par l'organisation de concerts. À Munich par exemple, que les Américains considèrent comme la capitale culturelle de leur zone, Karl Amadeus Hartmann lance la série de concerts *Musica Viva* dès 1945. La première saison offre, jusqu'à l'automne 1946, dix concerts. Comme pour les soirées organisées par la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*) en zone soviétique, la programmation de *Musica Viva* est diversifiée et donne à entendre des compositeurs des quatre zones : Aaron Copland et Frederick Jacobi pour les États-Unis (avec Paul Hindemith, Manuel de Falla, Arnold Schoenberg et Igor Stravinsky, dont la double-nationalité est mentionnée) ; Olivier Messiaen, Francis Poulenc, Albert Roussel, Maurice Ravel et Amédée Borsari côté français ; Michael Tippett et Priaulx Rainier représentent les Britanniques ; seuls Dmitri Chostakovitch et Sergueï Prokofiev sont choisis pour l'URSS. La première année, Wolfgang Fortner est le seul Allemand joué. Outre ces compositeurs, d'autres ressortissants de pays européens y figurent, notamment d'Italie (Luigi Dallapiccola), du Danemark (Knudage Riisager) ou encore de Suisse (Rolf Liebermann, Arthur Honegger, Frank Martin, Willy Burkhard). Des initiatives similaires seront ensuite lancées à Augsburg, Nuremberg, Cobourg et Würzburg, lors de concerts mensuels. La programmation de « Nouvelle musique » s'étend à toute l'Allemagne et, en 1948, *Melos* recense pas moins de vingt-sept villes organisant au total 274 concerts lui étant consacrés¹⁰⁰. Certains sont précédés de présentation des œuvres ou des compositeurs, ainsi que d'explications permettant au public une meilleure perception. D'autres ambitionnent une « rééducation progressive » du goût des auditeurs et concilient répertoire du début du siècle et œuvres plus modernes.

Un autre exemple de ce que l'on pourrait qualifier de « propagande culturelle » américaine en faveur de la modernité est la création d'un événement ouvertement élitiste, organisé par la Société des amis et des ennemis de la musique moderne (*Friends and Enemies of Modern Music Society*), créée à Stuttgart en mars 1947. Walter Hinrichsen, officier en charge de la musique au sein de l'ICD, décrit ainsi le concept :

Son objectif était de mettre en avant la musique américaine dans son ensemble et la musique contemporaine de toutes les nations non-allemandes par une série

100 « Neue Musik in den Konzertprogrammen 1948 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XVI/1, janvier 1949, p. 27-28.

de concerts, à programmer dans les bibliothèques des Centres d'information américains, gratuits pour tous les professionnels et limités à quarante personnes. Le tout devait être aussi snob que possible et inaccessible. En conséquence, sa popularité se répandit comme une traînée de poudre¹⁰¹.

Dans les faits, les concerts, qui ont lieu près d'une fois par mois, présentent exclusivement des œuvres de musique de chambre américaines exécutées par des interprètes allemands ; en introduction, explications et analyses sont fournies à l'auditoire par des musicologues, critiques musicaux ou chefs d'orchestre allemands renommés – on y retrouve Hans Rosbaud, Karl Amadeus Hartmann et Hans Heinz Stuckenschmidt. Ces concerts sont également suivis de discussions avec le public. Devant le succès rencontré par la section de Stuttgart fondée en mars 1947, d'autres sont ouvertes dans la zone : Karlsruhe et Heidelberg en avril, Brême et Munich en mai. Les places sont fournies gratuitement par l'administration américaine aux artistes locaux ainsi qu'aux étudiants, en vue de les familiariser avec une esthétique qui leur est inconnue et de vaincre les préjugés à son encontre.

280

Des festivals de « nouvelle musique » ou de « musique moderne » sont également organisés ou réautorisés après leur interdiction sous le III^e Reich dans toute la zone occidentale : le festival *neue Musik Donaueschingen* (juillet 1946) et les « semaines artistiques » (*Kunstwochen*) de Baden-Baden et Coblenche (mai-juin 1947) en zone française ; la *Niederrheinisches Musikfest* à Aix-la-Chapelle (1946) puis Düsseldorf (1947) dans la zone britannique ; les *Stuttgarter Musiktage* (mai-juin 1947) ; la *Woche für neue Musik* à Francfort (mai 1948) en zone américaine ; sans oublier les *Berliner Musiktage* (1947). Financés en majorité par les fonds publics, l'avenir des concerts et des festivals est fortement compromis après l'inflation provoquée par la réforme monétaire de 1948.

Les alliés de l'Ouest impulsent enfin la création de sociétés et instituts dispensant, à l'année ou à l'occasion de sessions d'été, des cours et conférences sur la nouvelle musique, sur la composition ou sur les méthodes de son enseignement à l'école ou en cours particuliers. En dehors des conférences figurent des ateliers de pratique instrumentale et vocale ou d'analyses d'œuvres. Outre l'exemple spécifique des Cours d'été de Darmstadt ou celui de la Société des amis et des ennemis de la nouvelle musique, des Instituts pour la nouvelle

¹⁰¹ « Its purpose was to further in the main American music and the contemporary music of all non-German nations in a series of reading concerts to be held in the American Information Library free of charge to all professional people with an audience of not more than forty. It was to be as snobbish as possible and equally inaccessible – as a result its popularity spread like wild-fire. » (Walter Hinrichsen, « Information Control Cumulative Report, 1 July-31 December 1946 », p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 240, dossier « Weekly Reports ».)

musique et l'éducation musicale (*Institute für Neue Musik und Musikerziehung*) sont ouverts en secteur américain. En dehors des cours, ils organisent également des journées d'étude (*Arbeitsstagungen*). En zone britannique, la Société pour la nouvelle musique (*Gesellschaft für Neue Musik*) est fondée à Cologne en 1948 ; un an plus tard naît le Cercle d'étude pour la nouvelle musique (*Arbeitskreis für Neue Musik*) sous la direction de Hans Mersmann. Y appartient également Herbert Eimert, qui fondera en 1950 le Studio de musique électronique (*Studio für elektronische Musik*), toujours à Cologne.

Certaines villes particulièrement conservatrices font l'objet d'initiatives multiples pour imposer la modernité dans plusieurs domaines artistiques, à l'exemple de l'enclave américaine du port de Brême, jugée « d'un conservatisme musical extrême ». Entre autres mesures, on peut lire :

Il est proposé d'insister auprès de tous les théâtres sur le besoin de faire une utilisation maximale de la presse, de la radio et des autres médias pour étendre leur influence et pour permettre une meilleure réception des pièces controversées. [...] Une série de conférences et d'événements spéciaux traitant de la question du théâtre moderne dans le monde entier est programmée, qui aura probablement lieu au Centre d'information américain¹⁰².

Une agence de concerts est même ouverte pour contrer le monopole de celle en place, jugée réactionnaire : « Le département du contrôle de la musique et du théâtre a contribué à la création d'une agence de concerts, PRO-ARTE, dédiée à la mission d'animation et d'ouverture de la vie musicale de la ville, encourageant l'exécution de musique nouvelle et exigeant le plus haut niveau musical¹⁰³. »

Enfin, la radio est mobilisée dès les premiers mois d'occupation pour faire découvrir et apprécier la « nouvelle musique ». Les Britanniques sont les premiers à en assurer la reprise *via* Radio Hamburg, épargnée par les bombardements, le 4 mai 1945 – elle diffusait la veille encore des programmes de propagande du Reich. Elle deviendra, à partir du 22 septembre 1945, la *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR), avec un système centralisé calqué sur celui de la BBC au Royaume-Uni. Des Allemands sont associés au projet mais la direction

102 « *It is proposed to stress to all theatres the need of making full use of press, radio, and other media in order to extend their influence, and to secure a more favorable reception for controversial plays. The main theatres must also be encouraged to bring their performances to the population of the outlying areas, who find it impossible to travel to the theatres. [...] A series of lectures and special events dealing with the modern theatre all over the world is planned, probably to take place in the US. Information Center.* » (Alex Saron, « Theatre & Music History, 1 July 1946 to 30 June 1947 », 9 juillet 1947, p. 16. NARA, Rg 260, E1345 Box 81, dossier « Semi-Monthly Report, Theater and Music Control ».)

103 « *Theatre and Music Control helped to set up a competing concert agency, PRO-ARTE, dedicated to the mission of enlivening and broadening the musical life of the city, encouraging the performance of new music, and insisting on the highest musical standards.* » (*Ibid.*, p. 14.)

est assurée par l'occupant. Quelques jours plus tard, les Américains ouvrent *Radio München* en Bavière (12 mai), *Radio Stuttgart* dans le Wurtemberg-Bade (3 juin) et *Radio Frankfurt* dans la Hesse (4 juin). Suivront à Berlin la *Drahtfunk im amerikanischen Sektor* ou DIAS (21 novembre, renommée quelques mois plus tard RIAS, *Rundfunk im amerikanischen Sektor*) et *Radio Bremen* (23 décembre). Chaque station est dirigée par un *Chief Controller* allemand dépendant de l'*Information Control Division* américaine. Après l'échec du système fédéraliste en matière de radiodiffusion, les Américains s'orienteront vers le modèle britannique.

282

Les Soviétiques inaugurent la *Berliner Rundfunk* le 13 mai 1945, avec un fonctionnement centraliste la plaçant sous le contrôle total du gouvernement militaire. Quant aux Français, ne bénéficiant pas d'infrastructures préexistantes, ils n'ouvrent la *Südwestfunk* à Baden-Baden que le 31 mars 1946. Administrée par des représentants diversifiés de l'échiquier politique allemand, elle est néanmoins sous l'étroit contrôle de la direction générale des Affaires culturelles française. Toutes ces radios fonctionnent grâce à des fonds publics assurés par l'instauration d'une redevance payée par les auditeurs. Une ligne commune est décidée par les Alliés et publiée dans les *Rules and Duties of Broadcasts*. Il y est notamment mentionné une « mission de formation » (*Bildungsauftrag*) du public allemand et il est préconisé que les programmes « servent à la population tout entière par l'éducation, l'instruction et le divertissement¹⁰⁴. » Si la diffusion d'informations pratiques venant du gouvernement militaire de chaque zone prédomine tout d'abord, la musique tient cependant une place importante, avec la présence notable de musiques interdites sous Hitler ainsi que la remise à l'honneur du répertoire classique détourné.

Chez les Alliés occidentaux, l'accent est mis sur la mission de rééducation de ce média par le cosmopolitisme et par l'ouverture à la musique moderne et à la création musicale contemporaine. Ainsi que l'écrit Jean Arnaud, en charge de la direction de l'Information en zone française :

La radio n'a pas seulement pour tâche de distraire, son rôle sur la mentalité est déterminant. Il commence, nous venons de le dire, par la musique, puisqu'il n'est pas indifférent de donner le pas à Hindemith sur un Wagner, dont la musique, par ses dimensions colossales, encourageait trop la prétention des Allemands à être les seuls à pénétrer les profondeurs mystico-musicales¹⁰⁵.

104 Cité par Rita von der Grün, « Wer macht das Programm? Die Entwicklung des Rundfunks nach 1945 », dans Hanns-Werner Heister, Dietrich Stern (dir.), *Musik der fünfziger Jahre*, Berlin, Argument Verlag, 1980, p. 26.

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

En plus des retransmissions de concerts, les directeurs de stations sont donc priés de mettre en place des émissions « pédagogiques » visant à familiariser un public de plus en plus nombreux avec les sonorités nouvelles. L'occupant américain s'inspire pour ces programmes des nombreuses émissions impulsées aux États-Unis au début des années 1940, parmi lesquelles par exemple *Invitation to Music* et *Exploring Music*, diffusées hebdomadairement par la chaîne Columbia Broadcasting System (CBS) et donnant à entendre des musiques méconnues commentées et présentées par le chef d'orchestre et compositeur Bernard Herrmann. Les Américains transposent également un système mis en place dans leur pays quelques années auparavant : des concerts-lectures à destination des scolaires sont retransmis sur les ondes, à l'exemple de ceux organisés par l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et dont le journaliste et éditeur Hans Walter Heinsheimer, installé aux États-Unis, rend compte dans *Melos* :

Le chef d'orchestre choisit, en accord avec les professeurs, un programme qui sera inscrit dans celui des écoles. Le programme ainsi que des notes sont ensuite distribués aux soixante-seize écoles de Los Angeles, pour permettre la préparation au concert lors des heures de musique. Deux mille élèves assistent à l'enregistrement de l'émission dans la salle de concert, et des milliers d'autres l'écoutent depuis leur salle de classe. Avant chaque œuvre, le chef d'orchestre donne des explications¹⁰⁶.

Enfin, des émissions consacrées à la musique moderne s'adressent à un public d'adultes. Ainsi par exemple, sur les ondes de *Radio Stuttgart*, où a lieu une initiative propagandiste dans le cadre de l'émission *Modern American Music* en octobre 1948. Le présentateur annonce en effet une histoire : « Comment Georg Muller est devenu ami avec la musique moderne ». Deux personnages allemands fictifs sont mis en scène : Georg, réticent à la musique américaine, et Peter, son ami. Ce dernier, ayant reçu des enregistrements d'un oncle vivant aux États-Unis, entreprend de les faire apprécier par Georg. Au fil des écoutes, Georg prend conscience de la qualité des œuvres. À son objection quant aux dissonances, Peter répond : « La musique est une expression de notre temps, et notre temps est plein de dissonances. » Georg se rallie finalement à l'ouverture de Peter et promet de combattre ses préjugés conservateurs et de faire l'effort d'écouter cette musique pour pouvoir l'apprécier. Peter conclut l'émission :

La bataille est gagnée : si vous continuez à écouter de la musique moderne avec ouverture d'esprit, vous l'aimerez et la comprendrez rapidement. [...] Il vous faudra certes plus de temps pour pouvoir apprécier réellement la musique

¹⁰⁶ Hans Walter Heinsheimer, « Musik im amerikanischen Rundfunk », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/12, octobre 1947, p. 334.

moderne la plus avancée. Mais lorsque vous la comprendrez, tout un nouveau monde de plaisir musical s'ouvrira à vous¹⁰⁷.

À Cologne en zone britannique, la NWDR confie en 1948 le programme hebdomadaire *Musikalisches Nachtprogramm* (*Programme musical nocturne*) à Herbert Eimert, collaborateur à la radio depuis 1945 : de 23 h 15 à minuit, il s'adresse à un public averti, avide de découvertes musicales, et donne à entendre des compositeurs encore inconnus en Allemagne¹⁰⁸. Sur la Südwestfunk, les Français lancent en mai 1949 les programmes *Bekanntnis eines 19-Jährigen zur modernen Musik* (*Profession de foi d'un jeune de 19 ans en faveur de la musique moderne*) et *Musik der Welt* (*Musique du monde*), diffusant exclusivement de la musique moderne.

L'échec « populaire » de la « Nouvelle musique »

284

Ce qui attire le public dans les salles de concert, c'est un programme allant de Beethoven à Strauss. Dans certaines villes, et grâce à l'activité de certains spécialistes, éventuellement un programme consacré entièrement à Bach. Le répertoire musical – notion apparue au XIX^e siècle – rétrécit à vue d'œil. Cette limitation du répertoire à des œuvres à succès de la musique classique et romantique annonce un déclin de la culture¹⁰⁹.

Malgré les préconisations des Alliés et les nombreuses actions en faveur de la « nouvelle musique », le constat dressé par le musicien et pédagogue Günther Kehr en 1947 est que le public allemand y reste dans l'ensemble réfractaire ; la fréquentation des concerts reste insatisfaisante. Dans un premier temps, les initiatives en matière de rééducation à la modernité s'étaient faites progressivement, en musique comme en peinture. Lors de la « Quinzaine culturelle de Constance » de 1946 en zone française par exemple, l'accent avait été mis sur une modernité « acceptable » pour un public qui n'y était plus habitué :

Sans doute le surréalisme et Picasso, dont le génie dépassa et assimila avec une si parfaite souplesse les diverses doctrines qui se disputèrent l'esprit des peintres depuis une trentaine d'années, n'étaient pas représentés. Peut-être a-t-on craint

¹⁰⁷ Cité dans Amy C. Beal, « The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde: American Classical Music in Postwar West Germany », *American Music*, 21/4, 2003, p. 485.

¹⁰⁸ Le 27 novembre 1952, Eimert est le premier à consacrer une émission entière à un compositeur américain encore inconnu du grand public en Allemagne : John Cage.

¹⁰⁹ Günther Kehr, « Rundfrage: Wie sollen wir aufbauen? », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/5, mars 1947, p. 17.

et avec juste raison qu'ils n'effarouchent un public qui, privé de liberté depuis 1933, ne peut pas encore en supporter de trop fortes doses¹¹⁰.

Les diverses initiatives alliées n'empêchent pas le conservatisme artistique de persister au sein de la population, notamment en matière de musique. Les tentatives de pédagogie, déployées principalement par les Américains, restent en définitive infructueuses et les festivals de « nouvelle musique » ne doivent leur survie qu'à des financements massifs des pouvoirs en place. Différents facteurs peuvent expliquer ce qui pourrait sembler un échec des politiques en matière de nouvelle musique, à commencer par l'inflation provoquée par la réforme monétaire de 1948.

Plusieurs mois après la défaite du régime hitlérien, la situation économique reste catastrophique et le niveau de vie extrêmement bas. Une monnaie, l'*Allied military Mark*, est créée pour les troupes et s'échange à raison d'un pour un. Les soldats perçoivent par ailleurs leur salaire dans la monnaie de leur pays d'origine. La présence de nombreuses monnaies et de taux de change variables entraîne une spéculation au sein des troupes : à titre d'exemple en 1945, le dollar américain s'échange contre 10 *Allied military Mark* et contre 200 Reichsmarks. Devant la pénurie de ressources, les soldats vendent à la population allemande tout ce dont ils bénéficient gratuitement, au marché noir : rations alimentaires, cigarettes, bonbons, parfois même des biens publics. La « monnaie cigarette » (*Zigarettenwährung*) est également utilisée. Conséquence de l'effondrement du Reichsmark, l'absentéisme se développe et la productivité chute. Face à cette situation, les Américains proposent de changer de monnaie dès 1946. Devant l'opposition des Soviétiques et des Français, ils s'allient uniquement aux Britanniques et constituent une « bizona », avant d'être rejoints par les Français en 1948 et de former la « trizona ». En juin 1948, le Reichsmark est retiré de cette zone et changé pour le Deutsche Mark (DM) au rapport de dix pour un, à la suite de quoi les Soviétiques quittent le commandement quadripartite et bloquent Berlin.

Le changement de monnaie a des conséquences immédiates dans le domaine culturel. Durant les années d'après-guerre, le marché noir n'avait touché que les biens matériels ; le prix des spectacles, très bas, les rendait accessibles et donc plus facilement attractifs pour toute la population. Après la réforme, il est multiplié par dix. Conséquence de la hausse drastique du coût de la vie, le secteur culturel est en crise ; près de 350 théâtres privés ferment en moins d'un an dans la zone occidentale¹¹¹. La programmation musicale dans tout le pays donne désormais largement la priorité aux œuvres du passé : Bach et Haendel

110 « La Quinzaine culturelle de Constance », *La France en Allemagne*, n° 1, juillet 1946, p. 22.

111 Chiffre donné par David Monod, *Settling Scores*, *op. cit.*, p. 183.

sont remis à l'honneur aux côtés de Beethoven et Mozart, Mendelssohn ou Schumann. Tchaïkovski et Chopin sont très fréquemment programmés, tout comme Debussy, Ravel, Fauré et Poulenc. Un rapport de février 1949 en zone américaine pointe le recul de la musique moderne :

La tendance générale du public est de n'assister qu'aux événements donnant à entendre les artistes les plus célèbres. [...] La musique contemporaine, bannie des programmes allemands durant l'ère nazie et donc moins connue et moins bien comprise par le public en général, a de nouveau disparu trop significativement des programmes. La musique classique américaine fait bien sûr partie de cette catégorie¹¹².

286

La réforme monétaire porte un coup aux initiatives fragiles en faveur d'une véritable renaissance musicale de la zone Ouest. Carlos Moseley, directeur-adjoint de la Division en charge de l'éducation et des affaires culturelles (*Education and Cultural Relations Division*) dans la zone américaine, appelle à une dotation exceptionnelle indispensable au maintien de la programmation de musique contemporaine en provenance des États-Unis. Il s'agit également pour lui d'assurer la survie d'initiatives en faveur de la « Nouvelle musique », à commencer par les Cours d'été de Darmstadt ou encore le cycle de concerts *Musica Viva*, organisés par Karl Amadeus Hartmann :

Musica Viva est la série de concerts la plus significative en terme de musique contemporaine à Munich. Elle était subventionnée par diverses institutions parmi lesquelles le *Staatsoper*, et très suivie par les étudiants en musique, et autres, avant la réforme monétaire, mais doit désormais être abandonnée en raison de l'incapacité de son public à payer sa place. Allouer un financement pour trois concerts serait un service public de notre part¹¹³.

L'administration américaine, pourtant encline à encourager les initiatives essentiellement privées, décidera sur ces recommandations de débloquer de nouveaux fonds publics.

¹¹² « *The tendency has been for the public in general to attend only these events where the most outstanding artists were performing [...]. Contemporary music, banned from the German program during the Nazi era and therefore less known and less understood by the general public, has again to too large an extent disappeared from the programs. American art-music is of course included in this category.* » (Cultural Affairs Branch, E&CE Division, OMGB, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 3. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».)

¹¹³ « *“Musica Viva” has been the most significant series of contemporary music concerts in Munich. It was sponsored by various organizations such as the Staatsoper, and was well attended by music students, etc. before the currency reform, but must now be abandoned because of the inability of its audience to pay. To make a grant for 3 concerts would be a public service on our part.* » (Carlos Moseley, « Reorientation Funds for Music Activities », 15 septembre 1948, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 18, dossier « DM Reorientation Program ».)

Si le contexte économique concourt à compromettre l'avenir de la musique moderne, le dogmatisme sériel de certains compositeurs actifs à Darmstadt est également mis en cause. En 1949, Louis Saguer est invité aux Cours d'été par Wolfgang Steinecke. Il y prononce une conférence, « La crise de la création musicale contemporaine » (*Die Krise im gegenwärtigen Musikschaffen*), qui met directement en accusation l'élitisme, ou plutôt le snobisme, qui éloigne la musique sérielle de tout public :

Que le public étriqué bourgeois n'inspire le musicien que très médiocrement n'a rien d'étonnant. D'autre part, l'auditoire des masses populaires, dont la capacité émotive n'est point encore émoussée, n'est pas à la hauteur culturelle requise. [...] Reste donc une troisième voie, d'un moindre effort, en se choisissant une super-élite de deux cents personnes. Ici, il sera sûr d'être bien entouré. Que lui importe que 30 % de ce public privé soit constitué de professionnels, 30 % de critiques, 30 % d'amis, le restant de snobs¹¹⁴.

Le compositeur Hans Werner Henze dénoncera également cette mise à l'écart volontaire des compositeurs face au public, garante pour certains de la véritable indépendance artistique recherchée après des années d'asservissement idéologique : « Tout devait être stylisé jusqu'à l'abstraction, partout devaient suintier la confrontation et la protestation. [...] Tout rapport avec le public qui n'aurait pas tourné à la confrontation ou au scandale était considéré comme une souillure pour l'artiste concerné qui, de ce fait, s'attirait la défiance de ses collègues¹¹⁵. »

La conférence de Saguer révèle certes le positionnement personnel du compositeur, signataire du *Manifeste de Prague*, en faveur d'une musique qui s'adresse au peuple, proche en cela des directives soviétiques. Malgré tout, son intervention a le mérite de pointer pour la première fois le manichéisme d'une certaine « école française » dont Leibowitz est le représentant, qui se distingue pour son intolérance envers toute esthétique contraire au sérialisme. Cette même année, dans le compte rendu des Cours d'été, le directeur du département des Affaires culturelles au sein de l'administration d'occupation américaine écrit :

Le séminaire d'été de Darmstadt s'est achevé le 10 juillet en laissant derrière lui une opinion très nettement divisée quant à son efficacité. [...] Pendant les quatre dernières journées de la session, cinq concerts ont été donnés sous

¹¹⁴ Cité par Bruno Schweyer et Laurent Feneyrou (éd.), *Louis Saguer. Œuvres et jours*, Paris, Basalte, 2010, p. 83-84.

¹¹⁵ Hans Werner Henze, *Bohemian Fifths. An Autobiography*, 1996, cité par Alex Ross, *The Rest is Noise. À l'écoute du xx^e siècle*, trad. fr. Laurent Slaars, Arles, Actes Sud, 2010, p. 532.

le titre générique de *Musique de la jeune génération*. De l'avis général, une bonne partie de ces œuvres était dépourvue d'intérêt et rien ne justifiait qu'on les joue. L'accent trop important mis sur la musique dodécaphonique a été jugé regrettable. [...] Les tensions entre les Français et le reste de l'école ont été l'un des aspects les plus fâcheux de cette session. Sous la houlette de leur professeur, Leibowitz, les étudiants français sont restés à distance des autres et se sont conduits de manière dédaigneuse, allant jusqu'à monter ouvertement leur hostilité pendant l'un des concerts¹¹⁶.

Au-delà des querelles d'écoles, le déclin de la programmation de musique contemporaine américaine dans les divers concerts en zone américaine et l'éloignement du public peuvent également être expliqués par la persistance symptomatique du protectionnisme, du conservatisme et même du nationalisme musical dans le pays. Ce conservatisme musical est révélateur de l'arrogance de certains Allemands, notamment en Bavière où un rapport de 1949 fait état de réflexions régulières, « pas seulement de musiciens, qu'il est du devoir de l'Allemagne d'empêcher la grande musique de disparaître de la surface de la Terre¹¹⁷. » Ce rapport souligne également le problème des préjugés de la population allemande, évoqués précédemment, en matière de culture. Déjà en septembre 1947, le critique musical Kurt Westphal exposait, en termes clairs, l'infériorité de la « nouvelle musique » américaine au regard de la tradition allemande : « Chez Walter Piston, Harrison Kerr et même chez le jeune David Diamond règnent le trait d'esprit et le sens pour la vivacité ludique sur le sentiment, la rythmique exorbitante sur la beauté du timbre, la description grotesque sur le caractère chantant¹¹⁸. » En 1949, la musique contemporaine américaine subit toujours un préjudice important et la persistance de sa programmation n'est assurée que grâce aux subventions allouées par le gouvernement militaire.

Aggloméré, massifié et mythifié dans son unité par le nazisme, le peuple allemand est de fait éclaté, après la guerre, par des systèmes de gouvernement différenciés voire antagonistes. Morcelé, atomisé, dénazifié puis divisé, il se cherche une identité. Malgré les voies profondément divergentes choisies d'un camp à l'autre pour la reconstruction, les différentes « populations » partagent le sort commun de l'occupation et, partant, de la mise sous influence. Lieux

¹¹⁶ Ralph Burns, Cultural Affairs Branch, « Review of Activities for the Month of July 1949 », cité par Alex Ross, *ibid.*, p. 478.

¹¹⁷ « During the period of this report it has often been stated by Bavarians, of various walks of life, not only the musicians, that it is Germany's duty to keep great music from perishing from the earth. » (Cultural Affairs Branch, E&CR Division, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

¹¹⁸ Kurt Westphal, « Internationale neue Musik in Berlin », art. cit., p. 292.

stratégiques d'affrontement cristallisant le conflit majeur que représente la guerre froide, les différentes zones allemandes – plus spécifiquement les zones de l'Ouest contre la zone soviétique – voient leurs politiques modelées avant tout sur une « véritable guerre des convictions et des idéologies menée de part et d'autre avec acharnement et hystérie¹¹⁹. » L'affrontement entre les Alliés du bloc de l'Ouest et les Soviétiques, s'il fait ressortir des idéologies diamétralement opposées, ne doit pas occulter le point de départ néanmoins commun des divers régimes : l'« Heure Zéro » et l'objectif d'éradication du nazisme et de reconstruction du pays. L'identité allemande se construit donc avant tout, politiquement mais également culturellement et artistiquement, dans la rupture avec le passé national-socialiste. La nature de la rupture est en soi reconstituante de la nature du « nouveau peuple ». L'étude des politiques musicales et de leurs liens avec le *peuple* dans les diverses zones a fait ressortir des spécificités, des clivages d'une zone d'influence à une autre. Dans ce chaos identitaire, la musique, l'un des derniers traits communs au peuple qui puisse demeurer avec la langue allemande, se trouve écartelée entre la tolérance du passé, son détournement ou sa réappropriation, et sa réinvention.

Les définitions de la démocratie divergeaient [parmi les Alliés], mais leurs pratiques avaient au moins un point commun, à savoir la procédure autoritaire pour imposer la démocratie. Dans la mise en place d'institutions nouvelles comme dans le choix des hommes, ils intervenaient sans cesse souvent avec brutalité, et ne donnaient en aucune façon l'exemple de la procédure et du style démocratiques. Ils nommaient arbitrairement et révoquaient arbitrairement pour les motifs les plus variés¹²⁰.

Cette description de l'exercice du pouvoir par les Alliés dans les premiers mois de l'occupation, outre qu'elle confirme les difficultés auxquelles ils se retrouvent confrontés, présume également des écueils à éviter et des problèmes qui se poseront en matière de politiques musicales : comment la rupture qui s'opère de 1945 à 1949 peut-elle en effet, sans se trahir elle-même, proposer un modèle musical qui renoue avec l'identité allemande tant manipulée par Hitler ? Comment peut-elle invoquer une rupture esthétique fondamentale sans se risquer aux déviances du totalitarisme ? Cette rupture ne serait-elle pas, en définitive, nécessairement utopique ? Le cas des Soviétiques est particulier. Malgré le violent combat que se sont livré nazis et communistes depuis les années 1920, et qui a fait de nombreuses victimes chez ces derniers, malgré

¹¹⁹ Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil, Introduction à Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008, p. 19.

¹²⁰ Alfred Grosser, *L'Allemagne de notre temps, 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970, p. 99-100.

des différences idéologiques fondamentales, la transposition en matière de politiques musicales connaît des similitudes. La première explication à fournir est celle du détournement par Hitler, Goebbels et Rosenberg d'idées formulées dès la Révolution de 1917 en Russie et relayées en Allemagne par des sympathisants durant la république de Weimar, notamment à propos du rôle fédérateur de la musique collective. Les politiques musicales, qui s'inscrivent avant tout dans la rupture idéologique avec le nazisme, sont donc condamnées à une forme de dangereuse continuité.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Archives

Bundesarchiv, Berlin (BArch)

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

Landesarchiv, Berlin (LAB)

A Rep 243 : Reichskulturkammer, Landeskulturwalter Gau Groß-Berlin

C Rep 131 : Berichte an die sowjetische Kommandantur

C Rep 167 : Deutsche Staatsoper

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

AC : Affaires Culturelles

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

1 AC 499-1 AC 522 : Bureau des Spectacles

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

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

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

Foreign Office (FO)

FO 898 : Political Warfare Executive

FO 946 : Information Services Department

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

FO 1005 : Records Library

Records of the Cabinet Office (CAB)

CAB 129 : Cabinet Memoranda

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Périodiques

Dépouillement systématique, de 1933 à 1949 lorsqu'applicable

Allgemeine Musikzeitung

La France en Allemagne

KTB. Bulletin officiel de la Kommandatura interalliée

Melos. Zeitschrift für Musik

Melos. Zeitschrift für neue Musik

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

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

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

Musik und Volk

Musikblätter des Anbruch

Die Quelle. Zeitschrift für Theater, Musik, Film

La Revue de la zone française

Stimmen. Monatsblätter für Musik

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

Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik

Dépouillement partiel

Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer

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

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

Aufbau

Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik

Deutsche Kultur-Wacht

Deutsche Musikkultur

Berliner Tageblatt

Berliner Zeitung

Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands

Bildende Kunst

The Dearborn Independent

Der Golden Brunnen

Les Lettres françaises

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

Die Musik-Woche

Musik und Gesellschaft

Neue Musikzeitung

Der neue Tag. Volkszeitung für Baden und Württemberg

Neue Zeitung. Eine amerikanische Zeitung für die deutsche Bevölkerung

Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association

Reichsgesetzblatt

Revue internationale de musique

Sinn und Form

Sozialistische Mitteilungen

Tägliche Rundschau

Les Temps modernes

Revue de l'Institut de sociologie [de Bruxelles]

Völkischer Beobachter

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

Zeitschrift für Instrumentenbau

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

Écrits idéologiques, témoignages, souvenirs

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÉTUDES

Périodiques

Journal of Cold War Studies

Journal of Contemporary History

Mots. Les langages du politique

Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik

Music Educators Journal

Musique en jeu

The Music Journal

Die Musikforschung

Revue d'esthétique

Revue d'histoire diplomatique

Revue de musicologie

Ouvrages généraux

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- DURST, David C., *Weimar Modernism. Philosophy, Politics, and Culture in Germany 1918-1933*, New York, Lexington Books, 2004.
- FACKLER, Guido, « *Des Lagers Stimme* ». *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen, Temmen, 2000.
- FEST, Joachim, *Les Maîtres du III^e Reich* [1965], trad. fr. Simone Hutin et Maurice Barth, Paris, Grasset, 2011.
- FLECKNER, Uwe (dir.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007.
- FÖCKE, Harald et REIMER, Uwe, *Alltag der Entrechteten. Wie die Nazis mit ihren Gegnern umgingen*, Hamburg, Rowohlt, 1980.
- FOERSTER, Isolde von, HUST, Christoph et MAHLING, Christoph-Hellmut (dir.), *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, Mainz, Are Edition, 2001.
- FRAENKEL, Heinrich et MANVELL, Roger, *Dr. Goebbels. His Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1960.
- FRIEDMAN, Douglas E., *The Comedian Harmonists. The Last Great Jewish Performers in Nazi Germany*, West Long Branch, HarmonySongs Publications, 2010.
- GEISEL, Elke et BRODER, Henryk, *Premiere und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941*, Berlin, Siedler, 1992.
- GELLATELY, Robert, *Avec Hitler. Les Allemands et leur Führer* [2001], trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2003.
- GELLATELY, Robert et STOLTZFUS, Nathan (dir.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001.
- GILLIAM, Bryan (dir.), *Music and Performance during the Weimar Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GIMMEL Jürgen, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der « Kampfbund für deutsche Kultur » und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*, Münster, Lit, 2001.
- GOLDSMITH, Martin, *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, New York, J. Wiley, 2000.
- HAFNER, Herbert, *Furtwängler*, Berlin, Parthas, 2003.
- HAMANN, Brigitte, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München, Piper, 2002.
- HEISTER, Hanns-Werner et KLEIN, Hans-Günter (dir.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
- HEISTER, Hanns-Werner (dir.), *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Hamburg, von Bockel Verlag, 1997, t. 3.
- (dir.), « *Entartete Musik* » 1938 – *Weimar und die Ambivalenz*, Saarbrücken, Pfaul-Verlag, 2001.
- HEYER, Helmut, *Kultur in Bonn im Dritten Reich*, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek, 2002.
- HINZ, Berthold, *Art in the Third Reich*, New York, Pantheon Books, 1979.

- HIPPEN, Reinhard, *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich*, Zürich, Pendo-Verlag, 1988.
- HOFFMANN, Moritz, *Beethoven im « Dritten Reich »*, Bonn, Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, s.d.
- HUYNH, Pascal, *La Musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998.
- HUYNH, Pascal (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, cat. expo. 8 octobre 2004-9 janvier 2005, Paris, Musée de la musique/Fayard, 2004.
- IGLESIAS, Sara, *Musicologie et Occupation : Science, musique et politique dans la France des années noires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014.
- INGRAO, Christian, *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*, Paris, Fayard, 2010.
- JANKE, Karl Heinz (dir.), *Jugend unter der NS-Diktatur 1933-1945. Eine Dokumentation*. Rostock, Ingo Koch, 2003.
- JELAVICH, Peter, *Berlin Cabaret*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 1993.
- JOHN, Eckhard, *Musikbolschewismus: Die Politisierung der Musik in Deutschland, 1918-1938*, Stuttgart, J.B.Metzler, 1994.
- JUNG, Michael, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität.
- JUREIT, Ulrike, *Erziehen, strafen, vernichten. Jugendkriminalität und Jugendstrafrecht im Nationalsozialismus*, Münster, Waxmann Verlag, 1995.
- KATER, Michael H., *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 1992.
- , « Carl Orff im Dritten Reich », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 43/1, janvier 1995, p. 1-35.
- , *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997.
- , *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000.
- KATER, Michael H. et RIETHMÜLLER, Albrecht (dir.), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933-1945*, Laaber, Laaber Verlag, 2003.
- KENNEDY, Michael, *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- KERSHAW, Ian, *Hitler*, trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 1999-2000, 2 vol.
- KLEE, Ernst, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.
- KREBS, Gilbert (dir.), *Berlin, carrefour des années vingt et trente*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1992.
- KÜHN, Volker (dir.), *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-1945*, Berlin, Ullstein/Quadruga, 1989.

- KUNA, Milan, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen* [1990], trad. all. Eliška Nováková, Frankfurt a. M., Zweitausendeins, 1993.
- LEVI, Erik, « Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich », *Tempo*, 178, septembre 1991, p. 17-21.
- , *Music in the Third Reich* [1994], New York, Saint Martin's Press, 1996.
- , *Mozart and the Nazis. How the Third Reich abused a cultural Icon*, New Haven, Yale University Press, 2010.
- LONDON, John (dir.), *Theatre under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- MEYER, Michael, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993.
- MICHAEL, Robert et DOERR, Karin, *Nazi-Deutsch/Nazi-German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, Westport, Greenwood Press, 2002.
- MICHAUD, Éric, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1996.
- MOMMSEN, Hans, *Le National-socialisme et la société allemande. Dix essais d'histoire sociale et politique*, trad. fr. Françoise Laroche, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997.
- MOSSE, George L., *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich. La crise de l'idéologie allemande* [1964], trad. fr. Claire Darmon, Paris, Calmann-Lévy, 2006.
- PAINTER, Karen, *Symphonic Aspiration. German Music and Politics, 1900-1945*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2007.
- PALMIER, Jean-Michel, *L'Expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*, Paris, Payot, 1978, t. 1.
- , *L'Expressionnisme et les arts*, Paris, Payot, 1979.
- PETERS, Olaf (dir.), *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, München, Prestel, 2014.
- PETIT, Élise et GINER, Bruno, « Entartete Musik ». *Musiques interdites sous le III^e Reich*, Paris, Bleu Nuit, coll. « Horizons », 2015.
- PETROPOULOS, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.
- PHLEPS, Thomas, « Was bedeutet: Aufarbeitung der "Musikerziehung" in NS-Deutschland », dans Niels Knolle, (dir.), *Kultureller Wandel und Musikpädagogik*, Essen, Die Blaue Eule, 2000, p. 235-276.
- PÖGGELER, Franz (dir.), *Politik in Schulbuch*, Bonn, Bundeszentrale für Politische Bildung, 1985.
- POLIAKOV, Léon, *Bréviaire de la haine. Le III^e Reich et les Juifs* [1951], Paris, Calmann-Lévy, 1993.
- POTTER, Pamela, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, Yale University Press, 1998.

- PRIEBERG, Fred K., *Musik im NS-Staat* Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- , *Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler in the Third Reich* [1986], trad. angl. Christopher Dolan, Boston, Northeastern University Press, 1994.
- , *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, CD-Rom.
- RATHKOLB, Oliver, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien, ÖBV, 1991.
- RÉMY, Pierre-Jean, *Diplomates en guerre*, Paris, J.-C. Lattès, 2007.
- RICHARD, Lionel, *Nazisme et littérature*, Paris, François Maspéro, coll. « Cahiers libres », 1971.
- , *La Vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 1983.
- , *L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995.
- RIETHMÜLLER, Albrecht et CUSTODIS, Michael (dir.), *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, Köln, Böhlau, 2015.
- RITTER, Franz (dir.), *Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente*, Leipzig, Reclam Verlag, 1994.
- RONCIGLI, Audrey, *Le Cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III^e Reich*, Paris, Imago, 2009.
- ROSKIES, David G. (dir.), *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*, Philadelphia, The Jewish Publication Society, 1989.
- ROTTERS, Katja, *Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich*, Halle, Händel-Haus, 1999.
- RYBACK, Timothy W., *Hitler's Private Library. The Books that shaped his Life*, New York, Knopf, 2008.
- SARKOWICZ, Hans (dir.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M./Leipzig, Insel Verlag, 2004.
- SCHALLER, Wolfgang (dir.), *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und « Entartung »*, Berlin, Metropol, 2007.
- SCHMITZ-BERNING, Cornelia, *Vokabular des Nationalsozialismus* [1997], Berlin, De Gruyter, 2007.
- SCHUSTER, Peter-Klaus (dir.), *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst". Die Kunststadt München 1937*, München, Prestel-Verlag, 1987.
- SCHWEYER, Bruno et FENEYROU, Laurent (éd.), *Louis Saguier. Œuvres et jours*, Paris, Basalte, 2010.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SPOTTS, Frederic, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven/London, Yale University Press, 1994.

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

Ouvrages et articles sur l'Allemagne après 1945

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

- BOULEZ, Pierre, « Éventuellement... », *La Revue musicale*, 212, avril 1952, p. 117-148.
- BRENNECKE, Dietrich et HANSEN, Mathias (dir.), *Forum: Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, t. 2.
- BUCHLOH, Stephan, « Zwischen Demokratisierungsbemühungen und Wirtschaftsinteressen: Der Film unter der Besetzung der westlichen Alliierten », *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 8, 2006, p. 162-193.
- BUCKOW, Anjana, *Zwischen Propaganda und Realpolitik. Die USA und der sowjetisch besetzte Teil Deutschlands 1945-1955*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.
- CAHN, Jean-Paul et PFEIL, Ulrich (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.
- CALICO, Joy Haslam, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999.
- CARROLL, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Paris, Publisud, 1985.
- CLEMENS, Gabriele, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997.
- COLIN, Nicole, DEFRANCE, Corine, PFEIL, Ulrich et UMLAUF, Joachim (dir.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, Narr Verlag, 2013.
- CONERMANN, Gisela, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1995.
- COPELAND, Dale C., *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- CUSTODIS, Michael, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique [1965-1971]*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004.
- DANUSER, Hermann et BORIO, Gianmario (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Freiburg im reisgau, Rombach, 1997, t. II et III.
- DEFRANCE, Corine, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.
- DEFTY, Andrew, *Britain, America, and anticommunist Propaganda, 1945-53. The Information Research Department*, London, Routledge, 2004.
- 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.
- MÉNUDIER, Henri (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand, 1989.
- METTLER, Barbara, *Demokratisierung und Kalter Krieg. Zur amerikanischen Informations- und Rundfunkpolitik in Westdeutschland, 1945-1949*, Berlin, Verlag Volker Spiess.

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

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

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

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

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

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

INDEX

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

G _____
 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.
Katzner, Georg 353.
Keetman, Gunild 146.
Keilberth, Joseph 141, 331.
Keitel, Wilhelm 171.
Keldych, Youri 260, 264.
Kellermann, Bernhard 191.
Kerr, Harrison 193, 245, 252, 288.
Kestenberg, Leo 66, 146.
Khatchatourian, Aram 266.
Khrennikov, Tikhon 265, 266.
Kilenyi, Edward 209, 302, 303, 323.
Kippenberg, Anton 142.
Kirchner, Ernst Ludwig 63.
Klee, Paul 63.
Klein, César 39.
Klemperer, Otto 43, 79, 139.
Klemperer, Victor 75, 127, 177.
Klinger, Werner 336.
Knappertsbusch, Hans 88, 141, 200.
Knipper, Lev 266.
Knorr, Ernst-Lothar von 92, 326.
Knuchevitsky, Viktor 317.
Kodály, Zoltán 141, 192.
Koechlin, Charles 276.

Koenig, Marie-Pierre 173.

Kokoschka, Oskar 64.

Koussevitzky, Serge 225, 248.

Krauss, Clemens 59, 88.

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

Kriegel, Willy 61.

Kudritzki, Horst 331.

Kupsch, Richard 151.

L

Lafferentz, Bodo 52.

Laffon, Émile 253.

Lattre de Tassigny, Jean-Marie Gabriel de
254.

Laux, Karl 108, 297.

Leander Zarah, 100.

Lebedinski, Lev 260.

Lehár, Franz 93, 121.

Leibowitz, René 41, 226, 287, 288.

Leip, Hans 98.

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

Lessing, Gotthold Ephraïm 156, 295.

Levi, Hermann 58.

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

Liebermann, Rolf 279.

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

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

Lohse, Fred 192, 269.

Lortzing, Albert 59, 352.

Lounatcharski, Anatoli 42, 260, 261,
316.

Lusset, Félix 255.

Luther, Martin 179, 181.

Luxemburg, Rosa 43, 114, 191, 242.

M

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

MacDowell, Edward 193.

Mahler, Gustav 36, 141.

Maler, Wilhelm 192.

Mann, Klaus 28, 181, 191, 351.

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

Marc, Franz 63.

Marlowe, Christopher 250.

Marshall, George 194.

Martin, Frank 192, 279.

Martinet, Jean-Louis 276.

Marx, Karl 43, 216, 239.

Matthus, Siegfried 353.

Mauersberger, Rudolf 328.

Mauriac, François 208.

Mehring, Walter 102.

Meinhard von Staa, Wolfgang 115.

Meißner, Wilhelm 101.

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

Menuhin, Yehudi 334.

Mersmann, Hans 218, 281.

Messiaen, Olivier 192, 222, 279, 299.

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

Meyerbeer, Giacomo 36, 215.

Miaskovski, Nikolai 192, 261, 265.

Mikhoels, Solomon 300.

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

Miller, Glenn 219, 316.

Millöcker, Carl 60, 93, 98.

Mittler, Wolf 150, 151.

Moll, Margarete 63.

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

N

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

O

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

P

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

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

R

Raabe, Peter 20, 26, 56, 67, 72, 79,
83-85, 87, 90, 94, 96, 104, 106, 108,
143, 147, 337.
Rainier, Priaulx 279.
Ravel, Maurice 257, 259, 279, 286.
Rawsthorne, Alan 248, 250.
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 Reichsmusiktag</i> et <i>Entartete Musik</i>	64
CHAPITRE II. Peuple, musique et asservissement.....	71
Peuple et <i>Volksgemeinschaft</i> : le discours.....	71
La communauté du peuple (<i>Volksgemeinschaft</i>).....	72
Peuple et massification.....	74
Mise au pas de la musique et des musiciens.....	77
<i>Gleichschaltung</i> et exaltation de l'unité du peuple.....	77
<i>Reichskulturkammer</i> et <i>Reichsmusikkammer</i>	80
À la recherche d'une musique « nazie ».....	85
Le soutien à la création.....	85
Nazification de l'opéra.....	89
Nazification de la musique de divertissement : jazz, <i>Schlager</i> et cabaret.....	93

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

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

392

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

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

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



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

Mondes Contemporains

collection dirigée par
Éric Bussière et Olivier Forcade

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