

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

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

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

ISBN de ce document :
979-10-231-3449-0

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

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

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

Mondes Contemporains

collection dirigée par Éric Bussière et Olivier Forcade

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

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

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

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

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

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

La Grande Guerre des assiettes

Jean-Pierre Chaline (dir.)

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

Olivier Zajec

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

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

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

Paul de Villelume ; édition établie par Simon Catros

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

Mathieu Dubois

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

Nadine-Josette Chaline

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

Laurent López

Sortir de la guerre

Michèle Battesti et Jacques Frémeaux (dir.)

Les Guerres balkaniques 1912-1913

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

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

Jean-Baptiste Manchon

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

Autour de l'œuvre de Georges-Henri Soutou

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

Élise Petit

Musique et politique en Allemagne

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



Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

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

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

© Sorbonne Université Presses, 2023

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

SUP

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

tél. : (33) (0) 1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

À Philippe

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

TABLE DES ABRÉVIATIONS

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

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

SECONDE PARTIE

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

ILLUSIONS ET UTOPIES DE RUPTURES : DANS LES ORNIÈRES DU NAZISME

À L'EST : DÉTOURNEMENT ET RÉAPPROPRIATION

Canons musicaux et échecs. L'importance du collectif

La musique bourgeoise, dès le départ, portait en elle le bacille qui a conduit aujourd'hui à la maladie du style moderne, lequel n'en est que l'aboutissement, la phase terminale. La musique homophone comportait et comporte encore une sorte de mauvaise conscience. Du point de vue de la *technique musicale*, c'est la simplicité, la naïveté d'un style homophone qui s'est développé lui-même par opposition au style polyphonique. Du point de vue de la *subjectivité artistique*, cela apparaît comme un vague sentiment d'isolement, d'insécurité, d'esseulement. Ainsi pourrait-on également expliquer la dernière période de Mozart et de Beethoven, avec son aspiration à des éléments polyphoniques, contrapuntiques. C'est comme si, libéré par la civilisation bourgeoise, l'artiste, incertain non seulement de ses conditions d'existence réelles, mais encore de son rapport artistique avec l'auditeur, éprouvait le regret d'une époque où les liens étaient plus simples, plus sûrs¹.

Ainsi s'exprime le compositeur Hanns Eisler au II^e Congrès international des compositeurs à Prague en mai 1948, alors que les politiques musicales en zone soviétique allemande ont connu une véritable radicalisation. De même que l'homophonie avait été mise en valeur par les musicologues hitlériens, la polyphonie subit à nouveau des attaques idéologiques. Au-delà de la complexification qui l'éloigne du peuple, c'est son affiliation à une esthétique « bourgeoise » qui est visée par les compositeurs soviétiques ou communistes parmi lesquels Eisler, pourtant attaqué par les plus orthodoxes. La création musicale privilégie à nouveau les œuvres symphoniques ou chorales au détriment de la musique de chambre. Eisler en donnera quelques années plus tard la justification suivante dans un article adressé à ses compatriotes de l'Ouest :

La musique de chambre en tant que genre est plutôt en déclin qu'en ascension car, si l'on excepte la pratique à la maison, elle est l'affaire d'un petit cercle

¹ Hanns Eisler, « Les grandes questions sociales de la musique moderne », dans *Musique et société*, trad. fr. Diane Meur, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1998, p. 176-178.

d'amateurs et de connaisseurs. Cela ne veut pas dire que la musique de chambre disparaîtra, mais plutôt que sa signification changera pour quelque temps. Elle sert davantage au maintien de la tradition chez l'auditeur, au perfectionnement de la technique pour le musicien et comme matériau d'apprentissage pour le compositeur qu'au plaisir artistique d'une large masse².

Ces critiques ou préconisations révèlent la volonté de massification et de contrôle de l'individu qui doit s'opérer par la musique. L'importance donnée à l'aspect collectif doit se comprendre comme inhérente au système mis en place par le régime d'occupation, qui se radicalisera après la fondation de la RDA. Sous la république de Weimar déjà, de nombreuses associations professionnelles offraient des activités collectives aux salariés, non seulement avec pour objectif d'organiser leurs loisirs mais surtout pour canaliser les masses et les sensibiliser, sinon les éduquer tout en les détournant des lieux de débauche. Avec l'arrivée des nazis au pouvoir, le peuple allemand est embrigadé dans de multiples organisations qui englobent tous les citoyens dès le plus jeune âge ; le répertoire populaire allemand doit façonner le futur peuple « aryen » uni par « le Sang et le Sol » (*Blut und Boden*). Au même moment en URSS, le régime stalinien met également en œuvre une politique de contrôle du temps libre de ses ressortissants ; au-delà du folklore, la littérature et les arts qu'il promeut exaltent surtout de nouveaux héros, « les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle : ouvriers et ouvrières, kolkhoziens et kolkhoziennes, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers³ », sans oublier les combattants de la Révolution bolchevique. De nouveaux rituels et jours de commémoration remplacent les anciennes fêtes rurales et religieuses. L'individu communiste doit mettre toutes ses capacités et son talent au service de la collectivité et il est intégré dans de multiples associations selon son âge, son activité professionnelle et son sexe.

Outre cette dissolution de toute individualité dans une masse dévouée à un idéal politique totalitaire, l'impossible définition d'une « musique soviétique » autrement que par l'opposition à tout « formalisme » et par la mise en avant des « classiques », sans oublier sa mission principalement éducative et politique, rapprochent les régimes stalinien et hitlérien. En 1948, Jdanov énonce ainsi leur mission aux compositeurs soviétiques :

Votre tâche ne consiste pas seulement à empêcher la pénétration des influences bourgeoises dans la musique soviétique. Votre tâche consiste à confirmer la

2 *Id.*, « Brief nach Westdeutschland », *Musik und Gesellschaft*, 11/4, avril 1952, p. 19.

3 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*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950, p. 14.

supériorité de la musique soviétique, à créer une puissante musique soviétique qui s'incorpore ce qu'il y a de meilleur dans le passé de la musique, qui reflète la société soviétique d'aujourd'hui et puisse élever plus haut encore la culture de notre peuple et sa conscience communiste⁴.

La prééminence idéologique, qui confine dès 1934 chez Jdanov au sectarisme, mène en définitive au même échec et au même constat que sous le régime national-socialiste : aucun compositeur d'envergure, qui soit unanimement acclamé par les musicologues soviétiques, ne se détachera, que ce soit en URSS ou en Allemagne occupée.

Contrôle de la musique et des artistes

Après l'expérience de cette dernière guerre terrible, il doit être clair pour tout individu progressiste que le modèle économique désastreux du capitalisme, et avec lui les inévitables contradictions, guerres et crises, doit être remplacé par un autre meilleur. Ce nouveau modèle est celui de l'économie pacifique et démocratique. [...] Les délégués promettent de se battre pour que toutes les forces artistiques créatrices contribuent à l'augmentation de la joie de travailler parmi la population active et, ce faisant, au succès du plan biennal⁵.

Cette déclaration de 1949 illustre le positionnement problématique du régime d'occupation soviétique. Tout d'abord parce qu'elle émane de la Confédération libre des syndicats allemands (*Freie Deutsche Gewerkschaftsbund*, FDGB). Organisation mise en place par les Soviétiques dès 1945⁶, elle a pour but officiel le regroupement et la représentation de toutes les professions artistiques. Mais elle est pensée avant tout comme un outil de contrôle, à l'instar de la Chambre de culture du Reich de Joseph Goebbels⁷. La rupture idéologique est certes annoncée par les termes *pacifique* et *démocratie*, cependant contredits par l'évocation du « combat », de la « joie » par le travail – qui rappelle l'organisation de Robert Ley La Force par la joie (*Kraft durch Freude*), qui visait la fusion de tous

4 Andreï Jdanov, « Sur la musique », discours d'introduction à la conférence des musiciens soviétiques, 1948, *ibid.*, p. 93-94.

5 « *Nach den Erfahrungen des letzten furchtbaren Krieges muß jedem fortschrittlichem Menschen klar sein, daß die unheilvolle Wirtschaftsform des Kapitalismus mit ihren unlösbaren Widersprüchen, Kriegen und Krisen durch eine bessere Wirtschaftsform abgelöst werden muß. Diese neue Wirtschaftsform ist die demokratische Friedenswirtschaft. [...] Die Delegierten versprechen, dafür zu kämpfen, daß alle künstlerisch schaffenden Kräfte zur Erhöhung der Arbeitsfreude der Werktätigen und damit zum Erfolg des Zweijahresplanes beitragen.* » (Gewerkschaft Kunst, « 1. Zentraldelegiertenkonferenz am 15. und 16. Juni 1949 in Berlin. Materialien », 1949, p. 5. BArch, SAPMO, DY 43, 1, Haus 903/2.OG.)

6 La première antenne est créée à Aix-la-Chapelle en mai 1945 ; le premier congrès entérinant la fondation de la Confédération aura lieu du 9 au 11 février 1946.

7 Voir ci-dessus, p. 83-84.

les travailleurs au sein d'une masse nazifiée – et du plan biennal autoritairement mis en place. Enfin, la mise à contribution de « toutes les forces artistiques et créatrices » témoigne de l'asservissement des arts à l'idéologie politique et le contrôle auquel ils sont soumis. En bref, elle traduit l'impossibilité de rupture à laquelle se heurtent les dirigeants soviétiques et l'application de politiques reprenant les travers totalitaires du régime national-socialiste.

294

Bien que le contrôle de toute manifestation artistique soit présent dès 1945 dans la zone soviétique et que la censure y soit monnaie courante, deux temps doivent néanmoins être distingués. Tout d'abord, la période de dénazification de la société allemande, qui s'exerce, on l'a vu, dans une relative collaboration entre les quatre puissances occupantes. Afin de garantir un retour à la démocratie et de s'assurer que les idées nationales-socialistes cessent de se propager, diverses directives sont promulguées par le Conseil de contrôle interallié : de nombreux ouvrages sont réquisitionnés et détruits, des œuvres d'art sont interdites, des chansons mises sur des « listes noires » ; toutes les activités culturelles sont contrôlées, quel que soit le pouvoir en place ; les textes de pièces de théâtre ou de cabaret doivent être soumis trois jours à l'avance, certains sont interdits et chaque gouvernement d'occupation peut censurer tout ce qui lui paraîtrait déstabilisant ou contraire aux principes de rééducation décidés par les Alliés. Les expositions sont supervisées à toutes les étapes de leur mise en place. Les salles de concert, d'opéra, d'opérette, de cabaret ou de variétés doivent également être enregistrées. Tous les directeurs administratifs et artistiques des théâtres et institutions musicales, mais aussi les professeurs, vendeurs d'art, entrepreneurs, sponsors et éditeurs doivent être titulaires d'une autorisation d'activité. Ce mode de contrôle autoritaire s'exerce également sur tous les artistes. Il est donc difficile dans un premier temps d'interpréter cette prise de contrôle totale par les Alliés autrement que par un souci d'*épuration* et de *purification* de toute la vie artistique et culturelle du pays occupé, d'autant que les Soviétiques respectent tout d'abord la diversité dans leur programmation culturelle et affichent une certaine ouverture. Néanmoins, ils mettent en place dès leur arrivée diverses ligues ou associations sur lesquelles ils prendront l'ascendant par la suite, sans oublier la fusion « encouragée » des deux principaux partis politiques, le SPD et le KPD au sein du « parti unifié » SED en avril 1946. L'extension d'une possible mainmise se profile au fil des mois et alerte les Alliés occidentaux.

Avec l'accroissement des tensions en 1947, la situation change. Si les occupants conservent leurs prérogatives en matière de censure et d'autorisation d'événements ou d'œuvres, la fin du processus de dénazification est supposée sonner également celle du contrôle omniprésent : les alliés occidentaux revendiquent désormais la totale liberté de leurs artistes. Car l'heure est à l'affrontement idéologique entre alliés de l'Ouest et Soviétiques. Le point de

départ de la véritable prise de contrôle idéologique et politique sur les artistes à l'Est est la constitution de la FDGB ainsi que la mise en place, dans chaque *Land* soviétique, d'un Comité culturel consultatif (*Beratender Kulturausschuß*) à partir de mai 1947. Chargé de « l'amélioration de la qualité artistique et de la suppression du kitsch⁸ » dans les beaux-arts, il doit également superviser l'organisation d'expositions et surtout établir des données sur les artistes de chaque *Land* et les catégoriser, au vu de leur engagement politique puis de leurs productions artistiques, comme « utilisables » (*brauchbar*) ou « inutilisables » (*unbrauchbar*). Les officiers culturels nommés directement par l'administration dans chaque *Land* doivent contrôler toutes les manifestations culturelles et peuvent désormais exercer des pressions pour que la programmation suive la ligne politique de Moscou. En ce qui concerne les théâtres, le fonctionnement totalitaire du régime communiste est patent : gérés par des ministres de l'Éducation allemands à l'échelle locale, leur ligne est dictée par l'administration de la Propagande de Sergei Tiulpanov. Quatre types de pièces autorisées sont établis : les « classiques progressistes » allemands et européens, parmi lesquels *Nathan le Sage* de Lessing ou *Le Tartuffe* de Molière ; les pièces antifascistes allemandes ; les classiques russes ; les pièces soviétiques.

Après le blocus de Berlin, les organisations créées dans les deux premières années d'occupation sont véritablement instrumentalisées et mises au service de la propagande soviétique. La Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*), qui avait bénéficié d'une attitude relativement bienveillante de la part des autorités militaires russes, est mise au pas, par l'intermédiaire du SED. La consigne est clairement donnée par Stefan Heymann, directeur de la section Culture du parti :

La position envers l'Union soviétique doit être définie plus positivement et clairement, dans un sens où la Ligue reconnaisse d'une part les grandes réussites de l'Union soviétique, et considère de l'autre l'Union soviétique comme le garant de paix le plus solide et le plus sûr, en raison de sa haute culture et de son développement social progressiste⁹.

Dans le domaine de la musique également, le contrôle s'intensifie jusqu'à prendre des proportions inédites, ainsi que le montre l'exemple emblématique de l'opéra *Das Verhör des Lukullus* (*Le Procès de Lucullus*) de Paul Dessau et

8 Cité par Manuela Bonnke, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Köln, Böhlau, 2007, p. 72.

9 Stefan Heymann, lettre à Alexander Abusch, 30 juin 1949, citée par Norman M. Naimark, *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949* [1995], Cambridge (Mass.), Belknap Press of Harvard University Press, 2001, p. 407-408.

Bertolt Brecht, établis dans la zone est depuis 1948, donné en RDA en 1951. Écrit originellement pour la radiodiffusion de Stockholm par Brecht en 1939¹⁰ alors qu'il s'est exilé en Suède, le livret dresse une condamnation des criminels de guerre, personnifiés ici par le général romain Lucullus qui s'enrichit grâce aux différentes campagnes qu'il mena avant d'être déposé, ce qui ne l'empêcha pas de s'offrir une vie luxueuse à Rome sans égard pour les milliers de victimes que ses guerres avaient coûtées. Brecht le fait comparaître devant un tribunal des morts aux Enfers. Devant la menace d'une guerre avec les États-Unis, une nouvelle version remaniée voit le jour, en collaboration avec Dessau, entre 1949 et 1950 et le verdict initial, qui laissait originellement le spectateur décider de la culpabilité de Lucullus, est remplacé par une condamnation ferme à être rejeté, « lui et tous ses semblables », dans le néant. L'opéra, écrit en douze scènes, fait appel à un chœur mixte et un chœur d'enfants ; l'orchestre, d'où sont absentes les cordes, laisse une large place aux percussions auxquelles s'ajoutent un accordéon, un piano préparé et un instrument inventé en 1930, le trautionium. Autrement dit, une instrumentation totalement non orthodoxe et peu à même de plaire aux autorités. Dessau fait en outre usage de l'atonalité et du *patchwork* musical, caractéristiques des années Weimar. En février 1950, le metteur en scène Caspar Neher propose l'œuvre à l'intendant du *Deutsche Staatsoper* Ernst Legal, qui le soumet à l'approbation du ministère pour l'Éducation du peuple (*Ministerium für Volksbildung*), en mettant en avant l'argument de la liberté de l'artiste : « Je suis tenu de prendre en considération les intérêts de la RDA et d'éviter toute action qui pourrait faire passer notre politique culturelle pour autre chose qu'une politique de liberté intellectuelle¹¹. »

Après consultation avec la section Musique du SED, qui émet des réserves sur l'esthétique de Dessau, le ministère donne son accord de principe, jugeant la musique acceptable et le message pacifique du livret satisfaisant. Mais, avant même la représentation, une polémique est lancée par Ernst Hermann Meyer lors d'une réunion du Comité central du SED, dont il dirige la Commission pour la musique, quant au style musical de Dessau – Meyer a assisté à une partie de la répétition de *Lukullus* :

Il est certain que le camarade Dessau, qui a prouvé dans d'autres œuvres son talent et son expertise, a voulu subjectivement servir, dans cet opéra également,

10 La pièce radiophonique est diffusée pour la première fois en 1940 par la radio suisse-allemande *Radio-Beromünster* et le texte est même publié par la revue moscovite *Littérature internationale*. Brecht propose ensuite son livret pour servir de base à un opéra. Dessau décline tout d'abord la proposition et le propose à Igor Stravinsky, qui décline également. C'est le compositeur américain Roger Sessions qui met le premier la pièce radiophonique en musique ; l'opéra est créé en 1947 à Berkeley, dans l'Université de Californie.

11 Lettre de Legal au Ministère, 8 mars 1950, citée par Joy Haslam Calico, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999, p. 55.

des objectifs progressistes. Mais il a utilisé des moyens d'expression qui représentent une négation de l'héritage national et de l'art populaire : il s'en tient à l'épigonisme d'un avant-gardisme bourgeois démodé, tel qu'il était il y a vingt-cinq ans¹².

Le 13 mars 1951, la première est donnée tout d'abord en privé, devant un public choisi constitué d'intellectuels communistes, de membres de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne et de la FDGB mais aussi de l'organisation de jeunesse *Freie deutsche Jugend* (Jeunesse allemande libre, FDJ) ou d'associations de travailleurs. Une discussion sur l'œuvre est organisée après la représentation. La musique de Dessau plaît aux travailleurs mais est immédiatement attaquée pour « formalisme » par les musiciens et par le critique musical Karl Laux, ancien contributeur régulier de la presse musicale *völkisch* sous le III^e Reich : « On ne peut pas parler de musique : c'est du bruit [...]. On dirait que le compositeur a cherché quels mauvais sons un instrument pouvait produire pour ensuite les utiliser¹³. » L'œuvre est redonnée à l'occasion du cinquième Congrès du comité central du SED le 17 mars. Devant l'ampleur de la controverse après ces représentations, qui s'annonce égale à celle provoquée par *La Grande Amitié* de Mouradeli¹⁴, point de départ de la *Jdanovschina* dans la musique en URSS, le président de la RDA Wilhelm Pieck et son ministre Otto Grotewohl reçoivent même Brecht et Dessau le 24 mars pour discuter de modifications à apporter avant une prochaine création publique de l'œuvre. La représentation est différée de plusieurs mois. L'opéra est finalement donné dans sa version définitive le 12 octobre avec pour titre *Die Verurteilung des Lukullus* (*La Condamnation de Lucullus*) puis, en janvier 1952, en RFA à Francfort¹⁵.

Cet épisode immédiatement postérieur à la création de la RDA illustre l'évolution des politiques musicales soviétiques et la volonté de mise au pas des artistes, aussi convaincus et célèbres soient-ils, pour les rappeler à une esthétique telle que fixée par Jdanov dès 1934, radicalisée en 1946, purgée de tout élément occidental de la musique dite « bourgeoise » qui les aurait pervertis durant leurs

12 Ernst Hermann Meyer, 12 mars 1951, dans Ulrich Dibelius, Frank Schneider (dir.), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993, p. 176.

13 Karl Laux, cité par Joy Haslam Calico, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic*, op. cit., p. 65.

14 Voir ci-dessus, p. 263-264.

15 Au sujet de la polémique autour de l'opéra, de nombreux documents sont reproduits dans le recueil de Joachim Lucchesi (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 ; voir également Catherine Girardin, « Le "débat Lucullus" (1949-1952) : procès de l'esthétique brechtienne en RDA », dans Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949). Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Delatour, 2015, p. 221-236 ; David Gerard Tompkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Poland and East Germany, 1948-1957*, PhD, Columbia University, UMI, 2004, p. 63-66.

années d'exil. Le tournant populiste qui s'opère en s'imposant désormais aux compositeurs n'est pas sans rappeler les discours tenus par Goebbels au sujet de l'art et de sa mission dès 1933¹⁶. Les attaques incessantes contre l'esthétique associée à celle des alliés occidentaux et les accusations de « formalisme » qui s'intensifient signent le retour d'une définition de la pureté musicale par la stigmatisation.

Antiaméricanisme, anti-internationalisme, antisémitisme, « dégénérescence »

Tout comme le système national-socialiste, le régime soviétique définit son esthétique musicale essentiellement par l'opposition après 1945 : anti-modernisme, anti-cosmopolitisme, anti-américanisme et par extension, « anti-impérialisme ». Le discours « Sur la musique » prononcé par Jdanov en introduction à la conférence des musiciens soviétiques en janvier 1948 en est une illustration :

298

Je dois vous dire qu'il y a tellement de bruits naturalistes dans un grand nombre d'œuvres contemporaines qu'elles me rappellent – pardonnez-moi cette comparaison inélégante – le bruit de la roulette du dentiste, ou encore celui des camions qu'utilisait la Gestapo pour gazer les gens. [...] Je sais qu'il existe des théories modernes qui prétendent que l'état pathologique est la forme supérieure de l'existence humaine ; que, dans leur délire, les paranoïaques et les schizophrènes atteignent des sommets spirituels inaccessibles au commun des mortels. De telles théories traduisent bien l'état de putréfaction dans lequel s'est enfoncée la culture bourgeoise¹⁷.

Outre qu'il officialise un positionnement réactionnaire, au sens oppositionnel du terme, il marque pour sa part la réapparition, en substance, de l'accusation de « dégénérescence » contre la modernité dans l'art, ce que Jdanov nomme « formalisme ». L'ennemi capitaliste y est assimilé aux nazis – le procédé visant à stigmatiser et décrédibiliser l'adversaire par cette accusation sera utilisé à l'Est comme à l'Ouest. Dans la zone d'occupation soviétique en Allemagne, le discours à l'encontre de l'art moderne et de la « nouvelle musique » est tout d'abord, on l'a vu, plus mesuré. Les accusations s'en tiennent dans un premier temps au manque d'« optimisme » et d'orientation politique claire de la modernité. Mais l'aggravation des tensions entre Alliés mène très rapidement à la radicalisation, particulièrement lorsqu'il s'agit de compositeurs promus par

¹⁶ Voir par exemple « Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben », 15 novembre 1933, dans Josef Goebbels, *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 5^e éd. 1938, p. 323-336.

¹⁷ *Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS*, dans Alexander Werth, *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010, p. 141.

les Alliés de l'Ouest. Ainsi, le *Quatuor pour la fin du Temps* d'Olivier Messiaen est attaqué à la suite de l'une des Soirées de musique contemporaine de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne :

Il ne reste à l'auditeur, même le mieux disposé, que du négatif : la destruction systématique de toutes les fondations musicales harmonique, rythmique, mélodique sur une base métrique – en apparence, une atomisation de la musique avant tout. Car cette nouvelle organisation des éléments existe bien, mais sous la forme d'un système très compliqué ; elle n'est pas audible¹⁸.

De la même manière, le compositeur Arnold Schoenberg, dont Ernst Hermann Meyer admet qu'il a été persécuté par le régime nazi, aurait mérité à ce titre un « geste de solidarité ». Mais, ajoute-t-il, « transplanter chez nous cette musique et imiter ainsi ce que la bourgeoisie faisait à l'Ouest, aurait-ce été utile et important¹⁹ ? » Le journal *Bildende Kunst*, sous licence soviétique, voit quant à lui sa parution arrêtée fin 1949, l'objectif propagandiste n'ayant pas été atteint à cause de son rédacteur en chef Carl Hofer, jugé trop en faveur de l'art moderne.

Aux côtés de l'antiaméricanisme et du combat contre la « bourgeoisie » et le capitalisme se profile un retour de l'antisémitisme. De même que dans le reste de l'Europe, l'antisémitisme était ancien et ancré en URSS, particulièrement en Russie où il s'était exercé continuellement sous le régime tsariste. Les politiques de discrimination cessent avec la Révolution de 1917 qui rétablit les droits des citoyens juifs et leur autorise l'accès à toutes les carrières professionnelles. Bien que non ouvertement, Staline, alors « commissaire aux nationalités » de Lénine, partage cependant l'antisémitisme qui perdure parmi la population. À sa prise de pouvoir et devant la menace de la guerre, l'unité nationale prime malgré tout : la cohésion est assurée par la désignation de l'Allemagne nazie comme ennemie, et la communauté juive participe significativement à l'effort de guerre. À l'issue des combats, l'URSS s'inscrit parmi les vainqueurs et affiche son pacifisme. Avec la réapparition et la confirmation des tensions entre Staline et les Alliés occidentaux, auxquelles s'adjoignent surtout les revendications d'autonomie de communautés ethniques du bloc soviétique, l'antisémitisme

18 « Dem Hörer, auch dem gutwilligen, bleibt dann nur das Negative: die konsequente Zerstörung aller musikalischen Bausteine im alten Sinne, wie Harmonik, Rhythmik und Melodik auf metrischer Basis, scheinbar eine Atomisierung der Musik überhaupt. Denn die neue Ordnung dieser Elemente ist zwar vorhanden, aber eben nur in der Form eines sehr komplizierten, ausgeklügelten Systems; hörbar ist sie nicht. » (Wolfgang Geiseler, « Atomisierung der Musik », *Nacht Express*, 14 février 1948. BArch, SAPMO, DY 27, 215, Haus 903/EG.)

19 Entretien avec Heinrich Spieler, « Ernst Hermann Meyer », dans Mathias Hansen (dir.), *Komponieren Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, p. 193.

connaît un retour en puissance à partir de janvier 1948, principalement en URSS et dans une bien moindre mesure en Allemagne occupée.

Tandis que les idéologues nazis avaient opéré un glissement de l'antisémitisme vers l'anti-cosmopolitisme et l'anti-américanisme, l'inverse se produit à l'Est : tout découle, du moins en apparence, de la focalisation sur l'ennemi impérialiste personnifié par les États-Unis. Dans les faits cependant, les effets sur la communauté juive en URSS sont les mêmes que lors des premières semaines suivant l'accession de Hitler au pouvoir en Allemagne en 1933. Le point de départ des politiques antijuives est l'assassinat le 12 janvier 1948 de l'acteur Solomon Mikhoels, président du Comité antifasciste juif et militant pour la création d'une république juive autonome. Par la suite, les accusations d'« antipatriotisme » se multiplient dans la presse à l'encontre des Juifs. De retour également, celles de « cosmopolitisme sans racines » que l'un des responsables de l'Agit-prop Golovtchenko explicite lors d'une réunion du Parti, en mars 1948 : « Nous parlons de cosmopolitisme. Qu'est-ce que cela veut dire, une fois traduit en simple langage ouvrier ? Cela veut dire que les Moïse et les Abram prétendent occuper nos places²⁰ ! »

300

Le 20 novembre paraît un arrêté « À propos du Comité antifasciste juif » qui mentionne l'incarcération de ses membres, accusés de travailler pour les services secrets américains. Près de quatre cents artistes sont déportés, certains sont exécutés. Cinq jours plus tard, la dernière maison d'édition juive, *Der Emes*, est fermée, les associations d'écrivains juifs sont liquidées. Interdiction est faite aux critiques juifs d'écrire dans les journaux soviétiques. Les écoles juives sont fermées et un *numerus clausus* est instauré pour l'admission des étudiants juifs dans les universités, de même pour leur emploi dans les services judiciaires et diplomatiques. À la fin de l'année 1949, la fermeture définitive à Moscou du théâtre juif de Mikhoels, le *Goset*, signe l'arrêt de la vie artistique et culturelle de la communauté dans le pays. Contrairement à Hitler, Staline ne planifiera pas d'assassinat systématique des Juifs présents sur le territoire soviétique²¹. Son discours ne porte pas non plus sur la « pureté du sang » ni sur l'« infériorité raciale » du peuple juif. Il n'en reste pas moins que les membres de la communauté juive, dont les survivants sont rentrés depuis peu des camps nazis, feront l'objet

20 Cité par Françoise Thom, « La campagne contre "l'adulation de l'Occident" », dans Jean-François Sirinelli, Georges-Henri Soutou (dir.), *Culture et guerre froide*, Paris, PUPS, 2008, p. 25.

21 Partisan d'un État fort et autoritaire, Staline a largement accentué les dérives observées dans les premières années suivant la Révolution russe. Suspendant de nombreuses libertés individuelles et collectives, il organise une élimination systématique de ses opposants, réels ou potentiels, lors des grandes purges des années 1930. Pendant la seconde guerre mondiale, des peuples accusés de trahison sont victimes de déportations massives, notamment dans les Pays baltes ou en Pologne, où deux millions d'entre eux, dont de nombreux juifs, sont envoyés en Sibérie ou au Kazakhstan dans des camps de travail forcé gérés par le *Goulag*.

d'attaques constantes et de discriminations en URSS, jusqu'à sa mort en 1953 ; certains seront à nouveau déportés, d'autres assassinés. Dans la zone soviétique d'occupation en Allemagne, l'antisémitisme ne s'exerce pas ouvertement, si ce n'est par l'éviction en 1949 de personnalités soviétiques juives, à commencer par le chef du service des affaires culturelles Alexander Dymshitz, mais également celle plus progressive et discrète du compositeur Hanns Eisler, quelques mois seulement après son retour d'exil.

Soucieux de s'inscrire dans une rupture affichée avec le nazisme que ses militants ont violemment combattu, parfois au prix de leur vie, le régime communiste soviétique est-allemand dérive rapidement vers un fonctionnement totalitaire et chemine inévitablement dans les ornières d'une idéologie à laquelle il affirme pourtant s'opposer, notamment en matière de politiques musicales. La réappropriation de critères tels que la prééminence du collectif ou des canons musicaux simplistes confinant au populisme, le contrôle des artistes qui s'intensifie inévitablement au fil des mois, la stigmatisation de toute forme de modernité en musique rappellent l'évolution des politiques culturelles mises en place par Hitler, Goebbels et Rosenberg à partir de 1933. La rupture semble donc uniquement revendiquée et finalement impossible. Par contraste et par opposition de plus en plus marquée à cette nouvelle forme de totalitarisme se dessinent les politiques musicales dans les zones de l'Ouest qui font de la *liberté* le nouveau mot d'ordre. Mais ces dernières sont avant tout définies en réaction contre la politique hitlérienne qui, par sa prise de contrôle totalitaire sur toutes les institutions et la vie culturelles, s'était assurée la collaboration à grande ampleur des artistes. Par leur volonté d'épuration de la société allemande et particulièrement du milieu artistique, les alliés occidentaux tombent inévitablement dans les pièges d'un système totalitaire qui les force, malgré son anéantissement, à cheminer pour leur part également dans ses ornières.

À L'OUEST : LES PIÈGES DE L'ÉPURATION

Exclusions et *Fragebogen* : sclérose de la vie musicale

À l'Ouest, la reconstruction culturelle se fait en réaction contre un régime extrêmement exclusif et excluant, qui a fait de l'enrôlement des artistes l'une de ses priorités, ce qui soulève d'emblée de nombreux questionnements et problèmes pour le processus de dénazification : doit-on réintégrer tous les exclus et exclure tous les « officiels » ? Comment définir le degré de compromission d'un artiste ? Le fait d'avoir continué une activité de concertiste constitue-t-il un acte de collaboration ? De l'Allemagne « sans Juifs » (*Judenrein*) voulue par Hitler à celle que nous pourrions, sur le même modèle, qualifier de « sans nazis » (« *nazirein* »), l'idée d'*épuration* reste, tout comme la radicalité, seule

garante de son efficacité. Le risque de cheminer dans les ornières du nazisme est omniprésent : comment mener à bien une entreprise d'exclusions à grande échelle en évitant l'écueil du totalitarisme et de l'arbitraire ? Comment définir la « pureté » ou l'irréprochabilité artistique et politique d'un individu en prenant simultanément en compte les circonstances historiques et géographiques ? N'est-il pas impossible d'exercer une politique menant à l'impopularité et d'espérer en retour gagner la population occupée à son idéologie pour en faire un rempart contre le communisme ? Malgré l'établissement de critères précis, tels que les activités exercées sous le régime ou l'appartenance à des organisations contrôlées par le ministère de la Propagande, la somme de données fournies dans chaque questionnaire (*Fragebogen*) rempli par les artistes reste éminemment complexe à analyser et laisse une part trop importante à l'appréciation subjective quant à la culpabilité de chacun d'entre eux. L'exemple de la dénazification par l'administration militaire américaine dans sa zone reflète le mieux tous ces questionnements. Le problème auquel elle se heurte se résume à travers deux extraits de rapports émanant d'officiers de la *Music Control Branch* américaine. Le premier, établi par John Evarts en Bavière, reprend les objectifs théoriques de l'*Information Control Division* décidés par Robert McClure dans les premiers jours de l'occupation :

L'emploi uniquement d'artistes et de personnel innocenté, la représentation de pièces et de musiques d'auteurs et de compositeurs innocentés et contribuant à la réorientation du public allemand par des spectacles de théâtre et de musique qui n'aient rien en commun avec ceux de l'après 1933 ni avec certains datant d'avant 1933. Le gérant doit sélectionner des pièces sans tendance militariste, qui ne glorifient pas d'idées anti-démocratiques ni n'encouragent l'intolérance raciale. Nos gérants doivent également se défendre contre des interférences venant de l'État ou de groupes de pression politiques ou religieux²².

Le second, rédigé par Edward Kilenyi, prédécesseur d'Evarts, dès juillet 1945, expose les difficultés auxquelles l'administration se heurte en pratique :

Si l'on se base sur l'interprétation en vigueur de notre nouvelle directive, aucun membre d'aucune organisation musicale ayant été membre du Parti avant le

22 « *Employment only of cleared artists and personnel, production of plays and music of cleared writers and composers and contributing towards the re-orientation of German audiences through performances of plays and music that bore none of the traits adherent to the plays performed after 1933 and some prior to 1933. It is up to the licensee to select plays which have no militaristic tendency, which do not glorify anti-democratic ideas and which further racial intolerance. Our licensees also have to be on the defense against interference from the state and political and clerical pressure groups.* » (John Evarts, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 4. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

1^{er} mai 1937 ne peut être maintenu. Lorsque cette décision aura été mise en œuvre, il n'y aura plus assez de musiciens pour que les orchestres de Nuremberg, Ratisbonne, Augsbourg ou Bayreuth puissent continuer à fonctionner. Aucune représentation d'opéra ne sera possible en Bavière dans ces conditions²³.

Malgré le traitement de plusieurs centaines de questionnaires d'artistes chaque jour par les services de l'ICD, malgré l'autorisation de concerts ou de représentations d'opéras et en dépit des constitutions de festivals ou d'ensembles de musique, le constat qui s'impose est celui d'une véritable sclérose des activités musicales, du fait de son dogmatisme. Alors que la solution trouvée par les Français pour remédier à la pénurie d'artistes allemands est de privilégier les tournées de personnalités françaises dans leur zone, les Américains observent en 1945 une politique de non-fraternisation excessive, qui ne permet pas à leurs ressortissants de se produire devant un public allemand, et ce, jusqu'en 1948. Enfin, la non-application, ou du moins l'application *a minima* des politiques de dénazification américaine par les trois autres Alliés, mène à l'établissement de nombreux musiciens dans l'une de ces zones ; les Américains sont stigmatisés pour leur instauration paradoxalement totalitaire de la démocratie.

En dehors de l'aspect spécifique de la dénazification côté américain, des mesures communes posent également problème. C'est le cas par exemple de la mise en place d'une licence ou d'une autorisation obligatoire préalablement à la conduite de toute activité artistique professionnelle, délivrée après l'étude du questionnaire détaillé rempli par chaque postulant. Ce procédé est perçu par la population occupée comme autoritaire et discriminatoire, et des parallèles sont faits avec les méthodes instaurées par le régime hitlérien à l'égard des Juifs à partir de 1933. Le contrôle omniprésent des activités des artistes autorisés se fait par leur regroupement dans des associations professionnelles ou syndicales dans les zones occidentales, ce qui n'est pas sans rappeler la Chambre de culture du Reich impulsée par Goebbels. Une mesure parmi d'autres, illustrant l'écueil totalitaire auquel se heurtent les Alliés dans la reconstruction de la démocratie, est l'instauration en 1948 par la *Kommandatura* interalliée d'un timbre discriminant sur les pièces d'identité pour signaler les anciens collaborateurs du Reich, désormais bannis : « [Le timbre] devra désormais être apposé sur les cartes d'identité de toutes les personnes rentrant, en raison de leur qualité

23 « According to the current interpretation of our newest directive, no member of any musical organization may be retained who had been a Party member prior to May 1, 1937. When this ruling will have been carried out, there won't be enough musicians left to continue functioning as orchestras in Nürnberg, Regensburg, Augsburg or Bayreuth. No opera performances will be possible in Bavaria under these conditions. » (Edward Kilenyi, « Elimination of Nazi Musicians », 24 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

d'anciens membres du NSDAP, etc., dans l'une des catégories définies [...], que ces personnes aient ou non été relevées de leurs fonctions²⁴. » Enfin, l'influence de l'occupant s'exerce par son droit de censure sur toute la production artistique.

La fermeture de la *Denazification Branch* américaine en janvier 1947 et la naissance, pour la remplacer, d'une *Research Branch*, signeront la fin de l'entreprise d'épuration totalitaire et permettront la renaissance d'une vie culturelle, marquée par le retour en force de nombreux artistes compromis.

Retour au conservatisme musical

304

En 1945, l'heure est à la dénazification et à l'« épuration » de la société allemande, seule garante de la reconstruction et de la renaissance du pays avec, à terme, son intégration dans le concert des « nations démocratiques et pacifiques ». À partir de 1947, l'anticommunisme remplace officiellement l'antinazisme dans les trois zones de l'Ouest. En France, Léon Blum constitue le 16 décembre 1946 le premier « gouvernement socialiste homogène » duquel tous les communistes sont absents. L'adhésion du pays au plan Marshall puis à la trizone signe l'alignement définitif sur la politique américaine à propos de l'Allemagne. La dénazification est stoppée au profit d'une autre forme d'épuration politique : non pas l'exclusion des opposants comme à l'Est, mais plutôt le soutien à des personnalités, courants ou partis politiques viscéralement opposés aux idées communistes. Cette stratégie annonce dès ses débuts l'inévitable retour à une forme de conservatisme par la réaction : d'une part, une réaction contre le totalitarisme de l'idéologie stalinienne, qui prône la dictature du prolétariat ; de l'autre, une méfiance envers toute initiative culturelle soviétique visant à contrôler divers organes supposément neutres, mais sur lesquels elle a déjà ou prend rapidement le contrôle. Enfin et surtout, la réaction s'explique par le fait que les opposants les plus catégoriques à cette idéologie sont à droite de l'échiquier politique. Le positionnement de Konrad Adenauer, futur chancelier de la RFA, est à cet égard révélateur :

J'avais entendu parler des crimes perpétrés par les Allemands contre des Allemands, en commençant par les juifs. J'avais vu à quoi une dictature athée peut mener l'homme. J'avais vécu la chute du peuple allemand dans le chaos. Or, de l'Est, la dictature communiste athée nous menaçait. L'exemple de l'Union soviétique nous montrait que l'autocratie de gauche est au moins aussi dangereuse que celle de droite. [...] La conviction s'affirmait chaque jour davantage que seul un grand parti aux fondations solidement ancrées dans

24 Kommandatura interalliée de Berlin, « Objet : Apposition du timbre spécial sur les cartes d'identité des personnes touchées par l'ordre BK/O (46) 101a », *KIB. Bulletin officiel de la Kommandatura interalliée*, n° 2, 1948, p. 16.

les conceptions chrétiennes et occidentales, dans les principes de la morale chrétienne, pourrait mener à bien la nécessaire éducation du peuple allemand, le faire remonter hors du gouffre et édifier un barrage efficace contre la dictature communiste athée²⁵.

Une ultime raison peut être avancée : dans le contexte de l'immédiat et chaotique après-guerre et avant même que les tribunaux de dénazification soient ouverts, les membres des forces d'occupation sont chargés de recruter du personnel allemand apte à coopérer à la mise en œuvre de leur politique. Outre les noms qu'ils obtiennent par d'anciens résistants ou opposants au régime hitlérien, ils se tournent également vers des ecclésiastiques, qu'ils supposent moins compromis que le reste de la population, et qui les orientent la plupart du temps vers des personnalités conservatrices de l'époque de la république de Weimar.

La conséquence inévitable de cette politique de réaction est un retour vers le conservatisme musical et artistique, qui s'exerce parfois à l'encontre des occupants eux-mêmes. Dans certaines régions, dont la Bavière est l'exemple le plus extrême, les personnalités allemandes en charge de l'application des politiques musicales à l'échelon local entrent en conflit avec l'occupant et se livrent à des stratégies de blocage, ainsi que le rapporte une note du service culturel de l'administration américaine en 1949 : « La tendance à maintenir le *statu quo* et à fermer les yeux sur l'influence extérieure se reflète dans les efforts que déploient certains officiels et musiciens pour essayer d'empêcher des artistes étrangers de venir en Bavière²⁶. »

À côté des initiatives qui promeuvent l'ouverture culturelle, la progression du courant conservateur dans la zone américaine se ressent également dans les programmes de Cours d'été et de journées de rencontre pour la jeunesse organisés à partir de 1947. En 1948, des journées ayant pour thème « La Jeunesse des villes » (« City Youth ») se tiennent à Berlin dans le quartier de Wannsee et s'adressent aux principaux représentants de mouvements de jeunes travailleurs, y compris des zones britannique et française. Outre les conférences habituelles sur la vie culturelle en Allemagne, l'amitié entre les jeunes des divers pays ou encore le système scolaire allemand, de nouveaux sujets prennent de l'importance : la place de la famille dans la société, la moralité des jeunes,

25 Konrad Adenauer, *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965, p. 49.

26 « *The tendency to maintain the status quo and to keep eyes closed to outside influence is reflected in the agitation among certain local officials and musicians to try to prevent foreign artists from coming to Bavaria.* » (Cultural Affairs Branch, E&CE Division, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier 101-48-14, « Special Reports 1947-Feb. 1949 ».)

le combat contre la délinquance et la dépravation²⁷. Rançon du succès idéologique anticomuniste pour les Américains, le conservatisme s'exprime de plus en plus ouvertement en musique et dans les autres arts, ce qui mènera à un véritable retour en arrière préjudiciable à la création artistique.

La rupture totale avec le régime national-socialiste en matière de politiques musicales, si elle est souhaitée par tous, n'est finalement pas totalement effective. Malgré la délimitation symbolique d'un moment correspondant à une « Heure Zéro », la politique de *tabula rasa* n'a été définie que théoriquement et s'est traduite, dans les faits, par diverses tentatives pour éradiquer le nazisme sans pour autant pouvoir éviter totalement certaines des méthodes employées sous le III^e Reich. La constitution et l'affrontement stratégique de deux blocs idéologiques ont prévalu sur l'épuration, rendant les stratégies de reconstruction musicale incohérentes, parfois même contradictoires et régressives. Au centre de toutes les attentions figure la jeunesse, cible particulière du régime hitlérien. À cela, une raison pragmatique qui fait consensus : « De la jeunesse allemande d'aujourd'hui naîtront les dirigeants de l'Allemagne de demain²⁸. » Par conséquent, la *rééducation* – au sens ici de *réorientation* – musicale de la jeunesse est un enjeu majeur, qui se heurte inévitablement aux mêmes écueils et travers que ceux du régime qu'ils ont dénoncé et combattu.

RECONSTRUCTION ET IMPOSSIBLE TABLE RASE

Une jeunesse sous contrôle

Le jeune typique veut continuer à vivre en Allemagne et considère la Russie comme l'endroit le pire au monde où vivre. Il pense que les Allemands en tant que peuple sont supérieurs aux Italiens, Polonais, Russes et Français, mais pas aux Américains ni aux Anglais. [...] Il est prêt à admettre que l'Allemagne a commencé la guerre, mais a tendance à ajouter que les Juifs, les Anglais et les Polonais ont aussi été responsables. Il admet que les Juifs devraient être autorisés à retourner en Allemagne (25 % de ceux interrogés, cependant, ont déclaré qu'ils ne devraient pas l'être) [...]. La majorité a émis l'opinion que l'Allemagne devrait devenir une démocratie, tout en disant en même temps que l'idée du national-socialisme était bonne mais qu'elle a été mal mise en pratique. Ils ne savaient pas avec certitude si Hitler était mauvais ou s'il avait

²⁷ Wannseeheim für Jugendarbeit/Wannsee Center for Youth Work, Prospectus « International Youth Course », 17-30 juillet 1949. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier 4114-3 12, « Youth Activities, Women Affairs, Adult Education ».

²⁸ « *From German youth of today will come Germany's leaders of the future.* » (« Suggested Statement for General Clay concerning German Youth Activities », 5 septembre 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E613 Box 152, dossier 5 337-1 5, « GYA. Program & Policy 46-47 ».)

plutôt été entouré de mauvais conseillers. Dans tous les cas, ils sont convaincus que l'Allemagne a besoin d'un nouveau *Führer* pour la rééduquer. Bien que favorables à l'établissement d'une presse libre, ils pensent dans le même temps que les journaux devraient publier uniquement « ce qui est bon pour le peuple » car ils considèrent le citoyen moyen comme stupide et facilement berné par la propagande²⁹.

Tel est le résultat d'une enquête menée auprès de la jeunesse dans la zone américaine à l'été 1945 ; il est instructif à plus d'un titre. D'une part, il met en évidence la nécessité de procéder à une rééducation des esprits enrégimentés par près de treize ans de propagande nationale-socialiste ; de l'autre, il démontre la malléabilité et la perméabilité de la jeune génération à de nouvelles idéologies, son potentiel d'adaptation à l'interlocuteur qui la gouverne ainsi que la présence d'un américanisme réel, perçu comme un gage d'émancipation et de liberté dans l'immédiat après-guerre. Enfin, il trahit l'optimisme – confinant parfois à la naïveté – de l'administration américaine qui, considérant l'*American Way of Life* comme l'incarnation la plus aboutie des valeurs démocratiques, voit dans sa propagation le remède infaillible au nazisme persistant et à la menace communiste. Côté français, le constat est celui de la présence très forte d'un fanatisme à endiguer en priorité chez les plus jeunes : « Ces derniers font preuve d'un fanatisme que leurs aînés finissent quelquefois par perdre sous l'uniforme au bout de tant d'épreuves. Chez les jeunes, solides et bien nourris, le physique n'a pas encore eu le temps d'érousser le moral. Eux n'acceptent pas la défaite³⁰. » Comme l'observera très justement Edgar Morin dès 1945 : « La jeunesse allemande a connu, avec le national-socialisme, le développement des sports, du tourisme, de la vie active. Il ne faut pas faire moins. Il ne faut pas que les jeunes puissent croire que l'époque nazie fut leur époque³¹. »

Bien que n'ayant pas fait l'objet de définition réelle ou détaillée d'une politique commune interalliée, l'importance de la rééducation de la jeunesse s'impose dans les quatre zones et suppose la reconstruction et la réforme totale du système scolaire dans chacune. Comme pour tous les autres domaines de l'Allemagne occupée, la destruction des idées nazies passe par la dénazification du personnel enseignant, mais également des manuels. La phase de reconstruction est cette fois amorcée quasi simultanément, car l'urgence est la re-scolarisation des enfants dès la rentrée d'octobre 1945. À ce sujet, la directive n° 54 du Conseil de contrôle interallié, qui ne sera promulguée qu'en 1947, se contente d'énoncer

29 Citée par Arthur D. Kahn, *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004, p. 202.

30 James de Coquet, *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945, p. 147.

31 Edgar Morin, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946, p. 75.

de consensuels *Principes fondamentaux pour la démocratisation de l'éducation*, parmi lesquels la gratuité et l'accessibilité à tous ou encore la refonte en un système unique fondé sur deux niveaux. Seuls deux principes font allusion à une orientation politique :

5. Toutes les écoles devraient insister sur l'éducation à la responsabilité civique et à un mode de vie démocratique, par le biais de leurs programmes, ouvrages et matériels pédagogiques, et par l'organisation même de l'école.
6. Les programmes scolaires devraient viser à promouvoir la compréhension et le respect des autres nations ; dans cet objectif, attention devrait être portée à l'étude des langues vivantes sans en exclure aucune³².

308

En dehors de ces points d'accord, chaque Allié a autorité sur la réforme à mener dans sa zone : exaltation de la démocratie par l'exemple américain ; collaboration raisonnée avec les pouvoirs locaux et autonomie laissée par les Britanniques ; exportation du modèle d'excellence français ; contrôle total soviétique. L'Université présente un intérêt majeur pour les forces d'occupation : lieu stratégique de formation de la future intelligentsia, elle permet également le rayonnement culturel et la rééducation intellectuelle. Avec le durcissement du conflit Est/Ouest, elle assume une tâche, parfois non officielle, de politisation de la jeunesse, personnifiée par l'exemple de l'ouverture de l'Université libre (*Freie Universität*) le 4 décembre 1948 par les Américains à Berlin. Outre qu'elle accueille des lecteurs originaires du pays occupant, elle offre à la jeunesse en demande de rattrapage sur le plan culturel la possibilité de partenariats avec les institutions et de voyages d'études.

Pour la rééducation artistique et culturelle de la jeune génération, les occupants s'appuient également sur une spécificité allemande : l'importance décisive des groupements de jeunesse, très influents sous la république de Weimar et enrégimentés par Hitler dès 1933. Les Alliés comptent sur leur pouvoir fédérateur pour diffuser leur idéologie avec, là encore, une avance notable des Soviétiques. De même qu'ils avaient créé dès leur arrivée des organisations artistiques, ceux-ci impulsent la renaissance à Berlin du mouvement de la Jeunesse allemande libre (FDJ), créé à Paris en 1936 puis à Prague en 1938 par les responsables en exil des Jeunesses socialistes. Divers comités sont constitués sous la direction de militants communistes allemands

32 « 5. All schools should lay emphasis upon education for civic responsibility and a democratic way of life, by means of the content of the curriculum, textbooks and materials of instruction, and by the organization of the school itself. /6. School curricula should aim to promote understanding of and respect for other nations and to this end attention should be given to the study of modern languages without prejudice to any. » (P. Noiret, M.I. Dratvin, F.A. Keating, B.H. Robertson, « Directive n° 54: Basic Principles for Democratization of Education in Germany », Berlin, 25 juin 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « School Reform 1946 ».)

en juin 1945. Lors de la première réunion quadripartite au mois de juillet, et alors que les alliés occidentaux souhaitent avant tout le consensus avec Staline, la dissolution et l'interdiction de tous les mouvements de jeunesse est décidée, et aucun mouvement ne peut se reconstituer sans avoir reçu l'autorisation de la *Kommandatura*. Même si la formation d'organisations avec un idéal démocratique est encouragée, les comités de jeunesse qui forment le FDJ sont les seuls habilités à les superviser dans un premier temps. La question des mouvements de jeunesse ne sera abordée par le Comité d'éducation interallié qu'en mars 1946, et le FDJ dispose donc d'un temps non négligeable pour étendre son influence. Malgré des formulations d'apparence modérée, son programme en onze points, à l'image du dernier, laisse transparaître l'idéologie communiste et la politique de contrôle total exercé par l'occupant soviétique, ainsi que l'influence qu'il entend gagner sur l'ensemble du pays : « Une bonne compréhension entre la jeunesse allemande et le mouvement de jeunesse le plus progressif au monde, particulièrement celui de la jeunesse russe, est l'un des principaux objectifs à rechercher si l'on veut que le peuple allemand retrouve ses droits et pour s'assurer une paix durable³³. »

Le gouvernement militaire agit ici comme le régime soviétique l'avait fait durant la guerre via le *World Youth Council*, groupement fondé à son instigation et fédérant plus de trente millions de jeunes de soixante-trois pays en lutte contre le fascisme. En novembre 1945, il étend son pouvoir en impulsant à Londres la *World Youth Conference*, qui donne naissance à une nouvelle fédération unitaire, la *World Federation of Democratic Youth*. À l'issue de cette conférence est rédigée et signée une déclaration l'engageant à assurer une paix durable et un renouveau démocratique : « Nous nous engageons à construire l'unité de la jeunesse mondiale de toutes les races, couleurs, nationalités et croyances ; à éliminer toute trace de fascisme de la surface de la Terre ; à construire une amitié internationale sincère entre les peuples du monde ; à garantir une paix juste et durable³⁴. »

Inévitablement, des tensions apparaissent rapidement entre les Soviétiques et les Américains, qui condamnent la Fédération instrumentalisée par Moscou, suscitant à partir de 1946 le départ de nombreux groupes de jeunesse occidentaux. La formation d'une fédération concurrente, la *World Assembly of Youth*, aura lieu en août 1949 seulement. Dans leur zone d'occupation en

33 « A good understanding between the German youth and the most progressive youth movement in the world, especially the Russian youth, is one of the main objectives to be sought in order to regain equal rights for the German people and to secure permanent peace. » (Cité dans « Russians open drive to win German Youth to Communism », *World Report. The weekly Newsmagazine of World Affairs*, 20 juin 1946, p. 4. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « Youth Activities ».)

34 Cité dans *India Quarterly*, 11/1, janvier-mars 1946, p. 64.

Allemagne, les Américains encouragent la constitution de nouveaux comités et la multiplication des organisations de jeunesse, en prônant une approche apolitique garante de démocratie, telle que l'expose le représentant Paul Shafer :

Les organisations de jeunesse devraient s'abstenir de toute activité politique publique, mais être encouragées à promouvoir la réorientation politique et morale de la jeunesse allemande en direction de la démocratie et de la paix par le biais de discussions ouvertes et libres, qui ne soient pas dominées par un parti politique quel qu'il soit ni par un point de vue unique³⁵.

310 L'interdiction de toute activité politique leur permet en outre d'exclure les membres communistes des comités mis en place par les Soviétiques en 1945. D'un côté comme de l'autre, les opposants s'accusent mutuellement de réintégrer d'anciens membres de la Jeunesse hitlérienne, notamment d'anciens chefs de groupe. Dans les faits, c'est le cas dans toutes les zones, puisque l'appartenance y était obligatoire. De plus, à partir de juillet 1946, est décidée en zone américaine l'amnistie de toute personne née après le 1^{er} janvier 1919, à l'exception de ceux ayant occupé des fonctions significatives dans l'une des organisations du Parti, au motif suivant :

C'est le désir du gouvernement militaire des États-Unis en Allemagne d'inciter la jeunesse d'Allemagne à comprendre et développer un mode de vie démocratique tel qu'il leur a été refusé sous le régime nazi. Nous sommes parfaitement conscients de l'endoctrinement insidieux à l'idéologie nazie auquel cette classe d'âge a été soumise pendant de longues années³⁶.

Cette amnistie se généralise en quelques mois à toutes les zones – les Britanniques lui préfèrent le qualificatif *exoneration*³⁷ – et permet de pallier le

35 « *Youth organizations should refrain from all public political activity, but should be encouraged to promote the political and moral reorientation of German youth toward democracy and peace by open and free discussion not dominated by any political party or by any single point of view.* » (Paul F. Shafer, Education Committee, Allied Kommandatura Berlin, « Report Concerning Youth in Berlin », 14 avril 1947, p. 2. NARA, Rg 260, E1181 Box 124, dossier « Youth Activities ».)

36 « *It is the desire of United States Military Government in Germany to offer encouragement to the youth of Germany to understand and to develop a democratic way of life which was denied to them under the Nazi regime. We are fully aware of the insidious indoctrination in Nazi ideology to which this age group was subjected during impressionable years.* » (G.H. Garde, « Amnesty for Youthful Ex-Nazis », 8 juillet 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E613 Box 152, dossier « Amnesty for Youth ».)

37 Le *Zonal Advisory Council*, qui regroupe des personnalités allemandes en charge d'aider l'administration britannique dans ses décisions, parmi lesquelles Konrad Adenauer et Kurt Schumacher, considère que le terme *amnesty* supposerait une culpabilité, et que la jeune génération « ne pouvait pas être blâmée pour des décisions politiques prises à un âge immature. » (Confidential Report No 3 [Fifth Meeting ZAC, 9.-10.7.1946], dans Ralph Uhlig (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, p. 83.)

manque de personnel autorisé, non seulement pour encadrer les mouvements de jeunesse mais également pour remplacer les enseignants plus âgés, renvoyés au lendemain de la défaite. Cependant, le contrôle exercé sur les politiques d'éducation reste entier. Deux ans après l'installation dans sa zone par exemple, le gouvernement d'occupation français n'envisage toujours pas de confier aux Allemands la responsabilité de l'éducation des jeunes et des enfants : « Si cette œuvre doit être sauvée, elle ne peut l'être qu'en maintenant le principe proclamé par M. le ministre de l'Éducation nationale que la rééducation de la jeunesse allemande ne peut être laissée aux Allemands³⁸. »

Quelles que soient les initiatives en direction de la jeunesse mises en place par les dirigeants de chacune des zones, leur finalité est toujours, outre la *rééducation*, sa mise sous contrôle, afin de s'assurer un rayonnement culturel et souvent politique, ce qui explique la multiplication des projets en direction de cette partie de la population allemande. En zone française, la mission est clairement énoncée par le recteur de l'Université de la Sarre, Joseph François Angeloz : « D'ici une dizaine d'années, cette jeunesse constituera une masse qui aura l'idéal qu'on lui aura donné. Vous voyez quelle responsabilité cela pose aux éducateurs. On a donc créé un mouvement "Jeunesse et Sport" [...] de façon à grouper, à organiser, à intéresser cette jeunesse, à l'orienter dans un sens que nous estimons favorable³⁹. »

Dans la zone soviétique, tous les moyens et médias doivent tendre à gagner la jeunesse aux idées communistes, dans une transposition de ce que Jdanov prônait pour l'URSS dès 1934 : « Il faut que notre littérature, nos revues ne demeurent pas à l'écart des problèmes d'actualité, mais aident le Parti et le peuple à éduquer la jeunesse dans un esprit de fidélité absolue au régime soviétique et de dévouement sans réserve aux intérêts du peuple⁴⁰. » L'encouragement à rejoindre le FDJ après l'âge de quatorze ans se transformera, avant même la création de la RDA, en véritable politique d'enrôlement, avec l'intégration aux Jeunes Pionniers (*Junge Pioniere*) dès l'âge de six ans en 1948. À partir de 1955, l'instauration de la cérémonie initiatique de la « consécration de la jeunesse » (*Jugendweihe*), durant laquelle les jeunes prêtent en masse allégeance à l'État, au socialisme et à l'amitié avec le peuple soviétique, ne fait que confirmer leur inévitable intégration dans le système totalitaire.

38 *L'Œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947, p. 46.

39 Joseph François Angeloz, *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.

40 Andreï Jdanov, « Sur la littérature », dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, op. cit., p. 43.

En dehors de la zone soviétique, dans laquelle l'enjeu principal et prioritaire est l'enrôlement à grande échelle et la conversion à l'idéologie communiste, les politiques des zones occidentales se concentrent tout d'abord sur un système de rééducation par l'exemple et par l'échange avec les mouvements de jeunesse du pays occupant. De nouveaux mouvements sont impulsés pour contrer le monopole du FDJ. Dès le 13 décembre 1945 paraît l'ordonnance 25 « autorisant la constitution d'associations de jeunesse dans la zone française d'occupation ». La diversité est encouragée : outre les organisations politiques, principalement le Mouvement des faucons (*Falkenbewegung*) de tendance socialiste, se constituent des groupements confessionnels, l'un catholique, l'autre protestant, ou laïcs et « neutres », à l'image des Amis de la nature (*Naturfreunde*), qui avaient vu leur mouvement dissous par les nazis en 1933. La direction de l'Éducation publique impulse d'autres initiatives, offertes cette fois à tous les jeunes, membres ou non d'associations : l'organisation de manifestations, principalement des rassemblements de divers mouvements allemands mais également internationaux, ainsi que des concerts par de jeunes interprètes ; la reconstruction d'Auberges de jeunesse et de « Maisons de jeunes » ; l'ouverture d'« Universités populaires » ; la mise en œuvre de revues, d'émissions de radio et d'expositions ciblées ; l'encouragement de la pratique sportive collective⁴¹. Outre le sentiment d'unité et de communauté que ces mesures visent, elles proposent systématiquement, à l'exception des activités sportives, une comparaison avec le système français et la mise en valeur de celui-ci.

Côté américain, les initiatives en direction de la jeunesse sont comparables, avec priorité donnée à l'éducation à la démocratie. Dès la fin de l'année 1945 est lancé le projet *German Youth Activities*, formalisé en septembre 1946, qui comprend de nombreuses mesures : rassemblements de jeunes à l'occasion de camps d'été (*Summer Camps*) ; encouragement de toute activité de publication par le biais de concours et organisation de visites dans les locaux d'imprimerie ; diffusion de films américains promouvant l'*American Way of Life* et organisation de visites de studios de cinéma ; mise en place de pièces de théâtre pour enfants présentant la vie des enfants américains, ouverture de théâtres de marionnettes ; organisation d'émissions radiophoniques à destination du jeune public ; promotion du sport emblématique des États-Unis, le base-ball⁴². À la fin de l'année 1947 est lancé le programme *German Citizens of Tomorrow* – révélateur une fois de plus du complexe nourri par l'occupant américain, en quête de légitimation –, qui vise à remédier aux deux principaux problèmes rencontrés :

41 Direction de l'Éducation publique, « Situation au 1^{er} juillet 1946 », p. 10-13. AOFAA, 1 AC 510/7, « Documentation, critiques, articles divers, presse, 1947-1948 ».

42 B.B. Mc Mahon, « German Youth Activities », 5 septembre 1946, p. 1-3. NARA, Rg 260, E1035 Box 19, dossier « Munich Philharmoniker ».

Le premier est de faire en sorte que les groupes de jeunesse allemands rendent des services à leur communauté, l'autre est d'offrir à la jeunesse allemande une image authentique, exhaustive et vivante du mode de vie américain. Si ces deux problèmes ne sont pas résolus, les groupes de jeunes continueront à être concurrentiels, avec un fonctionnement de cliques, ils resteront des pions égoïstes dans les mains de petits *Führer* et des victimes crédules de fausses allégations sur les États-Unis et leur mode de vie⁴³.

Le programme est présenté comme un concours, dont le prix est un voyage de six semaines aux États-Unis, financé par l'Armée. Pour y participer, tous les groupes de jeunes situés en zone américaine sont appelés à sélectionner l'un de leurs membres et à s'impliquer avec lui dans un projet répondant à un réel besoin de la communauté allemande, pour lequel ils puissent développer un véritable sentiment de fierté. Lors du voyage, une tournée des universités est prévue pour que les lauréats y dialoguent avec leurs homologues américains. Enfin, il leur sera montré « le plus de choses possible sur l'Amérique et la vie en Amérique⁴⁴. » 232 jeunes bénéficient de ce programme en 1948 et 932 en 1949.

L'impossibilité pour les puissances occupantes quelles qu'elles soient d'opérer une véritable rupture avec le système nazi dans les politiques de propagande, voire d'enrégimentement menées en direction de la jeunesse se retrouve dans le répertoire musical à visée fédératrice et de rééducation. Certes, la *neue Musik* est encouragée dans les zones occidentales et fait l'objet de nombreuses actions pédagogiques. Elle est également présente dans des émissions radio ou des concerts-lectures. Conscients que la jeune génération représente le public du futur, les officiers en charge de cette musique au sein de l'administration américaine accordent une importance non négligeable à sa composition et à sa propagation. Mais cette « Nouvelle musique » appartient au domaine savant et ne peut en aucun cas se substituer au répertoire populaire. Le jazz et les chansons sentimentales ne sont pas interdits mais ne présentent pour les Alliés pas de potentiel idéologique assez fort pour se mettre au service de l'entreprise de rééducation de la jeunesse. Le répertoire de prédilection sera donc celui du patrimoine populaire traditionnel (*Volkslieder*). Après presque treize ans d'omniprésence dans la vie quotidienne des jeunes Allemands

43 « One is to get German Youth groups to perform services for their community and the other is to provide German Youth with a true, complete and vivid picture of the American way of life. Unless these two problems can be solved, youth groups will continue to be competitive, cliquish, selfish pawns in the hands of little "führers" and gullible victims of untrue allegations regarding the U.S. and the American Way of Life. » (« U.S. Army Assistance Program – "German Citizens of Tomorrow" », 10 décembre 1947, p. 1. NARA, Rg 260, E613 Box 152, dossier « GYA. Program & Policy 46-47 ».)

44 « Being shown as much of America and American life as possible. » (*Ibid.*)

sous le III^e Reich⁴⁵, les *Volkslieder* conservent ainsi leur rôle fédérateur, à l'Est comme à l'Ouest, et sont entonnés lors des temps de rassemblement à l'issue des réunions, sorties ou autres soirées clôturant des journées d'étude. Mais le renouvellement du répertoire pose problème, car son succès découle justement du fait qu'il s'adresse à la mémoire collective du peuple allemand. La naissance d'une esthétique fondamentalement nouvelle dans ce domaine est donc impossible. Dans les nouveaux recueils qui paraissent au cours des premières années d'occupation à l'Ouest, les éditeurs se contentent tout d'abord de supprimer tous les chants ayant vu le jour sous le régime ou exaltant le nationalisme et le militarisme. Les préfaces introduisent la réhabilitation du répertoire antérieur au III^e Reich, nazifié et détourné. Les consignes concernant l'interprétation des chants préconisent une pulsation et des temps forts moins accentués, tandis que d'autres voix sont adjointes pour privilégier une approche plus polyphonique. Importance est également accordée aux chants populaires d'autres pays. Les sujets « apolitiques » de prédilection restent la nature et l'amour, auxquels s'ajoutent des appels au pacifisme et à l'unité.

À l'Est en revanche, l'importance historique de l'usage du chant par les mouvements communistes et la politique de création musicale mise en œuvre par le régime suscitent la naissance de nombreuses chansons, notamment pour les Jeunes Pionniers à partir de 1946 – « Pioniere voran » (« Pionniers, en avant »), « Jetzt bin ich Pionier » (« Me voici maintenant Pionnier ») –, pour l'hymne du parti unique SED, « Die Partei hat immer Recht » (« Le Parti a toujours raison »), sans oublier les chants communistes des années Weimar interdits ou détournés par le régime hitlérien, à l'exemple du « Fahnenlied der Kommunistischen Kindergruppen » (« Chant au drapeau des groupes d'enfants communistes »), qui font l'objet de republications. Tandis que les caractéristiques musicales restent inchangées, les textes des chansons, mais aussi les préfaces des recueils, reflètent la nouvelle idéologie :

Le plaisir et l'amour du chant ne doivent plus jamais être détournés pour susciter au sein de notre jeunesse des velléités de guerre et de conquête, de vol et de meurtre. Le chant ne doit plus jamais servir à rendre notre jeunesse capable de mourir pour des idées égoïstes et contraires à l'amour de notre patrie, véhiculées par une poignée de petits maîtres. La musique et le chant doivent nous aider à vivre un vie nouvelle, joyeuse et active en tant que membres de la grande famille des travailleurs⁴⁶.

⁴⁵ Voir ci-dessus, p. 117-121.

⁴⁶ Introduction au recueil *Unser Lied – Unser Leben*, citée par Michael Jung, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1989, t. 1, p. 241.

Cristallisant les enjeux de reconstruction de l'Allemagne, la jeunesse est au centre de toutes les attentions, à l'Est comme à l'Ouest. Embrigadée par des années de propagande et de dissolution de toute individualité, elle présente l'avantage pour les pouvoirs en place d'être plus aisément malléable et réceptive à des stratégies propagandistes. Même si l'objectif officiel des quatre Alliés est de contribuer à la naissance d'un nouvel individu capable de se forger des opinions personnelles et d'exercer son jugement critique pour assurer le succès de la démocratie, les politiques de contrôle mises en œuvre à son sujet dès la fin de la guerre, et qui s'accroîtront de part et d'autre avec la guerre froide, s'inscrivent pour certaines dans la continuité de ce qu'avait impulsé le régime hitlérien et, avant lui, les différents gouvernements et mouvements de jeunesse actifs sous la république de Weimar. Une fois encore, la politique de rupture totale est réduite à une utopie. Outre les écueils que les Alliés ne peuvent éviter, et que le cas de la jeunesse illustre, il est intéressant à présent de s'attacher à deux autres exemples précis de politiques exercées dans une continuité ambiguë avec le régime hitlérien. Le premier porte sur la musique de jazz : les vicissitudes qu'il a connues méritent attention. Érigé en symbole de résistance et hissé au niveau de pureté musicale garantie par l'opprobre qu'avait jeté sur lui le régime national-socialiste, il fait rapidement l'objet d'attaques uniformément des côtés Est et Ouest et semble promis à un destin à nouveau sombre. Le second est consacré au parcours des personnalités compromises sous le régime nazi et qui, malgré une politique d'épuration annoncée, ont fait l'objet d'inévitables réintégrations.

Le sort du jazz

1945 : avec l'« Heure Zéro », la musique est appelée à renaître sur le territoire allemand et fait l'objet d'exécutions spontanées au sein de la population mais aussi et surtout de politiques de contrôle par les Alliés. Le jazz n'y fait pas exception. Cependant la propagande hitlérienne a exercé ses effets sur les esprits allemands, et le jazz trouve une place tout d'abord non officielle dans les cercles de connaisseurs et de fans qui se regroupaient déjà malgré son interdiction durant les années de guerre. Imprégné par la culture *völkisch*, le grand public lui préfère encore plus généralement son succédané promu par Goebbels, l'*Unterhaltungsmusik* ou la musique populaire appartenant au répertoire de la *Volksmusik* et des *Volkslieder*, sans oublier les danses de salon telles que valse, tango et polka. La musique de jazz se diffuse donc en sous-main et de nombreux *hot clubs* sont fondés sur tout le territoire allemand par des petits groupes d'*aficionados*. Au cours de l'année 1945, avec sa redécouverte et les nouveaux enregistrements importés des États-Unis et diffusés par les fans, le jazz suscite cependant rapidement l'engouement.

Interdit par intermittence dans l'Allemagne nazie, sa diffusion sur les ondes alliées incarne la rupture revendiquée avec le régime hitlérien et la renaissance d'une vie musicale libre à travers tout le pays. Tout comme la musique juive et la musique moderne, le jazz avait été décrété « dégénéré » et sa remise à l'honneur équivaut donc à une régénérescence. À Berlin est créé le *Radio Berlin Tanzorchester*, qui regroupe en fait les membres du *Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester*, l'orchestre créé sur ordre de Goebbels pour supplanter le jazz américain. Rex Stewart, cornettiste du *big band* de Duke Ellington, est invité par les Américains dans leur secteur de Berlin en juillet 1948. Il est le premier musicien américain de jazz à se produire sur le territoire allemand ; son concert et la tournée qu'il effectue par la suite rassemblent un public nombreux issu de toutes les zones d'occupation. À l'Est, les jeunes membres du Mouvement libre de la jeunesse allemande (FDJ), contrôlé par la force d'occupation soviétique, dansent tout d'abord librement au son des orchestres de Glenn Miller et Benny Goodman. Le label « AMIGA », fondé en zone soviétique par Ernst Busch en février 1947, réalise jusqu'en 1948 un grand nombre d'enregistrements de groupes allemands ainsi que de célébrités américaines, dont Rex Stewart à l'occasion de sa tournée allemande. Mais malgré le regain de popularité qu'elle connaît, la musique de jazz se heurte rapidement à des attaques qui mèneront, dans toutes les zones, à son éviction, et qui doivent être considérées avant tout sous un aspect politique.

Le destin du jazz en URSS et dans la zone soviétique allemande, tout d'abord, est complexe. Entendu pour la première fois à Leningrad et Moscou dans les années 1920, le jazz, qui puise son inspiration dans les chants des minorités noires, est accueilli favorablement par l'entourage de Lénine, notamment par son Commissaire à l'Éducation du peuple Anatoli Lounatcharski. La cause des esclaves opprimés luttant pour leur liberté est associée à celle des prolétaires et de leur combat contre l'impérialisme. Des artistes américains, parmi lesquels Sidney Bechet, sont invités en tournée, des *jazz bands* sont même créés et équipés avec des instruments et des partitions de musique achetés aux États-Unis. En 1924, à l'occasion du Congrès de la III^e Internationale communiste, *Le Bœuf sur le toit* (1920) de Darius Milhaud est interprété. Dès 1928 cependant, le jazz est critiqué et décrié par l'Association russe des musiciens prolétariens (ARMP). L'écrivain Maxime Gorki, représentant du courant prolétarien dans les arts, publie le 18 avril dans la *Pravda* l'article « Musique de la dégénérescence », dans lequel il évoque le nouveau genre en ces termes :

Des mugissements et hurlements semblables aux cris d'un cochon en métal, aux braiments d'un âne, aux croassements amoureux de grenouilles monstrueuses. L'agression chaotique de cette folie impose la pulsation de son rythme agressif.

Si on prête l'oreille à ces cris, on est entraîné, malgré soi, à se représenter la frénésie sexuelle d'un orchestre dirigé par un homme-étalon faisant balancer un gigantesque organe génital⁴⁷.

La pression exercée contre le jazz a raison des dernières tentatives en sa faveur. La *Suite de jazz n° 1* (1934) de Dmitri Chostakovitch, fortement critiquée, marque la quasi-disparition du genre et de son influence en URSS. Au moment où Joseph Goebbels promeut en Allemagne la naissance d'un *ersatz* de jazz, fin 1936, l'Orchestre étatique de jazz de l'URSS est créé. La direction artistique en est confiée au compositeur Matveï Blanter et celle de l'orchestre au chef Viktor Knuchevitsky. Contrôlé et initié par le régime, son objectif est de proposer sur les ondes radiophoniques soviétiques une musique de divertissement mettant en valeur le caractère russe et abandonnant les syncopes et autres procédés musicaux jugés décadents et imprégnés de l'impérialisme américain. En d'autres termes, un succédané de jazz à l'instar de l'initiative nazie. L'orchestre se produit pour la première fois le 27 novembre 1938 et propose, outre la *Suite de jazz n° 2* de Chostakovitch dont seul le titre en est encore évocateur, la chanson *Katioucha*, qui connaît par la suite un succès mondial. Les années de guerre marquent une parenthèse d'ouverture au jazz du nouvel allié américain, qui diffuse par le biais de l'*Office of War Information* nombre d'enregistrements et de partitions auprès des orchestres dont les activités sont autorisées jusqu'en 1945. La fin des combats, mais surtout la désignation des États-Unis comme le nouvel ennemi à partir de 1947, marqueront le durcissement du régime à l'encontre de cette musique, et de nombreux interprètes seront incarcérés ou interdits en Union soviétique⁴⁸.

Malgré les critiques de plus en plus nombreuses formulées contre le jazz en URSS, l'administration soviétique le tolère un temps dans l'Allemagne d'après-guerre, par souci de prouver son ouverture et sa tolérance dans le domaine artistique, mais également de s'affirmer par l'opposition contre les politiques musicales nazies. L'aggravation des tensions entre Alliés et la guerre froide marquent le déclin du genre, qui sera régulièrement interdit à l'Est à partir de 1950. L'orchestre de jazz de la radio de Berlin est dissous, les émissions de radio diffusant cette musique sont arrêtées, l'importation d'enregistrements américains est interdite et les enregistrements du label «AMIGA» sont détruits. Lors de sporadiques et stratégiques levées d'interdiction, le *blues* sera mis en

47 Traduit et cité par Franz C. Lemaire, *Le Destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, p. 133.

48 Martin Lücke, *Jazz im Totalitarismus: Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster, Lit, 2004, p. 161.

valeur, pour son ancrage dans les racines populaires, tandis que *be-bop* et *cool-jazz* seront vilipendés.

Dans la zone occidentale, et particulièrement américaine, le jazz connaît également des vicissitudes. S'il a contribué à susciter l'intérêt des jeunes Allemands pour la culture et le mode de vie américains, c'est justement ce qui le destine aux premières attaques menées par les conservateurs allemands. Évoqué précédemment, le sentiment de supériorité allemand, particulièrement à l'encontre de la culture américaine, est à l'origine du mépris de nombre de dirigeants locaux et de musicologues pour le jazz, mais pas seulement. Cette musique est en outre perçue comme incitant la jeunesse à la débauche, ainsi que le montre la description d'un concert par un journaliste dans la zone Ouest en 1949 :

318

Ne furent joués que des tubes américains *hot*, dont la mélodie était la plupart du temps cachée par la rythmique outrancière. On n'entendait que le métal, rien des doux instruments à cordes qui font si souvent battre joyeusement le cœur des amateurs dans la musique de danse allemande. L'ambiance commença lentement à atteindre son apogée, dont les signes visibles étaient les sifflements, les battements de mains et le mouvement des autres parties du corps. [...] On grimpa sur les tables, les chaises, les rebords de fenêtre, des ballons multicolores volaient dans la pièce, on se précipitait jusqu'au podium avec une poupée vivante au bras, dans un état de transe⁴⁹.

Outre l'aspect essentiellement percussif de la musique, l'effet qu'elle exerce sur les corps, notamment sur les jeunes filles, inquiète les tenants d'une nouvelle société allemande imprégnée de christianisme, qui perçoivent la femme américaine comme frivole, inconstante et manipulatrice, alors qu'ils souhaitent le retour de la femme allemande au sein du foyer. Au même moment, l'arrivée massive sur les écrans de cinéma allemands de westerns américains accentue l'enthousiasme d'une partie de la population, tout en exacerbant l'antiaméricanisme des plus conservateurs.

Contrairement à ce qu'ils avaient entrepris dès 1945 en faveur de la *neue Musik*, les Américains ne souhaitent pas promouvoir le jazz ni « éduquer » le public ou mettre en place des stratégies pour en permettre une meilleure compréhension. Précisons ici que la musique de jazz rencontre de virulentes critiques pour les mêmes raisons dans son propre pays, au même moment, de la part des conservateurs américains, et qu'elle n'est pas considérée par

⁴⁹ Oktavius, « K.O. durch Töne », *Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands*, 31 octobre 1949, p. 3.

l'administration américaine comme faisant partie de la culture savante⁵⁰. Sa diffusion dans les centres culturels *Amerika Häuser* gêne plus qu'elle n'enchant l'administration américaine, pour laquelle le jazz contribue à discréditer l'image de nation musicale élitiste qu'elle cherche à forger. Bien que toléré pour divertir les troupes des forces d'occupation, aucun concert n'est encouragé ni financé, et le jazz est à nouveau rapidement menacé d'interdiction.

C'est la guerre froide qui assure paradoxalement son salut et sa survie : il devient alors un enjeu de promotion de la démocratie pour l'Ouest, en opposition avec l'Est qui le taxe désormais de « dégénéré ». Pour convaincre le public allemand de sa valeur, un nouveau discours est progressivement mis en place, principalement par Joachim-Ernst Berendt, musicologue allemand, auteur de la première monographie sur le sujet en Allemagne. De la même façon qu'un nouveau style national avait été encouragé par les régimes hitlérien et stalinien, le jazz est vidé de ses racines africaines, mais sur le plan du discours uniquement. Dans le premier article qu'il publie sur « La genèse musicale du jazz » dans la revue musicale *Melos* (pourtant supposément progressiste) en 1947, Berendt dénie toute créativité aux noirs-américains et s'attache à décrire le jazz, et les *spirituals* de ses origines, comme une musique européenne :

En terme de développement, ce « chant nègre » n'a désormais plus grand chose de « noir ». Bien entendu, ses origines remontent aux danses nègres africaines, aux « Calinda », « Voudou », « Bamboula » comme elles se nomment toutes. Mais ces danses étaient tellement pauvres d'un point de vue mélodique et harmonique que l'affirmation selon laquelle les nègres ne connaissaient rien à la mélodie est justifiée, dans une certaine mesure – bien que cela paraisse étrange pour une race d'une musicalité si débordante. [...] En bref, on peut dire que lorsqu'une véritable mélodie existe dans le jazz, on peut être sûr qu'elle vient d'Europe. L'idée selon laquelle le jazz ne serait qu'un « Swing revisité » de l'ancienne musique européenne est donc viable. Depuis près d'un siècle, ce sont surtout des professeurs blancs qui enseignent les *spirituals* à des enfants nègres⁵¹.

Outre l'annexionnisme artistique à laquelle il se livre, et qui accrédite les thèses ethnocentristes des conservateurs et d'une grande partie de la population allemande, Berendt construit dans un deuxième temps un discours

⁵⁰ Concernant la situation du jazz en Amérique et son destin chaotique dans les années 1920-1940, voir Lewis A. Erenberg, « Things to Come: Swing Bands, Bebop, and the Rise of a Postwar Jazz Scene », dans Lary May (dir.), *Recasting America. Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 221-245.

⁵¹ Joachim-Ernst Berendt, « Vom Choral zum Swing. Zur Genesis des Jazz », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV/5, mars 1947, p. 137-138.

d'esthétisation du jazz, pour faire passer le genre du statut de musique populaire à celui de musique savante et l'intégrer ainsi parmi les réussites américaines en matière de composition et de musique moderne :

Il est vraiment ridicule de parler, à propos du jazz, de primitivité « négroïde » née « dans la forêt vierge ». Tous les spécialistes savent à quel point cette musique est extraordinairement compliquée, avec ses tons modulés, ses *glissandi*, ses harmonies raffinées et ses superpositions rythmiques, avec ses syncopes et ses rythmes de swing, ses procédés complexes de variation, ses arrangements qui en terme de technique de mouvements ne peuvent être comparés qu'à des partitions de musique symphonique, sans oublier l'incomparable exigence technique pour les interprètes⁵².

320

En 1950, Berendt publie sa monographie *Der Jazz*, dans laquelle il condamne la musique de jazz servant à la danse et distingue un jazz « authentique » de toutes les expériences musicales antérieures. Il établit des parallèles, dans l'évolution du style, avec la musique savante et revendique le jazz comme une musique blanche, en promouvant Bix Beiderbecke et ses origines allemandes. Les musiques érigées en modèle d'aboutissement sont le *be-bop* et le *cool-jazz* – les moins accessibles et les moins appréciées du grand public allemand, et surtout celles accusées de « dégénérescence » par les idéologues soviétiques – pour l'élaboration esthétique qu'elles offrent mais également en ce qu'elles permettent un détachement de l'artiste vis-à-vis de son public. Intellectualisé et esthétisé, le jazz parvient ainsi, dans les années 1950, à trouver sa place parmi les sphères musicales savantes : des séances d'écoute avec des « experts » sont organisées dans les *Amerika Häuser*, ainsi que des conférences en Allemagne de l'Ouest, notamment sur l'influence du jazz sur la musique savante.

Pour répondre à cette récupération du jazz, le musicologue Reginald Rudolf, à l'Est, défend lui aussi à partir de 1952 un « jazz authentique », en clair propre à servir la cause idéologique communiste. Revendiquant également l'influence de la musique allemande sur le genre, il met en avant les amateurs de jazz ayant été victimes de la répression hitlérienne, et considérés dès lors comme nécessairement antifascistes. Le jazz « non authentique » selon lui est le jazz américain. Les idées de Rudolf trouvent un écho favorable auprès du public, et de nombreux concerts d'interprètes allemands sont donnés en 1953 et 1954 dans divers lieux, principalement à Berlin-Est. Elles seront néanmoins rapidement reniées par les dirigeants politiques et son entreprise d'ouverture

52 *Id.*, « Unterhaltungs-Musik », « Unterhaltungs-Musik », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XV/3, mars 1948, p. 71.

du peuple est-allemand au jazz se soldera, pour Rudolf, par une condamnation à deux ans de prison en 1957.

L'étude du cas particulier d'éléments de continuité dans les politiques musicales menées en Allemagne, à travers l'exemple du jazz, préfigure les écueils qui se présentent aux forces occupantes et les échecs auxquels elles se heurteront. Il est un autre aspect qui mérite attention : il s'agit de la politique d'amnisties et de réintégrations massives menée à tous les échelons de la vie allemande à mesure que croissent les tensions entre Alliés. La position ambiguë des artistes désireux de retrouver l'influence qu'ils avaient exercée sous le régime précédent, ainsi que les situations paradoxales dans lesquelles ils se retrouvent, confirment le côté utopique et illusoire de la rupture en matière de politiques musicales.

L'échec de la dénazification du domaine musical sur fond de guerre froide

La purification de la vie politique et artistique allemande a nécessité une période de dénazification qui a mené à une véritable sclérose des activités culturelles, à plus forte proportion en zone américaine où elle a été particulièrement stricte. C'est à la lumière de cette impasse qu'il faut comprendre les amnisties et les réintégrations massives de nombreuses personnalités, compromises à des degrés différents. Un autre élément décisif doit être considéré conjointement, dès 1946 : il s'agit de l'enjeu extra-musical induit par les prémices de la guerre froide et les luttes d'influence entre alliés de l'Ouest et Soviétiques.

Dès le 9 juillet 1946 le major-général britannique William Bishop, en charge de la dénazification de sa zone par le biais de l'ISC (*Information Services Control*), s'interroge sur la pertinence de la dénazification, étant donné le trop grand nombre d'artistes concernés et le besoin d'activités culturelles constaté. Quelques jours plus tard, l'Américain Arthur Vogel, en charge de la *Music Section* en Bavière, le rejoint dans l'un de ses rapports quotidiens envoyés à la section Théâtre et Musique du gouvernement militaire américain :

Le récent licenciement massif de membres du parti nazi du *Staatsoper* et les effets que cette politique aura sur la vie musicale si nous la poursuivons dans toute la Bavière me forcent à donner mon opinion sur le sujet. [...] Le fait que de nombreuses organisations musicales soient financées par les gouvernements est une évolution qui a été accélérée en Allemagne après la dernière guerre. [...] En tant qu'employé d'une entreprise privée, nous ne demanderons pas le licenciement de chaque musicien qui a été membre du NSDAP, non ? Si nous traçons une frontière entre les musiciens employés par la ville et ceux payés par des intérêts privés nous nous retrouverons dans la situation du violoniste Fritz Schmaltz par exemple, qui ne peut pas jouer avec l'Orchestre philharmonique de Munich mais est entièrement libre de le faire avec celui de Nuremberg.

[...] Nous avons besoin d'une déclaration claire pour une politique réalisable, et vite⁵³!

322

Vogel propose de redéfinir la fonction des musiciens pour que ceux rémunérés par les collectivités locales ne soient néanmoins pas considérés comme salariés du secteur public (*public office*), ce qui aurait pour effet de les exempter des procédures d'exclusion systématique en cas d'appartenance au NSDAP ; cette proposition n'est pas entérinée, mais l'administration américaine reconnaît se heurter quotidiennement aux problèmes soulevés par Vogel, dans chaque *Land* qu'elle occupe. Des situations paradoxales se côtoient, au gré des décisions prises par les occupants ; avant même que la dénazification ait été menée à bien, les réintégrations et amnisties commencent, notamment dans les postes à responsabilité. Dans le domaine artistique, sur les 427 intendants, directeurs ou chefs d'institutions autorisés pour les saisons 1945-1946 à 1947-1948 dans les quatre zones, 275, soit près de 65 %, avaient une position similaire sous le régime nazi⁵⁴. Début décembre 1946, alors que certains membres des orchestres n'ont toujours pas réintégré leur poste, le général Lucius Clay accorde en Bavière une amnistie à 300 nazis ayant occupé des fonctions importantes : anciens membres de cabinets des ministères, officiers haut-gradés, membres de la SA. Entre 1946 et 1947, celle de la jeunesse est adoptée dans toutes les zones. Suit celle des personnes avec plus de 50 % d'invalidité, mais aussi de ceux ayant perçu de faibles revenus durant les deux dernières années du régime. Après novembre 1947 aura lieu l'amnistie des citoyens appartenant à la catégorie des « suiveurs », c'est-à-dire la très grande majorité de la population concernée par la dénazification.

Le cas du devenir des acteurs musicaux, des interprètes et des compositeurs est intéressant à étudier dans ce contexte, car il met en avant les dissensions entre Alliés dès les premiers jours de l'Occupation et souligne l'impossibilité d'une politique commune cohérente. Plusieurs raisons peuvent être avancées pour comprendre ce qui s'apparente à un « échec » de la dénazification du

53 « *The recent wholesale dismissal of Nazi party members from the State Opera, and the paralyzing effects this policy will have on musical life if pursued throughout Bavaria, force me to state my opinion of this policy. [...] The fact that many musical organizations are largely sponsored by governments is a development in Germany which was accelerated after the last war. [...] As employees of a private enterprise we will not demand the dismissal of every last musician who was a member of the NSDAP – or will we? If we draw a line between musicians on the payroll of the city and those paid by private interests we will face the situation of say violinist Fritz Schmaltz who is prohibited from playing with the Munich Philharmonic but who will be completely free to play with the Nürnberg Philharmonic. [...] A clear statement of a workable policy is needed and soon!* » (Arthur C. Vogel, « Daily Report §22 », 16 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

54 Chiffres donnés par Gabriele Clemens, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, p. 251.

monde musical de l'immédiat après-guerre : tout d'abord, des priorités fondamentales autres, reconstruction, rétablissement des infrastructures et des ressources, accueil des réfugiés, etc. ; ensuite, le constat pragmatique de la nécessité des artistes talentueux, dont le III^e Reich s'était offert les services, pour la reconstruction de la vie culturelle ; également, chez chacun des Alliés, le désir d'attirer les personnalités les plus célèbres dans sa propre zone afin d'affirmer son statut de promoteur des arts et gagner le respect de la population ; enfin et surtout, des manques flagrants de communication entre les services des administrations des diverses forces occupantes, mais également en interne.

Acteurs musicaux dans les quatre zones

Dans la zone d'occupation américaine, des situations paradoxales sont observables dès la fin des combats : Eugen Jochum, qui avait dirigé peu de temps avant la défaite allemande un concert pour l'anniversaire de Hitler, est choisi pour diriger le premier concert de l'Orchestre philharmonique de Munich le 8 juillet 1945. Il est pourtant ajouté à la « liste noire » quelques mois après. Hans Pfitzner, interdit, est joué lors des premiers concerts organisés sous contrôle dans leur zone, à Francfort et à Brême. Richard Strauss est autorisé à quitter le territoire allemand malgré l'impossibilité pour les personnalités sur « liste noire » d'obtenir des visas, et sa propriété de Garmisch n'est pas réquisitionnée. À Stuttgart, l'Orchestre philharmonique compte en mai 1946, selon un rapport de Robert McClure, 25 % d'anciens membres du NSDAP⁵⁵. En Bavière, un rapport des officiers de la *Music Section*, Edward Kilenyi et Arthur Vogel, pointe la présence de nombreux ensembles musicaux nazis se produisant devant les troupes de GI's et le personnel américain, notamment dans la ville emblématique de Nuremberg où un spectacle de variété est monté par l'opéra municipal et dirigé par l'ancien SA *Sturmführer* Hans Dressel⁵⁶, ou encore au club de la Croix-Rouge américaine de Munich, où « l'orchestre SS joue toujours, sans que les filles de la Croix-Rouge y voient le moindre mal⁵⁷. » Malgré l'interdiction totale faite aux interprètes allemands quels qu'ils soient de se produire devant des militaires américains dans le cadre de la politique de non-fraternisation, les commandants des régiments et des troupes prennent l'initiative à l'échelon local sans en avertir leurs supérieurs. Des musiciens

55 Robert McClure, « Stuttgart Symphony », 23 mai 1946, p. 1. NARA, Rg 260, E623 Box 238, dossier « 7b Registration ».

56 Edward Kilenyi, Arthur C. Vogel, « Daily Report §18 », 11 juillet 1945, p. 1. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».

57 « [...] the SS band is still playing at the Red Cross Club. The R.C. girls see no harm in it. » (Edward Kilenyi, « Weekly Report », 3 novembre 1945, p. 2. NARA, Rg 260, E1035 Box 20, dossier « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».)

interdits d'activité pour leur compromission sous le Reich se produisent ainsi librement dès 1945.

Le cas le plus caractéristique de réintégrations à grande ampleur et révélateur des paradoxes et dysfonctionnements de la politique de dénazification américaine est celui qui touche nombre d'acteurs des Cours d'été internationaux de Darmstadt, à commencer par leur instigateur Wolfgang Fortner (1907-1987). Compositeur de musique religieuse à l'esthétique néoclassique en réaction contre les excès du romantisme, celui que Michael Kater décrit comme un « musicien d'église confessionnaliste ouvertement en accord avec l'État fasciste⁵⁸ » est apprécié des dirigeants nazis dès leur arrivée au pouvoir. La Ligue de combat pour la culture allemande (*Kampfbund für deutsche Kultur*) d'Alfred Rosenberg soutient financièrement la création allemande de son *Concerto pour cordes* en 1934. Par la suite, Fortner participe à des cérémonies commémoratives nazies en tant que chef d'orchestre et compose des œuvres pour l'occasion, parmi lesquelles *Tag der Machtübernahme (Le Jour de la Prise de pouvoir)*. Âgé de trente ans, il prend en 1937 la direction de l'orchestre de la Jeunesse hitlérienne à Heidelberg, pour lequel il compose également des pièces de circonstance. Il rejoint le parti en 1940 et s'engage dans la *Wehrmacht*. Ses incursions dans le domaine de l'atonalité, antérieures à 1933, lui valent sporadiquement des attaques de la part des idéologues *völkisch*. Malgré cela, il reçoit un prix de composition de 2 000 RM en 1942⁵⁹. Lorsque la première édition des « Cours d'Été pour la nouvelle musique » a lieu à Kranichstein du 25 août au 20 septembre 1946, Fortner figure depuis deux mois sur la « liste noire » américaine et n'en sera pas retiré, même lors de la réédition des listes postérieures. Le co-organisateur et musicologue Wolfgang Steinecke ne figure pas sur ces listes, bien qu'il ait été un contributeur régulier et actif de la presse musicale sous le III^e Reich : *Die Musik, Die Musikpflege, Neues Musikblatt, Deutsche Tonkünstler-Zeitung* entre autres. En 1941, il s'était établi à Darmstadt où il était devenu correspondant musical pour des organes locaux. Dès le mois d'août 1945, il obtient un poste de conseiller culturel auprès de la nouvelle municipalité de Darmstadt et reprend peu après ses activités de journaliste musical.

À côté de ces deux acteurs d'envergure figure Hermann Heiss, qui dirige les cours de composition à Darmstadt et qui produira nombre d'écrits sur le dodécaphonisme après la guerre. Bien que n'ayant pas appartenu au parti

58 Michael Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 171.

59 Pour une étude détaillée des activités de Fortner sous le III^e Reich, voir Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Auprès des Zombry, 2004, p. 1630-1641 ; Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, p. 78 sq. ; Michael Kater, *The Twisted Muse, op. cit.*, p. 170 sq. ; Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993, p. 202-300.

nazi, Heiss a fourni plusieurs articles dans les revues musicales du Reich sur l'importance de la musique au service de la guerre⁶⁰. Il a en outre composé de nombreuses chansons, qui figurent principalement dans les recueils destinés à la Luftwaffe. Plusieurs d'entre elles, dont « Keim Tor der Welt ist uns zu hoch » (« Aucune porte au monde n'est trop haute pour nous »), composée en 1940, figurent sur la « liste noire » américaine des chants nazis⁶¹. Les cours de piano sont assurés en 1947 par Udo Dammert, ancien membre du NSDAP, recommandé lui aussi par les Américains pour figurer sur la « liste noire » dès décembre 1946. À partir de l'été 1947, Bruno Stürmer, « le compositeur de musique chorale le plus important de sa génération⁶² » selon l'historien nazi de la musique Otto Schumann, y est responsable du « chœur de chambre » (*Kammerchor*) alors que son nom est, au même moment, enlevé de la liste des « gris non acceptables » et ajouté à la « liste noire »⁶³. Parmi les compositeurs allemands compromis joués à Darmstadt figurent Ernst Pepping (bénéficiaire de l'aide allouée par la Chambre de musique du Reich en 1942, 4 000 RM), Hugo Distler (2 000 RM), ou encore Paul Höffer (médaille d'or pour son *Serment olympique* en 1936, prix de composition en 1939, 5 000 RM, reçoit 4 000 RM en 1942).

Ces situations surprenantes au sein d'un festival dont l'objectif revendiqué est un nouveau départ après les années Hitler pointent les difficultés de la dénazification en zone américaine : tout d'abord, le manque de communication entre les différents services de l'administration, en l'occurrence l'*Information Control Division* qui établit les listes et l'*Education Branch* de la Hesse, en charge du festival ; ensuite, la naïveté des dirigeants américains qui analysent les questionnaires préalables à l'embauche – Fortner n'y a pas mentionné son appartenance au NSDAP ni ses activités compromettantes, tout comme Udo Dammert ; enfin, l'impossibilité de concilier simultanément la mission d'épuration et celle de reconstruction de la vie musicale que se sont assignées les Alliés. La fin du processus de dénazification en 1947 et le départ de Robert McClure en 1948, qui s'accompagne de la fin des « listes noires », épargneront tout besoin de justification à ces différents acteurs de la reconstruction musicale de l'Allemagne.

Bien que menant une politique peu active en matière de dénazification, la zone française n'échappe pas au travers de la réintégration d'anciens nazis plus ou moins compromis, avec un premier cas similaire à Darmstadt, celui du

60 Cités par Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 2799-2801.

61 Toby Thacker, *Music after Hitler*, op. cit., p. 78.

62 Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940, p. 406.

63 Office of Military Government for Germany (U.S.), *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} mars 1947, p. 139.

Festival de musique de Donaueschingen. Souhaitant la diffusion de la « nouvelle musique », le commandement français accorde l'autorisation au compositeur Hugo Herrmann, dont le nom ne figure sur aucune liste, de reprendre le festival représentatif de la promotion de la musique moderne (inauguré en juillet 1921) dès l'été 1946, sous le nom de *Neue Musik Donaueschingen*, avec des œuvres de Dmitri Chostakovitch, Serge Prokofiev et Walter Piston. Herrmann s'inscrit résolument dans la modernité par sa programmation mais ne parvient pas à faire oublier que le festival de Donaueschingen avait été récupéré par les nazis dès 1934 et érigé en célébration de la *Volksmusik* allemande, qu'il en était alors le directeur et qu'il y avait dirigé l'orchestre en uniforme national-socialiste. Les compositeurs allemands qu'il invite – Ernst-Lothar von Knorr (signalé par les Britanniques comme compositeur de chants nazis), Ottmar Gerster (sur « liste noire », bénéficiaire d'une aide de 4 000 RM en 1942), Joseph Haas (représentant avec Gerster du courant musical du *Volksoper*) entre autres – sont eux aussi compromis. Arrêté en 1947, le festival ne reprendra qu'en 1950 après un changement de direction et d'orientation. Herrmann est condamné par l'administration française à « contribution de 5 % de son revenu net de travail pendant cinq ans⁶⁴ » en 1948. Il s'établit alors à Cologne en zone britannique et rejoint la Société pour la Nouvelle musique (*Gesellschaft für Neue Musik*). L'année suivante, il fondera le Cercle de travail sur la Nouvelle musique (*Arbeitskreis für Neue Musik*).

Le cas des éditions musicales Schott, dirigées par les frères Ludwig et Willy Strecker, est également révélateur. Malgré leur collaboration évidente avec le régime, notamment par leurs nombreuses publications de musique nazie et militaire dont l'administration française a connaissance, ils sont autorisés à relancer leur maison d'édition début 1946, pour imprimer principalement des partitions de musique française. Devant la pénurie de papier, René Thimonnier, à la tête du bureau des Spectacles et de la Musique, recommande même qu'un contingent de 25 000 kilogrammes par mois leur soit alloué. Un autre élément stratégique motive cette décision : « Schott's Söhne de Mayence, étant donné sa localisation, trouve le moyen de se procurer du papier et de prendre des commandes dans la zone américaine. Ainsi une activité qui devrait se développer en notre faveur nous échappe⁶⁵. » Schott reprendra la publication de la revue musicale *Melos* en 1947. À cette revue est lié le musicologue et critique

64 Chef des Affaires administratives, section Beaux-arts, gouvernement militaire du Wurtemberg, « Épuration et reclassement des professionnels du spectacle », 5 janvier 1948. AOFAA, 1 AC 510/1, « Notes de service B.S.M., 1946-1949 ».

65 Bureau des Spectacles et de la Musique, « Le Chef du Bureau des Spectacles et de la Musique à Monsieur le Directeur de l'Éducation Publique », 14 mai 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 486/7b, « Spectacles, 1946-1948 ».

Heinrich Strobel, qui en devient rédacteur en chef à partir de sa réputation en novembre 1946.

Déjà rédacteur de *Melos* sous la république de Weimar, biographe de Paul Hindemith, Strobel, dont l'épouse est juive, quitte l'Allemagne pour Paris dès mars 1932. Il y devient cependant correspondant artistique du journal *Deutsche allgemeine Zeitung*, qualifié par les services de renseignements français comme un « journal nazifié de la grosse industrie allemande⁶⁶ », activité qu'il exercera sept années durant « pour avoir le droit de séjour [...] pour moi et pour ma femme », précisera-t-il dans son questionnaire de dénazification⁶⁷. En 1938, son nom est associé à *Melos* et diffamé dans l'exposition *Entartete Musik*. Interné près d'un an dans le Camp des Milles, à Aix-en-Provence, à partir de septembre 1939, en tant que « sujet ennemi », il est libéré près d'un an plus tard. En 1941, les époux Strobel emménagent à Paris, où Heinrich devient critique musical pour Radio-Paris et écrit dans le *Pariser Zeitung*, journal pour la communauté allemande en France occupée et organe de propagande nazie. Sa position lui permet d'obtenir de faux papiers pour sa femme, par l'intermédiaire d'Alfred Bofinger, directeur de la station de radio propagandiste L'Information permanente⁶⁸. En 1944, malgré de fréquentes attaques du clan Rosenberg à son sujet, Strobel figure sur la *Gottbegnadeten-Liste* établie par Goebbels avec une mention spéciale d'exemption militaire. Outre que les époux Strobel « organisèrent de nombreuses réceptions auxquelles assistaient des membres de la *Wehrmacht* » dans leur appartement parisien de la rue de l'Université, il ressortira du rapport établi par les Renseignements généraux français en 1949 que « l'intéressé détenait à son domicile, au lendemain de la Libération, une collection d'enregistrements phonographiques des discours de [Jacques] Doriot⁶⁹. [...] En 1945, il fut employé à la radio-diffusion française au titre de la propagande musicale pour l'Allemagne et l'Autriche »⁷⁰. À la libération, Strobel repart pour l'Allemagne et s'établit en zone française ; il propose immédiatement ses services. En janvier 1946, des rumeurs sur sa compromission avec le régime nazi inquiètent le chef de la section Radio, qui s'enquiert à son sujet. Dans le questionnaire de dénazification, Strobel justifie toutes ses activités en temps de guerre par la nécessité de protéger son épouse juive, tout comme

66 Raymond A. Viguié, Directeur de la Sûreté, « A/s. de STROBEL Heinrich », 21 août 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

67 Heinrich Strobel, Annexe au *Fragebogen*, 25 janvier 1946, p. 2. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

68 Michael Custodis, Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster/New York, Waxmann, 2013, p. 65.

69 Homme politique français ayant collaboré avec le régime allemand durant la guerre.

70 Le Préfet, Directeur des Renseignements Généraux, « a/s. du nommé STROBEL Heinrich », 19 juillet 1949, p. 1. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

son exemption du service militaire : « J'étais déclaré "wehrunwürdig"⁷¹ à cause de ma femme⁷². » Il est soutenu en France par le compositeur Arthur Honegger et Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire national de Paris et membre du Front national de la Résistance, qui « établissent en faveur de l'intéressé des attestations élogieuses d'où il ressort que durant l'occupation il a toujours manifesté des sentiments francophiles⁷³. » Malgré sa situation peu claire, Strobel est embauché à la section de la radio Südwestfunk dès 1946. En août 1947, il est définitivement autorisé à travailler pour le commandement français de Baden-Baden, le directeur de la Sûreté recommandant néanmoins que ses activités et ses fréquentations soient surveillées⁷⁴.

328

Dans la zone soviétique, les désaccords proviennent de la mise en place de la dénazification, menée conjointement par d'anciens communistes ayant été persécutés par le régime hitlérien – à ce titre peu disposés à réintégrer des personnalités compromises – et par les représentants russes de l'administration militaire soviétique, privilégiant l'approche pragmatique et la stratégie politique. L'allégeance au nouveau régime suffit à innocenter tout artiste désireux de se mettre à son service. À ce titre les Soviétiques, contrairement aux Américains, apparaissent pour la population occupée comme tolérants et compréhensifs vis-à-vis des erreurs de compromission que chacun a pu commettre à des degrés différents durant les années de national-socialisme. Rudolf Mauersberger, membre du NSDAP depuis 1933, est ainsi encouragé à reprendre son travail avec le chœur *Kreuzchor* à Dresde. Hermann Abendroth, présent sur leur propre « liste noire », est néanmoins engagé à Weimar pour diriger l'orchestre philharmonique ; il prendra ensuite la direction de l'orchestre symphonique de la radio est-berlinoise, puis de l'orchestre symphonique de Leipzig en 1949 ; il sera le premier chef d'orchestre à partir en tournée en URSS après la guerre. Le 16 août 1947, l'ordre n° 201 de la SMAD, l'administration soviétique, marque la fin officielle des procédures de dénazification dans la zone est de l'Allemagne.

En zone britannique enfin, signalons le cas de Friedrich Blume, emblématique pour le domaine musicologique. Blume suit des études de musicologie à Leipzig où il obtient en 1921 un doctorat sur la musique de la Renaissance, puis une habilitation sur la musique d'église protestante. Il enseigne ensuite l'histoire de

71 Strobel n'avait pas été déclaré *wehrunwürdig*, « indigne du service militaire » comme il le prétendra, mais *unabkömmlich*, c'est-à-dire « indisponible », par Goebbels.

72 Heinrich Strobel, Annexe au *Fragebogen*, 25 janvier 1946, doc. cit., p. 2.

73 Le Préfet, « a/s. du nommé STROBEL Heinrich », doc. cit., p. 1-2.

74 Au sujet de Strobel, voir également Sara Iglesias, *Musicologie et Occupation : Science, musique et politique dans la France des années noires*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 238-242 ; Manuela Schwartz, « "Eine versunkene Welt". Heinrich Strobel als Kritiker, Musikpolitiker, Essayist und Redner in Frankreich (1939-1944) », dans Isolde von Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling (dir.), *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*, Mainz, Are Edition, 2001, p. 291-317.

la musique dans une école de musique d'église de Berlin. En 1934, il devient membre de la Ligue de combat pour la culture allemande (KfdK) d'Alfred Rosenberg, fusionnée en 1935 dans la Communauté culturelle nationale-socialiste (NSKG)⁷⁵. À partir de 1935, il est également membre du nouvel Institut d'État pour la recherche musicologique allemande (*Staatliches Institut für deutsche Musikforschung*). À l'occasion des Journées musicales du Reich qui se tiennent à Düsseldorf en 1938, Blume participe aux tables rondes qui réunissent les musicologues autorisés par le régime. Il y délivre, le 27 mai, une communication intitulée « Musique et race », qui sera reprise et augmentée dans son ouvrage *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung* (*Le Problème racial dans la musique. Esquisse d'une méthodologie de recherche raciale musicologique*), publié en 1939, qui reçoit un accueil enthousiaste dans la presse spécialisée. Cette même année, il prend la direction éditoriale de la revue musicale *Deutsche Musikkultur*, dont les articles se focalisent majoritairement sur la musique traditionnelle populaire et les maîtres allemands du passé. En 1939 toujours, il est nommé professeur titulaire à la Christian-Albrechts-Universität de Kiel. En 1942, l'Institut d'État pour la recherche musicologique allemande lui confie la direction du programme « Das Erbe deutscher Musik » (« L'héritage de la musique allemande »), qui se charge de l'impression de partitions de compositeurs allemands méconnus des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

N'ayant occupé aucune fonction officielle au sein du ministère de la Propagande, et n'ayant jamais adhéré au NSDAP, Blume ne figure sur aucune « liste noire » après la guerre et peut poursuivre ses activités. En 1946, avec le soutien de Theodor Steltzer, ministre-président du *Land* du Schleswig-Holstein, il participe à la fondation de l'Institut de recherche musicologique (*Landesinstitut für Musikforschung*) de Kiel, qui vise à remplacer l'institut mis en place sous le III^e Reich. Le 1^{er} novembre 1946, il devient président de la Société de musicologie (*Gesellschaft für Musikforschung*) allemande dont le siège est également établi à Kiel. Il est également nommé recteur par intérim de la Christian-Albrechts-Universität. Dans son questionnaire préalable à toute procédure de dénazification, datant du 27 janvier 1947, Blume n'indique que son appartenance aux sociétés musicologiques et son parcours universitaire, occultant délibérément ses activités de recherche au service de l'idéologie nazie. Il déclare, en outre, sa liste de publications « incomplète », en raison de la destruction de sa bibliothèque et de ses archives personnelles durant un bombardement à la fin de la guerre, et ne mentionne pas *Le Problème racial dans la musique*. Le 5 février, il est autorisé à reprendre ses activités d'enseignement à

75 Voir ci-dessus, p. 82.

l'Université de Kiel, au motif qu'il n'a jamais appartenu au parti nazi⁷⁶. Il sera membre (1948-1955), vice-président (1955-1958) et président (1958-1961) de la Société internationale de musicologie.

330

Sous la co-direction de Blume, la Société de musicologie allemande publie la revue *Musikforschung* à partir de 1948, en coopération avec les éditions Bärenreiter. Dans le premier volume, Blume établit un « bilan de recherche musicologique » dans lequel il présente sa discipline comme l'une des « principales victimes » du régime nazi, qu'il ne nomme jamais directement, préférant évoquer le « despotisme » et « la guerre » : « [La musicologie] perdit le contact avec l'étranger, elle perdit l'information, la littérature et la coopération, elle souffrit d'une perte de visibilité et d'importance. Les chercheurs sérieux restèrent certes fidèles à leurs convictions, mais cela ne fut pas toujours perceptible en dehors du pays, car ils ne pouvaient plus élever leur voix ». Il défend en outre la qualité des trente-sept volumes du programme « L'héritage de la musique allemande », arguant que leur objectivité scientifique n'avait « pas capitulé devant le despotisme du temps »⁷⁷. Il salue les avancées de la musicologie britannique et surtout américaine, qui détrônent désormais les publications allemandes. La fin de l'article annonce la concrétisation prochaine d'un gigantesque projet, que Blume avait évoqué avec Karl Vötterle, des éditions Bärenreiter, dès 1942 : il s'agit de l'encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart* ou *MGG*, visant à concurrencer le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, publié dès 1874 sous la direction du Britannique George Grove. Ignorant manifestement la volonté de rupture avec le passé, pourtant à l'ordre du jour dans la zone britannique, il annonce ainsi la ligne éditoriale : « Que dans une musicologie allemande nouvelle et rajeunie règne l'ancien esprit de la tradition scientifique allemande, tel est le désir sincère avec lequel la Société de musicologie entame son travail de publication⁷⁸. » Quatorze volumes paraîtront sous la direction de Blume, entre 1949 et 1968. L'encyclopédie *MGG* est, aujourd'hui encore, considérée comme l'ouvrage de référence, aux côtés du *New Grove*.

L'impossible dénazification des interprètes célèbres

Malgré l'établissement de « listes noires » par les Américains et leur communication aux trois autres Alliés, l'interdiction des artistes est très peu respectée, à plus forte raison celle des interprètes jouissant d'une renommée

⁷⁶ Au sujet de Friedrich Blume, voir Michael Custodis, « Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren », *Die Musikforschung*, LXV/1, janvier 2012, p. 1-24 ; Glenn Stanley, « Musikgeschichtsschreibung im geteilten Deutschland 1945-1970 », dans Albrecht Riethmüller (dir.), *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006, p. 235-263 ; Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 504-509.

⁷⁷ Friedrich Blume, « Bilanz der Musikforschung », *Die Musikforschung*, I/1, janvier 1948, p. 6-8.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

internationale. Le chef Eugen Jochum, nommé *Generalmusikdirektor* à Hambourg par les nazis, conserve ainsi son poste dans la zone britannique ; de même pour le pianiste Walter Gieseking, qui continue à enseigner et se produire en zone française ou Joseph Keilberth, ancien chef de l'orchestre allemand installé à Prague occupée par les nazis et placé à la direction de celui de Dresde en zone soviétique. Berlin cristallise encore davantage ces incohérences : au sein du *Städtische Oper* de la zone britannique, la moitié du personnel est constituée d'anciens membres du Parti nazi, le NSDAP ; le *Staatsoper* du secteur soviétique emploie des chanteurs et solistes connus pour leurs affinités avec le régime nazi. L'excuse avancée par les artistes, selon laquelle art et politique étaient séparés sous Hitler, eux-mêmes étant apolitiques, est acceptée avec complaisance.

Tandis que des commentateurs et présentateurs radio en activité sous Hitler sont incarcérés ou exécutés, certains membres des orchestres de propagande impulsés par Goebbels⁷⁹ poursuivent leurs activités sans être inquiétés. Willi Stech, co-fondateur des *Goldenen Sieben*, prend la direction d'un orchestre de musique de divertissement (*Unterhaltungsmusik*) à la Südwestfunk de Freiburg en 1951 ; Fritz (désormais Freddie) Brocksieper, ancien batteur des *Goldenen Sieben* et de *Charlie and His Orchestra*, et son collègue trompettiste Charly Tabor, sont réquisitionnés par des officiers américains dès 1945 et se produisent dans des clubs et pour les GI's à Munich, Stuttgart et Berlin, tandis que Lutz Templin, qui dirigeait *Charlie and His Orchestra*, reconstitue un orchestre de danse pour la radio en secteur occidental⁸⁰. Georg Haentzschel, le co-fondateur de l'Orchestre allemand de danse et de divertissement (DTUO), prend la direction d'un nouvel ensemble de divertissement au sein de la *Westdeutsche Rundfunk* (WDR) à Cologne, après un bref passage à l'Orchestre de danse de Radio Berlin (*Radio Berlin Tanzorchester*). Fondé par l'administration soviétique, cet orchestre se produit dans les mêmes locaux que le DTUO et est dirigé par Michael Jary, musicien actif sous le III^e Reich, qui cédera bientôt sa place à l'assistant de Haentzschel, Horst Kudritzki.

Wilhelm Furtwängler

Le cas le plus célèbre de réintégration, fortement médiatisée et politisée, reste celui de Wilhelm Furtwängler. Son parcours professionnel et ses activités musicales sous le régime nazi ont été abordés précédemment et ont fait l'objet d'études approfondies et d'articles nombreux, et l'évocation du « cas

⁷⁹ Voir ci-dessus, p. 94-100.

⁸⁰ Florian Steinbiß, David Eisermann, « Wir haben damals die beste Musik gemacht », *Der Spiegel*, 18 avril 1988, p. 235-236.

Furtwängler » continue à susciter polémiques et débats enflammés⁸¹. Les faits objectifs et précis qui lui sont reprochés au lendemain de la guerre sont ainsi énoncés dans le procès-verbal de son interrogatoire en dénazification :

M. Furtwängler a été conseiller d'État, vice-président et membre du conseil exécutif de la *Reichsmusikkammer*, il a été *Reichskultursenator* et directeur artistique de l'Orchestre philharmonique [de Berlin]. [...] Après la démission forcée de toutes ses activités en décembre 1934, Dr Furtwängler a fait une déclaration officielle en 1935, dans laquelle il reconnaissait Adolph Hitler comme dirigeant unique de la politique artistique du Reich. Suite à cela, il a repris ses activités à la tête de l'Orchestre philharmonique⁸².

332

Au vu des activités exercées, de son grade honorifique de Sénateur culturel du Reich (*Reichskultursenator*), mais surtout de sa fonction de Conseiller d'État (*Staatsrat*) du Land de Prusse sous l'autorité de Hermann Göring, Furtwängler est l'un des seuls artistes à figurer sur la « liste noire » américaine d'octobre 1945 – Strauss et Pfitzner n'y sont ajoutés qu'en 1946 ; il est automatiquement interdit d'activité, conformément à la directive interalliée n° 24 d'avril 1945. Lors d'une réunion du Conseil de contrôle interallié, la nécessité d'un procès est évoquée par les Américains ; seuls les Français soutiennent cette décision, les Soviétiques et les Britanniques se prononçant pour sa dénazification immédiate. Interdit sur le sol allemand, Furtwängler devient le catalyseur de la rivalité entre Soviétiques et Américains. Le 16 février 1946 est publiée dans le *Berliner Zeitung* du secteur Est une « lettre ouverte au grand chef d'orchestre », signée par de nombreuses personnalités communistes, notamment Johannes R. Becher, président de la Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*), et Gustav von Wangenheim,

81 À ce sujet, voir ci-dessus, p. 139-141. Voir également Fred Prieberg, *Trial of Strength. Wilhelm Furtwängler in the Third Reich* [1986], trad. angl. Christopher Dolan, Boston, Northeastern University Press, 1994 ; Herbert Haffner, *Furtwängler*, Berlin, Parthas, 2003 ; Sam H. Shirakawa, *The Devil's Music Master. The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992 ; Audrey Roncigli, *Le Cas Furtwängler. Un chef d'orchestre sous le III^e Reich*, Paris, Imago, 2009 ; Michael Kater, *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 145-181 ; *id.*, *The Twisted Muse*, *op. cit.*, p. 188-202 ; Alan E. Steinweis, *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany*, *op. cit.*, p. 32-50 ; David Monod, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 129-136.

82 « Herr Furtwängler war Staatsrat, Vizepräsident und Mitglied des Präsidialrats der Reichsmusikkammer, Reichskultursenator und künstlerischer Leiter des Philharmonischen Orchesters. [...] Nach Niederlegung seiner sämtlichen Ämter in Dezember 1934 gab Dr. Furtwängler im Februar 1935 eine offizielle Erklärung ab, in der er Adolf Hitler als Leiter der Reichskunstpolitik anerkannte. Hierauf übernahm er praktisch wieder die Leitung des Philharmonischen Orchesters. » (Interrogatoire de Furtwängler en vue de sa dénazification, s.d., p. 229. NARA, Rg 260, E623 Box 237, dossier « Furtwängler, Wilhelm, Dr., [Denazification file] ».)

directeur du *Deutsches Theater*⁸³. En mars, Furtwängler y effectue une visite fortement médiatisée ; les Soviétiques l'acheminent vers son ancienne résidence, la Fasanerie, située dans le parc du palais de Sanssouci à Potsdam. Interdit en zone américaine, Furtwängler signifie par sa présence sa disponibilité pour reprendre son poste au *Staatsoper*, désormais sous contrôle soviétique. Les Russes le dénazifient devant leur propre comité et annoncent dans le *Berliner Zeitung* le 14 juin 1946, qu'il a été dénazifié par le comité interallié.

L'enjeu politique de la récupération de Furtwängler n'échappe pas au directeur de l'*Information Control Division* américaine Robert McClure, réputé pour son dogmatisme à l'égard de toute personnalité compromise. Celui-ci fait alors pression sur Furtwängler pour qu'il accepte de passer également devant un comité de dénazification dans la zone Ouest. Les auditions ont lieu à partir du 11 décembre 1946. Pour sa défense, Furtwängler argue de son statut de musicien apolitique et déclare : « La fonction politique de l'art est justement, particulièrement de nos jours, d'être au-dessus de la politique. C'est en restant un artiste apolitique et au-dessus de la politique que j'ai ainsi mené une politique active contre le national-socialisme⁸⁴. » Il avance également l'aide apportée à de nombreux musiciens juifs, en omettant le soutien parfois tout aussi conséquent assuré à d'autres musiciens de qualité, qu'ils soient nazis ou antisémites. Enfin, à l'image de nombre d'artistes ayant choisi de rester vivre en Allemagne, et blessés par les propos de Thomas Mann concernant la culpabilité collective du peuple allemand, il déclare :

Thomas Mann pensait-il vraiment que l'on n'aurait pas dû jouer Beethoven dans l'Allemagne de Himmler ? Ne pouvait-il pas s'imaginer que jamais personne n'avait autant eu besoin ni désiré aussi ardemment et douloureusement entendre Beethoven et son message de liberté et de philanthropie, que ces Allemands qui vivaient justement sous la terreur de Himmler⁸⁵ ?

83 « Berlin ruft Furtwängler », *Berliner Zeitung*, 16 février 1946, p. 39.

84 « *Es ist die politische Funktion der Kunst, gerade in unserer Zeit überpolitisch zu sein. Wenn ich daher als unpolitischer, überpolitischer Künstler in Deutschland blieb, so habe ich schon dadurch aktive Politik gegen den Nationalsozialismus getrieben.* » (Interrogatoire de Furtwängler, doc. cit., p. 228.)

85 « *Meinte Thomas Mann wirklich, daß man in Deutschland Himmlers nicht Beethoven musizieren durfte? Konnte er sich nicht denken, daß niemals Menschen es nötiger hatten, es inniger und schmerzlicher ersehnten, Beethoven, seine Botschaft der Freiheit und Menschenliebe zu hören als gerade die Deutschen, die unter dem Terror Himmlers lebten?* » (*Ibid.*) Au sujet de la controverse que déclencha Thomas Mann par son refus de rentrer en Allemagne, voir Johannes Franz Gottlieb Grosser (dir.), *Die grosse Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland*, Hamburg, Nagel, 1963 ; Kornelia Papp, « "Thomas Mann doit-il rentrer en Allemagne ?" Enjeux des adversaires dans la "grande controverse" », dans Élise Petit (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*, op. cit., p. 183-190.

Le procès de Furtwängler donne lieu à de nombreux articles dans la presse allemande pourtant sous contrôle, notamment le journal *Die Neue Zeitung*, en zone américaine, qui multiplie les articles de soutien par des célébrités du monde musical, parmi lesquelles le violoniste Yehudi Menuhin. Au fil des mois, l'enjeu n'est plus de déterminer la responsabilité ni la culpabilité éventuelle de Furtwängler, mais d'obtenir sa présence dans l'une ou l'autre zone. La *Kommandatura* confirme donc les recommandations de la *Spruchkammer* et l'innocente totalement en avril 1947, au motif que « l'appelant a démontré de manière convaincante qu'il n'avait pas exercé d'activité nazie parallèlement à celle de vice-président de la *Reichsmusikkammer* » : il est en outre précisé que « Mr Furtwängler lui-même n'a jamais entretenu de liens officiels ou privés avec le NSDAP ou l'une de ses composantes » et qu'il a « dans de nombreux cas apporté son aide à des victimes de persécution »⁸⁶. Courtisé par les quatre puissances alliées après sa dénazification, Furtwängler choisit finalement de diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin pour son premier concert le 25 mai 1947, au Titania-Palast dans le secteur américain, avec un programme entièrement consacré à Beethoven : ouverture d'*Egmont*, cinquième et sixième symphonies. Le public allemand l'applaudit quinze minutes durant. Après la production de *Tristan et Isolde* de Wagner, qu'il dirige au *Deutsche Oper* en secteur soviétique, il reprendra son poste à la tête de la l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il effectuera des tournées triomphales dès 1948 à Paris et à Londres, mais se heurtera à un boycott de l'orchestre de Chicago cette même année.

Karl Böhm

D'autres interprètes renommés sont inquiétés dans un premier temps, puis disparaissent des « listes noires » dès 1947. Ainsi en est-il du chef d'orchestre autrichien Karl Böhm, qui avait manifesté très tôt son soutien pour le régime en devenant « membre bienfaiteur de la SS » (*Förderndes Mitglied der SS*). En mai 1933, il reçoit l'annonce de sa nomination par Hitler à la tête de l'opéra de Dresde ; il intègre également le comité directeur de l'Association des collaborateurs artistiques de théâtres et d'opéras (*Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände*), une émanation de la KfdK d'Alfred Rosenberg, dont la présidente d'honneur n'est autre que Winifred Wagner. Il dirigera plusieurs concerts organisés par la ligue. Quelques mois plus tard, Böhm devient

⁸⁶ « Der Appellant hat glaubhaft dargestellt, daß er mit seiner Tätigkeit als Vizepräsident der Reichsmusikkammer keine nazistische Aktivität verbunden hat. [...] Herr Furtwängler selbst weder innere noch äußere Bindungen zu der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen hatte und in vielen Fällen Verfolgten Hilfe gewährte. » (Interrogatoire de Furtwängler, doc. cit., p. 230.) Le texte intégral de l'audition de Furtwängler a été publié par Klaus Lang, *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen, Shaker Media, 2012, p. 1-96.

également conseiller musical en charge de la Saxe au sein de la RMK. À la veille des élections législatives du 29 mars 1936, il prend publiquement position pour le parti nazi dans la revue *Musik-Woche*. Dans son article « La crise de la musique surmontée! », il remercie Hitler d'avoir résolu « la crise dans laquelle la création musicale et l'art allemand se trouvaient » et déclare : « Le national-socialisme a fixé au musicien un but et une tâche, pour laquelle il convient de mobiliser tous les talents et la force de travail : servir le peuple allemand et son patrimoine culturel suprême »⁸⁷. En 1937, il est choisi par Goebbels pour diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin à l'occasion de l'ouverture du congrès annuel de la RMK. Deux semaines après le rattachement de l'Autriche, Böhm dirige à Vienne l'orchestre symphonique, dans un programme consacré aux maîtres « germaniques » : Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner. En introduction au concert figure le « Horst Wessel Lied », l'hymne du parti nazi. Cette même année, Böhm est nommé Sénateur culturel du Reich (*Reichskulturssenator*) par Goebbels, aux côtés de Furtwängler. Dès lors, il dirige fréquemment l'orchestre philharmonique de Vienne, mais aussi celui de Berlin, notamment à l'occasion de concerts organisés au profit de soldats blessés ou pour l'organisation La Force par la joie (KdF), mais aussi lors de rassemblements du NSDAP, pour l'anniversaire de Hitler en 1941 ou encore dans les territoires occupés⁸⁸. En 1943, il obtient la direction tant attendue du *Staatsoper* de Vienne. Au début de l'année 1944, Hitler lui décerne la Croix du Mérite de guerre de deuxième classe⁸⁹, et il est ajouté à la « liste des artistes bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten-Liste*) de 1944⁹⁰.

Après la guerre, Böhm se trouve en Autriche occupée, où la dénazification est également mise en œuvre. Son titre de « Sénateur culturel du Reich », ainsi que ses multiples apparitions artistiques liées au parti, le rendent suspect aux yeux des Alliés. Par conséquent, ses activités de chef d'orchestre sont interdites jusqu'à son jugement par une chambre autrichienne. Dans les grandes villes, la reprise des activités culturelles est relativement rapide. Tandis que les Soviétiques déploient des efforts pour ressusciter le *Staatsoper* de Vienne, l'ambition des Américains est d'assurer la renaissance du festival de Salzbourg, dont l'édition est prévue en août 1945. *L'Enlèvement au sérail* de Wolfgang Amadeus Mozart est programmé pour la cérémonie d'ouverture, qui doit être retransmise sur les

87 Karl Böhm, « Die Musikkrise beseitigt! », *Die Musik-Woche*, 27 mars 1936, p. 5.

88 Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2007, p. 62 ; Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 607-608.

89 « Mit dem Kriebsverdienstkreuz II. Klasse ohne Schwerter bzw. der Kriebsverdienstmedaille wurden ausgezeichnet: Prof. Karl Böhm, Wien, *Staatsoper* ». (« Ehrentafel », VI, 1/2, janvier-février 1944. BArch, R 56-II, 87.)

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

ondes autrichiennes et américaines le 12 août, en présence du général Mark Clark. Böhm est invité par les organisateurs pour diriger la première, mais sa venue est annulée par l'occupant quelques jours avant les premières répétitions. Sa carrière à Vienne est également compromise lorsque les archives de la Chambre de culture du Reich et du secrétaire général Hans Hinkel sont saisies ; la correspondance personnelle entre Hinkel et Böhm révèle de nombreuses déclarations d'allégeance à Hitler et à l'idéologie nationale-socialiste. Alors qu'en décembre 1945, une chambre de dénazification autrichienne se prononce en faveur de la reprise de ses activités, la décision est rapidement annulée sur ordre de la *Kommandatura* interalliée⁹¹. Böhm est ajouté à la « liste noire » américaine en avril 1946. Il s'établit provisoirement à Graz, en zone britannique. La lenteur des procédures de dénazification en Autriche, qui requièrent alors l'accord des quatre Alliés pour des interdictions totales d'artistes, ainsi que la volonté concomitante de donner plus d'autonomie aux commissions de dénazification autrichiennes, joue finalement en sa faveur. Le climat propice aux amnisties mène finalement à l'abandon des charges et à la réautorisation officielle de ses activités artistiques : le 12 août 1947, il dirige *Arabella* de Richard Strauss au festival de Salzbourg.

Elisabeth Schwarzkopf

Âgée de 18 ans en 1934, Elisabeth Schwarzkopf est acceptée à la Hochschule für Musik de Berlin et adhère spontanément à la branche féminine de l'Union des étudiants nationaux-socialistes allemands (*Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund*) ; elle en devient responsable locale pour un mandat. Quatre ans plus tard, elle fait ses débuts au *Deutsche Oper* de Berlin. Elle adhère à la Chambre de théâtre du Reich (*Reichstheaterkammer*) en 1939 et devient membre du parti nazi (NSDAP) en mars 1940. À la fin de la saison, elle totalise déjà quelque trente-sept rôles⁹². Parallèlement, elle obtient des rôles de cantatrice dans des films de propagande supervisés par Goebbels, notamment *Die drei Unteroffizieren* (*Les Trois Sous-officiers*, Werner Hochbaum, 1939), *Nacht ohne Abschied* (*La Nuit sans adieu*, Erich Waschneck, 1941-1943) ou *Der Verteidiger hat das Wort* (*La Parole est à la défense*, Werner Klinger, 1944)⁹³. À partir de 1941, elle se produit également lors de tournées d'artistes dans les territoires occupés ou pour des concerts à destination des troupes sur le front de l'Est⁹⁴. Fuyant les bombardements de Berlin en 1944, elle est opportunément engagée par Karl Böhm au *Staatsoper* de Vienne. Au moment de la capitulation,

⁹¹ David Monod, *Settling Scores*, op. cit., p. p. 160.

⁹² Alan Jefferson, *Elisabeth Schwarzkopf*, Boston, Northeastern University Press, 1996, p. 36.

⁹³ Kirsten Liese, *Elisabeth Schwarzkopf. From Flower Maiden to Marschallin*, New York, Amadeus Press, 2007, p. 16.

⁹⁴ Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 6494.

Schwarzkopf se trouve donc en Autriche occupée. En juillet 1945, elle remplit un premier questionnaire de dénazification, dans lequel elle occulte toutes ses activités compromettantes, suscitant la méfiance de l'officier en charge des vérifications. Un nouveau formulaire lui est fourni, dans lequel elle évoque alors une demande d'adhésion au NSDAP, qu'elle aurait faite sous la contrainte pour ne pas nuire à sa carrière. Malgré les suspicions qui pèsent sur elle, l'autorisation lui est donnée de se produire à l'opéra de Graz, où Böhm l'a recommandée pour remplacer une chanteuse souffrante. La saisie des archives de Hinkel et l'étude du dossier la concernant, près de deux-cents pages au total, mènent à l'interdiction de ses activités au début de l'année 1946 ; Schwarzkopf est ajoutée sur la « liste noire » américaine publiée au mois de juin. Malgré ces déconvenues, elle parvient à se produire sur les scènes autrichiennes, en « remplacement » de chanteuses supposément souffrantes, jusqu'en 1947, où ses activités artistiques sont à nouveau autorisées⁹⁵.

Herbert von Karajan

Le chef autrichien Herbert von Karajan est quant à lui âgé de 25 ans à l'arrivée de Hitler au pouvoir. Il adhère au NSDAP en avril 1933, en Autriche puis en mars 1935 à Aix-la-Chapelle⁹⁶. En juin 1934, il succède à Peter Raabe au poste de directeur et chef d'orchestre de l'opéra d'Aix-la-Chapelle et adhère à la Chambre de musique du Reich. Son talent, qui n'échappe pas à Goebbels, lui vaut une ascension rapide. Ses qualités musicales et son ambition à supplanter ses aînés sont abondamment utilisées par les responsables culturels nazis pour s'assurer les services de Furtwängler. La disgrâce de ce dernier, à l'été 1934, profite au jeune chef. En avril 1935, il remplace Furtwängler pour le concert d'anniversaire de Hitler. Quelques jours plus tard, il dirige l'ouverture de *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven, lors du concert organisé par KdF pour les festivités du 1^{er} mai dans la capitale. Il se produit également avec son orchestre d'Aix-la-Chapelle lors d'événements locaux divers liés au parti. En avril 1938, il est invité à diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin, qu'il retrouvera ensuite à plusieurs reprises pour des concerts dans des usines. En septembre, il crée l'événement avec *Fidelio* au *Staatsoper* de Berlin, institution sous la tutelle de Hermann Göring ; sa performance le consacre comme le nouveau chef d'orchestre le plus en vue. Le 9 novembre, il y dirige à nouveau, cette fois pour un concert en l'honneur des compagnons de Hitler morts lors du putsch manqué de 1923. Göring le nomme chef de l'orchestre du *Staatsoper*, une charge qu'il

⁹⁵ À ce sujet, voir Alan Jefferson, *Elisabeth Schwarzkopf*, op. cit., p. 54-72.

⁹⁶ Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*, op. cit., p. 296 ; Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 3545.

cumule avec celle d'Aix-la-Chapelle. À l'occasion des distinctions honorifiques que Hitler attribue aux artistes pour célébrer son cinquantième anniversaire en avril 1939, Karajan se voit décerner le titre de *Staatskapellmeister*⁹⁷. En 1941, il est nommé directeur de l'orchestre du *Staatsoper*, activité qu'il exercera jusqu'à la fin de la guerre, promouvant également les compositeurs germaniques lors de tournées dans les territoires occupés. Il figure sur la *Gottbegnadeten-Liste* de 1944⁹⁸. En février 1945, il fuit les bombardements de Berlin et embarque pour Milan, avant de gagner Trieste puis Vienne.

Après la libération, Karajan est dans la zone américaine de Vienne et il est interrogé en vue de sa dénazification. Il évoque son adhésion au NSDAP en 1935, arguant d'une stratégie pour obtenir le poste d'Aix-la-Chapelle. Sa collaboration avec le régime lui vaut une interdiction de toute apparition publique, mais il est autorisé par les Américains à exercer le rôle de « consultant artistique » pour l'édition de 1946 du festival de Salzbourg⁹⁹. Comme Böhm, Schwarzkopf et tant d'autres, il est réhabilité en 1947. Il fait un retour remarqué le 28 octobre de cette même année, à la tête de l'Orchestre philharmonique de Vienne, dans un programme consacré à Bruckner.

Tout comme le régime hitlérien, oscillant entre prises de pouvoir de Goebbels et contre-attaques de ses concurrents, avait renvoyé une image extrêmement floue de la politique face à la musique moderne et aux compositeurs contemporains, la dénazification des compositeurs vivants s'avère elle aussi problématique. En effet, quasiment aucun n'a connu de gloire incontestée sous le III^e Reich, et même Hans Pfitzner, Richard Strauss et Wilhelm Furtwängler, pourtant mentionnés comme « artistes irremplaçables » sur la « liste spéciale » des musiciens bénis de Dieu (*Gottbegnadeten-Liste*), ont subi des vicissitudes. C'est ce qui fait paradoxalement la force des artistes face aux chambres de dénazification (*Spruchkammern*) qui les auditionnent. Il est intéressant ici de reprendre les cas de compositeurs compromis¹⁰⁰, à commencer par Pfitzner et Strauss, âgés respectivement de 76 et 81 ans à la libération.

Parcours de compositeurs

C'est en raison de sa nomination en tant que Sénateur culturel du Reich (*Reichskultursenator*) par Goebbels en 1936 et de sa présence sur la

⁹⁷ « Aus dem Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer. Titelverleihung am Geburtstag des Führers », *Mitteilungen der Fachschaft Orchester in der Reichsmusikkammer für Orchestermusiker und Kapellmeister*, n°7, mai 1939, p. 21. BArch, R 56-II, 87.

⁹⁸ La carrière de Karajan sous le III^e Reich est détaillée par Fred Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, op. cit., p. 3545-3577.

⁹⁹ Au sujet de la dénazification de Karajan, voir David Monod, *Settling Scores*, op. cit., p. 86-92.

¹⁰⁰ Évoqués ci-dessus, p. 137-150.

Gottbegnadeten-Liste que Pfitzner est convoqué devant une chambre de dénazification. Le procès se déroule néanmoins en l'absence du compositeur, malade. Pfitzner est défendu entre autres par le chef d'orchestre Hans Rosbaud, lui-même fortement compromis, qui le présente comme ayant été persécuté par les nazis. Comme pour la majorité des cas traités, les informations au sujet de Pfitzner sont lacunaires. Le manque de preuves sur son implication avec le régime, mais aussi son âge avancé, mènent à son acquittement en mars 1948. L'interdiction de jouer ses œuvres est levée, une pension lui est versée et il est logé dans une résidence pour personnes âgées à Salzbourg, où il décède à l'été 1949. Innocenté, Pfitzner, à l'image de nombreux autres artistes, échappera à toute autocritique, et écrira même en 1946, dans sa « Chronique de la seconde guerre mondiale » :

Je crois, encore aujourd'hui, en la bonne foi et la bonne volonté de Hitler. Il voulait consolider et libérer sa Patrie et, en outre, rendre un grand service à l'Europe en en chassant tous les Juifs et, si besoin, en les exterminant de façon radicale. Car il voyait dans la juiverie internationale¹⁰¹ le véritable danger pour le bonheur des peuples et la véritable raison de tous les maux dans le monde civilisé¹⁰².

Afin d'échapper à l'humiliation d'un procès, Richard Strauss choisit pour sa part l'éloignement : après la fin des combats, il bénéficie de la protection d'officiers américains admirateurs de sa musique, notamment John de Lancie, pour qui il composera son *Concerto pour hautbois*, et réussit à partir pour la Suisse, d'où il effectue des voyages réguliers en Europe. À la fin de l'année 1946, la presse américaine se fait le relais d'accusations de collaboration avec le régime nazi, auxquelles il répond dans une lettre remise à l'acteur Lionel Barrymore en janvier 1947 : « Mon intention de quitter l'Allemagne pour la Suisse n'a pas pu se concrétiser car je n'ai réussi qu'avec de grandes difficultés à sauver ma famille de l'extermination par les nazis, et mes diverses demandes pour quitter l'Allemagne ont toujours été rejetées par la Gestapo¹⁰³ », ajoutant en outre qu'il n'avait jamais dirigé à aucun événement politique lié au parti nazi. Son procès en dénazification s'ouvre en mai 1947, en son absence. Privé d'une partie de ses revenus, Strauss peut cependant compter sur nombre de soutiens financiers dans le monde musical, notamment hors de l'Allemagne : du 5 au 29 octobre 1947,

¹⁰¹ Si *Judentum* est aujourd'hui traduit par « judaïsme » ou par « judéité », le terme *Weltjudentum* est à rattacher à l'antisémitisme et au conspirationnisme dont les écrits en langue française utilisent encore l'expression « juiverie internationale ».

¹⁰² « Glosse zum II. Weltkrieg », dans *Hans Pfitzner. Sämtliche Schriften*, éd. Bernhard Adamy, Tutzing, Hans Schneider, 1987, t. IV, p. 335-336.

¹⁰³ Citée par Michael Kennedy, *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 373.

son ami le chef d'orchestre Sir Thomas Beecham met ainsi en place un cycle de concerts en son honneur à Londres. Strauss y dirige à deux reprises l'orchestre symphonique de la BBC au Royal Albert Hall. En juin 1948, il est acquitté par le tribunal en dénazification ; il s'établira à nouveau à Garmisch-Partenkirchen jusqu'à sa mort en septembre 1949.

Carl Orff sait également tirer profit de sa notoriété. À la fin de la guerre, il reçoit la visite de l'officier américain Newell Jenkins, auquel il avait enseigné la direction d'orchestre à Munich entre 1938 et 1939. Fidèle admirateur d'Orff, Jenkins est désormais à la tête de la section Musique et Théâtre de Stuttgart au sein de l'ICD, et, à ce titre, il est en charge de la dénazification musicale du Bade-Wurtemberg. Orff figure sur la « liste grise » américaine de juin 1946¹⁰⁴, qui l'expose à un procès en dénazification. Il doit au préalable remplir un questionnaire et être auditionné par Jenkins. Convaincu de l'innocence du compositeur, et déterminé à le blanchir, celui-ci lui conseille de prouver qu'il a lutté activement contre le régime. Orff s'appuie sur les attaques antimodernes du clan Rosenberg pour présenter ses *Carmina Burana* sous l'angle de la résistance au système nazi. Surtout, il s'invente un passé militant et affirme avoir été membre du mouvement de résistance *Die weisse Rose (La Rose blanche)*, fondé par son ami Kurt Huber, ce que Jenkins accepte sans effectuer aucune vérification. À la suite de cet entretien, Orff est transféré sur la liste des « gris acceptables » en mars 1947, ce qui signifie l'abandon de toute poursuite contre lui¹⁰⁵. Ses œuvres sont autorisées et il peut même continuer à percevoir des droits sur leur exécution ; il retrouve peu à peu une situation financière acceptable. Son nouvel opéra, *Die Bernauerin*, est créé à Stuttgart en juin 1947. Il reprend ses activités de compositeur tout en enseignant à l'Akademie der Tonkunst de Munich. En 1961, il ouvre à Salzbourg le Carl Orff-Institut où il dispense sa « méthode » esquissée dans sa Günther-Schule dès les années 1920. À sa mort en 1982, il est célébré comme l'un des compositeurs majeurs de l'histoire de la musique allemande.

Lui est lié le destin de son élève Werner Egk, dont les démarches menant à la dénazification en 1947 sont à l'image de nombreuses autres. Fortement compromis, Egk figure dès avril 1946 sur la « liste noire » américaine ; ses œuvres sont interdites ainsi que toute activité publique, son salaire est gelé. Proche du couple Orff, Egk pense tout d'abord être blanchi rapidement par l'intermédiaire de Newell Jenkins. Mais des rivalités d'ordre professionnel et

¹⁰⁴ Office of Military Government for Germany (U.S.), *White, Grey, and Black List for Information Control Purposes. Supplement 1 to List of 1 April 1946*, Intelligence Branch, Office of the Director of Information Control, 1^{er} juin 1946, p. 48.

¹⁰⁵ Michael Kater, « Carl Orff im Dritten Reich », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 43/1, janvier 1995, p. 24-26.

sentimental divisent rapidement les deux compositeurs et Orff n'intercède finalement pas en sa faveur. Alors que son adhésion à la Chambre des artistes soviétiques (*Kammer der Kunstschaffenden*) est acceptée en mars 1946¹⁰⁶, Egk ne peut se soustraire au procès auprès d'une chambre de dénazification américaine (*Spruchkammer*) à Munich. Outre l'occultation de sa compromission réelle avec le régime, il fait appel à de nombreux soutiens parmi lesquels Heinrich Strobel, nouveau rédacteur en chef de *Melos*, blanchi par les Alliés. La position influente de ce dernier permet le lancement d'une véritable campagne de communication par le biais d'articles dans ce journal, ainsi qu'à la radio française Südwestfunk de Baden-Baden dont il est le chef de la section musicale. Strobel témoigne également en sa faveur devant la *Spruchkammer*, le 17 octobre 1947. Concernant l'activité d'Egk comme *Kapellmeister* au *Staatsoper* de Berlin entre 1936 et 1941, Strobel décrit l'institution, sous la tutelle de Hermann Göring, comme une « cellule de résistance ». Il conclut ainsi son argumentaire devant la chambre : « [Arthur] Honegger n'aurait sûrement pas accepté de s'asseoir à la même table qu'Egk s'il n'avait pas été persuadé qu'il était un opposant au régime¹⁰⁷. » Le manque d'informations de la chambre de dénazification est patent ; ses membres ne savent quel témoin appeler contre Egk, ignorent l'existence de ses œuvres composées spécifiquement pour la propagande nazie en direction de la jeunesse, et surtout sa présence sur la *Gottbegnadeten-Liste*. Le fait qu'il ait, grâce à cette nomination, été dispensé d'enrôlement, tourne à son avantage : Egk affirme avoir refusé de combattre aux côtés des nazis. Sur la base de faux témoignages, il tente même lui aussi de convaincre la chambre d'imaginaires activités de résistance politique en Allemagne et à Paris. Enfin, il présente son style musical moderne comme la preuve indiscutable de sa non-appartenance au système. Après un long procès, il est définitivement blanchi le 17 octobre 1947. Grâce à Strobel, il reprend ses activités de compositeur et dirige ses œuvres à Berlin, Hamburg, Vienne, Milan, Wiesbaden, Cologne, Leipzig et Düsseldorf. En 1949, il accepte un poste à responsabilité au sein de la GEMA, équivalente à la SACEM française, nouvellement créée pour remplacer la STAGMA en activité sous le III^e Reich, et dont il était président du conseil d'administration ; il en devient directeur un an plus tard. Il enseigne parallèlement à la Hochschule für Musik de Berlin. En 1976 il prendra la présidence de la Confédération internationale des Sociétés d'auteurs et compositeurs, située à Paris¹⁰⁸.

Rudolf Wagner-Régeny, dont la mise à l'honneur fulgurante avait précédé de peu sa disgrâce et l'envoi au front, avait dès lors cessé de composer. Son silence

¹⁰⁶ Fac-similé de la lettre d'acceptation reproduit dans Michael Custodis, Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung*, op. cit., p. 215.

¹⁰⁷ Fac-similé de la déposition de Strobel reproduit dans *ibid.*, p. 226.

¹⁰⁸ Michael Kater, *Composers of the Nazi Era*, op. cit., p. 22-31.

et son abandon par le régime sont interprétés après la guerre comme une indiscutable preuve de résistance, et sa proximité avec Bertolt Brecht et Kurt Weill en fait un allié naturel pour les Soviétiques. Il est nommé directeur de l'école de musique de Rostock en Mecklembourg-Poméranie occidentale, dans leur zone, en 1947, avant de devenir professeur de composition à l'Akademie der Künste de Berlin-Est en 1950. La RDA lui décerne un prix national pour l'ensemble de son œuvre en 1955. Malgré le déclin de sa popularité dans les dernières années d'existence du régime nazi, Gottfried Müller, qui manifestera toujours son soutien, figure sur la « liste noire » américaine d'avril 1946 et est également interdit en zone française. Il s'établit donc en zone soviétique et reprend la composition d'œuvres religieuses, avant d'être nommé professeur de composition au conservatoire de Nuremberg en 1961, activité qu'il exercera jusqu'en 1979.

342

La réintégration quasi systématique des artistes, prenant en compte principalement des préoccupations d'ordre politique et extra-musical, questionne en définitive le succès de la dénazification. Si la majorité des fonctionnaires a été renvoyée dans un premier temps, la plupart est néanmoins revenue en poste après la fin de cette entreprise, comme le rappelle Marie-Bénédicte Vincent :

En Hesse, un tiers du personnel du service public a été renvoyé en 1945, mais 98 % des individus évincés sont revenus en poste en 1949. Autre exemple : en Bavière fin 1948, 42 % des fonctionnaires sont d'anciens membres du NSDAP ou d'une organisation nazie : les deux cinquièmes sont toujours restés en poste depuis 1945 et trois cinquièmes ont été réintégrés après un premier renvoi, grâce à leur réhabilitation par les *Spruchkammern*. La même continuité marque le Bade-Wurtemberg, où plus de 41 % des fonctionnaires en 1948 sont d'anciens nazis. [...] Au final, seules 5 187 personnes figureront dans les « principaux coupables » ou individus « compromis », et 75 % seront réhabilités par la suite¹⁰⁹.

Au-delà de considérations pragmatiques pour éviter la paralysie des institutions ou la sclérose des activités artistiques, cette réintégration est également et surtout le fait des Allemands eux-mêmes. L'administration occupante avait nommé des victimes du régime nazi ou des opposants politiques à des postes à responsabilité au détriment de membres du NSDAP, postes que ces derniers ont rapidement repris dès lors que la dénazification a été confiée aux pouvoirs locaux, et grâce à la complicité de ces derniers, en signe de défiance envers la force d'occupation.

¹⁰⁹ Marie-Bénédicte Vincent, « Punir et rééduquer : le processus de dénazification (1945-1949) », dans Marie-Bénédicte Vincent (dir.), *La Dénazification*, Paris, Perrin, 2008, p. 25 et 33.

Certaines personnalités compromises font des retours glorieux sur les scènes de Bavière où la population est particulièrement conservatrice : ainsi la pianiste Elly Ney, très engagée sous le régime hitlérien, et Eugen Jochum, qui deviendra, après sa dénazification en 1947, chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise en 1949. Mais le véritable échec en Bavière est politique : plus qu'un retour à la « vie normale », c'est un retour au conservatisme et aux idées les plus réactionnaires qui s'effectue dans cette région de l'Allemagne et qui confirme l'échec de l'administration d'occupation américaine à réformer les mentalités et à rééduquer aux valeurs de la démocratie. En mars 1947, une enquête menée dans la zone américaine révèle que 60 % de la population restait profondément antisémite. Deux mois plus tard, des affiches annonçant la création d'un nouveau parti antisémite sont collées dans les gares de Munich avec des caricatures de Juifs. Des fonctionnaires, parmi lesquels les ministres bavarois de l'Agriculture et de l'Économie, se livrent à des harangues antisémites en public¹¹⁰. L'ancien responsable de la branche *Intelligence* au sein de l'*Information Control Division* américaine, Arthur D. Kahn, dresse un constat pessimiste quant au succès de l'entreprise de rééducation de la jeunesse : mouvements de jeunes en mal d'adhésion, réintroduction du châtiment corporel dans des écoles de Bavière, situation « décourageante » dans les universités : « Malheureusement, tous les infimes changements que nous ayons pu essayer d'instituer en 1945 ont été confrontés à l'opposition et au sabotage par la plupart des politiciens et professeurs allemands. Dans ces forteresses du conservatisme, l'ordre ancien se maintient avec succès¹¹¹. » En zone française, le directeur de l'Éducation publique Raymond Schmittlein écrit dans son rapport du 27 janvier 1948 :

Ce n'est pas qu'il n'existe quelques personnalités de bonne volonté et en lesquelles nous pourrions avoir toute confiance. Malheureusement ce sont des isolés. [...] Eux-mêmes nous avouent que s'ils laissaient deviner leur accord complet avec nous, ils seraient balayés aussitôt, soit par les Ministres dont ils dépendent, soit par leurs collègues, soit par l'opinion publique telle qu'elle se manifeste aujourd'hui. [...] Notre situation morale pourrait quand même être assez forte grâce à l'influence que nous pourrions exercer sur les responsables de l'éducation, malheureusement la déplorable structure de notre zone dresse des écrans perméables entre nous et les Allemands et même entre nous et nos propres fonctionnaires¹¹².

¹¹⁰ À ce sujet, voir Arthur D. Kahn, *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004, p. 177 sq.

¹¹¹ *Id.*, *Betrayal: Our occupation of Germany*, New York, Beacon Service co., 2^e éd. 1950, p. 181.

¹¹² Raymond Schmittlein, « La rééducation du peuple allemand. Rapport du 27.1.1948 », reproduit dans Jérôme Vaillant (dir.), *La Dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 152-155.

Alors que les contours de la République fédérale se dessinent, Joseph Rován met quant à lui en garde contre la « restauration » du personnel politique allemand, caractérisé par l'« amalgame » :

L'amalgame allemand d'aujourd'hui est la fusion de tous les personnels politiques et administratifs qui ont dirigé l'Allemagne sous Guillaume II, sous la république de Weimar et sous Hitler, à l'exception de ceux, évidemment, qui n'avaient fait sous la République que de passer et de disparaître : des vrais démocrates. L'amalgame réunit pour un retour offensif toutes les forces traditionnelles de l'Allemagne [...]. Pour tous ces « survivants » fort coriaces le nazisme, compromettant par ses excès, n'a été qu'un accident regrettable qui a interrompu le cours normal de l'histoire allemande¹¹³.

344

Le processus de dénazification du domaine musical, marqué par de nombreux dysfonctionnements, ne semble en définitive pas avoir permis aux forces d'occupation de s'inscrire dans une rupture totale et véritable avec le régime hitlérien ; les nombreuses amnisties et réintégrations ont en outre accrédité la thèse de l'innocence de la musique, quelles que soient les circonstances de sa création, et de l'indépendance de l'artiste dans le système totalitaire nazi. Cependant, une certaine rupture s'est exercée sur le plan esthétique et nombre de compositeurs de « Nouvelle musique » ont mis en application l'idée de nouveau départ sous-tendue par l'expression de *Stunde Null*, même s'il s'agissait pour certains de s'inscrire officiellement dans une perspective apolitique pour faire oublier leur passé de compromission.

¹¹³ Joseph Rován, « L'Allemagne de nos mérites (III) : La Restauration », *Esprit*, n° 155, mai 1949, p. 668.

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 « Katakombe » 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. Gemeinschaftszeitung 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.
- KŘEŇEK, Ernst, « A Composer's Influences », *Perspectives of New Music*, III/1, automne-hiver 1964, p. 36-41.
- KRIECK, Ernst, *National-politische Erziehung*, Leipzig, Armanen-Verlag, 1932.
- KUBIZEK, August, *Adolf Hitler. Mon ami de jeunesse* [1953], Paris, L'Homme libre, 2014.
- LEY, Robert (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, München, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1937.
- LICHTENBERGER, Henri, *The Third Reich*, trad. angl. Koppel S. Pinson, New York, Greystone Press, 1937.
- LIDDELL, Helen, VERMEIL, Edmond et SUCHODOLSKI, Bogdan, *Education in occupied Germany. L'Éducation de l'Allemagne occupée*, Paris, Librairie M. Rivière et C^{ie}, 1949.
- LIST, Kurt, « Music Chronicle: The State of American Music », *Partisan Review*, janvier 1948, p. 90.
- MANN, Klaus, « Europe's Search for a New Credo », *Tomorrow*, VIII/10, juin 1949, p. 5-11.
- MANN, Thomas, *Journal. 1918-1921, 1933-1939*, éd. Peter de Mendelssohn, Christoph Schwerin, trad. fr. Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Phébus, 2009.

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

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

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

ÉTUDES

Périodiques

- Journal of Cold War Studies*
- Journal of Contemporary History*
- Mots. Les langages du politique*
- Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik*
- Music Educators Journal*
- Musique en jeu*
- The Music Journal*
- Die Musikforschung*
- Revue d'esthétique*
- Revue d'histoire diplomatique*
- Revue de musicologie*

Ouvrages généraux

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer*, t. I, *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- BERNSTEIN, Serge et MILZA, Pierre, *L'Allemagne de 1870 à nos jours* [1971], Paris, Armand Colin, 2003.
- BOULEZ, Pierre (dir.), *La Musique en projet*, Paris, Gallimard IRCAM, coll. « Cahiers Renaud-Barrault », 1975.
- BOURDIEU, Pierre, « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 32/3, 1977, p. 405-411.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ouvrages et articles sur l'Allemagne après 1945

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

- BOULEZ, Pierre, « Éventuellement... », *La Revue musicale*, 212, avril 1952, p. 117-148.
- BRENNECKE, Dietrich et HANSEN, Mathias (dir.), *Forum: Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, t. 2.
- BUCHLOH, Stephan, « Zwischen Demokratisierungsbemühungen und Wirtschaftsinteressen: Der Film unter der Besetzung der westlichen Alliierten », *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 8, 2006, p. 162-193.
- BUCKOW, Anjana, *Zwischen Propaganda und Realpolitik. Die USA und der sowjetisch besetzte Teil Deutschlands 1945-1955*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.
- CAHN, Jean-Paul et PFEIL, Ulrich (dir.), *Allemagne 1945-1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.
- CALICO, Joy Haslam, *The Politics of Opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, PhD, Duke University, UMI, 1999.
- CARROLL, Mark, *Music and Ideology in Cold War Europe*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- CHIANTARETTO, Jean-François, *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Paris, Publisud, 1985.
- CLEMENS, Gabriele, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997.
- COLIN, Nicole, DEFRANCE, Corine, PFEIL, Ulrich et UMLAUF, Joachim (dir.), *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*, Tübingen, Narr Verlag, 2013.
- CONERMANN, Gisela, *Bildende Kunst in der sowjetischen Besatzungszone. die ersten Schritte bis hin zum sozialistischen Realismus im Spiegel der Zeitschrift « Bildende Kunst » von 1947 bis 1949*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1995.
- COPELAND, Dale C., *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- CUSTODIS, Michael, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- DAHLHAUS, Carl, *Essais sur la Nouvelle Musique [1965-1971]*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004.
- DANUSER, Hermann et BORIO, Gianmario (dir.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Freiburg im reisgau, Rombach, 1997, t. II et III.
- DEFRANCE, Corine, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994.
- DEFTY, Andrew, *Britain, America, and anticommunist Propaganda, 1945-53. The Information Research Department*, London, Routledge, 2004.
- 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.
Frañcaix, Jean 192.
François II, empereur du Saint-Empire
romain germanique, puis empereur
d'Autriche 212.
Frick, Wilhelm 93, 125, 127, 134, 137,
160.
Friedeburg, Hans-Georg von 171.
Furtwängler, Wilhelm 14, 41, 51-54, 57,
71, 77, 84, 88, 134, 137-142, 146, 200,
204, 209, 331-335, 337, 338, 347.

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

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

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

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

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

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

K _____
 Kabalevski, Dmitri 192, 266.
 Kabasta, Oswald 163.
 Kálmán, Emmerich 93.
 Kandinsky, Wassily 63.
 Karajan, Herbert von 88, 141, 147, 149, 200, 337-338.
 Kästner, Erich 42, 101, 102, 218.
 Katzer, Georg 353.
 Keetman, Gunild 146.
 Keilberth, Joseph 141, 331.
 Keitel, Wilhelm 171.
 Keldych, Youri 260, 264.
 Kellermann, Bernhard 191.
 Kerr, Harrison 193, 245, 252, 288.
 Kestenbergh, Leo 66, 146.
 Khatchatourian, Aram 266.
 Khrennikov, Tikhon 265, 266.
 Kilenyi, Edward 209, 302, 303, 323.
 Kippenberg, Anton 142.
 Kirchner, Ernst Ludwig 63.
 Klee, Paul 63.
 Klein, César 39.
 Klemperer, Otto 43, 79, 139.
 Klemperer, Victor 75, 127, 177.
 Klinger, Werner 336.
 Knappertsbusch, Hans 88, 141, 200.
 Knipper, Lev 266.
 Knorr, Ernst-Lothar von 92, 326.
 Knuchevitsky, Viktor 317.
 Kodály, Zoltán 141, 192.
 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.
 Regér, Max 58, 141.
 Reich, Adolf 61.
 Reichenbach, Hermann 192.
 Reinhardt, Max 56, 100, 139.
 Reuter, Ernst 239.
 Reutter, Hermann 91, 213.
 Ribbentrop, Joachim von 135.
 Richter, Sviatoslav 263.
 Riegger, Wallingford 193, 223.
 Rimski-Korsakov, Nikolai 259, 264.
 Robertson, Brian 173, 308.
 Robitschek, Kurt 101, 103.
 Röhm, Ernst 33, 52.
 Roosevelt, Franklin Delano 152, 169, 170, 172.

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

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

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

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

U _____
Unger, Hermann 83.

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

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

TABLE DES MATIÈRES

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

PREMIÈRE PARTIE

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

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

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

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

392

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

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

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



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

Mondes Contemporains

collection dirigée par
Éric Bussière et Olivier Forcade

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