



HAL
open science

Velléités et utopies de rupture : Les politiques musicales en Allemagne, de 1933 à 1949

Élise Petit

► **To cite this version:**

Élise Petit. Velléités et utopies de rupture : Les politiques musicales en Allemagne, de 1933 à 1949. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Paris Est, 2013. Français. NNT : . tel-02861075

HAL Id: tel-02861075

<https://hal.science/tel-02861075>

Submitted on 8 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Thèse en vue de l'obtention du grade de
Docteur de l'Université de Paris-Est
Arts, Spécialité Musique

Élise PETIT

Vellités et utopies de rupture
Les politiques musicales en Allemagne, de 1933 à 1949

Sous la direction de Geneviève MATHON

Maître de Conférences, Habilitée à diriger des recherches

Université de Paris-Est, Marne-la-Vallée

Présentée et soutenue publiquement le 30 novembre 2012

Membres du jury :

Bruno GINER, Compositeur

Pascal HUYNH, Rédacteur en chef des publications de la Cité de la musique, Commissaire d'exposition
au Musée de la musique

Martin LALIBERTÉ, Professeur, Directeur de Recherches, Université de Paris-Est

Annette WIEVIORKA, Directrice de Recherches au CNRS (UMR IRICE), Paris1 Panthéon-Sorbonne

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier sincèrement et profondément Geneviève Mathon qui, en tant que Directrice de thèse, s'est montrée à l'écoute, disponible et toujours réactive tout au long de la réalisation de ce mémoire. Ses précieux conseils, son soutien indéfectible et ses encouragements constants ont largement contribué à la réussite de ce projet.

Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury : Bruno Giner qui, par son intérêt pour le sujet et par ses conseils judicieux, a particulièrement nourri mes recherches et mes réflexions ; Martin Laliberté pour les questionnements pertinents qu'il a soulevés et qui m'ont permis d'approfondir certains aspects de mon travail ; Pascal Huynh pour le temps qu'il a bien voulu me consacrer ; Annette Wiewiorka dont la qualité des travaux guide mes recherches depuis plusieurs années.

Je tiens à exprimer ma gratitude à des chercheurs ou musicologues qui ont, dès le début de ce travail, prodigué conseils et encouragements : Philip Bohlman, ethnomusicologue à l'Université de Chicago ; Erik Levi, auteur d'ouvrages sur les politiques musicales sous le III^e Reich ; Guido Fackler et Milan Kuna, dont les publications sur le système musical concentrationnaire sont incontournables ; Matthias Tischer, musicologue spécialiste des politiques musicales en RDA ; Bret Werb, Directeur des expositions consacrées à la musique au *United States Holocaust Memorial Museum* de Washington, DC.

Mes recherches ont été rendues possibles et facilitées par les bibliothécaires des divers centres que j'ai visités. Je tiens ici à remercier particulièrement David Kelly de la *Library of Congress* pour m'avoir aidée dans mes recherches, 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 relecteurs, Kristell, Gwénola, Aude, Éphéméride et Bertrand, a été extrêmement précieux.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à ma famille, mes proches et amis qui m'ont encouragée ou hébergée au gré des voyages consacrés à mes recherches, et à Nicolas sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour ni être mené à bien.

Avant-propos

Quelques précisions tout d'abord sur ce que le philologue Victor Klemperer a baptisé « la langue du III^e Reich¹. » Forcée par des propagandistes, parmi lesquels Joseph Goebbels lui aussi philologue de formation, c'est une langue du discours et de l'allocution omniprésents qui révèle l'objectif d'assèchement, de simplification — simplisme — des idées et d'enivrement ou tout simplement de confusion des esprits : les phrases, généralement longues, sont centrées sur des termes-clés et caractérisées par la répétition et la reformulation. Cette langue utilise en outre de nombreux superlatifs et des néologismes qui n'existent plus aujourd'hui ou des termes dont la signification a été modifiée après la guerre. Les écrits et discours de Goebbels l'illustrent particulièrement. Caractéristique par exemple, l'emploi du suffixe *-tum*, définissant un état d'être intrinsèque et qui, appliqué aux termes-clés particulièrement chargés d'idéologie, pose des problèmes de traduction : ainsi *Volkstum*, *Deutschtum*, *Artistentum* appelleraient des barbarismes : « peuplitude », « alémanité », « artistité » ou des périphrases, alors que la traduction établie aujourd'hui les a « objectivés » et donne « folklore » et « germanité », le troisième terme ayant disparu. Même utilisation est faite du suffixe *-los*, qui évoque quant à lui l'absence d'une chose ou d'un caractère. Dans la mesure du possible, nous avons essayé de rendre au mieux la teneur des propos en nous attachant avant tout au sens et en respectant l'organisation du langage. C'est pourquoi certaines formulations, que nous n'avons ni stylisées ni « adaptées », peuvent paraître redondantes, parfois même tautologiques ou incorrectes.

Outre qu'elle participe à l'embrigadement, la langue nazie fait un usage stratégique et constant de l'euphémisme ou d'un vocabulaire froid et distancié visant la déshumanisation de ses victimes et ne suscitant aucune empathie à leur égard, ce qui constitue un danger supplémentaire pour le chercheur, qui doit constamment s'en défier. Ainsi l'exemple emblématique du verbe « exterminer » et du substantif « extermination ». Ce n'est qu'après la guerre que la dimension de massacre a été ajoutée à l'acception de termes désignant jusqu'alors l'élimination de parasites ou de nuisibles. Nous avons donc choisi d'utiliser plutôt les verbes « massacrer », « anéantir » et « annihiler » pour nous distancier de la terminologie nazie et remplacer, à la suite de Raul Hilberg², l'expression « camps d'extermination » par celle de « centres de mise à mort ». De même pour les *Einsatzgruppen* : littéralement « groupes d'intervention », le mot désigne des escouades formées le plus souvent de SS et chargées de massacrer la population juive et les principaux opposants communistes après le passage de la *Wehrmacht* dans les villes et les villages lors de son avancée sur le front de l'Est. Hilberg les a qualifiées dans ce même ouvrage d'« équipes mobiles de tuerie », expression qui nous semble plus pertinente. À l'intérieur des camps, les termes anodins concernant l'organisation hiérarchique ou le déroulement de la journée des détenus doivent toujours être envisagés sous l'angle de la polysémie liée à l'omniprésence de la violence et de la mort, ainsi que le rappelle une survivante :

¹ Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du III^{ème} Reich*, [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Agora Pocket, 2003, 376 p.

² Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, [1961], trad. fr. Marie-France de Paloméra et André Charpentier Paris, Fayard, 2007, 1099 p.

« *Blockälteste* veut dire le chef d'un millier de prisonniers. *Vertreterin*, sa suppléante. *Stubendienst*, le chef d'un groupe plus petit ; *Stubendienstkapo*, chef des *Stubendienste*. Mais en réalité, *Blockälteste* veut dire des cris animaux et des raclées encore plus féroces ; *Vertreterin* veut dire s'agenouiller ; *Stubendienstkapo*, des raclées ; *Torwache* [gardien], des coups de pied ; *Zählappel* [l'appel] veut dire se tenir au garde-à-vous pendant des heures, dans la pluie, dans la boue, quand il gèle, souvent avec une forte fièvre. [...] Le *Sonderkommando* [« commando spécial »] veut dire qu'ils sont épuisés d'avoir brûlé les gens. Ils seraient contents s'il n'y avait plus de *Transport* aujourd'hui³. »

Bien que notre propos ait tenté de rendre compte d'un univers qui fait appel au non-dit et à la dissimulation et que seuls les images et les témoignages parviennent à remémorer, la perversion du langage a été telle qu'elle devrait imposer l'emploi presque omniprésent de guillemets pour signaler ou souligner cette polysémie : « appel », « travail », « sélection », « quotidien », « soupe », etc., ce qui rendrait cependant la lecture fastidieuse et presque impossible.

Faisons enfin mention du choix de ne pas employer le terme « Holocauste » dans notre travail, en nous basant sur l'explication donnée par l'historien Wolfgang Sofsky :

« L'expression désigne le martyr rituel que les juifs acceptaient de subir quand ils se refusaient à abjurer leur foi. Elle établit un lien absolument inadmissible entre le génocide et le destin des martyrs juifs : les Juifs n'ont pas été exterminés parce qu'ils refusaient d'abjurer une foi, mais parce qu'ils étaient juifs. En détournant ainsi la signification de ce terme, on donne l'impression que le meurtre de masse avait une signification religieuse profonde, que les victimes, d'une certaine manière, se sont sacrifiées elles-mêmes⁴. »

Nous lui préférons celui de « Shoah », issu de l'hébreu *Shoa* et signifiant non seulement « catastrophe », « cataclysme » mais aussi « anéantissement ». Utilisé peu après la guerre, son emploi en France a été généralisé après le documentaire éponyme réalisé par Claude Lanzmann diffusé en 1985. Également, celui de « génocide » (du grec *genos*, « genre », « espèce » et du latin *caedere*, « tuer ») forgé par le juriste Raphael Lemkin en 1944.

Le corpus important d'ouvrages et de sources en langue étrangère sur lequel nous nous sommes basés pour établir ce travail 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. La citation originale est systématiquement livrée intégralement en note de bas de page. Nous n'avons souligné aucun terme dans les textes cités. Lorsque certains le sont, ils proviennent de la version originale.

³ Isabella LEITNER, traduite et citée par Karla GRIERSON, « Des mots qui font vivre : commentaires sur le langage dans les récits de déportation », *Mots. Les langages du politique*, Paris, Presses de Sciences Po, n°56, « La Shoah : silence... et voix », septembre 1998, p. 21-22.

⁴ Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terreur*, trad. fr. Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 15.

Table des abréviations

AOFAA	Archives de l'Occupation Française en Allemagne et en Autriche
BBC	British Broadcasting Corporation
BDM	Bund deutscher Mädel
BA	Bundesarchiv (Berlin)
BRD	Bundesrepublik Deutschland (RFA)
BSM	Bureau des Spectacles et de la Musique
CCG (BE)	Control Commission for Germany (British Element)
CIA	Central Intelligence Agency
CICR	Comité International de la Croix-Rouge
CDU	Christlich-Demokratische Union
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DAP	Deutsche Arbeiterpartei
DDR	Deutsche Demokratische Republik (RDA)
DEP	Direction de l'Éducation Publique
DIAS	Drahtfunk im amerikanischen Sektor
FDGB	Freie Deutsche Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
FO	Foreign Office
HJ	Hitlerjugend
ICD	Information Control Division
IFfNM	Internationale Ferienkurse für Neue Musik
ISC	Information Services Control
ISCM	International Society for Contemporary Music
JCS	Joint Chiefs of Staff
JKB	Jüdischer Kulturbund
KdF	Kraft durch Freude
KfDK	Kampfbund für deutsche Kultur
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LAB	Landesarchiv (Berlin)
NA	National Archives (Washington, DC)
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NWDR	Northwest German Radio
OMGB	Office of Military Government Bavaria
OMGBS	Office of Military Government, Berlin Sector
OMGUS	Office of Military Government, United States
OSS	Office of Strategic Services
OWI	Office of War Information
PWD	Psychological Warfare Division
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 Deutschland
SHAEF	Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force
SMAD	Sowjetische Militäradministration Deutschlands
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SS	Schutzstaffel
SVAG	Sovetskaja Voennaja Administracija v Germanii
TNA/PRO	The National Archives (Londres), Public Record Office
USIS	U.S. Information Service
WFEDY	World Federation of Democratic Youth
ZFO	Zone Française d'Occupation

Sommaire

Remerciements.....	3
Avant-propos	4
Table des abréviations.....	6
Introduction	13
Partie I Le régime national-socialiste : La rupture par l'idéologie raciale	37
A) Le nouvel ordre nazi	40
1- Pureté du sang	40
1.1- La naissance de l'homme aryen	40
1.1.1- Les origines.....	40
1.1.2- Caractéristiques.....	43
1.1.3- Le « Prométhée » de l'humanité.....	45
1.2- Le sang impur	47
1.2.1- Racisme, antisémitisme et anti-tsiganisme.....	47
1.2.2- Fondements de l'eugénisme.....	53
1.2.3- Gestion de la vie, gestion de la mort.....	55
2- Pureté de la musique et musique dégénérée.....	56
2.1- Pureté de la musique : une définition hésitante	56
2.1.1- Le discours sur la pureté musicale.....	57
2.1.2- La tradition : Ambition nationale et glorification des maîtres.....	59
2.2- Les musiques impures : l'idée de « dégénérescence »	65
2.2.1- Anti-modernisme et « musique dégénérée »	65
2.2.2- Antisémitisme et anticommunisme : le « bolchevisme » dans l'art.....	76
2.2.3- Antiaméricanisme et anti-internationalisme : le cas du jazz	78
B) « Communauté du peuple » (<i>Volksgemeinschaft</i>) et musique : sous le signe de l'asservissement.....	82
1- Asservissement de la musique au peuple	82
1.1- Peuple, masse, communauté : le discours	82
1.1.1- Le peuple	82
1.1.2- Nationalisation de la masse et <i>Volksgemeinschaft</i>	85
1.1.3- La propagande	88
1.2- <i>Volksmusik</i> et <i>Volkslieder</i> : l'asservissement du peuple par la musique.....	91
1.2.1- Définition et mission.....	91
1.2.2- Corpus et caractéristiques musicales.....	93
1.2.3- Rôle du texte.....	99
2- Dissolution de l'individu dans la <i>Volksmusik</i> et les <i>Volkslieder</i> : le cas de la jeunesse	101
2.1- La jeunesse et ses enjeux	101
2.1.1- Les « architectes d'un nouvel État raciste ».....	101
2.1.2- Embrigadement et enrôlement	103
2.2- Musique et dissolution de l'individu	104
2.2.1- Omniprésence de la musique dans les organisations de jeunesse	104
2.2.2- La musique comme rythme de la vie.....	105

C) Vellités de rupture : failles et ambivalences	109
1- Mise au pas de la musique et des musiciens	109
1.1- <i>Gleichschaltung</i> et <i>Reichsmusikkammer</i> : purges et censure	109
1.1.1- <i>Gleichschaltung</i> et exaltation de l'unité du peuple	109
1.1.2- <i>Reichskulturkammer</i> et <i>Reichsmusikkammer</i>	112
1.2- Politique de création musicale	114
1.2.1- Le soutien à la création	114
1.2.2- L'opéra : critères esthétiques et idéologie	118
1.2.3- Musique de divertissement	120
2- Ambivalences et ambiguïtés de la rupture	125
2.1- Rosenberg et Goebbels : l'impossibilité d'une politique musicale cohérente	125
2.1.1- Rosenberg l'idéologue.....	125
2.1.2- Goebbels et la primauté de la propagande	128
2.1.3- Conflits d'intérêt et concurrence institutionnelle	130
2.2- Des situations paradoxales	132
2.2.1- Le cas du jazz.....	132
2.2.2- Compositeurs compromis	137
2.2.3- Une enclave de liberté apparente : <i>der Jüdische Kulturbund</i>	142

Partie II Le système concentrationnaire, application extrême de l'idéologie de pureté 149

A) Le versant de l'idéologie de pureté.....	151
1- Les conséquences de l'idéologie de pureté.....	151
1.1- Le versant régressif des logiques de pureté : la barbarie.....	151
1.1.1- De l'« épuration politique » au génocide.....	152
1.1.2- L'anéantissement de la jeunesse	159
1.1.3- Médecine et barbarie	163
1.2- Les camps, réceptacles de l'impureté.....	165
1.2.1- La conception nazie : des « sous-hommes »	165
1.2.2- La population juive.....	167
1.2.3- La déshumanisation	169
2- Le système musical concentrationnaire	172
2.1.1- La formation des SS : la « fabrication des tortionnaires »	173
2.1.2- Constitution d'orchestres et d'ensembles	177
2.1.3- Les fonctions de la musique contrainte	181
B) « Non-peuple » et musique : sous le signe de la destruction	192
1- Destruction du peuple et musique.....	192
1.1- Destruction du peuple : le non-peuple	192
1.1.1- L'Administration	192
1.1.2- Une « collectivité déconstruite » : le règne de l'irrationnel	195
1.1.3- Slogans, « devises-microbes », langue : un exemple de déconstruction	197
1.2- Les usages destructeurs de la musique	200
1.2.1- Musique et torture	201
1.2.2- Le texte effractionnaire	204
1.2.3- Compromission et traumatisme	207

2- Des espaces de résistance.....	210
2.1.1- Musique et résistance.....	210
2.1.2- Musique vocale et détournement : le réinvestissement de la langue.....	212
2.1.3- Musique « non-imposée » et résistance.....	215
C) Système de rupture et rupture du système : l'exemple de Theresienstadt.....	222
1- Un camp particulier.....	222
1.1- Un statut ambigu.....	222
1.1.1- La réalité concentrationnaire.....	222
1.1.2- Une population exclusivement juive, présence d'enfants.....	224
1.1.3- Artistes et privilégiés.....	227
1.2- Une « administration autonome juive ».....	228
1.2.1- Fonctionnement.....	228
1.2.2- Déconstruction de la communauté.....	232
2- Liberté artistique et enjeux.....	234
2.1- La musique au service de la propagande nazie.....	234
2.1.1- Un lieu de liberté artistique (apparente).....	234
2.1.2- Visites du CICR : le camp de la propagande.....	237
2.2- Musique, résistance, renversement du système nazi.....	243
2.2.1- Viktor Ullmann, <i>Der Kaiser von Atlantis</i>	244
2.2.2- Musique, religion, résistance.....	247
2.2.3- La musique pour enfants.....	253
Partie III Après l'horreur nazie : Utopies et illusions de l'« Heure Zéro ».....	261
A) Purification de l'Allemagne et de la vie musicale.....	270
1- La dénazification : velléités de purification.....	270
1.1- Face à l'idéologie nazie : positions idéologiques (anti-idéologie), stratégies de reconquête.....	270
1.1.1- Dénazification, rééducation, réorientation : définitions.....	270
1.1.2- Stratégies d'expansion : la « revanche » culturelle.....	276
1.1.3- Conflits et luttes d'influence : la Guerre froide.....	280
1.2- Épuration, purges, purification.....	285
1.2.1- Vengeances et réparations : le versant de la barbarie.....	285
1.2.2- Dénazification de la société allemande.....	292
1.2.3- Dénazification et purification de la langue.....	299
2- Musique et pureté : éléments de discours.....	304
2.1- Les musiques impures : dénazification musicale.....	305
2.1.1- <i>Stunde Null</i> dans la musique.....	305
2.1.2- Dénazification de la musique savante.....	308
2.1.3- Dénazification de la musique populaire.....	314
2.2- La nouvelle pureté, négation de l'impureté du passé.....	318
2.2.1- Compositeurs exilés et « musiques dégénérées » : une pureté retrouvée.....	318
2.2.2- Utopie de la musique indépendante : la « Nouvelle musique » (Ouest).....	323
2.2.3- La pureté par le message politique (Est).....	330
B) « Nouveau peuple » et nouvelles musiques : nouvelles identités.....	333
1- Des peuples sous influence, de 1945 à 1949.....	335

1.1-	De l'administration interalliée à la Guerre froide.....	336
1.2-	Politiques musicales et sentiment d'infériorité	346
1.3-	Politiques musicales et sentiment de supériorité.....	355
2-	Spécificité des politiques musicales à l'Est	361
2.1-	Le contexte russe : la <i>Jdanovschina</i>	361
2.2-	Primauté du peuple : la mission de l'artiste.....	366
2.3-	Réception des politiques : réticence des artistes	369
3-	Spécificité des politiques musicales à l'Ouest.....	374
3.1-	Divergences et convergences entre Alliés.....	374
3.2-	Primauté de la nouvelle musique : éducation du peuple.....	377
3.3-	Réception des politiques : réticence du peuple	382
C)	L'utopie de la rupture	387
1-	Dans les ornières du nazisme	387
1.1-	À l'Est : détournement et réappropriation.....	387
1.1.1-	Canons musicaux et échecs – L'importance du collectif	388
1.1.2-	Contrôle des artistes	390
1.1.3-	Antiaméricanisme, anti-internationalisme, antisémitisme, retour de la « dégénérescence »	393
1.2-	À l'Ouest : les pièges de l'épuration	397
1.2.1-	Exclusions et <i>Fragebogen</i> : sclérose de la vie musicale	397
1.2.2-	Retour au conservatisme.....	399
2-	Reconstruction et impossible table rase	402
2.1-	L'importance de la jeunesse	402
2.1.1-	Préparation de l'avenir	402
2.1.2-	Mesures de contrôle par la musique	406
2.2-	Une continuité ambiguë	410
2.2.1-	Le cas du jazz.....	410
2.2.2-	Amnisties et réintégrations	415
	Conclusion	425
	Bibliographie, tables et index	441
	Bibliographie.....	442
	1- Sources.....	442
	2- Études.....	451
	Discographie sélective	475
	Filmographie sélective	477
	Index des noms propres	479

Table des annexes

I : Évolution des frontières de l'Allemagne, de 1919 à 1945	486
II : Un organigramme de la hiérarchie et du fonctionnement « polycratique » du régime nazi.....	488
III : Recensement non exhaustif d'ensembles musicaux de camps nazis.....	489
IV : Les Lagerlieder. L'exemple du <i>Buchenwaldlied</i>	493
V : Destruction du « non-peuple » : l'« organisation administrative » du système concentrationnaire .	494
VI : Une « collectivité déconstruite ». Le système des triangles à partir de 1938	495
VII : Slogans et « devises-microbes »	496
VIII : Le texte effractionnaire. Le <i>Judenlied</i> , Buchenwald	497
IX : Le texte effractionnaire. <i>Das Wandern ist des Müllers Lust</i> , Kibblau	498
X : Le texte effractionnaire. <i>Alle Vögel sind schon da</i>	499
XI : Musique vocale et détournement. <i>Was uns auch begegnet hier</i> , Esterwegen	500
XII : Musique vocale et détournement. <i>Der Posten</i> , Colditz.....	501
XIII : Musique « non-imposée » et résistance. <i>Moorsoldatenlied</i> ou <i>Börgermoorlied</i> , Börgermoor	502
XIV : Theresienstadt, un lieu de liberté apparente. <i>Karussel</i> , spectacle de cabaret allemand.....	503
XV : Theresienstadt, un lieu de liberté apparente. <i>Všechno jde !</i> , spectacle de cabaret tchèque	504
XVI : Visites du CICR : le camp de la propagande	505
XVII : Tournage à Theresienstadt. Le camp de la propagande	506
XVIII : Dénazification de la société allemande. Questionnaire (<i>Fragebogen</i>)	507
XIX : Dénazification de la musique populaire. Le <i>Deutschlandlied</i>	509
XX : Le devenir de l'hymne à l'Est. <i>Auferstanden aus Ruinen</i>	510
XXI : Le devenir de l'hymne à l'Ouest. <i>Hymne an Deutschland</i>	511
XXII : À la recherche d'un nouveau « Chant du peuple » à l'Est	512

Introduction

C'est un fait aujourd'hui avéré que la musique, quelle qu'elle soit, a été investie à toutes les époques, et l'est encore aujourd'hui, d'un rôle social et politique. Depuis Platon et Aristote dont les idées en la matière ont été abondamment reprises, citées et expliquées, le discours sur les liens entre musique et pouvoir a été constamment repris et nourri. L'histoire démontre qu'art et situation sociale et politique se trouvent naturellement pris dans des mouvements communs, l'art étant l'émanation, l'expression d'hommes et de femmes s'inscrivant dans un contexte. La fonction primitive de l'art qui se rapportait au divin s'est déplacée maintes fois pour servir les pouvoirs temporels ; cette migration s'est accélérée dans l'histoire contemporaine. Avec la Révolution Française et l'aspiration démocratique, l'art et la connaissance sont apparues comme pouvant participer du renversement de l'ordre établi. Dans ce sillage, le XIX^e siècle a été profondément empreint de cette corrélation entre partis pris idéologiques et vocations esthétiques. Les grandes idéologies se sont nourries des mutations de formes d'art qui progressivement associaient au geste le discours, à l'art une fonction morale et libératrice. La notion de rupture au XX^e siècle résulte de ce mouvement qui assume résolument la place des arts comme pouvoirs « symboliques » dans l'ordre à établir. Les bouleversements qui frappent l'Europe en 1848, les unifications nationalistes de 1870 en Allemagne et en Italie, et plus brutalement la Révolution russe de 1917 ont nourri et légitimé les réflexions naissantes des sociologues de l'art. Alors qu'au début du XX^e siècle, les mouvements artistiques se définissent sous la forme de « manifestes » et non plus de traités, le positionnement de l'art se révèle de plus en plus politique. Vecteur de diffusion d'idées ou de messages, participant parfois à l'embrigadement ou l' enrégimentement, la musique est utilisée, instrumentalisée par les dispositifs institutionnels ou organisationnels du pouvoir et fait l'objet de véritables politiques publiques, donnant naissance à décrets, lois et réglementations. Malgré les tentatives d'asservissement ou de confiscation dont il fait l'objet, cet art permet cependant simultanément la résistance psychologique et intellectuelle, voire la subversion, dans des circonstances parfois extrêmes.

Le cas de l'Allemagne de 1933 à 1949 offre une étude de la musique en imbrication complexe et étroite avec le politique sur près de dix-sept années consécutives et sous des systèmes politiques divers et antagonistes. Chaque régime, chaque gouvernement a favorisé le développement d'une musique particulière au service de son idéologie : la musique a donc entretenu des liens avec le pouvoir politique de façon ininterrompue. Le point de départ de notre réflexion est l'étude du nazisme. Revendiquant une « révolution » par le renversement de la République de Weimar emblématique de ce qu'Adolf Hitler nomme déjà une « dégénérescence » croissante dans le domaine artistique, il s'est nourri du terreau nationaliste et pangermaniste présent en Allemagne depuis le XIX^e siècle pour professer l'idéologie obsessionnelle et excluante de la « pureté de sang » comme élément de définition de la germanité. De ces fondements découle l'organisation de notre travail, qui s'intéresse aux politiques musicales mises en œuvre depuis la naissance du III^e Reich jusqu'à la constitution de deux Allemagnes, au regard de trois axes conducteurs. Celui de la pureté tout d'abord, déclinée

en réaction contre des définitions très diverses de l'impur ou de l'indésirable selon les régimes politiques et les périodes étudiées ; l'accompagnent les questionnements concernant la recherche de pureté en musique, mais aussi de la « purification » ou de l'« épuration » musicale. Celui du « peuple » ensuite ; les réalités politiques, géographiques et idéologiques parfois antagonistes inhérentes à ce terme presque métonymique sous-tendent déjà la complexité des liens qu'il entretiendra avec la musique. Celui de la rupture enfin : en étudiant des régimes qui se construisent par l'opposition mutuelle, nous analysons les mises en application des revendications ou des utopies de rupture en lien avec les politiques musicales et nous nous interrogeons sur la possibilité de la rupture dans le domaine artistique lorsque celui-ci est lié au politique. La première partie de ce mémoire décline ces trois axes à l'intérieur du régime musical national-socialiste ; la deuxième partie en étudie la transposition dans le système concentrationnaire. La partie finale s'intéresse à l'Allemagne d'après-guerre, partagée en quatre zones d'occupation — américaine, soviétique, britannique et française —, qui se construit avant tout dans une relation complexe à son passé mais également, après 1947, au centre d'une « véritable guerre des convictions et des idéologies⁵. »

L'historiographie des politiques musicales en Allemagne sous le régime hitlérien n'a vu le jour que dans les années 1960, en Allemagne tout d'abord. La première parution sur le sujet, *Musik im Dritten Reich*⁶ (« La musique sous le III^e Reich »), date de 1963 et est signée par l'historien allemand d'origine polonaise Joseph Wulf. Ce premier recueil spécifique, qui introduit et rassemble des textes extraits de journaux, décrets, discours ou livres d'époque organisés selon des thématiques précises — « L'année 1933 » ; « musique commandée » ; « art propre à la race » (*arteigene Kunst*), « musique étrangère à la race » (*artfremde Musik*) — fournit déjà la preuve de l'existence de politiques musicales concertées sous le III^e Reich et met à mal l'image alors répandue d'une musique et de musiciens ou compositeurs « apolitiques » ayant exercé leurs activités sans se compromettre.

Il faut attendre seize ans pour que la première monographie critique soit éditée. *Musik im NS-Staat*⁷ est l'œuvre du musicologue allemand Fred Prieberg, collaborateur à la radio *Südwestfunk* et auteur de plusieurs ouvrages et émissions sur la « nouvelle musique ». Aboutissement d'un long travail de recherches extrêmement minutieux qui le mènera à l'étude détaillée de dizaines de milliers de documents relatifs notamment aux activités de la *Reichsmusikkammer* (« Chambre de musique du Reich »), il y dresse un panorama des politiques musicales sous le III^e Reich particulièrement pertinent et documenté et révèle des sources complémentaires à celles déjà présentées par Wulf⁸. Cette monographie est suivie par l'ouvrage collectif *Musik und Musikpolitik*

⁵ Jean-Paul CAHN, Ulrich PFEIL, « Introduction », in Jean-Paul CAHN, Ulrich PFEIL (dirs), *Allemagne 1945-1961. De la "catastrophe" à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 19.

⁶ Joseph WULF, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, [1963], Hambourg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1966, 500 p.

⁷ Fred K. PRIEBERG, *Musik im NS-Staat*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, 448 p.

⁸ Suivront, du même auteur, un ouvrage sur Furtwängler et son attitude sous le régime (1986) et un plus général sur « Musique et pouvoir » (*Musik und Macht*, 1991). Dès 1956, l'établissement d'archives personnelles, principalement sur ce

im faschistischen Deutschland⁹, sous la direction de Hans-Werner Heister et Hans-Günther Klein. Recueil de vingt-six articles, il aborde des sujets diversifiés : la création de la *Reichsmusikkammer* (Martin Thrun), la relation entre Wagner et le fascisme allemand (Hubert Kolland), la place des *Schlager*, chansons sentimentales (Volker Küne) ou encore la résistance du compositeur Karl Amadeus Hartmann au régime (Hanns-Werner Heister). Quatre ans plus tard, à l'occasion de la commémoration des 50 ans de l'exposition « musique dégénérée » (*Entartete Musik*) organisée à Düsseldorf par le régime national-socialiste en 1938, une « reconstitution commentée » est organisée par le musicologue Albrecht Dümling et le directeur de l'orchestre de Düsseldorf, Peter Girth¹⁰. L'accompagne un coffret de quatre CD constitué d'enregistrements et d'archives sonores concernant non seulement cette musique stigmatisée mais proposant également des extraits de la musique plébiscitée par le régime : Richard Wagner, Richard Strauss, Franz Liszt entre autres, ainsi que des discours de Hitler et Goebbels¹¹.

Dans les années 1990, la démarche critique et analytique est reprise et développée par les historiens anglo-saxons : *The Politics of Music in the Third Reich*¹² de Michael Meyer aborde l'« épuration » musicale qui suit l'arrivée au pouvoir de Hitler en 1933, détaille l'organisation du système autour de la musique et des institutions musicales, s'intéresse aux attentes et initiatives du régime concernant la nouvelle musique nationale-socialiste souhaitée. La même année est publié *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*¹³ de l'historien Alan Steinweis. Si l'ouvrage consiste avant tout en une étude approfondie du fonctionnement de la *Reichskulturkammer* (« Chambre de culture du Reich », dont dépend la *Reichsmusikkammer*), son intérêt réside néanmoins dans les liens qu'il établit avec le fonctionnement des institutions sous la République de Weimar. En Grande-Bretagne, le musicologue Erik Levi s'intéresse lui aussi au sujet dans le complet *Music in the Third Reich*¹⁴ qui paraît en 1994. Il y établit également des liens avec les années Weimar et démontre que les politiques musicales hitlériennes découlent naturellement d'un contexte historique et politique quasi-prémonitoire.

sujet, le mène vers le projet de recherche de toute une vie ; il s'entoure de nombreux collaborateurs et travaille sur son futur *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945* (« Manuel des musiciens allemands de 1933 à 1945 »). Il paraît en 2005 sous la forme d'une œuvre colossale de près de dix mille pages, rassemblée sur un CD-Rom. Source d'informations extrêmement précieuse, elle met au jour, sans objectif inquisiteur, les liens oubliés de nombreux compositeurs avec le régime.

⁹ Hans-Werner HEISTER, Hans-Günther KLEIN (dirs), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Francfort, Fischer Taschenbuch, 1984, 320 p.

¹⁰ Albrecht DÜMLING, Peter GIRTH, *Entartete Musik. Dokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, catalogue de l'exposition « "Entartete Musik": eine kommentierte Rekonstruktion » du 16 janvier au 28 février 1988, Düsseldorf, Düsseldorf Symphoniker, 1993, 235 p.

¹¹ À la suite de cette exposition, à l'initiative de Dümling et en collaboration avec le producteur Michael Haas, est créée la collection *Entartete Musik* chez la maison de disque Decca, qui présentera des compositeurs bannis, exilés, déportés et tués dans des camps ou tombés dans l'oubli du fait de leur esthétique non-conforme aux idéaux nazis.

¹² Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993, 434 p.

¹³ Alan E. STEINWEIS, *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1993, 233 p.

¹⁴ Erik LEVI, *Music in the Third Reich*, Londres, Macmillan, 1994 ; deuxième édition, New York, Saint Martin's Press, 1996, 303 p.

L'historiographie française s'est attelée très tardivement au sujet. Le premier ouvrage d'envergure paraît en 2004 : *Le Troisième Reich et la musique*¹⁵, sous la direction de Pascal Huynh, est le catalogue de la première exposition organisée sur ce thème en France. Outre la diversité des supports et la quantité de documents originaux qu'elle rassemble et qu'elle rend accessible à un public non-anglophone et non-germanophone, son catalogue aborde des sujets très spécifiques et encore mal connus, tel l'enseignement musical sous le III^e Reich (Noémi Duchemin) ou la mise en scène des opéras entre 1920 et 1945 en Allemagne (Gerald Köhler). *Les voix étouffées du III^e Reich*¹⁶ du chef d'orchestre Amaury Du Closel paraît l'année suivante. L'ouvrage, qui se présente comme un Essai, se nourrit de la plupart des sources étrangères précitées pour organiser son propos et s'adresse donc avant tout à des lecteurs n'y ayant pas eu accès. Il s'intéresse particulièrement au destin de compositeurs emblématiques de la République de Weimar sous le régime nazi. Permettant d'appréhender la définition de la « dégénérescence » en musique par le régime, il établit les conséquences dramatiques que cette stigmatisation aura pour les compositeurs et musiciens concernés, de l'exil à la déportation et à la mort ou l'assassinat dans des camps de concentration ou des centres de mise à mort.

Le rôle et la présence de la musique dans le système concentrationnaire ne sont véritablement documentés et étudiés que depuis une vingtaine d'années. L'ouvrage majeur et précurseur est celui du violoniste américain d'origine tchèque Joža Karas. Ayant appris la découverte en 1970 de fragments de partitions dans le camp tchèque de Theresienstadt, il n'eut dès lors de cesse de redécouvrir la musique qui y avait été composée et de la faire jouer. En 1985 est éditée la monographie *Music in Terezín*, dont la version française devra attendre 1993¹⁷. Grâce à ce travail, le grand public et la communauté scientifique prennent conscience de la richesse de la vie musicale dans ce camp aux statuts multiples qui le rendent particulier. Malheureusement, l'ouvrage en dresse une image faussée en s'intéressant presque exclusivement à la population « privilégiée » des compositeurs et des musiciens dispensés de travail, mieux nourris et mieux logés que l'immense majorité des autres détenus. Malgré l'intérêt que le sujet suscite à l'étranger, le livre de Karas reste l'unique référence en France durant de nombreuses années et contribue à forger l'image partielle de Theresienstadt comme « le camp des musiciens ».

En 1993 paraît la traduction allemande d'un ouvrage du musicologue tchèque Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens*¹⁸, qui s'impose dès lors comme incontournable. Bien qu'il s'intéresse aux déportés tchèques uniquement, il fournit les premiers témoignages sur le rôle destructeur de la musique dans le système concentrationnaire. Il tente en outre d'établir précisément l'effectif des ensembles musicaux qui y verront le jour et, à ce sujet, constitue aujourd'hui encore une source

¹⁵ Pascal HUYNH (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, Catalogue de l'exposition du 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005, Paris, Musée de la Musique/Fayard, 2004, 256 p.

¹⁶ Amaury DU CLOSEL, *Les voix étouffées du III^e Reich*, Paris, Actes Sud, 2005, 575 p.

¹⁷ Joža KARAS, *La musique à Terezín : 1941-1945*, [1985], trad. fr. Georges Schneider, Mayenne, Le Messenger, Gallimard, 1993, 237 p.

¹⁸ Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, [1990], trad. all. Eliška Nováková, Francfort, Zweitausendeins, 1993, 407 p.

majeure d'informations. Sept ans plus tard est publié "*Des Lagers Stimme*". *Musik im KZ*¹⁹ de Guido Fackler. Bien qu'extrêmement complète et fouillée, cette étude réellement exhaustive ne porte cependant que sur les premiers camps de concentration, de 1933 à 1936, et reste donc lacunaire concernant notre objet d'étude. En revanche, elle constitue une première tentative d'identification des différentes fonctions de la musique à l'intérieur du camp.

En France enfin, le premier ouvrage synthétique sur la musique, non seulement à Theresienstadt mais également dans le système concentrationnaire en général, a paru très récemment. *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*²⁰ de Bruno Giner poursuit l'analyse de la présence et des fonctions de la musique en se basant sur des sources diversifiées et des témoignages recueillis auprès d'anciens déportés musiciens, ainsi qu'une chronologie très précise du système concentrationnaire.

Pour appréhender au mieux le régime hitlérien ainsi que la réalité concentrationnaire, le fonctionnement du système d'anéantissement mais également la spécificité de la Shoah, notamment dans le camp particulier que représente Auschwitz-Birkenau, des ouvrages historiques ont été nécessaires. Tout d'abord ceux de Léon Poliakov : *Bréviaire de la haine*²¹ (1951) s'appuie sur des sources et archives dont bon nombre ont été trouvées par l'auteur et ses collaborateurs à l'occasion de la création du Centre de Documentation Juive Contemporaine, et ce dès 1943. C'est la première étude d'envergure consacrée à l'analyse des politiques génocidaires à l'encontre des Juifs ; elle rencontre néanmoins peu d'intérêt à sa parution. Le recueil de documents *Auschwitz*²² (1964) poursuit cette démarche. Dans cet ouvrage capital, Poliakov analyse déjà le statut particulier d'Auschwitz-Birkenau, à la fois camp de concentration et centre de mise à mort des Juifs principalement. L'apport de l'historien et politologue Raul Hilberg est également considérable. *The destruction of the European Jews*, publié en 1961, n'est néanmoins traduit en français que tardivement, en 1985²³. Contribution majeure à l'étude précise du génocide juif et de tous ses mécanismes, elle établit le premier bilan des victimes juives à 5,1 millions.

Depuis les années 1990, l'intérêt des chercheurs a conduit à d'innombrables publications et il serait impossible d'établir sur le sujet une bibliographie exhaustive. Mentionnons cependant *Auschwitz, 60 ans après*²⁴ de l'historienne Annette Wieviorka. Au-delà du travail de synthèse des nombreux travaux précédents qui est nécessairement effectué, l'auteur fournit une étude très détaillée du camp, de sa fondation à sa libération, tout en présentant les différentes caractéristiques qui en font sa spécificité et lui donnent ce qu'elle nomme une « place

¹⁹ Guido FACKLER, "*Des Lagers Stimme*". *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Brême, Temmen, 2000, 628 p.

²⁰ Bruno GINER, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011, 190 p.

²¹ Léon POLIAKOV, *Bréviaire de la haine. Le III^e Reich et les Juifs*, [1951], Paris, Calmann-Lévy, 1993, 397 p.

²² Léon POLIAKOV, *Auschwitz*, [1964], Paris, Gallimard, 2006, 330 p.

²³ Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, *op.cit.*, 1099 p.

²⁴ Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, 297 p.

métonymique et métaphorique²⁵. » Elle apporte en outre un éclairage nouveau en s'intéressant au camp devenu lieu de mémoire et à ses évolutions en tant que tel, de l'après-guerre à aujourd'hui. Enfin, évoquons l'ouvrage collectif *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager*²⁶ paru la même année. En deux volumes, il s'intéresse à l'histoire des camps de concentration d'un point de vue plus global et présente de très nombreux articles sur des sujets spécifiques : la place et le rôle de la religion (Thomas Rahe), le « combat pour le pain quotidien » (Herbert Obenhaus), les activités culturelles (Christoph Daxelmüller) ou encore les marches de la mort (Daniel Blatman).

L'historiographie des politiques musicales dans l'Allemagne de l'après-guerre ne s'est développée qu'après la réunification du pays en 1990. Le corpus est encore extrêmement restreint et il est le fait d'historiens ou de musicologues anglo-saxons uniquement. Actuellement, seul un ouvrage se livre à une comparaison des politiques musicales dans les quatre zones occupées. *Music after Hitler*²⁷ de l'historien Toby Thacker propose une étude comparative à la lumière des enjeux idéologiques et politiques ainsi que des luttes d'influences que se livreront les Alliés de façon masquée, notamment par l'utilisation et l'instrumentalisation de la musique. Les autres ouvrages, bien qu'extrêmement instructifs, sont, pour le sujet qui nous concerne, partiels. Deux sont consacrés à l'étude de la seule zone américaine d'occupation : *Settling scores*²⁸ de David Monod et *New music, new Allies*²⁹ d'Amy Beal. *Recomposing German Music*³⁰ d'Elizabeth Janik étudie pour sa part les politiques musicales menées par les Américains et les Soviétiques à Berlin durant les années de « Guerre froide » (qu'elle fait débiter en 1948).

D'autres ouvrages plus généraux, étudiant la « vie culturelle » dans son ensemble, ont néanmoins nourri notre propos. Les politiques culturelles en zone soviétique ont été étudiées par David Pike dans *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany*³¹. Cette monographie est la première à se baser sur l'étude détaillée des archives de l'Administration militaire soviétique, ouverte peu de temps après la chute du Mur de Berlin. Deux ans plus tard paraît *The Russians in Germany*³² de l'historien Norman Naimark. S'il s'intéresse peu à la musique, il fournit en revanche une documentation du quotidien dans la zone ainsi qu'une analyse extrêmement enrichissante du fonctionnement de l'Administration militaire soviétique et des affrontements idéologiques qui se dessinent dès 1945. La zone britannique a fait l'objet d'une étude également

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ Ulrich HERBERT, Karin ORTH, Christoph DIECKMANN (dirs), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Göttingen, Wallstein, 1998, 2 vol.

²⁷ Toby THACKER, *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007, 280 p.

²⁸ David MONOD, *Settling scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, 325 p.

²⁹ Amy C. BEAL, *New music, new Allies. American experimental music in West Germany from the Zero Hour to reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006, 340 p.

³⁰ Elizabeth JANIK, *Recomposing German Music. Politics and musical tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill, 2005, 354 p.

³¹ David PIKE, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1993, 691 p.

³² Norman M. NAIMARK, *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949*, [1995], Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2001, 586 p.

très complète en 1997. *Britische Kulturpolitik in Deutschland*³³ de Gabriele Clemens décrit précisément les institutions culturelles mises en place ainsi que le processus de dénazification et les projets de reconstruction. La part presque négligeable qu’y occupe la musique (moins d’une trentaine de pages au total) est déjà révélatrice du peu d’attention consacrée à cet art par l’occupant britannique. Un ouvrage enfin concerne la zone française : dans *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin*³⁴, Corine Defrance analyse l’instrumentalisation de la culture à la lumière des enjeux stratégiques qui se dessinent après la guerre. Elle étudie plus précisément les domaines dans lesquels le gouvernement militaire de la zone, en lien avec Paris, concentrera ses efforts, parmi lesquels l’éducation et l’Université, en faisant de la rive gauche du Rhin et de Mayence en particulier le lieu de rayonnement de l’influence française.

Quelques ouvrages enfin ont été consacrés à la reconstruction, notamment culturelle, dans les quatre zones. Citons tout d’abord le premier paru à ce sujet, *La dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*³⁵, sous la direction de Jérôme Vaillant. Malgré un manque de sources dû à l’inaccessibilité des archives dans les années 1980, il offre un premier panorama, appuyé par des témoignages d’acteurs culturels de l’époque. Celui de Bernard Genton, *Les Alliés et la culture*³⁶, porte sur Berlin uniquement et évoque peu la musique. Établissant néanmoins un état des lieux détaillé de la situation de chacune des puissances occupantes au sortir de la guerre, il s’intéresse aux mécanismes qui ont fait que ces Alliés de la première heure en viendront à l’affrontement. Dans le domaine historique l’ouvrage *Deutschland unter alliierter Besatzung*³⁷, dirigé par Wolfgang Benz, offre une étude complémentaire de différents aspects de l’après-guerre : le problème des reconstructions et des réparations, de la rééducation, de la réforme monétaire, les prémices de la Guerre froide, jusqu’à la fondation des deux Allemagnes.

Notre présentation historiographique fait ressortir un cloisonnement historique et thématique très clair. À cela une première explication. La fin de la guerre, la découverte de l’horreur de la déportation, des massacres, de l’« industrialisation » de la mort — on n’évoque pas encore le génocide juif —, l’urgence d’une reconstruction européenne unifiée ont mené à un consensus historique autour d’une expression dont la paternité n’a pu être établie : *Stunde Null* (« Heure Zéro »), employée pour désigner la capitulation sans condition de l’armée allemande qui prend symboliquement effet le 9 mai 1945 à 0h00. Elle est révélatrice à plus d’un titre. Tout d’abord, elle rend compte des conséquences pour l’Allemagne de la « Guerre

³³ Gabriele CLEMENS, *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, 308 p.

³⁴ Corine DEFANCE, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1994, 363 p.

³⁵ Jérôme VAILLANT (dir.), *La dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, 299 p.

³⁶ Bernard GENTON, *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, 450 p.

³⁷ Wolfgang BENZ (dir.), *Deutschland unter alliierter Besatzung 1945-1949/55. Ein Handbuch*, Berlin, Akademie Verlag, 1999, 494 p.

totale » qu'elle a provoquée : destructions massives, pertes humaines considérables, reddition aux vainqueurs, occupation. Elle officialise également la fin d'un système qui, près de treize années durant, s'est attaché à conquérir, asservir et anéantir. Enfin, elle laisse, par cet instant, une chance pour un « nouveau départ » (*Neubeginn*) à tous les niveaux, à commencer par les aspects matériel, idéologique et (géo)politique. Les études musicologiques étant tout d'abord le fait d'Allemands ayant vécu, souvent avec compromission, sous le régime national-socialiste, l'occultation des liens avec le passé est inévitable. La rupture historique et psychologique fondamentale qu'implique l'expression *Stunde Null* pèse aujourd'hui encore, notamment dans le domaine musicologique : les chercheurs, particulièrement en Allemagne, se limitent, dans l'étude de la musique allemande, à l'une ou l'autre période, s'interdisant d'établir des ponts ou des liens. Outre le fait que cette démarche conforte l'idée reçue du caractère « apolitique » de la musique, elle occulte surtout ce qui la relie fondamentalement au régime précédent : la musique née de l'« Heure Zéro » a été une musique sous influence, quelles que soient les zones. Elle élude également le constat pourtant communément admis : que toute césure, aussi radicale semble-t-elle, s'accompagne de continuités et s'inscrit inévitablement dans un rapport au passé. Le cas des politiques musicales dans l'Allemagne occupée est à ce titre particulièrement pertinent et notre travail, en le mettant en évidence, tend à briser ce « tabou musicologique ».

Au-delà de la périodisation menant à une polarisation des études sur le régime national-socialiste ou sur l'après-guerre, une autre séparation est généralement observée : les ouvrages traitant de la musique sous le III^e Reich n'abordent que très peu et très rarement son implication et le rôle qu'elle sera amenée à jouer au cœur du système concentrationnaire, et inversement. Ce cloisonnement nous a interrogée lors de la définition de notre sujet d'étude. Il est évident que l'édification et l'existence des camps de concentration puis des centres de mise à mort situent le régime nazi en rupture avec l'idée de civilisation et avec les valeurs humanistes. Cependant, il occulte un aspect fondamental : le système concentrationnaire se situe selon nous dans la continuité des politiques menées par le régime. Il est le résultat, certes extrême et létal, des politiques d'exclusion et d'élimination de tous les « indésirables » annoncées par les idéologues nazis dès les années 1920. À notre sens, le système musical concentrationnaire ne doit pas, ne peut être considéré « indépendamment » des directives du régime en matière de musique dans le reste de l'Allemagne. Notre travail montre que l'usage qui y a été fait de la musique se situe dans le prolongement des politiques mises en œuvre et constitue même une mise en application, souvent inconsciente, par les SS des stratégies qui ont permis leur embrigadement.

Alors qu'un tel sujet pourrait en apparence nécessiter trois publications séparées, il trouve au contraire toute sa cohérence dans l'articulation et l'interaction inévitable des trois parties. Si notre travail conserve néanmoins ce cloisonnement dans l'organisation du propos, c'est pour rappeler les spécificités fondamentales et irréductibles de chaque système étudié. L'étude préalable des politiques musicales mises en place par le régime hitlérien permet ainsi

d'expliquer en détail le fonctionnement musical des camps et de mettre en avant de véritables stratégies de domination et de massification par la musique. De la même façon, l'appréhension des stratégies alliées dans l'Allemagne occupée selon la définition des notions de « pureté », « peuple(s) » et de « rupture » revendiquée est facilitée et prend tout son sens.

Au-delà d'une apparente et nécessaire démarche généalogique, notre propos s'est néanmoins construit plus véritablement sur une approche systémique et téléologique. L'étude des fondements idéologiques, du fonctionnement et des mécanismes de domination et de massification par la musique mis en œuvre sous le III^e Reich a certes fourni les premières hypothèses sur la prééminence de cet art et son asservissement. C'est cependant en étudiant les politiques de rupture — revendiquées et pensées comme telles — décidées par les Alliés après 1945 et en recherchant les facteurs ayant mené au délitement autodestructeur du régime nazi que les trois notions récurrentes se sont imposées, définissant notre problématique. Le point de départ est l'étude de l'entreprise de « dénazification » à grande échelle lancée tout d'abord en zone américaine. La réflexion sur cette volonté de véritable « épuration » politique et artistique de tout un peuple a révélé et éclairé l'obsession de « pureté » du régime hitlérien. L'instauration de régimes d'occupation antagonistes se revendiquant tous de la « démocratie » et structurant leur politique musicale sur le lien qu'ils souhaitent établir avec le peuple occupé a de même souligné l'omniprésence et la prééminence du « peuple », qu'il s'agit de déterminer, dans les discours et directives nazies. Enfin la rupture prônée par tous et son caractère velléitaire, au mieux utopique, nous ont menée à interroger les autres formes de rupture théorisées et mises en œuvre précédemment et à analyser les raisons de leur issue aporétique. C'est donc l'interaction et l'interpénétration de « l'avant » et de « l'après » qui a déterminé les notions structurantes de « pureté », de « peuple » et de « rupture » et permis de faire de leurs relations avec la musique le cœur de notre réflexion ; la troisième partie de notre travail ne se conçoit pas seulement en résonance, mais bien plutôt à rebours des deux premières. Bien que celles-ci couvrent presque treize années d'un régime unique qui évolue néanmoins, l'étude de l'Allemagne occupée entre 1945 et 1949, « morcelée » politiquement et culturellement, se révèle presque aussi conséquente. Cela s'explique par l'extrême complexité et la diversité qu'induisent la cohabitation et la confrontation d'idéologies antagonistes en matière de politiques musicales.

Quelques repères de délimitation historique et géographique tout d'abord. Notre travail débute avec l'accession de Adolf Hitler à la fonction de *Reichskanzler* (« Chancelier du Reich ») — chef du gouvernement nommé par le maréchal et *Reichspräsident* (« Président du Reich ») Paul von Hindenburg — le 30 janvier 1933. Bien qu'il soit alors présent depuis plus d'une dizaine d'années dans le paysage politique et que les pleins pouvoirs ne lui soient conférés officiellement qu'après le décès de Hindenburg le 2 août 1934, cette date marque l'instauration véritable du tout-puissant régime national-socialiste. La création de deux Allemagnes distinctes en 1949, le 23 mai pour la RFA et le 7 octobre pour la RDA, signe la fin de la période étudiée.

Bien que « l'Allemagne » recouvre des réalités géographiques très différentes sur les dix-sept années que couvre notre sujet, nous l'envisageons ici avec les frontières correspondant à l'appellation *Deutsches Reich* par le régime nazi, c'est-à-dire celles issues du premier Reich allemand en tant qu'« État-nation » constitué par Guillaume I et modifiées par le Traité de Versailles en 1919 (Annexe I). Les territoires occupés, annexés ou sous protectorat en sont donc exclus dans la première partie de notre travail. Concernant le système concentrationnaire, nous nous intéressons cependant à certains camps situés dans des territoires annexés ou envahis³⁸ : Autriche, Bohême-Moravie, Pologne, Alsace-Lorraine. La raison est que ces camps relèvent de l'autorité allemande, plus particulièrement de la SS et de l'Inspection des camps et à ce titre sont entièrement commandés, dirigés et administrés par le régime hitlérien. Nous avons ici exclu les camps de prisonniers, que leurs statuts particuliers situent en dehors des politiques d'anéantissement, et les ghettos, n'appartenant pas au « système concentrationnaire ». Pour la période de l'après-guerre, certains territoires, passés sous administration polonaise, sont absents en raison du nouveau tracé des frontières. Malgré une fluctuation géographique, notre sujet s'en tient à « l'Allemagne » ; il nous a donc paru cohérent d'achever ce travail avec l'implosion confirmée de l'unité allemande aboutissant à la naissance des deux Allemagnes. C'est également pourquoi nous n'étudions pas les politiques musicales mises en œuvre en Autriche (annexée par Hitler en 1938), pourtant occupée par les Alliés après la guerre.

Bien qu'il souffre encore du manque d'ouvrages très spécifiques et exhaustifs sur le sujet, notre travail s'est néanmoins appuyé sur un corpus particulièrement abondant, y compris au niveau des sources primaires : publications, discours, décrets et écrits des principaux acteurs culturels et politiques de l'époque mais aussi périodiques et journaux spécialisés.

Concernant la première partie tout d'abord. Le « fonds nazi » de la bibliothèque de Strasbourg³⁹ a nourri nos recherches sur les politiques culturelles du régime. Seul fonds conservé dans sa quasi-totalité⁴⁰ — la France ayant entrepris le plus souvent un travail de destruction systématique des ouvrages nazis après la Libération —, il permet d'appréhender la somme des publications autorisées et encouragées par le régime. Bien que difficilement exploitable (sur les quelque 50 000 livres présents, peu ont été réellement catalogués et classés), il comporte des références majeures sur la musique. Parmi celles-ci, *Musik und Rasse*⁴¹ (« Musique et race ») du musicologue Richard Eichenauer, qui professe, dès 1932, le salut de la nation allemande par la création d'une musique « purifiée » et, inversement, la purification de la nation allemande par la naissance d'une nouvelle musique. C'est l'une des premières contributions spontanées de la musicologie allemande à ce que l'on pourrait nommer une « racialisation » de la musique.

³⁸ Nous n'abordons pas ceux situés en territoires occupés.

³⁹ Rebaptisée *Stadtbücherei* après l'annexion de l'Alsace par l'Allemagne, la bibliothèque a été pourvue des ouvrages idéologiques comme toute bibliothèque allemande de l'époque.

⁴⁰ Il pourrait même avoir été alimenté suite à la « dénazification » d'autres bibliothèques après la guerre.

⁴¹ Richard EICHENAUER, *Musik und Rasse*, [1932], Munich, J.F. Lehmanns Verlag, 1937, 323 p.

L'atonalité y est évoquée comme éminemment juive et liée à la destruction de la « race allemande ». *Die Musik im Dritten Reich*⁴² ainsi que des discours⁴³ de Peter Raabe — chef d'orchestre qui deviendra président de la *Reichsmusikkammer* à partir de juin 1935 après l'éviction de Richard Strauss — relèvent quant à eux de la politique « officielle » du régime et sont à cet égard particulièrement révélateurs et intéressants. On y perçoit en filigrane une tentative de définition de l'aporétique « musique nazie ». Enfin l'ouvrage *Geschichte der Deutschen Musik*⁴⁴ (« Histoire de la musique allemande ») du musicologue Otto Schumann fournit *a posteriori* de nombreuses et précieuses informations sur l'implication de certains compositeurs et leur compromission avec le régime et permet d'en découvrir de nombreux autres, désormais oubliés. Il témoigne de la vivacité de la vie musicale notamment en matière de création. Sont également conservés dans ce fonds tous les recueils de discours de Goebbels et Hitler ainsi que le Programme du Parti rédigé par son idéologue Alfred Rosenberg dès 1922.

À la *Library of Congress* de Washington DC, où nous avons effectué des recherches durant plus d'une année, se trouve plus spécifiquement la majorité des périodiques musicaux parus entre 1933 et 1945. L'étude détaillée du magazine *Melos*, antérieur au régime et qui reprendra sa publication à partir de 1946, est à ce titre instructive quant à la mise au pas et à la « nazification » du domaine musical opérée dès la prise de pouvoir. Engagé en faveur de la modernité dans les années 1930, ses parutions entre 1933 et 1934 — sa publication cesse très tôt — tournent essentiellement autour de la *Volksmusik* (musique populaire, folklorique) et du lien que peuple et musique doivent entretenir. Quelques articles portant sur Paul Hindemith confirment la popularité dont jouit encore (momentanément) le compositeur. La revue *Musik und Volk* apporte pour sa part un éclairage emblématique. Créée par la *Reichsbund Volkstum und Heimat* (« Ligue du Reich pour le peuple et la Patrie ») dès 1933, elle est constituée essentiellement d'articles sur l'éducation de la jeunesse par la *Volksmusik*. Le fait que son comité rédactionnel soit en conflit avec l'un des concurrents du ministre de la propagande Joseph Goebbels peut sembler anodin mais révèle déjà les affrontements personnels que se livreront les personnalités influentes du Reich par le biais des publications. La revue sera arrêtée en 1937. D'autres périodiques, *Die Musik*, *Allgemeine Musikzeitung* et *Neues Musikblatt* seront pour leur part fusionnés en un seul, *Musik im Kriege*, à partir de mai 1943, signant la mise sous tutelle véritable de la musicologie.

La lecture et l'étude de sources sur les politiques musicales nationales-socialistes mènent concomitamment à celles portant plus spécifiquement sur la place de la musique dans le système concentrationnaire, à commencer par un type particulier, celui des témoignages⁴⁵. Sources primaires en ce qu'elles émanent de témoins de l'époque étudiée, les témoignages posent

⁴² Peter RAABE, *Die Musik im Dritten Reich*, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, 1936, 93 p.

⁴³ Peter RAABE, *Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, vol. 2, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, 1936, 76 p.

⁴⁴ Otto SCHUMANN, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940, 421 p.

⁴⁵ À ce sujet, lire Alain PARRAU, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p. 46 sq. ; Michael POLLACK, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 2000, 342 p.

néanmoins problème. Recueillis ou rédigés dans un contexte précis, ils acquièrent un aspect que l'on pourrait qualifier de « para-historique ». Le premier problème auquel se retrouve confronté le chercheur est celui de ce qu'il peut percevoir comme une partialité de la part du témoin, que Primo Levi évoque dans son ouvrage sur Auschwitz et le devoir de mémoire :

« De nombreux rescapés des guerres ou d'autres expériences complexes et traumatisantes ont tendance à filtrer inconsciemment leurs souvenirs [...] et passer plus rapidement sur les épisodes plus douloureux. On ne puise pas volontiers ces derniers dans le réservoir de la mémoire, aussi ont-ils tendance à s'obscurcir avec le temps et à perdre leurs contours⁴⁶. »

C'est ce qui explique entre autres l'évocation de la musique uniquement pour son rôle salvateur dans les camps par nombre de survivants et l'occultation de son rôle tortionnaire et aggravateur de traumatisme⁴⁷. Le témoignage, qui s'adresse toujours et avant tout à un lecteur, peut également se faire « instrument de reconstruction de l'identité⁴⁸ » :

« Mettre des mots sur des souffrances passées, sur un vécu douloureux, sur des visions d'horreur, trouver les mots pour rendre compte de l'inimaginable qui a constitué ce crime contre l'humanité, c'est cesser d'être un souffrant passif pour devenir un militant actif de la mémoire et de la défense des droits de l'homme. Pour moi en tout cas, cela a constitué une sorte de thérapie⁴⁹. »

Le second problème inhérent au témoignage est celui d'une apparente « uniformité » dans la pluralité : les mêmes événements sont relatés avec les mêmes protagonistes de la même manière, utilisant parfois presque les mêmes mots, alors que les personnes ne se sont pas côtoyées dans le camp ou qu'elles ne s'y trouvaient pas. Il peut s'expliquer par une influence involontaire de la lecture de récits d'autres survivants par les témoins eux-mêmes ou par la prise de connaissance de certaines informations par le biais d'ouvrages plusieurs années plus tard. D'où parfois des « incohérences » dans des témoignages ou même le récit, finalement fictif, d'événements que le témoin pense avoir vécus. Le recul des années ou l'âge avancé rend quant à lui certains écrits peu « exploitables » dans un travail scientifique. Enfin, mentionnons des objectifs politiques et idéologiques, particulièrement dans les récits de résistants communistes parus après la guerre. Ainsi Hermann Langbein qui déclarera en 1980, à propos d'un premier ouvrage paru en 1948 : « J'ai écrit ce rapport en communiste convaincu et j'ai donc tu de

⁴⁶ Primo LEVI, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. fr. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.

⁴⁷ À ce propos, notons également que la présence de musique dans les camps, en dehors des moments consacrés à l'appel et au comptage des détenus, a longtemps été tue ou évitée, par crainte de voir l'atrocité des conditions de vie minimisée par le lecteur.

⁴⁸ Michael POLLACK, *L'expérience concentrationnaire*, op. cit., p. 12.

⁴⁹ Henri BORLANT, « Passe-moi le sel », in Annette WIEVIORKA, Claude MOUCHARD (dirs), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Orléans, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 185.

nombreuses choses que des communistes n'auraient pas aimé lire⁵⁰. » Il évoque même la disparition ou l'ajout de certains noms de résistants au gré des affinités avec le Parti en Allemagne de l'Est, d'une édition à l'autre⁵¹. Considérées avec la prudence et la mesure nécessaires, ces sources apportent néanmoins un regard que ne peut avoir le chercheur et permettent d'obtenir des informations, parfois sur des détails en apparence anodins, que ne contiennent ni les archives ni les ouvrages scientifiques.

Si la publication de témoignages se multiplie en France et en Europe de l'Ouest dans l'immédiat après-guerre, entre 1945 et 1949 principalement, seul un ouvrage en français concerne directement la musique. Écrit par deux survivants membres de l'orchestre des hommes d'Auschwitz-Birkenau, le compositeur Simon Laks (chef de l'orchestre à partir de juillet 1942) et le saxophoniste René Coudy, *Musiques d'un autre monde*⁵² constitue le premier témoignage français sur la présence et le rôle de la musique dans le système concentrationnaire. Contre la conception généralement véhiculée après la guerre selon laquelle celle-ci aurait permis la résistance intellectuelle et assuré une solidarité entre les prisonniers, il expose l'usage avant tout létal et tortionnaire qu'en fit le régime nazi. Après l'engouement des premières années, la réception par le public des récits de rescapés connaît un brusque et rapide retournement. L'heure est à la « reconstruction » et le public auquel ils s'adressent a vécu la guerre, parfois la collaboration, personnellement et ne souhaite plus être confronté aux souvenirs tragiques et culpabilisants. La spécificité du génocide juif, exposée dès 1951 dans le *Bréviaire de la haine* de Poliakov mentionné précédemment, n'est pas encore reconnue et son ouvrage ne suscite pas d'intérêt particulier.

Il faut attendre près de deux décennies pour que paraissent à nouveau des témoignages et que la Shoah soit prise en compte. La diffusion de la mini-série télévisée (4 épisodes) *Holocaust* aux États-Unis en avril 1978 puis en France un an plus tard officialise le nouvel intérêt porté par la génération des enfants de survivants, de collaborateurs ou même de tortionnaires. Simon Laks retravaille sur son premier ouvrage en 1979 et le publie en polonais. La version française, *Mélodies d'Auschwitz*⁵³, ne paraîtra qu'en 1991. Entre-temps sort en 1976 le second témoignage sur la musique dans le système concentrationnaire, à l'initiative d'une survivante de l'orchestre des femmes d'Auschwitz-Birkenau, la pianiste et chanteuse de cabaret Fania Fénelon. *Sursis pour l'orchestre*⁵⁴, qui se présente comme un « témoignage recueilli par Marcelle Routier », provoque rapidement une controverse et la réaction des autres membres de l'orchestre ayant survécu. Elles dénoncent le travestissement de la réalité des faits au profit de la mise en valeur personnelle de Fénelon, ainsi que l'expression de la jalousie qu'elle éprouvait à l'égard de la chef

⁵⁰ « I wrote that reports as a convinced communist and therefore kept silent about many things that communists would not like to read. » Hermann LANGBEIN, *People in Auschwitz*, [1980], trad. angl. Harry Zohn, Chapel Hill, The University of North Carolina Press and the United States Holocaust Memorial Museum, 2004, p. 7.

⁵¹ *Loc. cit.*

⁵² Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948, 190 p.

⁵³ Simon LAKS, *Mélodies d'Auschwitz*, [1979], trad. fr. Laurence Dyèvre, Paris, éd. du Cerf, 1991, 148 p.

⁵⁴ Fania FÉNELON, *Sursis pour l'orchestre*, Paris, Stock, 1976, 396 p.

de l'orchestre Alma Rosé, qu'elle critique acerbement dans le chapitre « Alma la Kapo ». Si l'ouvrage, à considérer malgré tout comme un témoignage, contribue à forger pour de nombreuses années une image partielle et totalement faussée de l'orchestre des femmes d'Auschwitz-Birkenau, il a néanmoins eu pour mérite de susciter la parution d'autres témoignages tardifs. La musicologue allemande Gabriele Knapp en a recueilli une dizaine dans son ouvrage *Das Frauenorchester in Auschwitz*⁵⁵ (« L'orchestre des femmes d'Auschwitz »). Toutes reviennent sur ce qu'elles considèrent comme un mélange d'affabulations et de règlements de comptes. La même année paraît *Inherit the truth, 1939-1945* de la violoncelliste Anita Lasker dont la traduction française est éditée en 1998⁵⁶. Mentionnons enfin celui plus récent de la violoniste Violette Jacquet sous la forme d'un ouvrage pour les enfants, *Les sanglots longs des violons de la mort*⁵⁷ (2005). En 1998 a également paru le témoignage d'un violoniste de l'orchestre des hommes d'Auschwitz-Birkenau, Jacques Stroumsa. *Tu choisiras la vie. Violoniste à Auschwitz*⁵⁸, bien qu'il ne porte que très partiellement sur le rôle de la musique dans le camp, constitue néanmoins un témoignage supplémentaire sur le fonctionnement de l'orchestre de Birkenau.

Au-delà de ces sources spécifiques, d'autres témoignages particulièrement analytiques ont alimenté notre recherche et permis de comprendre l'organisation du système concentrationnaire, à commencer par ceux parus dans l'immédiat après-guerre. Tout d'abord *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager* (1946) du journaliste et sociologue Eugen Kogon, déporté à Buchenwald de 1939 à 1945, traduit dans une première version française en 1947 sous le titre *L'enfer organisé* puis *L'État SS*⁵⁹. À l'origine du livre, un rapport demandé par les forces américaines dès leur arrivée à Buchenwald en avril 1945 à Kogon et à une équipe dont les membres avaient vécu au moins cinq ans au cœur du système concentrationnaire. Y sont exposés méthodiquement les différents types de camps, leur organisation interne, leur aménagement, les conditions sanitaires ou les installations particulières mises en place. Concernant les détenus, Kogon évoque l'emploi du temps, le travail, les punitions subies, la nourriture, les envois d'argent et de courrier. La tragédie collective juive y est déjà mentionnée ainsi que les mauvais traitements subis par les Slaves, jugés de « race inférieure » mais aussi les transports de prisonniers « Nuit et Brouillard » (*Nacht und Nebel*) et la liquidation des prisonniers de guerre russes à la fin de l'été 1941. Il analyse également le comportement des recrues SS sous l'angle de leur dressage à l'obéissance. Moins détaillés mais tout aussi enrichissants, les témoignages de Primo Levi⁶⁰ et David Rousset⁶¹ qui, relatant leur expérience personnelle, fournissent également

⁵⁵ Gabriele KNAPP, *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*, Hambourg, Von Bockel Verlag, coll. « Musik im "Dritten Reich" und im Exil », 1996, 345 p.

⁵⁶ Anita LASKER-WALLFISCH, *La vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz* [1996], trad. fr. Jacqueline Lahana, Paris, Albin Michel, 1998, 236 p.

⁵⁷ Violette JACQUET, *Les sanglots longs des violons de la mort. Avoir dix-huit ans à Auschwitz*, Paris, Oskar Jeunesse, 2005, 39 p.

⁵⁸ Jacques STROUMSA, *Tu choisiras la vie. Violoniste à Auschwitz*, Paris, Cerf, 1998, 157 p.

⁵⁹ Eugen KOGON, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands*, [1946], trad. fr., Paris, Seuil, 1970, 384 p.

⁶⁰ Primo LEVI, *Si c'est un homme*, [1947], trad. fr. Martine Schruoffenegger, Paris, Presses Pocket, 1988, 213 p.

⁶¹ David ROUSSET, *L'univers concentrationnaire*, Paris, éd. du Pavois, 1946, 190 p. L'auteur est l'« inventeur » du terme « concentrationnaire ».

une étude du fonctionnement des camps. Beaucoup plus tardivement, Bruno Bettelheim⁶² quant à lui se livrera à une approche psychologique et psychanalytique du comportement des déportés dans le système concentrationnaire et des mécanismes de survie mis en œuvre.

Pour la troisième partie de notre mémoire, nos sources primaires ont été tout d'abord les archives des gouvernements militaires d'occupation dans chaque zone. Précisons ici la difficulté d'obtention et d'exploitation de ces sources. En premier lieu, rappelons que dans l'urgence de la reconstruction matérielle et économique entre 1945 et 1949, la musique n'a pas occupé de rôle central. Conséquemment, lors du déménagement ou du rapatriement des archives après la fin de l'occupation, nombre de celles qui concernaient les politiques mises en œuvre dans ce domaine n'ont pas été conservées. La richesse des fonds américain et soviétique souligne d'autant plus l'importance qui y a malgré tout été accordée. Mentionnons également la « disparition » de certains documents visant à établir la responsabilité de musiciens ou de compositeurs suite à leur procès en « dénazification » : sur les milliers de cas auditionnés, peu de rapports d'audience ont été retrouvés. Enfin, rappelons qu'outre la partition de l'Allemagne en quatre zones, les Alliés ont délimité des nouveaux *Länder* (équivalents en taille aux régions françaises) à l'intérieur de chacune, auxquels des prérogatives et parfois une certaine autonomie ont été confiées en matière de musique. Pour établir un panorama véritablement exhaustif, il faudrait donc étudier les fonds spécifiques de chacun d'entre eux.

Les archives du gouvernement militaire américain (*National Archives*, ci-après NA) sont particulièrement fournies. Situées à College Park près de Washington DC et rendues publiques depuis quelques années, elles ont été conservées en majorité et contiennent des informations primordiales concernant la politique musicale menée dans leur zone après 1945. Les sources proviennent de la Division du Contrôle de l'Information (*Information Control Division*, ICD), plus particulièrement de la *Film-Theater-Music Control Section* pour les premières années d'occupation puis de la branche consacrée à l'Éducation et aux relations culturelles (*Education & Cultural Relations Branch*) créée à partir de 1948. Chargée de la « rééducation » du peuple allemand, l'ICD contrôlait les informations diffusées par les médias allemands, en finançant certains et en censurant d'autres ; le même pouvoir s'exerçait sur les manifestations artistiques. Sa section musicale et culturelle était pour sa part responsable de la mise en place des politiques artistiques dans la zone d'occupation et de leur valorisation auprès de la population allemande. Ont été conservés des articles de journaux allemands évoquant la musique en zone américaine, des programmes de concert mais également une somme gigantesque de rapports quotidiens, hebdomadaires, mensuels et annuels établis dans chaque *Land* et destinés le plus souvent aux chefs de service locaux ou à l'administration américaine.

Les archives soviétiques sont pour une large partie en langue allemande car elles s'adressent à — et émanent — des membres du personnel recrutés localement par les autorités. À Berlin, elles

⁶² Bruno BETTELHEIM, *Survivre*, [1980], trad. fr. Théo Carlier, Paris, Laffont, 1981, 524 p.

sont conservées dans deux lieux distincts. Au *Bundesarchiv* (BA), archives centrales de l'État fédéral, nous avons consulté le conséquent fonds des « Archives des partis et des organisations de masse de la RDA » (*Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR*, SAPMO) constitué dans les années 1990 après la réunification et englobant les documents de la zone d'occupation. Y sont disponibles les directives en matière de musique décidées au sein d'organes culturels ou politiques contrôlés directement par l'occupant. Ceux qui nous ont intéressée principalement sont la *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* (« Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne ») ; la *Freie Deutsche Gewerkschaftsbund* (FDGB) (« confédération libre des syndicats allemands »), qui regroupe et représente dès 1945 toutes les professions artistiques ; le *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED) (« Parti socialiste unifié d'Allemagne ») constitué en avril 1946 après la fusion des deux principaux partis politiques, le KPD (parti communiste) et le SPD (parti social-démocrate). La présence d'une « section musique » dans chacune de ces instances explique la profusion et la diversité de directives ou de préconisations parfois contradictoires. Le *Landesarchiv* (LAB) quant à lui concerne le *Land* de Berlin et dispose de documents émanant directement de l'administration d'occupation soviétique, adressés parfois aux représentants des organes sus-mentionnés. Un corpus est dédié à la gestion et à la programmation du *Deutsche Staatsoper*, l'opéra d'État situé Unter der Linden à Berlin et transféré à l'*Admiralpalast* après sa destruction en 1945 et jusqu'en 1955. Le transfert de la plupart des documents sur microfiches dans les années 1990 a malheureusement été effectué massivement sans travail de classification ni de pagination et la profusion de sources hétéroclites reste aujourd'hui encore très difficilement exploitable.

Le Centre des Archives de l'Occupation Française en Allemagne et en Autriche (AOFAA), transféré de Colmar à la Courneuve, a conservé pour sa part un certain nombre de documents sur les politiques menées dans la Zone Française d'Occupation. Bien qu'ils se concentrent avant tout sur l'aspect économique de la reconstruction, ils contiennent un conséquent fonds « Affaires Culturelles ». Il est alimenté par des documents émanant de la Direction de l'Éducation Publique (DEP), de la Direction de l'Information et du Bureau des Spectacles et de la Musique (BSM), trois services disposant de prérogatives comparables à celle de l'*Information Control Division* américaine. Malgré tout, les sources restent fragmentaires et la somme des dossiers relatifs à la musique est restreinte, la majorité se concentrant sur l'édition, la presse et le système éducatif à mettre en place.

Quant aux archives britanniques de Kew (Londres) (TNA/PRO), dont une grande partie a été détruite à la fin de l'occupation lors de leur rapatriement en Grande-Bretagne, elles révèlent la place mineure qu'occupait la musique dans les politiques mises en place par l'occupant. En dehors de quelques documents annexes spécifiques, le peu de directives à ce sujet a été trouvé dans les dossiers concernant de manière globale et générale le « contrôle de l'information », les politiques musicales relevant elles-mêmes de la branche du « Contrôle des Services d'Information » (*Information Services Control*, ISC), comparable elle aussi à l'ICD américaine. Par

ailleurs, la présence de documents sur la planification de politiques musicales contraste avec l'absence de rapports sur leur éventuelle application.

Pour comprendre la mise en place des politiques culturelles et musicales à la lumière de la « reconstruction » mais surtout de la « rééducation » du peuple allemand, l'apport d'ouvrages à caractère idéologique à ce sujet, rédigés pour certains avant la fin de la guerre, a été nécessaire. Citons ici par exemple Edgar Morin⁶³ en France, Klaus Mann⁶⁴ aux États-Unis et Robert Vansittart⁶⁵ en Grande-Bretagne. La consultation de rapports officiels faisant office de bilan et établis avec un recul de quelques années a permis de comprendre l'évolution de certaines politiques. Nous pensons ici par exemple à *L'œuvre culturelle française en Allemagne*⁶⁶ et à *Occupation of Germany : Policy and Progress*⁶⁷ parus en 1947. Enfin, nous nous sommes appuyée sur les journaux et les bulletins officiels, particulièrement le *KIB. Bulletin Officiel de la Kommandatura Interalliée de Berlin*⁶⁸. Avant tout organe de diffusion d'informations pratiques et de publication de décrets après la guerre, distribué dans tous les secteurs de Berlin, on y trouve les mesures relatives aux politiques communes des alliés concernant la musique, notamment en matière de censure et d'interdiction. Les périodiques musicaux publiés en Allemagne occupée et qui se présentent comme des « organes indépendants » dont les comités de rédaction sont composés presque exclusivement d'Allemands, sont avant tout révélateurs de la volonté d'occulter et d'oublier le passé nazi immédiat et les compromissions qu'il a pu entraîner. Ils reflètent également les préoccupations stratégiques et politiques des Alliés et témoignent de la mise sous contrôle de la vie musicale allemande dans son ensemble. Ils permettent parfois de recueillir des informations en matière de programmation musicale dans les principales salles du pays. Ceux qui ont particulièrement nourri notre recherche sont *Melos* et *Stimmen* (zone américaine), *Die Quelle* (zone française) et *Theater der Zeit* (zone soviétique). Dans un domaine plus général, le quotidien officiel de l'administration soviétique, *Tägliche Rundschau*, fait apparaître une utilisation de la musique à des fins idéologiques. Non-spécialisé, il recèle néanmoins nombre d'articles sur les esthétiques encouragées ou décriées par le régime.

À partir de l'étude de ces éléments, il nous a paru pertinent d'analyser la relation qui se tisse sur cette période entre l'action politique et la musique autour d'un triptyque emblématique des préoccupations à l'œuvre sous les différents systèmes : pureté / peuple / rupture. Ces trois notions, intrinsèquement idéologiques, couvrent à elles seules dans un même espace culturel une part significative des enjeux d'alors pour l'action publique, de leurs impacts sur la vie

⁶³ Edgar MORIN, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946, 261 p.

⁶⁴ Klaus MANN, *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, éd. Phébus, coll. « Points », 2009, 460 p.

⁶⁵ Robert VANSITTART, *Black Record. Germans Past and Present*, Londres, Hamish Hamilton, 1941, 57 p.

⁶⁶ *L'œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation Publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947, 53 p.

⁶⁷ DEPARTMENT OF STATE, *Occupation of Germany : Policy and Progress, 1945-46*, Washington, US Government printing office, 1947, 241 p.

⁶⁸ KOMMANDATURA INTERALLIÉE DE BERLIN, *KIB. Bulletin Officiel de la Kommandatura Interalliée*, Berlin, Das Neue Berlin. Publié en version quadrilingue.

artistique et musicale, de la place et de l'instrumentalisation de la musique, de l'opposition des régimes entre eux. Elles servent d'assise à notre objet d'étude qui tend à mesurer comment, dans une période paroxystique de trouble politique, social et moral, peut y participer le fait musical et y démontrer sa dépendance.

L'idéologie hitlérienne est obsessionnelle et se focalise en premier lieu sur celle de la « pureté ». Lors du premier discours qu'il tient au Palais des sports de Berlin le 10 février 1933 en tant que chancelier, Hitler proclame, dans ce qu'il annonce comme un « programme » :

« La restauration de la pureté dans notre peuple, pureté dans tous les domaines de notre vie, de la pureté dans notre administration, de la pureté dans la vie publique, mais aussi de la pureté dans notre culture⁶⁹. »

Cette pureté doit consacrer la supériorité du peuple allemand, également qualifié d'« aryen ». La notion de pureté se définit intrinsèquement par l'exclusion, en ce qu'elle désigne la « qualité d'une chose pure, sans mélange » ainsi qu'une « exemption d'altération, de souillure, de corruption⁷⁰. » Le fantasme d'un peuple d'« Aryens » appelés à dominer le monde se construit sur celui de la « pureté de sang ». Si les termes allemands traduisant la pureté, *Reinheit*, *Reinigkeit* et *Sauberkeit* ou l'adjectif *blutrein* (« au sang pur ») ne sont pourtant pas omniprésents dans le discours nazi, c'est parce que celui-ci se construit avant tout par l'exclusion et la stigmatisation de ceux qui portent « outrage à la race » (*Rassenschande*) et des « corrupteurs du peuple allemand » (*Verführer des deutschen Volkes*) : les Juifs. C'est également parce que l'adjectif *deutsch* (« allemand ») en devient synonyme. La quête de pureté dont Hitler s'autoproclame le héraut s'applique donc en premier lieu au sang allemand et préfigure les politiques raciales et eugéniques à laquelle elle mènera. Mais cette idéologie se décline également et immédiatement dans le domaine artistique, notamment en musique. L'extrait d'un discours de Hans Severus Ziegler, alors intendant général du *Deutsches Nationaltheater* de Weimar, est à cet égard exemplaire :

« Celui qui a le cœur pur parmi les jeunes artistes ou parmi ceux qui aspirent au métier d'artiste doit être capable d'identifier partout dans la vie du peuple allemand et justement dans l'art du peuple allemand, dans le plus simple des chants allemands, la pureté de cœur allemande et doit apprendre à comprendre ce que simplicité et grandeur élémentaire signifient dans l'art⁷¹. »

⁶⁹ « Die Wiederherstellung der Sauberkeit in unserem Volke, Sauberkeit auf allen Gebieten unseres Lebens, der Sauberkeit in unserer Verwaltung, der Sauberkeit im öffentlichen Leben, aber auch der Sauberkeit in unserer Kultur. » Adolf HITLER, discours du 10 février 1933, cité par Peter RAABE, *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 87.

⁷⁰ Émile LITTRÉ, Amédée BEAUJÉAN, *Dictionnaire de la langue française : abrégé du dictionnaire de E. Littré par A. Beaujean*, Paris, Hachette, 12^e éd., 1914, p. 947.

⁷¹ « Wer reinen Herzens ist unter den jungen Künstlern oder unter denen, die dem künstlerischen Beruf zustreben, der muß in der Lage sein, überall im deutschen Volksleben, und gerade in der deutschen Volkskunst, im einfachsten deutschen Volkslied deutsche Herzensreinheit aufzuspüren und muß verstehen lernen, was Einfachheit und elementare Größe in der

Attendant l'avènement d'un compositeur nazi digne des grands maîtres de l'histoire de la musique allemande, le régime célèbre tout d'abord ces derniers et les érige en modèles, particulièrement Richard Wagner. Dans le discours qu'il prononce au festival de Bayreuth le 6 août 1933, Goebbels décrit sa musique comme « un art qui est dans sa nature la plus profonde tellement sain, parce qu'il guérit les hommes et les ramène à la source primitive de leur propre existence⁷². » Dans ce domaine aussi, le discours sur la pureté cède cependant rapidement la place à l'expression de l'antisémitisme par le dénigrement de musiques qualifiées de « dégénérées », dans ce que l'on pourrait nommer une « esthétique de l'anti- » : anticommunisme, anti-internationalisme, anti-modernisme, anti-intellectualisme.

La proclamation de la suprématie et de l'unité du « sang allemand », qui légitimera les politiques expansionnistes, fait du peuple allemand un peuple *ethnos* fondé sur des critères raciaux et que les idéologues désigneront par le terme *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») pour souligner et entériner son caractère exclusif. À ce peuple nouvellement défini devra correspondre une nouvelle musique, une *Volksmusik*, qui exalte son unité et sa supériorité. Une musique au service de l'idéal nazi, qui puise son inspiration et son langage dans le peuple : « Le peuple en tant que tel est la source, la source éternelle et la fontaine éternelle qui donne continuellement naissance à une nouvelle vie⁷³ » déclare Peter Raabe dans son discours sur « le renouveau de la culture musicale allemande » devant la Chambre de musique du Reich. Asservie au régime, cette musique, qui se base sur un corpus préexistant, aura pour tâche de participer à la création d'une masse unifiée par le sang et le sol, qui absorbe et étouffe toutes les individualités en un seul ensemble plébiscitant Hitler ; c'est en cela essentiellement que réside sa nouveauté. La jeunesse, particulièrement malléable et porteuse d'avenir, sera au centre des préoccupations.

Se considérant comme un régime révolutionnaire, le système nazi se définit en rupture avec la République de Weimar et les politiques menées dans les années 1920. Dans le domaine musical, les renvois ou l'exil massif de musiciens jugés désormais indésirables selon des critères avant tout raciaux et racistes sont quasiment immédiats, tout comme le bannissement de la *neue Musik* représentative des années précédentes. Outre la rupture idéologique, la musique fait les frais d'une mise au pas après l'abrogation de toutes formes de liberté. Hormis quelques résistances isolées, les artistes se laissent embrigader ou n'ont d'autre choix que l'exil ou la cessation de leurs activités. Malgré une ligne idéologique apparemment claire, le régime nazi mènera

Kunst bedeuten. » Hans Severus ZIEGLER, *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar, Fritz Fink Verlag, 1937, p. 46.

⁷² « Eine Kunst, die im innersten Wesen deshalb so gesund ist, weil sie die Menschen wieder gesund macht und zu den ursprünglichen Quellen ihres eigenen Seins zurückführt. » Joseph GOEBBELS, « Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit », *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 5^e éd. 1938, 362 p.

⁷³ « Das Volk als solches ist die Quelle, die ewige Quelle, und der ewige Brunnen, der immer wieder neues Leben gibt. Und diese Quelle muß gesund erhalten werden. » Peter RAABE, « Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur », *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 29.

cependant une politique culturelle d'atteinte aux libertés parfois incohérente, due aux conflits d'intérêt et à la concurrence qui règne principalement entre Goebbels, affecté à la propagande, et Rosenberg, en charge de la ligne idéologique, mais qui implique également nombre de cadres du parti. Seront particulièrement étudiés le cas du jazz et ses vicissitudes ainsi que le destin de compositeurs compromis évoluant au gré des conflits de personne. Dans le climat d'exclusion et d'antisémitisme exacerbé, il est également intéressant d'étudier le cas particulier et paradoxal de la « Ligue culturelle juive » (*Jüdischer Kulturbund*), sorte d'« enclave culturelle » juive créée dans les principales villes d'Allemagne en juin 1933. Malgré une apparente liberté artistique, il s'agit bien évidemment d'un outil de propagande, particulièrement utile dans une Allemagne destinée à accueillir les Jeux Olympiques (été 1936).

Émanation létale d'un régime fondé sur la « pureté du sang », le système concentrationnaire mérite à ce titre un intérêt particulier, et l'étude des politiques musicales qui y ont été menées à plus forte raison. On a souvent pour coutume d'attribuer à la présence de la musique dans les camps deux fonctions manichéennes. L'une sadique : la musique accompagnant le départ au travail ou jouée durant l'appel des détenus serait une forme de torture mise au point par les responsables nazis. L'autre salvatrice : la présence de concerts dans les camps aurait sauvé d'une mort spirituelle certain nombre de déportés. On s'étonne par ailleurs le plus souvent que des concerts aient pu voir le jour et que certains nazis comme le médecin d'Auschwitz-Birkenau Josef Mengele aient pu pleurer en écoutant Schumann alors même qu'ils envoyaient sans état d'âme des milliers de déportés dans les chambres à gaz. Cette omniprésence de la musique dans les lieux les plus mortifères de la période nazie doit être étudiée avant tout comme une transposition d'un régime du « tout-musical » dans un univers qui représente en quelque sorte son « négatif ».

Le système concentrationnaire est avant tout la conséquence des politiques d'« épuration » nazie à l'égard de ceux jugés indésirables, à commencer par les opposants politiques et des citoyens allemands qui seront déclarés « asociaux ». À partir de 1938, l'épuration devient raciale pour s'acheminer, après l'invasion de la Pologne en 1939 et celle de l'Union Soviétique en 1941, vers le génocide juif. Les camps de concentration et les centres de mise à mort doivent donc être considérés comme de véritables « réceptacles de l'impureté », au sein desquels la musique a joué un rôle principalement destructeur et tortionnaire. Négatif de la *Volksgemeinschaft*, le « non-peuple » que forme la collectivité forcée des camps est déshumanisé, anonymisé, désolidarisé pour ne laisser aucune chance de communauté. Une fois de plus, la musique est mise à contribution. Elle permettra parfois de très brefs et rares espaces de résistance morale, spirituelle ou intellectuelle. Dans ce système issu d'un régime en totale rupture avec les idéaux d'humanité et de liberté, le camp de Theresienstadt mérite, spécialement dans le domaine musicologique, une attention particulière. Réceptacle des paradoxes nazis en matière de musique, il constitue un exemple unique de la transposition de la politique propagandiste du régime à l'égard des Juifs et se rapproche en cela de la *Jüdischer Kulturbund* évoquée

précédemment. Encouragée pour être instrumentalisée, une vie culturelle très importante, réservée cependant à un petit nombre de détenus privilégiés, a pu s'y développer. La richesse de la création musicale qui a survécu, la constitution d'espaces de communauté et les stratégies de résistance spirituelle par la musique ont permis une sorte de renversement relatif, une sorte de « rupture du système » nazi.

La libération des camps par les Alliés en 1945 qu'accompagne la découverte des atrocités commises par le régime au nom de l'idéal de « pureté » marque une rupture fondamentale et un traumatisme sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Les nouveaux gouvernements d'occupation qui se mettent en place dans les quatre zones constituées s'inscrivent tous avant tout dans une volonté de rupture totale avec le passé national-socialiste pour restaurer un système et un idéal démocratiques, au sens où chacun l'entend. Préalable à toute reconstruction cependant, l'éradication de l'idéologie ayant mené à la barbarie. La société allemande fait donc l'objet d'une « épuration » qui prend le nom de « dénazification » dans toutes les zones et tous les domaines de la vie, avec plus ou moins de zèle. La musique, et avec elle les musiciens et les compositeurs, sont au cœur de ces politiques et du processus de dénazification. De même que le régime nazi avait stigmatisé des répertoires ou des artistes « dégénérés », les Alliés doivent définir une « nouvelle pureté » musicale, avant tout par la négation du système politique précédent. Par un renversement idéologique et sémantique, l'impur hitlérien devient pur et inversement, tandis que sont esquissées des tentatives d'établissement de nouveaux langages musicaux émanant de la nouvelle pureté. La déclaration de Carl Dahlhaus qui évoque, à propos de la démarche artistique avant-gardiste, « une alternative malheureuse : vider la musique de sa valeur esthétique et technique ou la vider de sa portée politique et sociale⁷⁴ » résume la situation dans la zone soviétique par opposition à celle de la zone Ouest, américaine principalement. La prise en compte du fonctionnement politique et des idéologies qui s'expriment dans chaque zone permet dès lors de différencier les politiques musicales à la lumière des conceptions de la « pureté politique » et esthétique parfois antagonistes et de l'objectif de chaque puissance alliée en matière d'expansionnisme culturel. Au-delà des positionnements interalliés consensuels des premiers jours, les différences idéologiques tourneront rapidement au conflit et à la Guerre froide, dont l'Allemagne sera le champ de bataille privilégié.

La langue nazie et les politiques menées au nom de l'idéologie d'une *Volksgemeinschaft* ont entaché durablement le terme même de *Volk* (« peuple »), qui disparaît au profit de *Bevölkerung* (« population »). L'« Heure Zéro » donne naissance à un nouveau peuple, ou plutôt à de « nouveaux peuples » répartis dans les différentes zones et sur lesquels les gouvernements d'occupation exerceront des influences culturelles diverses. Dans un contexte de dévastation matérielle, de misère et de destruction totale, la musique est immédiatement utilisée pour canaliser chaque « nouveau peuple » et le rallier à la cause des vainqueurs. La musique se trouve

⁷⁴ Carl DAHLHAUS, *Essais sur la Nouvelle Musique*, [1965-1971], trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004, p. 173.

donc investie d'une mission, dans toutes les zones. Quelles musiques vont être créées ? Quelles sont les esthétiques adoptées ? La musique se trouve-t-elle à nouveau chargée d'éduquer le peuple, de le convertir à une idéologie politique ? Est-elle à nouveau cantonnée à un rôle propagandiste ? Le lien qui s'instaure entre les « nouveaux peuples » et la musique suit un cheminement qui devra tout d'abord être étudié à la lumière de considérations périphériques : tandis que les Anglo-Saxons cherchent à légitimer leur musique savante auprès d'un « peuple musical » envers lequel ils nourrissent un complexe d'infériorité culturelle, Français et Soviétiques affirment quant à eux leur supériorité. L'angle politique reste cependant décisif : considéré au sens *demos* dans la zone Ouest, le peuple occupé doit être rééduqué aux valeurs de la démocratie occidentale, dont la Liberté est l'idéal revendiqué. À l'Est, la conception d'un « peuple-classe » mène à l'exaltation de l'Unité au service de laquelle la musique devra se mettre.

Omniprésente et déterminante dans les liens qu'entreprendront musique, « pureté » et « peuples » après 1945, la rupture constitue avant tout l'opposition systématique avec tout ce qui caractérise le régime hitlérien. Les préconisations de Klaus Mann, qui prônait dès 1935 l'avènement d'un « humanisme socialiste », sont exemplaires de ce manichéisme :

« L'un ment, l'autre dira la vérité. L'un sépare, l'autre unira ; l'un mélange, l'autre maintiendra la pureté. L'un est cruel, l'autre sera doux. [...] L'un voudrait faire de l'être humain l'archétype rigide du "surhomme", l'autre étudiera la nature de l'être humain, la fera progresser et l'ennoblira par la connaissance. L'un ne jure que par la race et le sang, l'autre fera confiance à l'éducation et à la bonne volonté⁷⁵. »

Les velléités de rupture mènent cependant rapidement les Alliés à de nombreux questionnements : la dénazification totale de la société est-elle possible ? Les moyens de sa mise en œuvre ne flirtent-ils pas avec ceux utilisés pour l'épuration sociale et politique par le régime hitlérien ? L'épuration d'une société très largement compromise ne risque-t-elle pas d'appauvrir considérablement la vie musicale ? La reconstruction de la démocratie doit-elle passer par les méthodes de censure et de propagande, déjà employées par les nazis ? Que faire avec la musique « moderne » ? Bannie et détruite sous Hitler, doit-elle être érigée en symbole d'une liberté reconquise, au risque d'acquiescer à une légitimité politique et non plus artistique ? Concernant la zone soviétique, comment assumer des politiques musicales dangereusement proches de celles du régime national-socialiste ? Les années d'après-guerre sont donc celles d'une utopie de la rupture. On retrouve, dans toutes les zones, les mêmes cas paradoxaux que sous le régime hitlérien : le jazz, jugé « dégénéré » par les nazis, acquiert brièvement, et par réaction, une nouvelle légitimité avant de connaître à nouveau l'opprobre. Quant aux compositeurs compromis face aux nouveaux gouvernements, leur destin s'écrit une fois encore à la lumière d'enjeux personnels et de luttes de pouvoir stratégiques.

⁷⁵ Klaus MANN, « Le combat pour la jeunesse », *Contre la barbarie*, op. cit., p. 143-144.

Partie I

Le régime national-socialiste : La rupture par l'idéologie raciale

« Ainsi, un jour viendra où il s'annoncera, Lui, que nous tous attendons pleins d'espoir ; des centaines de milliers de cerveaux portent son effigie au fond d'eux-mêmes, des millions de voix l'invoquent incessamment, l'âme allemande tout entière le cherche.

D'où viendra-t-il ? Personne ne le sait. Peut-être d'un palais de princes, peut-être d'une cabane d'ouvrier. Mais chacun sait : c'est lui, le Führer ; chacun l'acclamera ; chacun lui obéira. Et pourquoi ? Parce qu'une puissance extraordinaire émane de sa personne : il est le directeur des âmes. C'est pourquoi son nom sera : le maréchal Psychologos. [...] Le meilleur de son être, c'est sa parole ; elle a un son plein et pur, comme une cloche et elle arrive au cœur de chacun⁷⁶. »

L'accession d'Adolf Hitler à la fonction de chancelier du Reich le 30 janvier 1933 sonne l'instauration du régime national-socialiste. Hitler est alors présent depuis plus d'une dizaine d'années dans le paysage politique. À la tête du NSDAP (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* « Parti national-socialiste des travailleurs allemands ») depuis 1922, il fonde la SA⁷⁷, organisation paramilitaire, dès 1921. Après une tentative de putsch en Bavière 9 novembre 1923, il est condamné à cinq ans de forteresse, ce qui l'éloigne temporairement de la scène politique. Il y rédige ce qui deviendra *Mein Kampf* (« Mon combat »). Libéré dès 1925, il refonde le NSDAP interdit à la suite du putsch et crée la SS (*Schutzstaffel*, « escouade de protection »). La *Hitlerjugend* (« jeunesse hitlérienne ») voit le jour l'année suivante. Malgré des échecs électoraux récurrents, la mise en place d'organisations et de cérémonies de masse, les discours antisémites exaltant la *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple » germanique), le potentiel d'agitation et d'intimidation de la SA et de la SS préfigurent l'inexorable montée en puissance et la victoire du parti. Celle-ci est officialisée le 30 janvier 1933 avec la nomination de Hitler au poste de chancelier du Reich par le maréchal et *Reichspräsident* (« Président du Reich ») Paul von Hindenburg. Le décès de ce dernier le 2 août 1934 confère les pleins pouvoirs à Hitler qui se proclame *Führer*, président et chancelier du Reich. Puisant sa légitimité dans une relecture instrumentale du passé, le nouvel ordre nazi se constitue sur le mythe de la refondation morale, pangermanique et raciale. Il s'organise dans un manichéisme exacerbé articulé autour des notions de pur et d'impur. Renversant l'idée originelle du « peuple élu », la construction de l'idéologie nazie s'appuie sur des décennies de concepts nationalistes, mystiques et racistes émergents en Europe qu'elle reprend et s'approprie, à commencer par celui de la pureté du sang.

⁷⁶ Kurt HESSE, *Der Feldherr Psychologos. Ein Suchen nach dem Führer der deutschen Zukunft*, Berlin, Mittler, 1922, cité par Serge TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952, p. 252.

⁷⁷ Abréviation de *SturmAbteilung* (« section d'assaut »), la SA est une formation paramilitaire constituée de volontaires, créée en 1921 par l'officier Ernst Röhm et Hitler pour servir de garde personnelle à ce dernier après sa prise de contrôle du NSDAP. Son influence croissante et l'inquiétude qu'elle suscite auprès de Himmler, chef de la concurrente SS (*SchutzStaffel*, « escouade de protection ») depuis 1929 mène à sa liquidation en juin 1934 lors du massacre surnommé « La Nuit des Longs Couteaux », au cours duquel Röhm est assassiné.

A) Le nouvel ordre nazi

1- Pureté du sang

1.1- La naissance de l'homme aryen

1.1.1- Les origines

« La véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et entreprend de le prouver⁷⁸. »

L'intérêt pour le « peuple aryen », dont l'origine et la naissance relèvent davantage de la mythologie que de l'histoire ou de la science, est à situer dans le contexte de la création des identités nationales au XIX^e siècle. En 1786, le linguiste britannique William Jones identifie des racines communes permettant d'établir des liens de parenté entre langues grecque, latine, perse, germaniques, celtes, slaves et baltes. En 1813, son compatriote Thomas Young les nomme « langues indo-européennes ». Dès lors, certains cherchent à établir une origine ethnique commune à tous ces peuples et à revendiquer leur supériorité. L'un des premiers à les évoquer pour appuyer des théories racistes est Arthur de Gobineau, diplomate et écrivain français, alors Secrétaire de la représentation française à la Diète de Francfort, assemblée des représentants des États de la Confédération germanique. Dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* publié entre 1853 et 1855, Gobineau estime leur naissance « aux époques antérieures à l'an 4000 avant J.-C. Chamites et Ariens auraient ainsi quitté, à peu près à la même heure et sous le coup des mêmes nécessités, les demeures primordiales de la famille blanche, pour descendre dans le sud, les uns vers l'ouest, les autres vers l'orient⁷⁹. » Il y aurait alors eu scission en deux branches distinctes, qualifiées respectivement d'indo-aryenne et d'iranienne. Le terme *Aryen* ou *Arian* pourrait être la francisation de l'auto-ethnonyme des Indo-Aryens, *Ārya*, signifiant « noble ». Dans *Le vocabulaire indo-européen*⁸⁰, le chercheur en lexicographie Xavier Delamarre rapproche *Ārya* de l'indo-européen commun *aryos*, au sens d'« Aryen » ou de « seigneur ». Gobineau lie quant à lui le terme à une notion dont l'appréciation est, une fois encore, subjective :

« Le nom d'Arian possède cet avantage précieux d'avoir été choisi par les tribus mêmes auxquelles il s'applique, et de les suivre partout indépendamment des lieux qu'elles habitent ou ont pu habiter. Ce nom est le plus beau qu'une race puisse adopter : il signifie honorable ; ainsi, les nations ariennes étaient des nations d'*hommes honorables*, d'hommes dignes d'estime et de respect⁸¹. »

⁷⁸ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1999, p. 11.

⁷⁹ Arthur de GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, [1855], Paris, éditions Pierre Belfond, 1967, p. 319.

⁸⁰ Xavier DELAMARRE, *Le vocabulaire indo-européen. Lexique étymologique thématique*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1984, 330 p. À ce sujet, lire également Bernard SERGENT, *Les Indo-Européens. Histoire, langues, mythes*, Paris, Payot, 1996, chapitres 1 à 3.

⁸¹ Arthur de GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, *op. cit.*, p. 320.

Les langues aryennes sont apparentées à celles des Latins, des Celtes, des Slaves, des Germains ou des Grecs. Elles forment une famille qualifiée d'indo-européenne. Si les différents linguistes, en quête de l'unité linguistique du peuple arien, s'accordent à désigner le sanskrit comme la langue mère, Arthur de Gobineau en 1855, Ludwig Geiger⁸² en 1871, puis Karl Penka⁸³ en 1883 ou Houston Stewart Chamberlain en 1899⁸⁴, s'attacheront à placer le foyer des Aryens en Allemagne, unifiée depuis peu. Le regain d'intérêt pour ce peuple et les nombreuses recherches à son sujet se doublent immédiatement d'un enjeu idéologique : après avoir retracé les origines géographiques de l'Aryen, il s'agit surtout de l'ériger en ancêtre des peuples celtiques et nordiques et, plus stratégiquement, de toutes les classes dirigeantes d'Europe. L'argument linguistique justifie alors les extrapolations pangermanistes :

« On pourrait pousser beaucoup plus loin cette recherche, et l'on trouverait cette racine *ar, ir* ou *er*, conservée jusque dans le mot allemand moderne *Ehre* ["honneur"], qui semble prouver qu'un sentiment d'orgueil fondé sur le mérite moral a toujours occupé une grande place dans les pensées de la plus belle des races humaines⁸⁵. »

Dans le même ordre d'idée, une récupération est faite des artistes et personnalités majeurs européens : ainsi l'anthropologue Ludwig Woltmann (1871-1907) qui, dans *Les Germains en France*, se livre à un véritable annexionnisme culturel, affirmant l'origine germanique du nom des principaux artistes et intellectuels français (dont La Fayette, Voltaire, Montaigne, Tocqueville, Hugo, Zola, Ingres, Fragonard), sans oublier Gobineau et Bonaparte⁸⁶.

Dans l'*Essai* de Gobineau à prétention « ethnologique », la suprématie de l'Aryen, qualifiée de « famille d'élite⁸⁷ », est constamment et clairement mise en avant :

⁸² Historien né en 1848 et mort en 1919, dont les recherches les plus importantes portent sur l'histoire de l'humanisme.

⁸³ Ethnologue allemand né en 1847 et mort en 1912 ; il popularisa l'idée que les Aryens avaient émergé en Scandinavie et qu'ils pouvaient être identifiés par des caractères physiques propres aux populations nordiques (cheveux blonds, longue tête et yeux bleus), dans ses ouvrages portant sur leurs origines : « *Origines Ariacae* ». *Linguistisch-ethnologische Untersuchungen zur ältesten Geschichte der arischen Völker und Sprachen* en 1883 (Vienne, K. Prochaska, 216 p.) et *Die Herkunft der Aryer* en 1886 (Vienne, K. Prochaska, 182 p.).

⁸⁴ Né en 1855 et mort en 1927, cet écrivain anglais, gendre de Richard Wagner par son mariage avec Eva von Bülow en 1908, prit la nationalité allemande durant la Première Guerre mondiale et devint l'un des principaux représentants du pangermanisme à son époque. Dans son principal ouvrage *La Genèse du XIX^e siècle*, il soutenait que la race aryenne subsistait à l'état pur en Allemagne.

⁸⁵ Arthur de GOBINEAU, *op. cit.*, p. 322.

⁸⁶ Ludwig WOLTMANN, *Die Germanen in Frankreich : Eine Untersuchung über den Einfluss der germanischen Rasse auf die Geschichte und Kultur Frankreichs*, Iéna, Eugen Diederichs, 1907, p. 64-65. Woltmann avait déjà précédemment consacré un ouvrage similaire sur *Les Germains et la Renaissance en Italie (Die Germanen und die Renaissance in Italien)*, Leipzig, Thüringische Verlaganstalt, 1905, 213 p.)

⁸⁷ Arthur de GOBINEAU, *op. cit.*, p. 213.

« Les deux variétés inférieures de notre espèce, la race noire, la race jaune, sont le fond grossier, le coton et la laine, que les familles secondaires de la race blanche assouplissent en y mêlant leur soie tandis que le groupe arian, faisant circuler ses filets plus minces à travers les générations ennoblies, applique à leur surface, en éblouissant chef-d'œuvre, ses arabesques d'argent et d'or⁸⁸. »

De même chez Georges Vacher de Lapouge, juriste français traduit en Allemagne dès 1920 qui, dans *L'Aryen et son rôle social*⁸⁹, oppose l'Aryen porteur de grandeur, dolichocéphale — au crâne plus long que large — aux brachycéphales — au crâne aussi large que long. Classant et hiérarchisant les races humaines, il détermine plusieurs types, dominés par l'« *Homo europaeus* », grand blond nordique, protestant, dominateur et créateur. Le racisme scientifique⁹⁰ et l'antisémitisme, auquel nous nous consacrerons plus en détail ultérieurement, constituent la toile de fond des « recherches » sur les Aryens et de la littérature qu'elles occasionnent.

Les ouvrages sur les Aryens, dont la parution est constante au fil des années, et particulièrement ceux de Gobineau, Vacher de Lapouge et Chamberlain trouvent un écho dans diverses sociétés secrètes mêlant pangermanisme, ésotérisme et occultisme, qui connaissent leur essor après la Première Guerre mondiale en Allemagne. Parmi celles-ci, la *Thule-Gesellschaft* (« Société Thulé ») fondée en 1917 à Munich par un astrologue, Rudolf Gauer et fréquentée assidûment par le futur chef de la SS Heinrich Himmler et l'idéologue du parti nazi Alfred Rosenberg dès ses débuts. L'un de ses membres, Dietrich Eckart, sera à l'origine de la fondation en 1919 du *Deutsche Arbeiterpartei*, (DAP, « parti des travailleurs allemands ») qui devient le NSDAP un an plus tard. La présence de nombre de ses membres dans l'entourage très proche de Hitler explique le mysticisme et l'occultisme qui seront l'une des caractéristiques du régime et de ces cérémonies⁹¹. Tirant son nom du lieu légendaire nordique Thulé, supposé berceau des Aryens, la *Thule-Gesellschaft* s'intéresse à l'Antiquité germanique et cherche à retrouver toute trace de l'existence des Aryens en Inde, notamment par l'étude du sanskrit et des symboles hindous. Synchrétisme de courants ésotériques, elle professe antisémitisme, racisme, antirépublicanisme et paganisme et prône l'avènement d'un « surhomme » (*Übermensch*) : l'Aryen.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 323.

⁸⁹ Georges VACHER DE LAPOUGE, *L'Aryen et son rôle social*, op. cit., p. 4. Peu remarqué en France, Vacher de Lapouge sera, à l'instar de Gobineau, reconnu et admiré en Allemagne.

⁹⁰ « Le racisme scientifique constitue une forme particulière [de racisme], en prétendant donner à l'existence des races des fondements biologiques et anthropologiques, permettant de légitimer toutes comparaisons entre les races différentes, et d'entériner les différences sociales en les fondant sur la "nature des choses". Si les critères de comparaison gagnaient une véritable légitimité scientifique, ils permettraient de mesurer et d'évaluer, de façon matérielle et irréfutable, la supériorité ou l'infériorité de tels ou tels caractères raciaux. » Définition donnée par Jean-Claude SALOMON, « Le racisme scientifique », *Alliage*, automne 1996, n°28, p. 75.

⁹¹ À ce sujet, lire Bill YENN, *Hitler's Master of the Dark Arts. Himmler's Black Knights and the Occult Origins of the SS*, Minneapolis, Zenith Press, 2010, p. 36 sq.

1.1.2- Caractéristiques

Tout comme la genèse et l'histoire de l'évolution du peuple aryen sont d'ordre fantaisiste et servent avant tout à démontrer l'hégémonie des blancs et, au gré des publications, du peuple allemand, les caractéristiques physiques sont établies non pas suite à des découvertes archéologiques ou scientifiques, mais sur des fantasmes ethnocentristes inspirés des recherches en physiognomonie et en phrénologie⁹² en vogue à la fin du XIX^e siècle. Vacher de Lapouge dresse une description minutieuse et extrêmement précise sur plusieurs pages de son ouvrage, de cet Aryen qu'il nomme « *Europaeus* » ou « dolicho-blond » pour appuyer le caractère prétendument scientifique de ses propos, fournissant même des données chiffrées :

« Taille moyenne masculine adulte voisine de 1m70, moindre dans l'antiquité, plus grande en Scandinavie et dans quelques États de l'Union américaine ; indice céphalique moyen du vivant 72 à 76, du crâne sec 70 à 74, en voie d'élévation par élargissement de la partie antérieure du crâne ; amplitude de variation cinq unités environ au-dessus et au-dessous de la moyenne de chaque sous-race ; face grande, leptorhiniennne, leptoprosope ; conformation générale longiligne. [...] *Europaeus* a la face grande, haute, doublement convexe, c'est-à-dire que de profil le nez et la mâchoire supérieure sont en avance, le front, le menton en retrait, que de face, la partie moyenne est en saillie, et le second plan reculé. Le nez, haut, étroit, saillant, est droit ou convexe, nettement busqué ou aquilin chez les adultes robustes. La longueur du dos augmente avec l'âge, et le bout se trouve ainsi prolongé ou recourbé. L'oreille est assez grande, lobée, ourlée, appliquée. Le menton est saillant ainsi que l'arcade sourcilière. L'ensemble de la physionomie est énergique, et cette énergie calme se retrouve dans l'expression du regard. Le cou est long, surplombé en arrière par la saillie de l'occiput, les épaules un peu inclinées, la poitrine un peu déprimée en haut. Le torse est long, la taille fine, longue, cambrée. De dos le dolicho-blond se distingue sans difficulté des autres races par les formes élégantes du cou, du tronc et surtout de la taille. Les membres sont longs, surtout les postérieurs, les attaches sont fines, les doigts longs, garnis d'ongles longs et le plus souvent tuilés. Le visage est vermeil, la peau du corps et des membres blanche, plus ou moins rosée ; les muqueuses, l'aréole du sein sont roses, le pigment périnéal clair, les villosités peu abondantes, de couleur très claire. Les poils de l'aisselle et du pubis, développés, sont blond roux ou gris de lin⁹³. »

Gobineau quant à lui s'attache à de nombreuses descriptions physiques qui se soucient peu de la vraisemblance historique. Pour les cas où son apparence se serait éloignée de celle du modèle originel, il définit même un autre critère subjectif qui caractérise tout Aryen, la beauté :

⁹² Théorisée par le philosophe, poète et théologien Johann Kaspar Lavater (1741-1801), la physiognomonie est très ancienne et étudie l'ensemble des traits du visage pour en déduire le caractère de l'individu et le destin auquel il est promis. Mise au point par le médecin allemand Franz Josef Gall (1758-1828) en 1820, la phrénologie est quant à elle l'étude du caractère et des fonctions intellectuelles de l'individu d'après la conformation externe du crâne.

⁹³ Georges VACHER DE LAPOUGE, *L'Aryen et son rôle social*, op. cit., p. 25 sq.

« J'ai déjà constaté que, de tous les groupes humains, ceux qui appartiennent aux nations européennes et à leur descendance sont les plus beaux. Pour en être pleinement convaincu, il suffit de comparer les types variés répandus sur le globe, et l'on voit que depuis la construction et le visage, en quelque sorte, rudimentaire du Pélagien et du Pécherai jusqu'à la taille élevée, aux nobles proportions de Charlemagne, jusqu'à l'intelligente régularité des traits de Napoléon, jusqu'à l'imposante majesté qui respire sur le visage royal de Louis XIV, il y a une série de gradations par laquelle les peuples qui ne sont pas du sang des blancs approchent de la beauté, mais ne l'atteignent pas⁹⁴. »

Dans le même ordre d'idées, il énonce des caractéristiques plus générales :

« De l'énergie réfléchie, ou pour mieux dire, une intelligence énergique ; le sens de l'utile, mais dans une signification de ce mot beaucoup plus large, plus élevée, plus courageuse, plus idéale que chez les nations jaunes ; une persévérance qui se rend compte des obstacles et trouve, à la longue, les moyens de les écarter ; avec une plus grande puissance physique, un instinct extraordinaire de l'ordre, non plus seulement comme gage de repos et de paix, mais comme moyen indispensable de conservation, et, en même temps, un goût prononcé de la liberté, même extrême ; une hostilité déclarée contre cette organisation formaliste où s'endorment volontiers les Chinois, aussi bien que contre le despotisme hautain, seul frein suffisant aux peuples noirs⁹⁵. »

L'Aryen est donc un homme qui se définit en opposition avec les autres, acquérant subséquemment un statut de surhomme. Quelques années après la parution de l'ouvrage de Gobineau, son traducteur allemand Ludwig Schemann, proche de Richard Wagner, fonde une association destinée à honorer son nom et à faire découvrir ses théories en Allemagne. De nombreux auteurs pangermanistes et racistes reprennent alors l'idée d'une supériorité et d'une singularité de l'Aryen, parmi lesquels Hitler lui-même. L'Aryen devient un héros dont la première vertu est l'esprit de sacrifice au nom de son peuple :

« Ce qui fait la grandeur de l'Aryen, ce n'est pas la richesse de ses facultés intellectuelles, mais sa propension à mettre toutes ses capacités au service de la communauté. L'instinct de conservation a pris chez lui la forme la plus noble : il subordonne volontairement son propre moi à la vie de la communauté et il en fait le sacrifice quand les circonstances l'exigent⁹⁶. »

⁹⁴ Arthur de GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, op. cit., p. 158.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 203-204.

⁹⁶ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, trad. fr. J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, rééd. s. d., p. 297.

1.1.3- Le « Prométhée » de l'humanité

« L'Aryen est le Prométhée de l'humanité, l'étincelle divine du génie a de tout temps jailli de son front lumineux ; il a toujours allumé à nouveau ce feu qui, sous la forme de la connaissance, éclairait la nuit recouvrant les mystères obstinément muets et montrait ainsi à l'homme le chemin qu'il devait gravir pour devenir le maître des autres êtres vivant sur cette terre. Si on le faisait disparaître, une profonde obscurité descendrait sur la terre ; en quelques siècles, la civilisation humaine s'évanouirait et le monde deviendrait un désert⁹⁷. »

Selon la *Théogonie*⁹⁸ d'Hésiode et la tragédie antique éponyme d'Eschyle⁹⁹, Prométhée appartient à la famille des Titans par son père Japet, de même que Zeus, fils du tout puissant Cronos. Dans sa lutte pour le trône, Zeus, aidé des monstres aux cent bras et des conseils de Prométhée, vainc et chasse les Titans, devenant ainsi maître de l'Olympe. La paix étant installée, la Terre est désormais prête pour la naissance de l'humanité. C'est à Prométhée, dont le nom signifie « prévoyant » et à son frère Épiméthée, en grec « qui réfléchit trop tard », qu'incombe la tâche de créer l'homme. Épiméthée entend se charger de l'ouvrage ; il crée tout d'abord les animaux, auxquels il distribue toutes les qualités et moyens de défense, laissant l'homme vulnérable et sans armes face au règne animal.

« Prométhée vient pour examiner le partage ; il voit les animaux bien pourvus, mais l'homme nu, sans chaussures, ni couverture, ni armes, et le jour fixé approchait où il fallait l'amener du sein de la terre à la lumière. Alors Prométhée, ne sachant qu'imaginer pour donner à l'homme le moyen de se conserver, vole à Héphaïstos et à Athéna la connaissance des arts avec le feu ; car, sans le feu, la connaissance des arts était impossible et inutile ; et il en fait présent à l'homme¹⁰⁰. »

En châtement pour avoir trompé Zeus et les dieux, Prométhée est enchaîné sur le mont Caucase et condamné à avoir chaque jour le foie dévoré par un aigle, avant d'être délivré par Héraclès lors de l'accomplissement des douze travaux.

La reprise de ce personnage par Hitler est révélatrice de sa conception du rôle de l'Aryen. Outre le regain d'intérêt pour la mythologie grecque apparu à la fin du siècle précédent, le mythe de Prométhée est tout d'abord métaphorique de l'apport de la connaissance aux hommes, en d'autres termes, de l'élévation au-dessus de l'état animal originel ; c'est donc un premier rôle de « civilisateur » qui est dévolu au nouveau citoyen allemand. L'idée de sacrifice ensuite est prégnante : Prométhée a encouru un supplice éternel pour apporter la civilisation à

⁹⁷*Ibid.*, p. 289.

⁹⁸ HESIODE, *Théogonie*, trad. fr. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, s.d., rééd. 1960, 158 p.

⁹⁹ ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, trad. fr. Jean Guillon, Paris, Hatier, s.d., rééd. 1965, 62 p.

¹⁰⁰ PLATON, *Protagoras et autres dialogues*, trad. fr. Émile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, s.d., rééd. 1967, 320c-322d, p. 52-53.

l'homme ; sa force vient de son abnégation au service d'un idéal. Fils d'un Titan, Prométhée est, enfin, un adversaire des dieux de l'Olympe, qu'il surpasse même par sa sagesse. Connaisseur du destin, il sait que Zeus sera détrôné par l'un de ses propres fils mais, malgré la proposition du dieu de mettre fin à ses souffrances en échange du nom de l'enfant, il refuse et résiste héroïquement à la torture. Cette convocation de la mythologie grecque n'est donc pas anodine, elle dessine le héros aryen de l'imaginaire nazi qui, tel que l'avait préfiguré Gobineau, égale les dieux :

« Il pouvait leur arriver, non pas seulement d'aller habiter, hôtes vénérés, la demeure éthérée des dieux : ils étaient en passe de détrôner les dieux mêmes [...] Les fiers Ariens avaient mis le ciel en république¹⁰¹. »

Mais ce Prométhée auquel il est fait allusion dans *Mein Kampf* pourrait tout aussi bien représenter Hitler lui-même, qui se considère comme l'Aryen suprême qui guide ceux qu'il place sous sa protection, qui s'incline devant le destin sans pour autant trembler devant aucun dieu, et qui fait don de son être tout entier à son peuple. Les théoriciens du parti nazi tels Rosenberg font également appel à une autre symbolique pour définir l'âme du peuple « nordique » : l'âme luciférienne. Ange déchu selon les écrits chrétiens, Lucifer est lui aussi le « porteur (-fer) de lumière (-lux) » et donc de la connaissance. Créé par Dieu et rejeté pour cause de trop fort orgueil, il en devient l'égal dans la négation. Du point de vue nazi, Lucifer appartient, « non pas au royaume des anges qu'il défie en le quittant, mais au royaume de la Nature, dont il fait le geste de s'arracher pour la dominer en la recréant¹⁰². »

L'Aryen, — également dénommé « Teuton » ou « Nordique » par les nazis — qui revient de façon obsessionnelle dans le discours hitlérien n'est donc pas une « création » du III^e Reich. Les publications à son sujet se multiplient au cours du XIX^e siècle et Hitler, par le biais de Rosenberg, reprend et détourne certaines idées plus qu'il ne les conçoit. Ce qui diffère cependant, c'est l'emploi du terme à des fins discriminatoires et en lien avec une idéologie de la « pureté de sang » exclusive et mortifère : désormais seul sera désigné comme digne de vivre sur le territoire du Reich tout Allemand pouvant justifier le caractère « aryen » de ses origines, ce sur plusieurs générations. Le discours sur la création et la cohésion du peuple allemand se double donc d'une définition par l'exclusion.

¹⁰¹ Arthur de GOBINEAU, *op. cit.*, p. 326-327.

¹⁰² Joseph BILLIG, *L'hitlérisme et le système concentrationnaire*, [1967], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000, p. 39.

1.2- Le sang impur

1.2.1- Racisme, antisémitisme et anti-tsiganisme

« Je pense donc que le mot *dégénéré*, s'appliquant à un peuple, doit signifier et signifie que ce peuple n'a plus la valeur intrinsèque qu'autrefois il possédait, parce qu'il n'a plus dans ses veines le même sang, dont des alliages successifs ont graduellement modifié la valeur ; autrement dit, qu'avec le même nom, il n'a pas conservé la même race que ses fondateurs ; enfin, que l'homme de la décadence, celui qu'on appelle l'homme *dégénéré*, est un produit différent, au point de vue ethnique, du héros des grandes époques. [...] Il mourra définitivement, et sa civilisation avec lui, le jour où l'élément ethnique primordial se trouvera tellement subdivisé et noyé dans des apports de races étrangères, que la virtualité de cet élément n'exercera plus désormais d'action suffisante¹⁰³. »

Gobineau a fondé tout son *Essai* sur l'idée d'une dégénérescence de la race humaine due au métissage des peuples qui mènerait, à terme, à l'extinction de l'espèce telle une pandémie. Il appelle de ses vœux une ségrégation stricte, envisagée alors comme prophylactique. L'idée est reprise et extrémisée par Hitler¹⁰⁴ qui voit dans le métissage un manquement à la loi divine, que dans ce cas précis il entend respecter :

« En résumé, le résultat de tout croisement de races est toujours le suivant :

- a) Abaissement du niveau de la race supérieure.
- b) Régression physique et intellectuelle et, par suite, apparition d'une sorte de consommation dont les progrès sont lents mais inévitables. Amener un tel processus n'est pas autre chose que pécher contre la volonté de l'Éternel, notre Créateur¹⁰⁵. »

À ces nombreuses publications exaltant les considérations racistes et les parutions nombreuses sur l'homme « aryen » doit être associée la montée de l'antisémitisme.

La persécution de la communauté juive en Allemagne, qualifiée de « peuple déicide » par les chrétiens, est très ancienne. L'appel à la première Croisade pour la libération de Jérusalem — occupée par les Turcs et interdite d'accès aux chrétiens — par le Pape Urbain II en 1095 suite au Concile de Clermont déclenche les premiers massacres en France et en Allemagne, malgré les interdictions de l'Église dans les villes concernées. Les Juifs, accusés d'avoir incité les Turcs à détruire des lieux saints de Jérusalem, sont assimilés à l'ennemi musulman et feront à nouveau les frais de la vindicte à l'occasion de la deuxième Croisade de 1146. Des mesures

¹⁰³ Arthur de GOBINEAU, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁴ Dès 1894, avec la création de l'« Association Gobineau » par Ludwig Schemann, les idées de ce dernier trouvent un écho important en Allemagne et font l'objet de publications ; elles sont notamment reprises par son disciple Houston Steward Chamberlain dans sa *Genèse du XIX^e siècle*, ainsi que par Alfred Ploetz, qui fonde en 1905 la « Société pour l'hygiène raciale » (*Gesellschaft für Rassenhygiene*).

¹⁰⁵ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, *op. cit.*, p. 286.

vexatoires et discriminantes à leur rencontre sont également prises. En 1215, le IV^e Concile œcuménique de Latran exige que juifs et musulmans soient désormais distinguables par leur vêtement, notamment pour éviter les relations amoureuses ou sexuelles avec des chrétiens. Le port du *Judenhut* (« chapeau juif » pointu et conique) est rendu obligatoire dans le Saint Empire romain germanique à partir de 1267 et celui d'une rouelle en France. Le ressentiment à l'encontre de cette population est également d'ordre pécuniaire : non soumise à l'interdiction d'usure promulguée par l'Église romaine, qui considère le prêt à intérêt comme un moyen condamnable de s'attribuer le bien d'autrui, interdite d'accès à certaines professions, nombre de ses membres s'établissent en tant que prêteurs sur gage. Cette activité sera tout au long des siècles source de tensions avec les usuriers et certains appels à la violence serviront de prétexte pour des assassinats visant à effacer leurs dettes. En 1543 paraît le pamphlet *Des Juifs et de leurs mensonges*, rédigé par Martin Luther qui officialise sa haine d'une communauté qu'il stigmatise :

« Ils nous tiennent, nous Chrétiens, en captivité dans notre propre pays, ils nous font travailler, acquérir de l'argent et des biens à la sueur de notre front, pendant qu'ils restent bien au chaud à paresser et se faire cuire des poires, à se saouler et mener la belle vie en profitant du fruit de notre travail. Ils nous tiennent emprisonnés, nous et nos biens, avec leur satanées usures¹⁰⁶. »

Les conflits au cours des siècles avec l'Autriche, la France et la Prusse et le contexte de la naissance des nationalismes au début du XIX^e siècle désignent ensuite les juifs comme des boucs émissaires dans le processus d'unification nationale :

« L'antisémitisme devint l'ersatz d'une conscience nationale défaillante. [...] L'idée d'une culture germanique puisant ses racines dans le *Volk* était conçue comme l'antithèse du judaïsme. Bientôt, le Juif incarnera toutes les valeurs antinationales et l'antisémitisme deviendra un des éléments constitutifs de la mentalité dominante¹⁰⁷. »

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle le rejet de la communauté juive relève davantage de l'antijudaïsme (religieux) que de l'antisémitisme (racial) — terme à caractère social et ethnique apparu pour la première fois en 1879 dans l'ouvrage de Wilhelm Marr, *Sieg des Judenthums über das Germanenthum* (« La victoire du judaïsme sur la germanité »). La conversion d'un juif au christianisme permettait alors son intégration dans la société nationale. Au fil des années cependant, ce rejet s'appuie nettement sur des critères racistes. Considérés apatrides, les Juifs sont emblématiques de l'absence d'ancrage dans le « Sol » qui devient prééminente dans les écrits de l'époque,

¹⁰⁶ « Sie halten uns Christen in unserm eigenen Lande gefangen, sie lassen uns arbeiten im Nasenschweiß, Geld und Gut gewinnen, während sie derweil hinter dem Ofen sitzen, faulenzten und Birnen braten, saufen, leben sanft und wohl von unserm erarbeiteten Gut, haben uns und unsere Güter gefangen durch ihren verfluchten Wucher. » Martin LUTHER, *Von den Juden und ihren Lügen*, 1543, version numérisée, <<http://archive.org/details/VonDenJudenUndIhrenLuegen>>, p. 7.

¹⁰⁷ Enzo TRAVERSO, *Pour une critique de la barbarie moderne. Écrits sur l'histoire des Juifs et de l'antisémitisme*, Paris, Page deux, 1997, p. 42-43.

notamment dans l'ouvrage du Conservateur des antiquités bavaroises Wilhelm Heinrich Riehl, *Land und Leute*, paru en 1863 :

« Au début du mouvement, Riehl avait désigné le prolétariat déraciné comme l'adversaire. Après lui, ce fut le Juif qui devint l'ennemi par excellence. [...] Les romans paysans en plein essor décrivaient le Juif comme un être venu de la ville à la campagne en vue de dépouiller le paysan de ses richesses et de ses terres. C'était une évolution des plus insidieuses car, en spoliant le paysan de ses biens fonciers, le Juif le coupait de la nature, du Volk et de la force vitale, le conduisant ainsi inéluctablement à la mort¹⁰⁸. »

L'accusation d'« enjuivement » (*Verjüdung*) de la culture allemande, notamment dans les villes telles que Berlin, en découle naturellement et fait rapidement son apparition parmi les cercles conservateurs. La théorie d'un « complot » juif dans l'art allemand est développée par le compositeur Richard Wagner dans un premier pamphlet, *Das Judentum in der Musik* (« La juiverie dans la musique ») paru tout d'abord sous le pseudonyme Freigedank (signifiant « pensée libre ») en 1850 et publié dans une version légèrement modifiée au nom du compositeur en 1869. Au fil des pages où transparait sa haine personnelle à l'égard du compositeur Giacomo Meyerbeer, il accuse les Juifs d'avoir mercantilisé le domaine artistique et d'avoir mené à la dégénérescence de l'art par la recherche de l'« effet facile »¹⁰⁹. Ses écrits influenceront profondément les penseurs nazis, à commencer par Hitler lui-même.

L'antisémitisme voit son épanouissement avec le développement de l'impérialisme pangermanique de Guillaume II à partir de 1888 et l'apparition des premiers groupes *völkisch*¹¹⁰, dont Rosenberg sera l'idéologue le plus influent, qui exaltent l'image idéalisée du paysan allemand comme modèle du peuple et de l'âme allemande ancrés dans le sol et rejettent tout style esthétique non traditionnel. Dans le *Programme du parti* (NSDAP) qu'il rédige dès 1922, Rosenberg développe l'idéologie hitlérienne en vingt-cinq points. Le quatrième définit clairement, par syllogisme, le caractère raciste et non plus religieux de l'exclusion des Juifs :

« Ne peut être citoyen que celui qui appartient au Peuple¹¹¹. Ne peut appartenir au Peuple que celui qui est de sang allemand, quelle que soit sa confession. Aucun Juif ne peut donc appartenir au Peuple¹¹². »

¹⁰⁸ George L. MOSSE, *Les racines intellectuelles du Troisième Reich. La crise de l'idéologie allemande*, [1964], trad. fr. Claire Darmon, Paris, Calmann-Lévy, 2006, p. 46.

¹⁰⁹ Au sujet de l'antisémitisme de Wagner et de son rôle dans l'histoire de l'antisémitisme moderne, lire Pierre-André TAGUIEFF, *Wagner contre les Juifs*, Paris, Berg International, 2012, 398 p.

¹¹⁰ Utilisé pour la première fois en 1811 par le philosophe Johann Gottlieb Fichte au sens d'« allemand », ce terme, signifiant littéralement « du peuple », est détourné et acquiert une connotation nationaliste puis antisémite dès le début du XX^e siècle.

¹¹¹ *Volksgenosse* signifiant littéralement « camarade du peuple ».

¹¹² « Staatsbürger kann nur sein, wer Volksgenosse ist. Volksgenosse kann nur sein, wer deutschen Blutes ist, ohne Rücksichtnahme auf Konfession. Kein Jude kann daher Volksgenosse sein. » Alfred ROSENBERG, *Das Parteiprogramm. Wesen, Grundsätze und Ziele der NSDAP*, [1922], Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1942, p. 15.

C'est désormais le sang de chaque citoyen qui détermine son attachement et sa proximité avec le peuple allemand : la théorie de la pureté de la race consacre l'idéologie antisémite et le parti nazi s'autorise à exclure tout citoyen juif, se fût-il converti au catholicisme ou eût-il la nationalité allemande, pour peu qu'un seul de ses parents ou grands-parents soit d'origine juive. Si les idées antisémites progressent et se développent autour de la « question juive » dans les ouvrages, il n'a pas encore atteint massivement la population avant l'arrivée de Hitler au pouvoir en 1933. Un témoin de l'époque, le juriste allemand Sebastian Haffner, décrit la création par le régime nazi du processus menant à la diffusion au sein de la population de ces idées, à la suite du boycott des entreprises et magasins juifs orchestré par le ministre de la propagande Joseph Goebbels le 1^{er} avril 1933 :

« En même temps démarra une grande "campagne d'information" contre les Juifs. Des tracts, des affiches, des réunions informèrent les Allemands qu'ils étaient dans l'erreur en tenant les Juifs pour des êtres humains. Les Juifs étaient en fait des "sous-hommes", des sortes d'animaux, mais pourvus de caractéristiques diaboliques. Les conséquences qu'il fallait en tirer étaient tues provisoirement. Mais toujours est-il que l'exclamation "Mort aux Juifs !" était proposée comme slogan et cri de ralliement. [...] Ce qui était étrange et décourageant, c'est que, passé la frayeur initiale, cette première proclamation solennelle d'une détermination meurtrière nouvelle déclencha dans toute l'Allemagne une vague de discussions et de débats non pas sur la question de l'antisémitisme, mais sur la "question juive". [...] D'un seul coup, chacun se sentit astreint et autorisé à se forger une opinion sur les Juifs et à la communiquer. On opérait une distinction subtile entre les Juifs "convenables" et les autres ; quand les uns, en quelque sorte pour justifier les Juifs — justifier quoi ? Et contre quoi ? —, citaient leurs performances dans les domaines scientifique, artistique, médical, les autres les faisaient jouer contre eux, en prétendant que les Juifs avaient "envahi" science, art et médecine¹¹³. »

Dès lors, la « question juive » concerne chaque citoyen et les innombrables lois, décrets et mesures à leur encontre se multiplient. Tout d'abord la « Loi pour la restauration du fonctionariat » (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) ; promulguée le 7 avril 1933 elle stipule, entre autres, que « les fonctionnaires qui ne sont pas d'origine aryenne doivent être mis à la retraite¹¹⁴. » Suit la Loi de Nuremberg « pour la protection du sang et de l'honneur allemands » ; préparée par le ministre de l'Intérieur Wilhelm Frick et proclamée par Hermann Göring devant le parlement le 15 septembre 1935, elle officialise l'interdiction des mariages entre Juifs et citoyens allemands, mais également de toute relation sexuelle ou amoureuse. Toute demande de mariage doit dès lors être soumise au ministère de la Santé, qui donne ou non son accord. À partir du 27 novembre 1937 est instauré un « passeport généalogique » (*Ahnenpaß*), véritable pièce d'identité dont l'obtention n'est possible que sur présentation de

¹¹³ Sebastian HAFFNER, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914-1933)*, trad. fr. Brigitte Hébert, Arles, Babel/Actes Sud, 2003, p. 211-213.

¹¹⁴ « Beamte, die nicht arischer Abstammung sind, sind in den Ruhestand zu versetzen », *Reichsgesetzblatt*, 1933, vol. I., §3, cité dans « Verfassungsgesetze des Deutschen Reichs » in *Verfassungen der Welt*, <<http://www.verfassungen.de/de/de33-45/beamte33.htm>>, consulté en janvier 2009.

preuves d'« origines sanguines allemandes » (*deutschblütige Abstammung*) remontant jusqu'à « l'année de référence 1800¹¹⁵ », sans laquelle aucun papier officiel ne peut désormais être délivré. Ultime outil de stigmatisation, l'ajout obligatoire, à partir de janvier 1939, des prénoms Israël et Sara sur leur carte d'identité par les hommes et femmes juifs portant un prénom d'origine considérée « non-juive » ; à partir d'octobre 1939, la lettre « J » sera apposée sur leurs passeports. Entre-temps, depuis 1938, des milliers ont déjà été acheminés vers des camps de concentration. En 1942, les premiers convois vers les centres de mise à mort sont organisés.

Lié à l'antisémitisme, l'anti-tsiganisme¹¹⁶ est lui aussi très ancien en Allemagne, les premières lois discriminatoires datant de 1417. Le fonctionnement communautaire de certains groupes nomades, majoritairement des Sinti et Roma, en retrait des populations locales nourrit rapidement des accusations d'espionnage et de conspiration, tout comme les pratiques religieuses parfois spécifiques qui les rendent suspects aux défenseurs de la chrétienté :

« Le Reichstag, réuni à Landau et Fribourg en 1496, 1497, 1498 déclare les Tsiganes traîtres aux pays chrétiens, espions à la solde des Turcs, porteurs de la peste. Ils sont accusés de brigandage, de sorcellerie, de rapt d'enfants. Ils doivent disparaître¹¹⁷. »

En 1500, ils sont sommés par Maximilien I^{er}, futur empereur romain germanique, de quitter le territoire ; ils peuvent désormais être tués impunément. Ils font également les frais de l'appel à la haine de Martin Luther en 1543, qui recommande que leurs maisons, ainsi que celles des Juifs, soient brûlées et détruites et que tous « soient rassemblés sous des toits ou dans des étables, pour qu'ils sachent qu'ils ne sont pas les maîtres dans notre pays comme ils s'en vantent et qu'ils soient envoyés en exil ou en captivité, comme ceux qui sans relâche se lamentent et se plaignent de nous auprès de Dieu¹¹⁸. » Des pogroms ont régulièrement lieu au cours des siècles suivants. En 1721, l'Empereur Charles VI ordonne que les hommes soient systématiquement exécutés et que les femmes et les enfants aient une oreille coupée. Quatre ans plus tard, Frédéric-Guillaume I^{er} condamne à la pendaison tout Tsigane de plus de 18 ans surpris sur le territoire prussien, sans distinction de sexe. Entre 1497 et 1773, 146 décrets ont été promulgués contre cette population¹¹⁹. En 1899 est créé le *Zigeuner-Nachrichtendienst*, « Bureau d'information sur les Tsiganes » qui recense toute apparition de groupes tsiganes ou tout incident les concernant. Suit

¹¹⁵ Thierry FERAL, *Le "nazisme" en dates, novembre 1918 - novembre 1945*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 270.

¹¹⁶ Les études étymologiques du terme « Tsigane » divergent sur son origine. Il pourrait être issu du grec *Sigygnai* désignant, sous Hérodote en 485 av. J.-C., un groupe de forgerons nomades circulant en Europe mais aussi du terme *Atsinganoi*, nom d'une secte d'« intouchables » de l'Empire byzantin à laquelle ils auraient été assimilés par méconnaissance. Dans l'usage, il désigne dans les deux cas des populations nomades. Bien que le terme « Tsigane » soit perçu comme péjoratif par certains représentants de la communauté des Sinti et Roma, d'autres au contraire le revendiquent et aucun autre, y compris celui de *Rom*, n'a jusqu'à présent fait l'objet de consensus pour unifier les différents groupes composant cette communauté.

¹¹⁷ Jean-Pierre LIEGEOIS, *Roms en Europe*, Strasbourg, éd. du Conseil de l'Europe, 2007, p. 108.

¹¹⁸ « Dafür mag man sie etwa unter ein Dach oder Stall tun, auf daß sie wissen, sie seien nicht Herren in unserm Lande, wie sie rühmen, sondern in der Verbannung und gefangen, wie die ohne Unterlaß vor Gott über uns Zeter schreien und klagen. » Martin LUTHER, *Von den Juden und ihren Lügen*, op. cit., p. 9.

¹¹⁹ Günther WEISS, « Sinti und Roma seit 600 Jahren in Deutschland. Eine Kurzfassung über Geschichte, Kultur und Verfolgung », in *Zigeuner.de*, <http://www.zigeuner.de/sinti_und_roma_seit_600_jahren.htm>, consulté en juin 2012.

la directive du ministre de l'Intérieur de Prusse, pour « la lutte contre la nuisance tzigane » (*Die Bekämpfung des Zigeunerunwesens*) le 17 février 1906 puis la *Zigeuner Konferenz*, qui se réunit en 1911 pour établir une agence centrale sur la question de la nationalité et impulse même une discussion sur la déportation des Tsiganes apatrides dans les colonies allemandes. La proclamation en 1919 de l'égalité de leurs droits avec les citoyens allemands n'est en réalité pas appliquée. En 1926, le parlement bavarois vote une loi « pour lutter contre les Tsiganes, les nomades et les fainéants » (*Gesetz zum Kampf gegen Zigeuner, Vagabunden und Faulenzer*) stigmatisant les individus en incapacité de fournir un certificat de travail et les condamnant à des peines de détention. Est inscrit dans le texte de loi :

« Ils s'opposent par nature à toute forme de travail et trouvent particulièrement difficile de tolérer toute restriction à leur vie de nomades. Rien de plus dur en conséquence que la perte de leur liberté, alliée au travail forcé¹²⁰. »

L'exaltation de l'attachement au « Sol » rend leur nomadisme suspect, même si beaucoup sont sédentaires, tandis que l'absence d'État les lie au sort des Juifs au cours de ces mêmes siècles, en Allemagne mais également dans le reste de l'Europe. La marginalisation des Tsiganes pour leur supposé comportement ouvre la voie à leur qualification d'« asociaux » par le régime nazi. Dans un premier temps cependant, l'arrivée au pouvoir de Hitler n'entraîne pas de changement de situation notable :

« La politique conduite dans les premières années du nazisme est dans l'absolue continuité de celle qui a été menée depuis le début du siècle et poursuivie par Weimar, et qui n'est guère différente de celle qui a cours dans d'autres pays, la France notamment : harcèlement et contrôle d'une population stigmatisée surtout pour son mode de vie nomade, perçue à travers des stéréotypes d'une remarquable stabilité¹²¹. »

Faisant l'objet de fréquents contrôles d'identité, ceux qui ne sont pas en mesure de présenter leurs papiers sont envoyés dans les premiers camps de concentration dès 1933 pour « mise en danger de l'ordre public ». Avec la promulgation des lois raciales de Nuremberg en 1935 et l'instauration du « passeport généalogique », ils deviennent victimes des mesures raciales qui touchent les Juifs et les noirs. À l'approche des Jeux Olympiques de 1936, de véritables ghettos (regroupements contraints de caravanes encerclées de fils barbelés) sont mis en place à Berlin et dans les principales villes d'Allemagne, ainsi qu'en Autriche après son annexion (*Anschluss*)¹²². Outre le travail forcé, les détenus y sont soumis à des expériences en « hygiène raciale » (*Rassenhygiene*) et à des stérilisations. Le décret pour la « lutte contre le fléau tzigane »

¹²⁰ « [Zigeuner] widersetzen sich von Natur aus jeder Form von Arbeit, und finden es besonders schwierig, jede Einschränkung ihres nomadischen Lebens zu tolerieren; nichts trifft sie daher härter als der Verlust ihrer Freiheit, verbunden mit Zwangsarbeit. » Cité par Marko D. KNUDSEN, in *Die Geschichte der Roma*, <<http://www.romahistory.com/2-5-11.htm>>, consulté en juin 2012.

¹²¹ Annette WIEVIORKA, *Auschwitz, 60 ans après*, op. cit., p. 141.

¹²² Après 1939, ils servirent de camps de transit en attendant la déportation vers les centres de mise à mort à l'Est.

(*Bekämpfung der Zigeunerplage*) promulgué par Heinrich Himmler le 8 décembre 1938 établit une distinction entre trois groupes : les Tsiganes Sinti et Lalleri, les métis et les « nomades se comportant comme des Tsiganes¹²³ ». Si la première catégorie, considérée « pure » car ayant des origines indiennes communes avec celle des « Aryens », est d'abord théoriquement épargnée par les mesures à l'encontre des deux autres, elle fera l'objet des mêmes persécutions après 1942. Le 26 septembre de cette même année, les premiers membres de la communauté Sinti et Roma sont envoyés à Auschwitz-Birkenau pour y construire le « camp des Tsiganes » (*Zigeunerlager*) BIIe¹²⁴.

Dans le *Programme du parti* national-socialiste de Rosenberg, l'accent est mis avant tout sur le nécessaire rejet des Juifs, la stigmatisation d'un ennemi unique permettant la cohésion du peuple allemand. Bientôt néanmoins les Tsiganes et les noirs sont également exclus au motif d'une supériorité native de la race aryenne et de son aptitude à la civilisation des autres peuples ; dans cette logique, les éléments faibles, malades ou moralement déficients du peuple allemand sont bientôt également exclus de la communauté, au même titre que les éléments étrangers. Les thèmes racistes s'accompagnent d'une théorie eugéniste.

1.2.2- Fondements de l'eugénisme

Utilisé pour la première fois par le psychologue physiologiste anglais Francis Galton, le terme eugénisme — du grec *eu*, bien, et *gennân*, engendrer — voit le jour en 1881 en Grande-Bretagne. Le sujet des recherches de Galton, « l'amélioration de la race humaine », est repris par le chercheur Charles Davenport qui crée en 1910 le *Eugenics Record Office* aux États-Unis. Dans son essai *Eugenics, The Science of Human Improvement by Better Breeding*, il expose clairement l'objectif et les moyens qu'entend se donner cette nouvelle discipline, qui vise à améliorer le patrimoine génétique de groupes humains en limitant la reproduction des individus porteurs de caractères jugés défavorables :

« Le pays se doit de veiller, dans un souci d'auto-préservation, à ce que toute personne imbécile en âge de se reproduire soit l'objet de mesures qui rendent toute reproduction impossible. Si cela est inapplicable, alors la stérilisation est nécessaire. Là où la vie de l'État est menacée, des mesures extrêmes peuvent et doivent être prises¹²⁵. »

¹²³ Heinrich HIMMLER, « Runderlaß des Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei im Ministerium des Innern, betr. Bekämpfung der Zigeunerplage », cité par Sybil MILTON, « "Gypsies" as Social Outsiders in Nazi Germany », in Robert GELLATELY, Nathan STOLTZFUS (dirs), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, p. 223.

¹²⁴ Au sujet du destin des Tsiganes en Allemagne, lire également Ian HANCOCK, « The Roots of Antigypsyism : to the Holocaust and After », in G. Jan COLIJN, Marcia Sachs LITTELL (dirs), *Confronting the Holocaust. A Mandate for the 21st Century*, Lanham, University Press of America, 1997, p. 19-49 ; Henriette ASSÉO, « L'avènement politique des Roms (Tsiganes) et le génocide », *Le Temps des médias* 2005/2, n°5, p. 78-91 ; Kazimierz SMOLEŃ (éd.), *KL Auschwitz Seen by the SS. Höss, Broad, Kremer*, Cracovie, Publications of Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, 1978, pp. 62-63 et 186-188.

¹²⁵ « The country owes it to itself as a matter of self-preservation that every imbecile of reproductive age should be held in such restraint that reproduction is out of the question. If this proves to be impracticable then sterilization is necessary —

Se basant sur le cas des États-Unis qui, « en une seule année, ont gagné autant en population par l'immigration que par les naissances », il préconise à partir de 1921 la fermeture des frontières à tous les étrangers dont le patrimoine génétique (germoplasme) ne serait pas irréprochable :

« Tous ceux qui ont conscience de l'effet de la qualité du germoplasme sur la vie nationale espèrent que la politique actuelle de *sélection* des immigrants sera poursuivie et élargie jusqu'à ce que l'on ait des informations sur la famille ainsi que sur les performances individuelles de chaque candidat à une entrée sur le territoire des États-Unis¹²⁶. »

Le discours et les recherches de Galton et Davenport sont repris dans l'Allemagne de Weimar par diverses sociétés occultistes dont la *Thule-Gesellschaft* qui, au nom de la *Rassenhygiene* (« Hygiène de la race »), préconisent déjà la stérilisation et même l'euthanasie des personnes handicapées. Hitler annonce la mise en application de leurs idées avant même son arrivée au pouvoir :

« C'est une faiblesse de conserver, chez des malades incurables, la possibilité chronique de contaminer leurs semblables, encore sains. Ceci correspond à un sentiment d'humanité selon lequel on laisserait mourir cent hommes pour ne pas faire de mal à un individu. Imposer l'impossibilité pour des avariés de reproduire des descendants avariés, c'est faire œuvre de la plus claire raison ; c'est l'acte le plus humanitaire, lorsqu'il est appliqué méthodiquement, que l'on puisse accomplir vis-à-vis de l'humanité¹²⁷. »

Le 14 juillet 1933, la « loi sur la prévention de la conception d'enfants frappés de maladies héréditaires » (*Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses*) est promulguée par Hitler. Il s'agit pour le régime nazi d'empêcher toute naissance d'enfant portant des signes de dégénérescence, que le régime classe et définit : débilité mentale, schizophrénie, psychose maniaco-dépressive, épilepsie, cécité, surdité, malformation, et même alcoolisme. Cette loi lance une vaste campagne de stérilisation des individus malades concernés mais également de ceux considérés « asociaux », parmi lesquels les Tsiganes ; en l'espace de deux ans, sur dénonciation de quiconque, ou sur les conseils de médecins, 259 051 cas sont ainsi soumis à un tribunal spécialement créé, à la suite de quoi 224 338 stérilisations sont ordonnées¹²⁸. L'ensemble des opérations est coordonné par le ministère de l'Intérieur, plus particulièrement le département « pour la santé du peuple » (*Volksgesundheits*) dirigé par Arthur Gütt. Presque deux ans plus tard,

where the life of the state is threatened extreme measures may and must be taken. » Charles B. DAVENPORT, *Eugenics, The Science of Human Improvement by Better Breeding*, New York, Henry Holt and Company, 1910, p. 16.

¹²⁶ « Every one who recognizes the effect of quality of the germ-plasm on national life, hopes the present policy of *selecting* immigrants will be continued and extended until we know something of the family, as well as individual performance, of each applicant for entry into the United States. » *Id.*, « Research in Eugenics », *Science*, vol. 54, n°1400, 28 octobre 1921, p. 396.

¹²⁷ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, *op. cit.*, p. 254.

¹²⁸ Après 1936, l'influence de l'opinion publique pousse le régime à mettre officiellement un terme aux stérilisations ; elles se poursuivent néanmoins, et l'on estime à près de 400 000 le nombre total de stérilisations ayant été infligées durant la période nazie. Voir Gisela BOCK, *Zwangssterilisation im Nationalsozialismus : Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1986, p. 238.

la promulgation de la loi sur la protection du patrimoine génétique du peuple allemand interdit le mariage aux porteurs de tares héréditaires.

1.2.3- Gestion de la vie, gestion de la mort

La quête de pureté du sang entreprise par Hitler ne peut qu'être mortifère et la mise en place de pratiques eugéniques préfigure déjà la mise à mort massive de centaines de milliers d'êtres « indésirables ». Le régime nazi ne se contente pas seulement de contrôler et même d'investir la vie des citoyens ; il entend également « revitaliser » la population allemande par l'élimination de tout ce qu'il perçoit comme entrave : « Le racisme d'état nazi exalte la thèse de la mort de l'autre comme renforcement biologique de soi¹²⁹. » Une politique de gestion de toute vie humaine se profile, l'argument étant la conservation de la race aryenne. Parallèlement à l'entreprise eugéniste, la pratique de l'euthanasie voit le jour. Le point de départ en est le cas de demandes de « délivrance par la mort » soumises à Hitler ; c'est, entre autres, une femme en phase terminale de cancer, un ouvrier très lourdement handicapé à la suite d'un accident du travail qui ne supportent plus les douleurs insoutenables ou encore un enfant, Knauer, aveugle et mutilé, auquel les parents veulent épargner une trop grande souffrance. Hitler prend pour prétexte les pétitions qu'il reçoit pour autoriser en 1938 l'un de ses médecins, Karl Brandt, et le chef de la chancellerie Philipp Bouhler à mettre en place une politique d'euthanasie des enfants tout d'abord. Rapidement, le cas du petit Knauer sert d'alibi à la mise à mort de tous les très jeunes Allemands souffrant de l'une des pathologies définies précédemment par le régime : dans des hôpitaux isolés, ils sont soumis à un régime alimentaire visant à les affamer ainsi qu'à une surdose de barbituriques et autres somnifères. Cette pratique fera près de 6 000 victimes. Le contrôle tyrannique de la vie s'étend rapidement aux adultes et en janvier 1940 les premières chambres à gaz voient le jour : la démonstration a lieu dans la prison de Brandenburg, où huit adultes handicapés sont assassinés par asphyxie au monoxyde de carbone devant une équipe de scientifiques. S'ensuit l'établissement d'une entreprise à grande échelle dans une villa juive réquisitionnée par le régime, au numéro 4 de la *Tiergartenstraße*, adresse d'où le code « *Aktion T4* » tire son nom. Cinq autres centres d'euthanasie sont ouverts à travers le pays. En moins de deux ans¹³⁰, plus de 70 000 adultes sont assassinés¹³¹.

Cette politique de gestion exacerbée de la vie permet également au pouvoir de supprimer ses adversaires : la détermination du handicap est à la discrétion des médecins dépêchés par le régime et des critères imprécis tels que l'alcoolisme ou le caractère « asocial » mènent à

¹²⁹ Laurent NIHOUL, « Michel Foucault et le nazisme », *Les Territoires de la Mémoire*, n°9, avril-juin 1999, <<http://www.territoires-memoire.be/am/affArt.php?artid=66>>, consulté en mars 2007.

¹³⁰ La mise à mort des handicapés, bien que préparée auprès de l'opinion publique par Hitler grâce à la stigmatisation de ces derniers, soulève des protestations de plus en plus nombreuses notamment au sein du clergé, qui poussent le régime à y mettre officiellement un terme en août 1941, de la même manière que pour les stérilisations précédemment. Une fois de plus, les exécutions se poursuivent secrètement, et l'on estime autour de 70 000 le nombre de victimes supplémentaires après l'arrêt prononcé par Hitler.

¹³¹ Chiffres donnés par Henry FRIEDLANDER, « The Exclusion and Murder of the Disabled », in Robert GELLATELY, Nathan STOLTZFUS (dirs), *Social Outsiders in Nazi Germany*, op. cit., p. 156.

l'élimination des couches sociales les plus pauvres — parmi les « asociaux » figurent, entre autres, les mendiants — mais également des Tsiganes. Sur le plan matériel, les nazis tirent un profit incontestable : outre la récupération d'organes en vue d'expérimentations médicales, les dents en or sont systématiquement arrachées des cadavres et l'accumulation de la quantité d'or améliorera la position financière de l'Allemagne pendant la guerre. Quant au citoyen allemand épargné par cette politique d'eugénisme, et particulièrement le jeune « Aryen », il est enfin lui aussi pris en charge par le régime nazi ; son éducation en musique sera abordée ultérieurement en détail. S'assurant une hyper-gestion de chaque vie, le système nazi dénie mais aussi octroie le droit à la vie et chaque individu doit se soumettre à sa décision, quelle qu'elle soit.

Sur l'argument de la recherche obsessionnelle de pureté, les politiques d'eugénisme et de destruction voient donc le jour. Politiques desquelles les différents arts, et particulièrement la musique, devront participer. L'Allemagne, est-il utile de le rappeler, jouit en 1933 d'une aura musicale particulière : elle a vu naître certains des compositeurs les plus prestigieux de l'histoire de la musique occidentale. L'enjeu est donc important pour le régime hitlérien, qui s'appliquera dès sa prise de pouvoir à définir la « pureté » de la musique et à stigmatiser celle qu'elle considère comme impure.

2- Pureté de la musique et musique dégénérée

2.1- Pureté de la musique : une définition hésitante

La pensée nazie, telle que théorisée, entre autres, par Hitler et Rosenberg, se définit en tant que pensée négative : « La réalisation de l'idéal national-socialiste suppose la destruction de ce qui le contredit, l'anéantissement des conceptions et forces qui lui sont hostiles¹³². » En s'auto-investissant d'un rôle messianique dans une optique qu'il qualifie de révolutionnaire, Hitler construit l'avenir de son peuple par le rejet des politiques antérieures, particulièrement celles de la République de Weimar : les verbes « détruire », « briser », « anéantir » et déjà « exterminer » sont employés continuellement dans *Mein Kampf*. Dans le domaine musical comme dans tous les autres, Hitler s'annonce en « purificateur » ou, ainsi que le proclamera Goebbels, comme « le jardinier, qui doit arracher les mauvaises herbes pour que les bons fruits puissent pousser, mûrir et se développer¹³³. » On entrevoit dès lors l'écueil auquel se heurteront politiciens et musicologues nazis : la définition de la musique adéquate au nouveau régime.

¹³² Hélène DESBROUSSES, « *Mein Kampf* : la matrice de la barbarie », *Mauvais temps*, n°6-7, mars 2000, <<http://www.anti-rev.org/textes/Desbrousses00a/>>, consulté en janvier 2007.

¹³³ « Der Gärtner, der auch das Unkraut ausjäten muß, damit die echte Frucht wachsen, reifen und gedeihen kann. » Propos rapportés dans son compte-rendu par Richard PETZOLDT, « Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf », *Allgemeine Musikzeitung*, 66^e année, n°22, 2 juin 1939, p. 351.

2.1.1- Le discours sur la pureté musicale

Outre ses obsessions racistes et antisémites, il est important de rappeler la haine viscérale que Hitler éprouve pour la République de Weimar, tant sur le plan politique qu'artistique : les années 1920 apparaissent à ses yeux comme des années de corruption et de décadence des mœurs, dont il rend les artistes partiellement responsables. Dans sa logique négative, Hitler a mené ses campagnes successives sur la nécessité vitale de rupture avec l'histoire, en particulier les années Weimar, pour son entreprise de « purification » du peuple allemand :

« Cette purification de notre civilisation doit s'étendre sur presque tous les domaines. Théâtre, art, littérature, cinéma, presse, affiches, étalages doivent être nettoyés des exhibitions d'un monde en voie de putréfaction, pour être mis au service d'une idée morale, principe d'état et de civilisation¹³⁴. »

Dans son ouvrage *Musique et Race* paru dès 1932, le musicologue Richard Eichenauer professe le salut de la nation allemande par la création d'une musique « purifiée » et, inversement, la purification de la nation allemande par la naissance d'une nouvelle musique¹³⁵. Ce thème, dans la lignée de l'idéologie hitlérienne, préfigure la politique musicale nazie. Quelques mois après l'arrivée de Hitler au pouvoir, le président de la « Chambre de Musique du Reich » (*Reichsmusikkammer*) Richard Strauss emploie des métaphores médicales pour justifier la politique d'exclusions entreprise par le régime : « Nous allons ouvrir la voie à la création saine et, ce faisant, repousser et faire disparaître la création malade et nocive¹³⁶. » Il est alors entendu que la musique allemande est naturellement pure et que, de la même manière que pour les dispositions prises par les Lois de Nuremberg pour la « protection du sang », cette pureté ne peut être conservée que par l'exclusion — voire l'élimination — de toute musique allogène ou considérée comme dégénérée. L'idée de dégénérescence musicale est ainsi formulée :

« S'il l'on peut séparer l'art en deux parties distinctes, nous n'obtenons pas la musique populaire contre la musique savante, mais plutôt la musique propre à notre race contre la musique qui lui est étrangère, la véritable contre la fausse, la pure contre la dégénérée¹³⁷. »

Les compositeurs juifs de musique savante sont concernés par cette exclusion, au premier rang desquels Félix Mendelssohn : sa statue érigée en 1892 devant le *Gewandhaus* de Leipzig — il avait

¹³⁴ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 254.

¹³⁵ Richard EICHENAUER, *Musik und Rasse*, op. cit., 323 p.

¹³⁶ « Wir werden dem gesunden Schaffen die Bahn frei machen und dadurch das Kranke und Schädliche zurückdrängen und zum Verschwinden bringen. » Richard STRAUSS, cité par Albrecht DÜMLING, « Propagandaminister Joseph Goebbels und die Aufgaben der Reichskulturkammer im Dritten Reich », *Neue Musikzeitung*, mars 2007, p. 5.

¹³⁷ « Wenn zweierlei Kunst geschieden werden kann, so steht nicht Volksmusik gegen Kunstmusik, sondern arteigene Musik gegen artfremde, echte gegen unechte, artgemäße gegen entartete. » Gotthold FROTSCHER, « Der Begriff "Volksmusik" », in Hans FISCHER (dir.), *Wege zur deutschen Musik. Die Musik im Schaffen der großen Meister und im Leben des Volkes*, [1939], Berlin, Chr. Friedrich Vieweg, 1941, p. 112. Le mot *arteigen* est l'un des nombreux termes forgés et popularisés par les nazis. En biologie, *Art* désigne l'espèce. *Arteigen* peut être traduit littéralement par « propre à son espèce ». Nous le traduisons ici par « propre à notre race » ; la contrepartie est *artfremd*.

dirigé le *Gewandhausorchester* de 1835 à 1843 et de 1845 à 1847 — est détruite en 1936 et la *Mendelssohnstraße* (« Rue Mendelssohn ») de la même ville remplacée par l'appellation *Anton-Bruckner-Straße*¹³⁸. Une commande est lancée auprès de compositeurs « sympathisants » en 1935 pour doter le *Songe d'une Nuit d'été* de Shakespeare d'une nouvelle musique. Ses œuvres, ainsi que celles d'autres compositeurs juifs célèbres tels Gustav Mahler, Giacomo Meyerbeer ou encore Jacques Offenbach, sont décriées et disparaîtront des programmes de concert.

Ces définitions manichéennes d'une bonne et d'une mauvaise musique manquent cependant de précision : les critères sont principalement subjectifs, et nous étudierons le cas de compositeurs allemands qui, bien que définis comme « aryens », seront mis à l'écart et déclarés dégénérés. La pureté musicale est conditionnée principalement par l'appartenance ethnique, religieuse et politique mais elle se définit également dans un processus de rupture avec les expériences précédentes ayant mené l'Allemagne, selon les nazis, à la décadence. De la même manière que l'Aryen était caractérisé par l'opposition aux autres individus, c'est donc naturellement que la musique se voit définie, non pas selon des critères esthétiques pensés et précis, mais en rupture avec les musiques emblématiques des années 1920 et par un antisémitisme omniprésent. Au premier chef de la création musicale sous la République de Weimar, la musique atonale pour laquelle le compositeur Arnold Schönberg fait figure de représentant. En 1937, Hans Severus Ziegler, alors Intendant général du *Deutsches Nationaltheater* de Weimar, déclare :

« Le caractère tonal ou atonal est l'"être ou ne pas être" du musicien allemand et relève d'une conception globale du monde¹³⁹. Celui qui pêche contre la trinité de la Mélodie, de l'Harmonie et du Rythme dans la musique, trahissant ainsi le langage maternel primitif de la musique tel qu'il résonne dans les chants populaires, n'a selon nous pas sa place au service de l'âme allemande¹⁴⁰. »

L'enjeu, en attendant l'essor de véritables compositeurs et musiciens nazis, est tout d'abord de mettre un terme à des courants et expérimentations jugés dégradants pour l'« âme allemande ». Hitler argue d'une décadence telle sous Weimar qu'elle aurait fait oublier et même mépriser les maîtres de la musique allemande : « Plus les productions d'une époque et de ses hommes sont viles et misérables, plus on hait les témoins d'une grandeur et d'une dignité passées, si elles ont été supérieures¹⁴¹. » Avec la mise en place de l'appareil culturel nazi, l'accent est donc mis sur la glorification de ces personnalités, en premier lieu Richard Wagner.

¹³⁸ La rue retrouvera son nom d'origine le 19 mai 1945 suite à la Libération par les troupes américaines.

¹³⁹ Le mot *Weltanschauung*, ici traduit littéralement, est également compris par les nazis comme une « conception de la vie », voire une « philosophie de vie ».

¹⁴⁰ « Tonal oder atonal bedeutet "Sein oder Nichtsein" deutschen Musikwesens und ist eine Weltanschauungsfrage. Wer sich gegen die Dreieinigkeit Melodie, Harmonie und Rhythmus in der Musik versündigt und die urtümliche Muttersprache der Musik, die im Volksliede klingt, verrät, hat bei uns als Kündler deutscher Seele nichts zu schaffen. » Hans Severus ZIEGLER, *Wende und Weg*, op. cit., p. 46.

¹⁴¹ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 259.

2.1.2- La tradition : Ambition nationale et glorification des maîtres

« Honorez vos maîtres allemands ;
Ainsi vous retiendrez des esprits protecteurs !
Si vous soutenez leur action,
Le Saint Empire romain peut tomber en poussière ;
Toujours subsistera
L'art noble et sain, l'art allemand¹⁴² ! »

Dans *Mein Kampf*, Hitler décrit sa découverte de Wagner lorsqu'il assista, à l'âge de douze ans, à la représentation de *Lohengrin* : « Du premier coup, je fus conquis. Mon enthousiasme juvénile pour le maître de Bayreuth ne connut pas de limites¹⁴³. » La vénération musicale qu'il voue au compositeur se double avant tout de considérations idéologiques lorsqu'après la guerre, Hitler prend connaissance de son pamphlet violemment antisémite, *La juiverie dans la musique* publié sous son nom en 1869, qui augmentera sa fascination. Il proclamera dès lors à plusieurs reprises : « Quiconque désire comprendre le national-socialisme doit d'abord connaître Richard Wagner¹⁴⁴. » La rencontre avec sa belle-fille Winifred Wagner, épouse de Siegfried, qui lui apporte soutien matériel — elle lui fournit le papier sur lequel il rédigera *Mein Kampf* — et réconfort durant ses années de détention suite au putsch manqué de 1923, le lie personnellement au compositeur défunt. Figurant parmi les seules personnes tutoyant Hitler, la famille de Winifred constitue l'entourage affectif très proche de Hitler¹⁴⁵. Par son entremise, il échange également avec Houston Stewart Chamberlain, époux d'Eva von Bülow, dont l'ouvrage raciste *Genèse du XIX^e siècle* l'accompagne dans sa formation idéologique. Le 6 mars 1934, Hitler pose à Leipzig, la ville où est né le compositeur, la pierre inaugurale d'un *Richard-Wagner-Nationaldenkmal* (« Monument national à la mémoire de Richard Wagner ») qui ne sera finalement jamais achevé. Le Festival de Bayreuth fondé par le compositeur en 1876 et qui rencontre alors des difficultés financières bénéficie d'aides importantes qui assureront sa survie. Avant même la mise en place du régime nazi le compositeur est, à titre posthume, mis au service de son idéologie et de sa propagande. Dans *Le Mythe du XX^e siècle*¹⁴⁶, Rosenberg en fait un véritable représentant du mouvement *völkisch* :

¹⁴² Extrait du final des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, chanté par le personnage Hans Sachs, Acte III, scène 5. Cité par Éric MICHAUD, « 1933 : le triomphe de Richard Wagner. La destruction de la politique », in Pascal HUYNH (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, op. cit., p. 58.

¹⁴³ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 28.

¹⁴⁴ Adolf HITLER, cité et expliqué par Pierre-André TAGUIEFF, *Wagner contre les Juifs*, op. cit., p. 206.

¹⁴⁵ À ce sujet, lire Walter C. LANGER, *Psychanalyse d'Adolf Hitler*, [1943], trad. fr. Henri Drevet, Paris, Denoël, 1973, p. 100.

¹⁴⁶ Version originale publiée en 1930 sous le titre *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Munich, Hoheneichen Verlag, 696 p.

« Richard Wagner est un de ces artistes dans lequel trois facteurs coïncident qui, chacun isolément, fait partie intégrante de toute notre vie artistique : l'idéal nordique de beauté comme il ressort de Lohengrin et Siegfried, lié au plus profond sentiment de la nature, à la capacité intérieure volontaire de l'humain de Tristan et Iseult et la lutte pour la valeur suprême de l'être nordico-occidental, l'honneur héroïque, lié à la véracité intérieure¹⁴⁷. »

Outre des considérations extra-musicales, il met en avant les vertus allemandes d'héroïsme, d'abnégation et d'honneur que les héros de ses opéras incarnent. Pour Goebbels, c'est un musicien « populaire » au sens où il aurait puisé son inspiration dans le « Sol » et dans le « Sang » germaniques, mais aussi en ce qu'il abolit les luttes de classes en s'adressant à l'« âme allemande » collective, particulièrement dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* :

« Richard Wagner créait dans les faits à partir du peuple et pour le peuple, et aucune de ses œuvres n'est écrite pour telle ou telle couche de la population. Toutes cherchent le peuple, toutes se tournent vers le peuple et toutes retrouvent finalement le peuple. De tous ses drames musicaux allemands, *Les Maîtres chanteurs* se distingue clairement comme le plus allemand. Il est l'incarnation de notre peuple¹⁴⁸ par excellence. Il contient tout ce dont l'âme de la culture allemande a besoin et tout ce qu'elle attend. Il est un mélange génialement maîtrisé de la mélancolie et du romantisme allemands, de la fierté et de l'assiduité allemandes, de cet humour allemand dont on dit qu'il sourit d'un œil tandis qu'il pleure de l'autre. [...] Sa musique est écrite pour le peuple, elle lui procure du réconfort dans l'affliction et de la force au combat¹⁴⁹. »

Promu opéra officiel du régime, il est donné intégralement la veille de l'ouverture des Journées annuelles du Parti à Nuremberg de 1935 à 1938. Hitler voue également une admiration pour l'opéra de jeunesse *Rienzi*, composé en 1840 et qui avait remporté un succès considérable à sa création en 1842. L'histoire, basée sur celle de Cola di Rienzo, narre l'ascension d'un homme du peuple, fils d'aubergiste et de lavandière, au rang de tribun dans la Rome médiévale. Hitler s'identifie au héros, qui n'aura d'autre raison de vivre que Rome et son peuple. L'ouverture de *Rienzi* devient un hymne officiel des Journées du Parti aux côtés du *Horst Wessel Lied*, du *Deutschlandlied* et de la *Badenweilermarsch*¹⁵⁰. Le manuscrit de l'œuvre lui est offert par la famille

¹⁴⁷ Alfred ROSENBERG, *Le mythe du XX^e siècle*, [1930], trad. fr. Adler von Scholle, Paris, Avalon, 1986, p. 400.

¹⁴⁸ Le terme *Volkstum*, pour rendre compte précisément de l'idéologie dont il est porteur, devrait être traduit par le néologisme « peuplitude », le suffixe *-tum* signifiant un état, ici le fait d'être un peuple.

¹⁴⁹ « Richard Wagner schaffte in der Tat aus dem Volke für das Volk und keines seiner Werke ist für diese oder jene Schicht geschrieben. Alle suchen das Volk, alle wenden sich an das Volk und alle finden im Letzten auch das Volk wieder. Unter allen seinen deutschen Musikdramen ragen die *Meistersinger* als das deutschste immerdar hervor. Sie sind die Inkarnation unseres Volkstums schlechthin. In ihnen ist alles enthalten, was die deutsche Kulturseele bedingt und erfüllt. Sie sind eine genial gekonnte Mischung von deutscher Schwermut und Romantik, von deutschem Stolz und deutschem Fleiß, von jenem deutschen Humor, von dem man sagt, daß er mit einem Auge lächle und mit dem anderen weine. [...] Sie ist für das Volk geschrieben, sie soll dem Volke Trost in der Trübsal und Kraft im Kampfe geben. » Joseph GOEBBELS, *Signale der neuen Zeit*, *op. cit.*, p. 195.

¹⁵⁰ L'ouverture de ces *Reichsparteitage* consistant en défilés de nombreuses délégations, plusieurs musiques retentissent. Parmi celles de Wagner, l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. Également la *Nibelungenmarsch*, œuvre de 1876 du compositeur Gottfried Sonntag sur des airs du cycle de *L'Anneau du Nibelung*.

Wagner en 1939 à l'occasion de son cinquantième anniversaire et disparaîtra dans les bombardements en 1945.

En bonne place également Ludwig van Beethoven. Compositeur incontournable, représentant de la « musique allemande » dans l'imaginaire collectif, sa popularité touche toutes les classes sociales et politiques. Conséquemment, le *Finale* de sa *Neuvième Symphonie* est constamment joué sous le III^e Reich, notamment pour le défilé des gymnastes lors des Jeux Olympiques de 1936 — l'« Hymne à la Joie » est entonné — ou des anniversaires de Hitler en 1937 puis en 1942 sous la direction de Wilhelm Furtwängler. Les paroles donnent lieu à une nouvelle interprétation détournant totalement les idéaux humanistes de Schiller. La *Neuvième symphonie* figure par ailleurs au programme des *Reichsmusiktage* (« Journées musicales du Reich ») de Düsseldorf en 1938, pendant à l'exposition *Entartete Musik* (« musique dégénérée ») que nous évoquerons ultérieurement. Quant à l'opéra *Fidelio*, il est donné au *Staatsoper* de Vienne quelques jours après l'annexion de l'Autriche, pour célébrer la « libération *völkisch*¹⁵¹ ». Le nom du compositeur est régulièrement convoqué dans les discours de Hitler pour exemplifier la supériorité de la musique allemande dont l'œuvre symphonique symbolise l'identité germanique d'une communauté de sang. À cet effet, un « Festival Beethoven de la Jeunesse hitlérienne » (*Beethovenfest der Hitlerjugend*) est organisé en 1938. Durant trois jours, il donne à entendre l'intégrale des symphonies, trois concertos pour piano, le concerto pour violon, ses deux romances pour violon et orchestre, cinq de ses ouvertures et quelques œuvres de musique de chambre à plus de cinq cents jeunes issus de la *Hitlerjugend* et de son pendant féminin, la *Bund deutscher Mädel*. Lors de la cérémonie d'ouverture, la prestigieuse pianiste Elly Ney exalte la germanité du compositeur et l'érige en modèle d'héroïsme pour la jeune génération :

« L'essence de la musique nordique est héroïque. Ici l'héroïsme vit dans chaque note. Car l'essence humaine de notre maître était elle aussi simple et héroïque ! Il mettait en forme implacablement la loi de la nature, la vérité, souvent jusqu'à la rugosité. Et ce feu sacré doit enflammer le cœur de la jeunesse, il doit éveiller son sens de la responsabilité, la fortifier au combat, la consoler et la régénérer dans ses peines¹⁵². »

Si la musique de Beethoven, principalement symphonique, est plébiscitée par Hitler et les décideurs en matière de programmation musicale — ses cinquième, septième et neuvième symphonies figurent en 1941 au répertoire des œuvres les plus jouées dans les salles de concert allemandes —, l'absence d'affinité totale avec le personnage du compositeur ou de ses écrits n'en fait néanmoins pas une icône et ses œuvres, qui résonnent régulièrement lors des congrès

¹⁵¹ Précision d'Olivier RATHKOLB, « La musique, arme miracle du régime nazi », in Pascal HUYNH (dir.), *Le Troisième Reich et la musique, op. cit.*, p. 155.

¹⁵² « Heroisch ist das Wesen nordischer Musik. Hier lebt es in jedem Ton. War doch auch das menschliche Sein unseres Meisters schlicht und heroisch ! Unerbittlich gestaltete er das Naturgesetz, die Wahrheit, oft bis zur Rauheit. Und dies heilige Feuer soll die Herzen der Jugend entzünden, soll die Verantwortung wecken, soll im Kampf stärken, im Leid trösten und aufrichten. » Elly NEY, « Geleitsätze zum Beethovenfest der Hitler-Jugend », *Zeitschrift für Musik*, vol. 105, n^o7, juillet 1938, p. 732.

du Parti, n'y tiennent pas le rôle officiel dévolu aux ouvertures de Wagner citées précédemment¹⁵³.

Le cas de l'appropriation du compositeur autrichien Anton Bruckner est plus complexe. Tout d'abord pour ce qu'il représente pour Hitler :

« Bruckner a incarné pour le régime un "antihéros" musical, auquel Hitler s'est identifié lorsqu'il célébrait dans sa *Septième Symphonie* les mélodies populaires issues de la Haute-Autriche. L'hommage à Bruckner désignait l'humilité du paysan non perverti par une Vienne "corrompue" qui lui préféra — le critique musical "demi-juif" Eduard Hanslick le premier — un Johannes Brahms. Là encore, Hitler [...] s'est projeté dans ce destin qu'il associait à la pire des injustices¹⁵⁴. »

Admirateur de sa musique, Hitler l'artiste raté¹⁵⁵ réduit à la misère lors de ses années de jeunesse à Vienne, l'est donc tout autant du destin de l'homme et fait installer son buste au Walhalla¹⁵⁶ le 6 juin 1937. Il impulse également à Linz, ville où il passa ses années de jeunesse et où le compositeur fut organiste, la création du *Reichs-Bruckner-Orchester* (« Orchestre Bruckner du Reich »). Bruckner fait l'objet d'hommages d'autant plus appuyés après l'annexion de l'Autriche en 1938 qu'il s'agit alors de revendiquer une appartenance « de sang » et de culture commune. L'intégration d'identités non-allemandes au Reich passe alors par l'édition de recueils de musiques populaires des territoires occupés, présentées comme « germaniques », ainsi que par la publication de biographies :

« *Unsterbliche Tonkunst* [« Art musical éternel »], sous la direction de Herbert Gerigk, parut de 1936 à 1942 et publia des biographies de Schumann, Brahms, Gluck, Liszt, Lortzing, Johann Strauss, Hugo Wolf et Pfitzner, un volume sur Dvořák qui parut après l'annexion des Sudètes et un sur Grieg qui sortit après l'invasion de la Norvège. [...] Insister sur le caractère allemand de ces compositeurs devint le centre d'attention de nombre de biographies, particulièrement lorsque le protagoniste était connu pour composer dans des langues autres que l'Allemand (par exemple les opéras italiens de Mozart) ou était réputé pour être international¹⁵⁷. »

¹⁵³ À ce sujet, lire Moritz HOFFMANN, *Beethoven im "Dritten Reich"*, Bonn, Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, s. d., 59 p.

¹⁵⁴ Pascal HUYNH, « "... plus sombres les archets..." ». Le Troisième Reich et la musique », in Pascal HUYNH (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, op. cit., p. 16.

¹⁵⁵ Orphelin dès 1907, il s'installe à Vienne où il échoue deux fois à l'entrée à l'Académie des Beaux-Arts, en 1907 et 1908. Il subsiste alors dans des conditions précaires et parfois misérables jusqu'à son engagement volontaire dans l'armée après l'entrée en guerre de l'Allemagne en 1914. Il laisse de nombreux tableaux, aquarelles et cartes postales datant de cette période de jeunesse.

¹⁵⁶ Selon un mythe germanique, le Walhalla serait le lieu de séjour paradisiaque réservé aux guerriers morts en héros et recueillis sur les champs de bataille par les vierges guerrières Walkyries. Entre 1830 et 1842 le roi Louis I^{er} de Bavière fait édifier dans cette idée un monument mémorial dédié aux grands hommes de la culture et de la civilisation germaniques. Anton Bruckner est la seule personnalité ajoutée au Walhalla par le régime national-socialiste, aux côtés de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert et Wagner déjà présents. Richard Strauss y fera son entrée en 1973.

¹⁵⁷ « *Unsterbliche Tonkunst*, under Herbert Gerigk's editorship, ran from 1936 to 1942 and published biographies of Schumann, Brahms, Gluck, Liszt, Lortzing, Johann Strauss, Hugo Wolf, and Pfitzner, a volume on Dvořák, which appeared after the

Concernant les compositeurs « internationaux » tels que Wolfgang Amadeus Mozart et Georg Friedrich Haendel, dont les œuvres étaient imprégnées d'influences cosmopolites et faisaient parfois référence à des épisodes de l'histoire du peuple juif, une épuration des livrets s'exerce d'abord spontanément à l'initiative de musicologues antisémites. Hans Joachim Moser s'attelle en 1936 à l'« aryanisation » de l'oratorio de Mozart *La Betulia liberata* sur un livret inspiré d'un livre de la Bible, le *Livre de Judith*. L'héroïne Judith qui, par la décapitation de son ennemi Holopherne, restaurait la foi du peuple juif dans son Dieu, y est remplacée par la bourguignonne Ildiko libérant son peuple du roi des Huns Attila. L'œuvre est rebaptisée *Ildiko und Etzel*. Hermann Stephani propose en 1939 une nouvelle version de l'oratorio de Haendel *Judas Maccabaeus*, renommé *Der Feldherr* (« Le Maréchal ») et dédié à Hitler. L'épuration est institutionnalisée en mai 1940 avec la création au sein du ministère de la Propagande du « Service du Reich de l'arrangement musical » (*Reichsstelle für Musikbearbeitung*) sous la direction de Heinz Drewes. Il s'entoure de Moser et Stephani ainsi que des chefs d'orchestre Hans Swarowsky et Clemens Krauss. Parmi les œuvres « aryanisées », le *Requiem* de Mozart, expurgé par Stephani de ses références hébraïques¹⁵⁸ : « in Sion » devient « in coelis », « in Jerusalem » est remplacé par « in terra », « quam olim Abrahae » par « quam tu credentibus », etc. Le musicologue Joseph Maria Müller-Blattau réécrit pour sa part le livret d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck¹⁵⁹.

Enfin, parmi les compositeurs mis à l'honneur par le régime, mentionnons, selon les termes de la propagande nazie, nombre de « maîtres fameux dont les créations témoignent des qualités musicales éminentes du peuple allemand. Il conviendrait ici de citer Schubert et Schumann, Weber, Brahms, Max Reger, Hans Pfitzner, et aussi Richard Strauss — qui est certainement celui de tous les compositeurs actuels jouissant de la plus large renommée internationale¹⁶⁰. » Sans oublier Jean-Sébastien Bach et Franz Liszt, dont le poème symphonique *Les Préludes* sert de générique aux « Nouvelles de l'Est » (*Ostmeldungen*) et bulletins radiophoniques spéciaux de la *Wehrmacht* mais également régulièrement dans les actualités télévisées hebdomadaires (*Deutsche Wochenschau*) pour annoncer l'avancée des troupes allemandes et leurs victoires sur le front Est. Dans le domaine instrumental, le développement

annexation of the Sudetenland, and one on Grieg, which came out after the invasion of Norway. [...] Emphasizing the German character of these composers became the focus of many biographical studies, particularly when the subject was known for composing in non-German idioms (e.g., Mozart's Italian operas) or had an international reputation. » Pamela M. POTTER, *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, p. 222.

¹⁵⁸ Hermann STEPHANI, « Mozarts Requiem. Vorschlag zur Text Retusche », *Zeitschrift für Musik*, vol. 107, n°10, octobre 1940, p. 628.

¹⁵⁹ Au sujet de l'« aryanisation » du répertoire de musique savante sous le Troisième Reich, lire Fred PRIEBERG, *Musik im NS-Staat*, op. cit., p. 355 sq. ; Erik LEVI, *Mozart and the Nazis. How the Third Reich abused a cultural Icon*, New Haven, Yale University Press, 2010, 324 p. ; Gottfried EBERLE, « Georg Schumanns Oratorium "Ruth" alias "Lied der Treue". Ein Beispiel für die "Arisierung" eines Textbuchs unter dem NS-Regime », *Musica Reanimata-Mitteilungen*, n°50, décembre 2003, p. 8-14. ; Erik LEVI, « Opera in the Nazi period », in John LONDON (dir.), *Theatre under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 136-186 ; Katja ROTERS, *Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich*, Halle, Händel-Haus, 1999, p. 45 sq.

¹⁶⁰ [s.n.], *L'Allemagne, le pays de la musique*, Berlin, Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr, 1935, p. 1.

du « mouvement de l'orgue » (*Orgelbewegung*) initié par Albert Schweitzer dans les années 1920 pour la redécouverte des orgues historiques et contre la « dégénérescence » de l'orgue romantique conduit à la récupération de l'instrument comme emblème de la communauté germanique, à la construction d'instruments gigantesques et à la composition d'œuvres de circonstance dédicacées la plupart du temps à Hitler.

Dans un autre domaine, mais exemplaire de l'optique identitaire et réactionnaire de la célébration d'une grande tradition perdue, les caractères d'imprimerie changent : à partir de 1935, ce sont des caractères gothiques qui sont adoptés par tous les organes de presse, notamment la police « Tannenberg » qu'utilise le périodique *Die Musik* :

« Ce caractère tire son nom d'une ville autrefois située en Prusse orientale où Hindenburg a gagné une bataille en août 1914. Comme d'autres caractères [de type Schwabacher], tels "Gotenburg", "Großdeutsch", "Kurmark", "National" et "Standarte", il s'agit d'une création faite à la hâte et qui est apparue peu de temps après la prise du pouvoir pour satisfaire la demande pour des caractères ayant une allure germanique marquée. La revue est revenue à l'Antiqua en octobre 1941 après l'annonce d'une décision (sans aucun fondement historique) du Führer que les caractères de type Schwabacher avaient une "origine juive"¹⁶¹. »

Durant les premières années du régime, et bien que tous les dirigeants s'accordent sur son caractère central dans la construction de l'identité et de la cohésion nationale, la définition d'une nouvelle musique nationale-socialiste n'en est pas moins hésitante. Ce qui la caractérise avant tout, c'est l'idéologie de la négation professée par Hitler : au nom du rejet de Weimar et de la communauté juive, le domaine musical se retrouve cantonné à une opposition manichéenne entre musique « allemande » et musique dite « dégénérée » ; la vie musicale devient partie prenante de la politique d'aryanisation de la nation allemande et constitue un outil supplémentaire au service de l'entreprise de « purification » que Hitler entend mener. Contre la décadence des années Weimar, la culture musicale du III^e Reich opère une synthèse réactionnaire et populiste des valeurs populaires allemandes et de la grande tradition de la musique classique, et du passé avec le présent. La quête de pureté dont Hitler s'autoproclame le héraut s'applique aussi bien au sang allemand qu'à la musique elle-même. Il s'agit donc encore d'isoler — et, à terme, d'éliminer — les éléments décrétés impurs afin de préserver le peuple nazifié, mais aussi et surtout de les stigmatiser pour entraîner un rejet massif par la population.

¹⁶¹ Marc-André ROBERGE, « Le périodique *Die Musik* (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande », *Revue de musicologie*, 1992, tome 78, n°1, p. 124.

2.2- Les musiques impures : l'idée de « dégénérescence »

Dans sa logique négative et réactionnaire, il est bien plus aisé pour le régime nazi de définir ce qui est impur en matière musicale. Fondamentalement, ne peut prétendre à la pureté toute musique considérée comme non-allemande, voire anti-allemande, ceci étant laissé à la seule appréciation du Führer ou des fonctionnaires nazis. Si l'on s'en tient aux déclarations de Hitler concernant la musique dans *Mein Kampf*, on identifie les cibles majeures : la musique émanant de compositeurs juifs, communistes ou étrangers. On pourrait évoquer ici une politique musicale de « l'anti- » : anti-modernisme, anticommunisme, antiaméricanisme et anti-internationalisme sans oublier l'anti-intellectualisme avec dans tous les cas, en toile de fond idéologique, l'antisémitisme.

2.2.1- Anti-modernisme et « musique dégénérée »

L'idée de dégénérescence dans l'art et l'emploi du terme *entartet* n'ont pas été le fait des nazis, contrairement aux idées reçues ; dès 1892 avait paru un ouvrage de Max Nordau intitulé *Entartung* (« Dégénérescence »). Psychiatre, auteur et critique sociologique juif, cofondateur de l'Organisation Sioniste Mondiale, Max Nordau (1849-1923) y décrivait ainsi sa démarche :

« J'ai entrepris d'examiner les tendances à la mode dans l'art et la littérature et de prouver qu'elles ont leur source dans la dégénérescence de leurs auteurs, et que ceux qui les admirent s'enthousiasment pour les manifestations de la folie morale, de l'imbécillité et de la démence plus ou moins caractérisées¹⁶². »

Le verbe *entarten* signifie à l'origine « déroger à la façon de faire, à la (bonne) manière, dégénérer en de mauvais usages et par extension : différer de son lignage, trahir sa famille, sa souche¹⁶³. » De la même manière que pour le néologisme *arteigen*, littéralement « propre (*eigen*) à son espèce », le mot *entartet* dérive du substantif *Art*¹⁶⁴, « espèce », *ent-* exprimant le détachement, l'éloignement. En revanche, l'emploi de cet adjectif de manière véritablement obsessionnelle par les idéologues nazis peu de temps après la prise de pouvoir de 1933, en particulier dans le domaine artistique et musical, marque une radicalisation du discours d'intolérance et de haine à l'égard de la modernité qui s'était épanouie sous la République de Weimar. Par l'expression « musique dégénérée » sont désormais condamnées en bloc toutes les expériences modernes conduites dans les années 1920 et liées à ce que les compositeurs appelaient alors *Die neue Musik*, « la Nouvelle musique ».

¹⁶² Max NORDAU, *Dégénérescence*, trad. fr. Auguste Dietrich, Paris, F. Alcan, 1894, 2 vol.

¹⁶³ Lise MAURER, « L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre », *Essaim*, n°11, 2003, p. 201.

¹⁶⁴ Les mots « race », « espèce » et même « sang » sont continuellement convoqués par la langue des nazis. Dans son ouvrage *Vokabular des Nationalsozialismus*, étude minutieuse du vocabulaire de la période nationale-socialiste, la lexicographe Cornelia SCHMITZ-BERNING a ainsi recensé 37 dérivés du mot *Rasse*, 7 du mot *Art* et 18 du mot *Blut*. Quelques années plus tard, le dictionnaire *Nazi-Deutsch Nazi-German* en compte 70 pour *Rasse*, 19 pour *Art* et 39 pour *Blut*. Cornelia SCHMITZ-BERNING, *Vokabular des Nationalsozialismus*, [1997], Berlin, De Gruyter, 2007, 617 p. ; Robert MICHAEL, Karin DOERR, *Nazi-Deutsch/Nazi-German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, Westport, Greenwood Press, 2002, 481 p.

Cette expression mérite tout d'abord précision et contextualisation :

« Le terme ne désigne pas en tant que tels l'esthétique et les courants musicaux postérieurs à 1918, l'histoire de la musique étant jalonnée d'épisodes où apparaît une "musique nouvelle". Les années vingt ne forment d'ailleurs pas une phase constitutive de la modernité ; un tournant esthétique s'était accompli entre 1907 et 1910 dans l'œuvre de Schoenberg, aboutissant à la suspension de la tonalité et exprimant l'aspiration à un champ expressif nouveau. [...] Un fait est cependant acquis : après 1918, l'utilisation du concept de *Neue Musik* est liée au renouvellement des générations et assimilée au combat contre les excès expressifs du postromantisme¹⁶⁵. »

La fin de la Première Guerre mondiale et l'abdication le 28 novembre 1918 de l'empereur Guillaume II sonnent le début d'une liberté autoproclamée et la naissance de la République de Weimar sous laquelle la *neue Musik* va connaître un essor considérable. Un panorama de celle-ci ne peut s'envisager que sous l'angle kaléidoscopique : si ses diverses manifestations et les courants auxquels elle a parfois été affiliée sont exposés ici successivement, ils n'en ont pas moins été le plus souvent simultanés et non-cloisonnés et certains compositeurs, parmi lesquels Erwin Schulhoff, Stefan Wolpe, Paul Dessau ou Kurt Weill, représentent particulièrement cette « polychromie »¹⁶⁶.

Le premier groupement d'artistes en quête de nouveauté se constitue le 3 décembre de la même année. À l'initiative du peintre Max Pechstein, le « Groupe de novembre » (*Novembergruppe*) rassemble progressivement écrivains, sculpteurs, peintres, architectes et compositeurs autour d'un intérêt commun pour la promotion d'un « art du peuple » et la transformation des musées en centres populaires ouverts à l'art moderne. Dans leur manifeste qui tient lieu d'appel à la mobilisation artistique, il est écrit :

« Notre amour sans faille va à la jeune et libre Allemagne pour laquelle nous voulons lutter courageusement et sans crainte, avec toutes les forces vives à notre disposition, contre la réaction. Nous adressons nos salutations fraternelles à tous les artistes qui se sentent cubistes, futuristes et expressionnistes avec le souhait qu'ils nous rejoignent¹⁶⁷. »

¹⁶⁵ Pascal HUYNH, *La musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998, p. 127.

¹⁶⁶ L'établissement de ce panorama se base principalement sur les ouvrages de Pascal HUYNH, *La musique sous la République de Weimar*, op. cit., 501 p. ; Bruno GINER, *De Weimar à Térézine. L'épuration musicale*, Paris, Van de Velde, 2006, 149 p. ; Christian BAECHLER, *L'Allemagne de Weimar, 1919-1933*, Paris, Fayard, 2007, 483 p. ; Lionel RICHARD, *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 325 p. ; Bryan GILLIAM (dir.), *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge, University Press, 1994, 220 p.

¹⁶⁷ « Unsere fleckenlose Liebe gehört dem jungen freien Deutschland, aus der heraus wir mutig und ohne Scheu mit allen uns zur Verfügung stehenden Kräften Rückstand und Reaktion bekämpfen wollen. Wir richten an alle berufenen und verantwortlichen fühlenden kubistischen, futuristischen und expressionistischen Künstler unseren brüderlichen Gruß mit dem Wunsche, sich uns anzuschließen. » « Manifest der Novembristen » cité par Uwe M. SCHNEEDE (dir.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, DuMont, 1979, p. 93.

Y appartiendront les compositeurs Kurt Weill, Stefan Wolpe, Ernst Toch, Hanns Eisler, Max Butting, Alban Berg et Hans Heinz Stuckenschmidt. Parmi les manifestations et expositions organisées, les concerts mettent en avant la jeune génération, toutes tendances confondues. Quelques mois plus tard paraît le manifeste du mouvement dada, arrivé en Allemagne après avoir vu le jour en 1916 à Zurich, qui appelle pour sa part à l'« union internationale et révolutionnaire de toutes les âmes créatrices et spirituelles du monde entier sur la base du communisme radical¹⁶⁸. » Proches du mouvement spartakiste, ses membres qui pastichent ici la langue marxiste utilisent la dérision, l'absurde et le non-sens pour critiquer et dénoncer la société qu'ils considèrent bourgeoise et réactionnaire. Ils incluent par ailleurs dans leur appel les femmes artistes, qu'ils considèrent comme leurs égales. Rejoignent le mouvement Stefan Wolpe, Erwin Schulhoff (qui se fera appeler « Musikdada ») et Hans Heinz Stuckenschmidt (« Musikdada 2 »). Bien que son existence soit de courte durée, son déclin s'amorçant dès 1921, ce mouvement lui aussi pluridisciplinaire et qui érige en principe absolu l'absence de doctrine donne néanmoins naissance à des compositions nombreuses, notamment de Schulhoff : pour la seule année 1919 sont publiés *Fünf Pittoresken* pour piano, *Sonata erotica* pour voix de femme et piano ou encore la *Symphonie Germanica* pour une voix et instruments accompagnateurs. L'atonalité¹⁶⁹, qui avait vu le jour dans les *Trois pièces pour piano* op. 11 de Schönberg en 1909, le mène à la méthode de composition dodécaphonique, basée sur l'utilisation des différentes notes de la gamme organisées en séries de douze sons et à sa première œuvre entièrement dodécaphonique, la *Suite pour piano* op. 25 en 1923, créée le 25 février 1924 à Vienne par Eduard Steuermann. L'intérêt pour l'élargissement de la gamme mène pour sa part à l'élaboration d'une musique « micro-tonale », basée sur des quarts de tons, avec Richard Stein et Alois Hába.

La *neue Musik* connaît un développement fécond grâce à l'importation en Allemagne, dès la fin de la guerre, du jazz. Celui-ci infuse véritablement le répertoire des années 1920 et les traces de son influence sont décelables dans des choix d'instrumentation — présence identitaire du saxophone, du banjo et de la batterie —, dans des éléments rythmiques ou stylistiques ou tout simplement par l'utilisation de la danse dans des œuvres scéniques. Parmi les œuvres qui s'en inspirent à des degrés différents, la *Suite WV 58* pour orchestre de chambre de Schulhoff (1921) dont les différents mouvements portent des noms de danse jazz, considérée par son auteur comme une pièce de *Kunstjazz* (« jazz savant ») ; l'opéra-ballet *Royal Palace* de Kurt Weill, (1925) ; *Jazztoccata und fugue* pour piano de Hans Amadeus Hartmann (1928) et surtout l'opéra qui remportera un succès considérable dès sa création, *Jonny spielt auf* d'Ernst Krenek (1927). Les réactions d'antiaméricanisme teinté d'antisémitisme qu'il déclencherà seront quasi-immédiates. Enfin, mentionnons l'influence du courant artistique de la « Nouvelle Objectivité »

¹⁶⁸ « Qu'est-ce que le dadaïsme et quelles sont ses intentions en Allemagne », traduit et cité par Pascal HUYNH, *La musique sous la République de Weimar*, op. cit., p. 141.

¹⁶⁹ « Il est à noter que Schönberg récusait le terme *Atonalität*. En effet, la langue allemande désigne par le mot *Ton*, soit le ton, soit la hauteur du son. Dans le deuxième sens (qui n'existe pas en français), il est évident qu'un concept musical qui serait privé de son, n'aurait aucun sens. Au terme de *Atonalität*, Schönberg préférerait celui de *Schwebendetonalität* (tonalité flottante ou suspendue). » Précision de Bruno GINER, *De Weimar à Terezine*, op. cit., p. 39, note n°4.

(*Neue Sachlichkeit*) qui se développe à partir de 1924. Avec l'annonce du plan américain d'aide à l'économie allemande connu sous le nom de « Plan Dawes » et qui voit l'injection de millions de dollars pour relancer la croissance économique et l'industrie dans le pays, le pessimisme perceptible dans les œuvres expressionnistes des années 1910 laisse place à une représentation qui se veut objective de la société moderne en pleine expansion technologique et industrielle. Si la photographie est l'art de prédilection de ce courant, de nombreuses œuvres musicales en portent la trace et un nouveau style, le *Zeitoper* (« opéra du temps » ou « opéra d'actualité »), voit même le jour : y appartiennent *Jonny spielt auf* de Krenek, *Royal Palace* de Weill ou encore *Cardillac* et *Neues vom Tage* de Paul Hindemith.

La *neue Musik* se nourrit également d'influences politiques, principalement communistes. La révolution russe d'octobre 1917 et les idées de Lénine et de son commissaire du peuple à l'instruction Anatoli Lounatcharski concernant la mission de l'art et de la musique suscitent l'intérêt de compositeurs qui s'engagent en faveur d'une musique « prolétarienne » et lui assignent un rôle éducatif, notamment en matière de politisation des individus. Ils écrivent par exemple des chansons de circonstance, particulièrement les « chants de travailleurs » (*Arbeiterlieder*) pour les nombreuses associations et chorales ouvrières qui se constituent dans tout le pays. Parmi ceux-ci, le « chant du front de solidarité » (*Einheitsfrontlied*, sur un texte de Bertolt Brecht) et le *Bundeslied* (sur un poème datant de 1863) de Hanns Eisler ou encore *Brüder zur Sonne zur Freiheit* (« Frères, au soleil, à la Liberté »), traduction allemande d'un chant révolutionnaire soviétique par Hermann Scherchen. Les tensions croissantes avec les nationaux-socialistes — la SA est créée dès 1921 à Munich et interdite après le putsch de Hitler entre 1923 et 1926 seulement — mènent en outre à la composition de très nombreux *Kampflieder* (« chants de combat ») appelant à la solidarité contre l'ennemi nazi et figurant au programme des cabarets à teneur politique. Au sein du cabaret *Katakombe* collaborent ainsi Eisler, le poète et écrivain Erich Kästner, le satiriste Kurt Tucholsky et le chanteur Ernst Busch.

Certains, parfois les mêmes, composent également des œuvres « savantes » rendant hommage à la révolution soviétique ou aux événements ayant mené à la proclamation de la République de Weimar, à l'exemple de Schulhoff qui achève en 1919 *Menschheit*, symphonie vocale à la mémoire de l'assassinat de Karl Liebknecht, co-fondateur avec Rosa Luxemburg de la Ligue spartakiste. Ils fournissent également des musiques pour le théâtre d'*Agit-prop*¹⁷⁰ appelant à la lutte des classes et dans lequel le metteur en scène Erwin Piscator sera très actif. La relation entre « masse » et musique est l'objet d'attention, que traduit un article du critique antifasciste Hans Sahl qui déplore en 1930 le positionnement élitiste de certains compositeurs :

¹⁷⁰ Forme de théâtre populaire et politique née durant la Révolution russe, s'adressant avant tout à la masse des « prolétaires », et dont le nom synthétise la double-mission : celle de « propagande » et celle d'« agitation » révolutionnaires.

« Ce n'est pas à la masse de venir à la "nouvelle musique", mais à la "nouvelle musique" de venir à la masse. En d'autres termes : abandon de l'ésotérisme, du sectarisme. Renoncement au geste, renoncement au positionnement de "l'art pour l'art" derrière lequel certains représentants de la "nouvelle musique" continuent à se cacher¹⁷¹. »

Dans ce contexte de politisation renouvelée de la musique contre une société dont la classe bourgeoise se radicalise et dans laquelle le citoyen doit pouvoir prendre sa place en tant qu'être pensant, Brecht et Weill composent pour ce qui deviendra le « théâtre épique », (*Splendeur et décadence de la ville de Mahagonny*) mais aussi le *Lehrstück* (« pièce didactique ») (*Le vol de Lindbergh*, pièce radiophonique) et le *Schuloper* (« opéra pour les écoles ») (*Der Jasager*).

Tandis que toutes les expériences compositionnelles évoquées font école auprès de nombreux musiciens, elles suscitent parallèlement la haine des conservateurs, qui utilisent pour les décrire le champ lexical de la dégénérescence, de la maladie ou, comme le compositeur Hans Pfitzner, de l'« impotence » :

« Dans les faits, qu'on lise certaines critiques dans les journaux ou les magazines musicaux, on a l'impression d'entendre parler non de musique, mais de recherches sur des bacilles, tant il est question uniquement de progrès et si peu de beauté. "Nouveau, nouveau, nouveau", c'est ce que l'on entend crier sur les marchés¹⁷². »

Il attaque l'aspect élitiste de la musique moderne, qui l'éloigne selon lui du peuple :

« Elle a une école, des critiques favorables, des chefs de file, des sympathisants, des partisans, des mécènes, des adeptes, des défenseurs, des éditeurs, — mais pas de public. Par public pour un événement artistique j'entends une communauté, qui en retirera une espèce de joie allant de la simple distraction à l'élévation la plus haute¹⁷³. »

Le lieu emblématique de cette « dégénérescence » programmée de la musique savante est à Berlin le *Krolloper*, dirigé depuis 1927 par Otto Klemperer et qui se fait rapidement connaître pour ses choix de programmation d'œuvres contemporaines et ses mises en scène modernes d'opéras de la grande tradition allemande.

¹⁷¹ « Nicht die Masse ist an die "Neue Musik", sondern die "Neue Musik" ist an die Masse heranzuführen. Mit anderen Worten : Abkehr von der Esoterik, vom Sektiererischen. Verzicht auf die Geste, Verzicht auf den l'art pour l'art-Standpunkt, hinter dem sich gewisse Repräsentanten der "Neuen Musik" immer noch verstecken. » Hans SAHL, « Krise des Geschmacks », *Melos. Zeitschrift für Musik*, 9^{ème} année, n°1, janvier 1930, p. 3.

¹⁷² « In der Tat, liest man gewisse Besprechungen in Zeitungen oder Musikzeitschriften, so hat man den Eindruck, nicht über Musik, sondern über Bazillenforschung etwas zu vernehmen, so viel ist von Fortschritt und so wenig von Schönheit die Rede. Neu, neu, neu, — so hört man auf dem Markte schreien. » Hans PFITZNER, « Die neue Ästhetik des musikalischen Impotenz », *Gesammelte Schriften*, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1926, vol. 2, p. 121.

¹⁷³ « Sie hat eine Schule, günstige Kritiken, Führer, Mitläufer, Anhänger, Förderer, Verfechter, Verteidiger, Verleger, — aber kein Publikum. Unter einem Publikum zu einer Kunsterscheinung versehe ich eine Gemeinschaft, die irgend eine Freude von ihr haben will, von der bloßen Zerstreung an bis zu größter Erhebung. » *Ibid.*, p. 120.

En 1929, la représentation du *Vaisseau fantôme* de Wagner en costumes contemporains doit se faire sous surveillance policière :

« Senta portait un chandail et une jupe, c'est tout. Le Hollandais aussi, mais avec une cape. Cela a beaucoup choqué. L'association wagnérienne des femmes allemandes a protesté contre cette parodie de Wagner, et avant la deuxième représentation, la police a téléphoné pour dire que les nazis avaient organisé une manifestation. [...] J'ai demandé la protection de la police. Dix policiers occupaient le premier rang des fauteuils d'orchestre, et deux cents autres prirent place autour de la salle¹⁷⁴. »

L'arrivée des nazis au pouvoir mettra rapidement un terme à la modernité en Allemagne puis dans les territoires annexés ou occupés, bien que la *neue Musik* ait pu continuer à être jouée dans la perspective des Jeux Olympiques de 1936 et ait à ce titre servi de « caution » moderniste à un régime encore soucieux de l'opinion publique internationale¹⁷⁵. Y est opposée une tradition nouvelle exaltant la grandeur du passé.

En juillet 1937 se tient ainsi à Munich dans la Maison de l'Art allemand la première « grande exposition d'Art allemand » (*die große deutsche Kunstausstellung*). Dans une trentaine de salles sont exposées peintures et sculptures présentant portraits, paysages, animaux et natures mortes, la plupart exécutées avant 1933, ainsi que des sujets actuels, ouvriers et paysans au travail, représentation de personnages de la SA ou du parti notamment¹⁷⁶. Le style traditionnel de la peinture de genre et de la sculpture inspirée de l'Antiquité grecque imprime une uniformité à l'ensemble de l'exposition. Parmi les artistes dont la plupart connaîtront un rapide oubli après la guerre, Arno Breker, Josef Thorak, Claus Bergen, Edmund Steppes, Raffael Schuster-Woldan, Adolf Ziegler, Adolf Reich, Willy Krieger.

¹⁷⁴ Otto KLEMPERER, cité par Pascal HUYNH, *La musique sous la République de Weimar*, op. cit., p. 413.

¹⁷⁵ De la même manière, la signature du pacte germano-soviétique de non-agression en 1939 permettra à des compositeurs russes, pourtant interdits depuis 1933, d'être joués en Allemagne, et ce jusqu'à l'invasion de l'URSS par les troupes allemandes en 1941. La musique française, également interdite, résonnera à partir de 1943 pour mettre en avant le rôle de la France aux côtés de l'Allemagne.

¹⁷⁶ Entre 1937 et 1945, sept *Große Deutsche Kunstausstellungen* sont organisées ainsi que deux sur l'architecture et l'artisanat, totalisant plus de deux mille cinq cents artistes.



Salle n°2 : Richard Knecht, *Männlicher Torso*
Josef Thorak, *Kameradschaft*



Salle n°15 : Thomas Baumgartner, *Bauern beim Essen*,
Arno Breker, *Zehnkämpfer*, Hanna Cauer, *Nischenfigur*.

L'esthétique promue repose sur deux principes qui convergent : l'exaltation du corps idéalisé inspirée de la Grèce Antique et celle des valeurs traditionnelles de la nouvelle société nazifiée, dans une esthétique réaliste. Les sculptures de Josef Thorak et Hanna Cauer témoignent ici de la réinterprétation de l'antiquité grecque comme prétexte à démontrer la filiation entre le peuple allemand et les Hellènes, tout en présentant la vision de l'homme et de la femme aryens : *Kameradschaft* (« La camaraderie ») exalte l'Homme nouveau, et à travers lui le canon visé de l'Aryen dont la musculature surdéveloppée souligne l'aptitude au combat et à la confrontation avec la nature. Les sculptures féminines traduisent quant à elles la vision nourricière (scènes d'allaitement) ou « reproductrice » de la femme : soulignant la délicatesse et la fragilité de la femme, *Nischenfigur* (« Figure pour niche ») offre néanmoins au spectateur ses formes éligibles à la maternité. Les canons physiques confirment la bipolarité et la complémentarité des sexes selon la conception nazie. Parallèlement, de nombreuses peintures et imageries mettent en scène les valeurs familiales, traditionnelles préconisées pour la nouvelle société allemande et présentent les « nouveaux héros » : paysans, ouvriers, membres de la SA, de la SS et de la Jeunesse hitlérienne, mères et soldats, sans oublier leur guide suprême, Adolf Hitler. Constituant pour partie des réinterprétations dans l'esprit de la peinture flamande bien que sensiblement stylisées, ces peintures demeurent particulièrement figuratives et chacune d'elle exalte les vertus et la moralité de ses personnages. *Bauern beim Essen* (« Les fermiers à table »), de Thomas Baumgartner, met en scène un repas de paysans dans un cadre simple et sobre mais vertueux. Les mines sont graves, la pièce est propre et ne laisse aucune place aux plaisirs de la chair ou à la tentation de l'alcool.

En contrepoint à cette exposition, dans un bâtiment proche, l'exposition *Entartete Kunst* (« art dégénéré ») : opération de petite envergure lancée pour la première fois à Nuremberg en 1935, impulsée par Alfred Rosenberg et mise en œuvre par Julius Streicher¹⁷⁷, son objectif est de discréditer l'art moderne en présentant les œuvres comme émanant d'artistes décrétés « décadents » et « dégénérés ». Parmi eux Franz Marc, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Beckmann, Marc Chagall et Oskar Kokoschka. Les œuvres présentées, mettant en avant la déformation des corps — rachitisme, macrocéphalie, prognathisme, obésité ou turgescence — doivent convaincre le visiteur qu'elles ont été conçues par des esprits malades et malsains. L'image de la femme est celle de la lascivité, du vice et de la vulgarité. Ce que les peintres d'avant-garde cherchaient à souligner dans le dépassement des formes réalistes tout en provoquant la réaction émotionnelle est réinterprété à des fins racistes. Juifs et bolcheviques sont assimilés à la menace pesant sur l'harmonie et la beauté.



Exposition *Entartete Kunst*. Citation de George Grosz sur le mur : « Prenez Dada au sérieux ! Ça en vaut la peine. » (*Nehmen Sie Dada ernst ! Es lohnt sich*) (Œuvres de George Grosz, Kurt Schwitters, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Margarete Moll¹⁷⁸).

¹⁷⁷ Autre idéologue proche de Hitler, Julius Streicher (1885-1946) participe au putsch manqué de Munich en 1923. Son antisémitisme est caractérisé lui aussi par une obsession du sang et de la pureté de la « race aryenne ». Implanté à Nuremberg en Franconie, il contribua à faire de la ville un bastion nazi. C'est dans cette ville qu'il sera pendu après son procès en 1946.

¹⁷⁸ Les clichés photographiques et l'affiche de l'exposition proviennent du site *Haus der Deutschen Kunst 1937-1945. Eine Dokumentation*, <<http://www.hausderdeutschenkunst.de/index.html>>, consulté en juillet 2011.

Ces deux expositions révèlent les antagonismes esthétiques cultivés par les nazis et proposent une vision exacerbée de la dichotomie entre harmonieux et difforme, ferme et flasque, viril et efféminé, sain et malade. La différence d'organisation scénographique souligne l'opposition entre une mise en scène symétrique, aérée, monumentale et rassurante, et une autre ramassée, déséquilibrée, désordonnée et oppressante, ces qualificatifs révélant en outre le jugement porté par les nazis sur les formes d'art exposées. Le parcours est aménagé de manière à ce que le visiteur visionne d'abord les tableaux de la section *Entartete Kunst* et perçoive de manière diffuse la « menace » qu'ils représentent pour la « civilisation aryenne », pour ensuite se déplacer vers les locaux de l'exposition d'art officiel, promesse de « régénération ». Composée progressivement de près de six cent cinquante œuvres confisquées à trente-deux musées allemands, l'exposition *Entartete Kunst* remporte de plus en plus de succès auprès du public lors des années ultérieures : entre 1937 et 1941, douze villes l'accueillent en Allemagne et dans l'Autriche annexée et plus de trois millions de visiteurs s'y pressent, délaissant l'exposition attenante sur l'art officiel.

L'initiative de l'exposition *Entartete Kunst* est ensuite reprise dans le domaine musical, toujours à l'instigation d'Alfred Rosenberg, en marge de son pendant officiel, les *Reichsmusiktage*. Ces « Journées musicales du Reich » se tiennent du 22 au 29 mai 1938 à Düsseldorf, sous l'égide du ministère de la Propagande ; Heinz Drewes, qui y est responsable d'une section musicale créée par Goebbels fin 1936, en est l'organisateur. L'objectif de ces journées est, ici encore, de présenter au public allemand la richesse de la vie culturelle tout en affirmant le rôle majeur du régime en tant que promoteur des arts. Cinq « groupes de travail » sont constitués : « Musique allemande » ; « Maîtres allemands » ; « L'État et la musique » ; « Musicologie » ; « Musique et race ». Spécialistes et musicologues nazis y donnent des conférences, des tables rondes sont organisées. Au programme également, une trentaine de concerts, parmi lesquels les opéras *Peer Gynt* de Werner Egk, *Simplicius Simplicissimus* de Ludwig Maurick, *Don Juans letztes Abenteuer* de Paul Graener, deuxième vice-président de la *Reichsmusikkammer*, et *Arabella* de Strauss, dirigé par le compositeur lui-même. La *Neuvième Symphonie* de Beethoven, interprétée par l'orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Hermann Abendroth, est choisie pour illustrer l'identité germanique et la *Volksgemeinschaft*, tout comme la cantate *Von deutscher Seele* de Pfitzner. Des concerts sont également organisés pour les ouvriers dans des usines ou donnés en plein air par des fanfares. Le 28 mai, Goebbels y délivre un discours officiel introduit par une œuvre de Richard Strauss, dirigée par le compositeur pour l'occasion : *Festliches Präludium* op. 61 pour orgue et orchestre (1913). Parallèlement à ces journées, l'exposition *Entartete Musik*, dont l'inauguration coïncide avec le 125^e anniversaire de la naissance de Richard Wagner, y est présentée du 24 mai au 14 juin. C'est le directeur général du théâtre national de Weimar, Hans Severus Ziegler¹⁷⁹, qui en est le commissaire et l'instigateur officiel. Dans son discours d'inauguration, Ziegler définit la « dégénérescence musicale » :

¹⁷⁹ Fondateur du périodique *Der Völkischer* dès 1924, puis de *Der Nationalsozialist*, il est un fervent défenseur de l'idéologie *völkisch*.

« Ce qui est réuni dans l'exposition "Musique dégénérée" représente le portrait d'un véritable sabbat de sorcières¹⁸⁰ et du bolchevisme culturel artistique et intellectuel le plus frivole, ainsi que du triomphe de la sous-humanité, de l'impudence juive et d'une imbécilisation intellectuelle totale. [...] La musique dégénérée est donc, dans le fond, une musique étrangère à l'essence allemande [*entdeutsche Musik*]¹⁸¹. »

L'exposition est divisée en sept sections : « Influence du judaïsme » ; « Schönberg » ; « Weill et Krenek » ; « Bolcheviques mineurs » ; « Kestenbergl » ; « Opéras et oratorios de Hindemith » ; « Stravinsky ». Des cabines sont mises à disposition dans chacune ; sur gramophone, on peut y écouter des extraits d'œuvres. Des photographies et des caricatures peu flatteuses de compositeurs sont exposées, accompagnées de commentaires les dénigrant. Sous celle de Stravinsky on peut lire « Qui a inventé cette histoire selon laquelle Stravinsky descendrait de la noblesse russe ? » (« *Wer hat das Märchen erfunden, dass Strawinsky aus russischen Adelgeschlecht stammt ?* »). À côté de ces photographies ainsi que de clichés de décors d'opéras, l'exposition présente de nombreux extraits de partitions : *Jonny spielt auf* de Krenek, *Die Gezeichneten* et *Der ferne Klang* de Franz Schreker, le *Lehrstück* de Paul Hindemith et *L'histoire du soldat* de Stravinsky, *Die glückliche Hand* de Schönberg, *Lulu* et *Wozzeck* de Berg, *Kuhle Wampe* d'Eisler, ou encore *Die Prinzessin auf der Erbse* d'Ernst Toch. La musicologie fait elle aussi l'objet d'attaques : les revues musicales *Melos* et *Musikblätter des Anbruch* y sont présentées comme représentatives du bolchevisme musical. Des articles, rédigés par Theodor Adorno, Alfred Einstein, Hermann Scherchen, Paul Bekker et Ernst Bloch entre autres, sont reproduits, ainsi que le *Harmonielehre* de Schönberg et *Unterweisung im Tonsatz* de Hindemith. Enfin, la musique légère n'est pas oubliée : une gigantesque affiche au milieu de la salle attaque le jazz, lui attribuant une influence négative sur la moralité et la « race aryenne », tandis que des compositeurs juifs d'opérettes, parmi lesquels Oscar Straus et Leo Fall, sont diffamés avec les mêmes arguments.

¹⁸⁰ Assemblée nocturne de sorciers et de sorcières qui, suivant la tradition populaire, se tenait le samedi à minuit sous la présidence de Satan.

¹⁸¹ « Was in der Ausstellung "Entartete Musik" zusammengetragen ist, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbath und des frivolsten, geistig-künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes von Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottung. [...] Entartete Musik ist dann im Grunde entdeutsche Musik. » Hans Severus ZIEGLER, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf, Völkischer Verlag, 1939, p. 16. Le néologisme *entdeuscht* est construit à partir du préfixe *ent-* évoqué précédemment.



Exposition *Entartete Musik*. Inscription sur le mur, sous les portraits d'auteurs et de metteurs en scène : « Le théâtre juif d'hier au rythme du jazz » (*jüdisches Theater von einst im Jazz-Rhythmus*)¹⁸².

Bien que l'exposition attire un public nombreux, elle ne fait pas l'objet d'une communication particulière : commanditée par l'opposant principal à Goebbels, elle est logiquement ignorée par les partisans de ce dernier et Peter Raabe, président de la *Reichsmusikkammer*, refuse même de la visiter. La presse elle-même relaie peu l'événement. Malgré ces querelles internes, l'organisation de telles expositions met en évidence l'antisémitisme et l'intolérance extrêmes du régime et préfigure la politique létale à venir : l'art « dégénéré » dont il est question est déclaré comme tel principalement en tant qu'émanation d'un groupe ethnique et de sensibilités politiques qu'il faut éliminer. Dès novembre, une ordonnance de la *Reichskulturkammer* paraît en ce sens :

« Il n'est plus souhaitable de les laisser prendre part à la culture allemande. L'accès des juifs à de telles manifestations, que ce soit du théâtre, des spectacles de rue ou de son et lumière, des concerts, des conférences ou des entreprises artistiques (variété, cabaret, cirque, etc.), des spectacles de danse et des expositions culturelles n'est donc plus permis et prend effet immédiatement¹⁸³. »

¹⁸² Images extraites d'Albrecht DÜMLING, « Les journées musicales du Reich et l'exposition "musique dégénérée" », in Pascal HUYNH (dir.), *Le Troisième Reich et la musique, op. cit.*, p. 119, et « Ausstellung "Entartete Musik" », in *Europeana. Think Culture*, <<http://www.europeana.eu>>, consulté en juin 2011.

¹⁸³ « Es [ist] nicht mehr zugänglich, sie an Darbietungen der deutschen Kultur teilnehmen zu lassen. Den Juden ist daher der Zutritt zu solchen Veranstaltungen, insonderheit zu Theatern, Lichtspielunternehmen, Konzerten, Vorträgen, artistischen Unternehmen (Variétés, Kabarets, Zirkusveranstaltungen, usw.), Tanzvorführungen und Ausstellungen kultureller Art, mit sofortiger Wirkung nicht mehr zu gestatten. » « Anordnung des Präsidenten der Reichskulturkammer über die Teilnahme von Juden an Darbietungen der deutschen Kultur vom 12. November 1938 » in Karl-Friedrich SCHRIEBER, Alfred METTEN, Herbert COLLATZ (éds), *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, vol. 1, RKK, III, 11, p. 12.

2.2.2- Antisémitisme et anticommunisme : le « bolchevisme » dans l'art

Lors de sa découverte des écrits de Wagner et de son pamphlet *La juiverie dans la musique*, Hitler peut lire :

« N'étant poussé vers la création artistique que par son goût futile pour le luxe, le Juif cultivé, qui voulait s'exprimer artistiquement et qui se trouvait dans la position que nous avons décrite, ne pouvait dire *que des choses indifférentes et triviales*. Selon son humeur, ou pour quelque motif étranger à l'art, il pouvait s'exprimer d'une certaine manière, ou d'une manière différente, car il ne ressentait jamais cet élan qui pousse l'artiste à formuler des idées précises, nécessaires et véridiques. Non, il voulait seulement parler, et peu lui importait de *quoi*, si bien qu'il n'avait plus qu'à se soucier du *comment*¹⁸⁴. »

Dans la logique d'affirmation antisémite de sa germanité par l'exclusion des indésirables, ou encore de la fédération du peuple allemand contre un ennemi commun, le régime nazi stigmatise la musique moderne, et en particulier le dodécaphonisme, comme caractéristique de la musique anti-allemande et principalement juive :

« L'atonalité, en tant que résultat de la destruction de la tonalité, représente un exemple de dégénérescence et de bolchevisme artistique. Étant donné, de plus, que l'atonalité trouve ses fondements dans les cours d'harmonie du Juif Arnold Schönberg, je la considère comme le produit de l'esprit juif¹⁸⁵. »

L'emploi du terme « dégénérescence » par les nazis est immédiatement mis au service du discours antisémite par un glissement vers le « polylogisme racial », qui « assigne à chaque race une structure logique particulière de son esprit, et soutient que tous les membres d'une même race, quelle que puisse être leur appartenance de classe, sont dotés de cette structure logique particulière¹⁸⁶. » Dès 1932, le musicologue nazi Richard Eichenauer écrivait à propos des compositeurs et musiciens juifs : « Ils obéissent à la loi de leur race, lorsqu'ils cherchent logiquement à détruire la polyphonie harmonieuse qui leur est étrangère¹⁸⁷. » Dans un discours qu'il prononce sur la « politique nationale-socialiste » en 1939, Goebbels exacerbe cet antisémitisme :

¹⁸⁴ Richard WAGNER, *La juiverie dans la musique*, traduit et cité par Pierre-André TAGUIEFF, *Wagner contre les Juifs*, op. cit., p. 257.

¹⁸⁵ « Die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet. Da die Atonalität zudem ihre Grundlage in der Harmonielehre des Juden Arnold Schönbergs hat, so erkläre ich sie für das Produkt jüdischen Geistes. » Hans Severus ZIEGLER, *Entartete Musik*, op. cit., p. 24.

¹⁸⁶ Ludwig VON MISES, *L'Action humaine. Traité d'économie*, [1949], tr. fr. Raoul Audouin, Paris, PUF, coll. « Libre échange », 1985, p. 92. Mises reprend ici un terme conceptualisé par la linguistique, pour l'appliquer à la politique nazie.

¹⁸⁷ « Sie gehorchen einem Gesetz ihrer Rasse, indem sie die harmonische Mehrstimmigkeit, die ihnen urfremd ist, folgerichtig zu zerstören suchen. » Richard EICHENAUER, *Musik und Rasse*, op. cit., p. 302.

« L'art juif typique consiste à magnifier le vice et l'aberrant. Il érige tout ce qui est lâche, laid, malade et pourri en idéal artistique. Nous connaissons cette forme pathologique de vie culturelle sous le terme d'art dégénéré¹⁸⁸. »

Fait intéressant et observable dans la plupart des discours à ce sujet, l'antisémitisme qui prévaut à l'idée de dégénérescence est associé à un antibolchevisme viscéral. L'apparition des termes « bolchevisme artistique » (*Kunstbolschewismus*) et « bolchevisme musical » (*Musikbolschewismus*) dès les années 1920 dans la presse nationaliste et conservatrice permet, dès son origine, la fustigation de la modernité, comme en témoigne l'article « Décadence ou transition ? » de l'historien et fervent wagnérien Hermann Seeliger dans les *Bayreuther Blätter*, à propos de l'avant-garde musicale en 1924 :

« L'avant-garde (*Übermoderne*) réduit sur la base de théories purement rationnelles la forme et la couleur musicales à l'insignifiance du son pur pour parvenir finalement à l'art primitif des peuples préhistoriques et au dadaïsme. [...] Nous sommes avec l'expressionnisme et le futurisme dans l'anarchie absolue, dans laquelle la maxime des sorcières de *Macbeth*, "le laid doit être beau, le beau doit être laid", semble complètement réalisée. [...] Mais lorsque l'on se rappelle que les anarchistes de la tonalité sont de préférence des Asiates, des Juifs ou des Russes, [...] la dénomination de "bolchevisme musical" de l'avant-garde, que l'on rencontre parfois, acquiert alors une signification à la profondeur insoupçonnée¹⁸⁹. »

Le terme bolchevisme — forgé d'après *большевик*, *bolchinstvo*, la « majorité » — désigne à l'origine ceux qui, derrière Lénine, constituent la fraction majoritaire du Parti Ouvrier Social-Démocrate de Russie. Il est utilisé pour la première fois en Allemagne au lendemain de la révolution de novembre 1918 qui oppose les différentes factions du parti social-démocrate dans une lutte fratricide. Jusqu'à janvier 1919, mai pour la Bavière, une lutte est engagée après l'abdication de l'Empereur, par le gouvernement Ebert et les Majoritaires du parti social-démocrate allemand pour écraser les partisans spartakistes de Karl Liebknecht et l'aile révolutionnaire des Indépendants, qualifiés alors de « bolcheviques ». À partir de l'accession de Hitler au pouvoir et dès la mise en œuvre de sa politique culturelle, seule cette connotation péjorative sera retenue et le terme sera convoqué de manière récurrente. Étendue aux arts et en particulier à la musique, on comprend dès lors la stratégie d'établissement d'un rapport entre la destruction de la tonalité et celle de l'ordre politique en Allemagne — et, à terme, de la décadence de la nation, perceptible dans les écrits de Hitler :

« Le bolchevisme dans l'art est la seule forme culturelle vivante possible du bolchevisme et sa seule manifestation d'ordre intellectuel. Que celui qui trouve étrange cette manière de voir examine seulement l'art des États qui ont eu le bonheur d'être bolchévisés et il pourra

¹⁸⁸ « Sie [die typische jüdische Kunst] betreibt die Verherrlichung aller Laster und Abnormitäten. Das Unheldische, das Häßliche, Kranke und Verwusste wird von ihr zum künstlerischen Ideal erhoben. Wir kennen diese pathologischen Abarten des Kulturlebens unter dem Begriff der entarteten Kunst. » Joseph GOEBBELS, *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1941, p. 207.

¹⁸⁹ Hermann SEELIGER traduit et cité par Amaury DU CLOSEL, *Les voix étouffées du III^e Reich*, op. cit., p. 109.

contempler avec effroi comme art officiellement reconnu, comme art d'État, les extravagances de fous ou de décadents que nous avons appris à connaître depuis la fin du siècle sous les concepts du cubisme et du dadaïsme¹⁹⁰. »

Pour Hitler et les théoriciens nazis de l'art allemand, l'art moderne est le produit d'une dégénérescence spirituelle dont les manifestations les plus connues, cubisme et dadaïsme, dodécaphonisme et musique atonale, sont le fruit d'artistes et de politiques communistes : l'art moderne est donc à la fois « dégénéré » et « bolchevique ».

Malgré le syllogisme simpliste, l'emploi systématique du terme « bolchevisme musical » pour désigner toute musique réprouvée par le pouvoir — peu important en effet les convictions politiques ou la nationalité du compositeur — rend la définition peu claire. Une fois de plus, le terme définit celui qui le jette en anathème plutôt que celui qui en est paré. L'anticommunisme, mêlé presque indissociablement à l'antisémitisme, fournit un prétexte aisé pour la proscription de tout ce qui ne se conforme pas à l'idéal musical nazi. Se confond à ces accusations un antiaméricanisme présent depuis la fin de la Première Guerre mondiale, qui se cristallisera dans les attaques ciblées d'un style musical populaire en Allemagne et dont l'effet d'attraction sur la population représente une menace pour les milieux réactionnaires : il s'agit du jazz.

2.2.3- Antiaméricanisme et anti-internationalisme : le cas du jazz

Importé des États-Unis dès les années 1920, le jazz remporte très rapidement un grand succès auprès des classes populaires et de la jeunesse allemande, ainsi qu'auprès de certains compositeurs. Durant les premières années, il s'agit toutefois davantage de musique légère allemande nourrie d'un imaginaire exotique appelé « jazz » dont les compositeurs de Weimar avaient pris connaissance par le biais de partitions, et dans une moindre mesure par les enregistrements et les tournées effectuées en Allemagne par des artistes américains. Dans son article sur le jazz sous la République de Weimar, J. Bradford Robinson le décrit ainsi :

« Quelle était la musique qui donna à Hindemith, Krenek et Weill leurs impressions premières et formatrices du jazz ? Cette musique, comme on pouvait le supposer, était allemande et non américaine. [...] Le véritable jazz américain n'était connu que par un groupe minuscule d'*aficionados* dont aucun n'était en position d'influence. Les enregistrements et les auditeurs radio étaient ridiculement peu importants¹⁹¹. »

¹⁹⁰ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 257.

¹⁹¹ « What was the music that gave Hindemith, Krenek, and Weill their initial and formative impressions of jazz ? The music, as might be expected, was German, not American. [...] The Jazz Age, it seems, was restricted to a small segment of the urban middle class ; legitimate American jazz was known only to a tiny subculture of aficionados, none of them in position of influence ; record issues and radio audiences were ludicrously small. » J. BRADFORD ROBINSON, « Jazz reception in Weimar Germany : in search of a shimmy figure », in Bryan GILLIAM (dir.), *Music and performance during the Weimar Republic*, op. cit., pp. 107 et 114.

Avec l'essor de l'industrie du disque aux États-Unis, le genre gagne peu à peu l'Allemagne et infuse, on l'a vu, la création de musique savante. Une classe de jazz est même ouverte par le directeur au Conservatoire de Francfort Bernhard Sekles en 1928. Chez les conservateurs, le jazz est rapidement taxé de « dégénérescence » et surtout d'amoralité, en ce qu'il est susceptible d'éveiller des pulsions sexuelles chez l'auditoire. Le champ lexical de la déchéance et de la débauche est, dès la fin des années 1920, amplement convoqué par les musicologues réactionnaires, parmi lesquels Alfred Pellegrini dans les *Bayreuther Blätter* en 1927 :

« L'esprit déchaîné du temps se retrouve dans l'orchestre de jazz et célèbre de véritables orgies. Il y a dans cette absence de forme quelque chose d'éruptif et même de révolutionnaire en soi. L'espace et le temps sont en apparence abolis, les lois de la nature retournent au chaos [...] ; des couleurs sonores inconnues enivrent le néant, et semblent malgré tout d'une énorme importance ; les parfums lourds de l'érotisme et de la sensualité alternent à la façon d'un kaléidoscope avec les banalités insipides d'un réalisme exacerbé et d'un naturalisme débordant d'énergie, une corruption sans égale, comme le chaos du présent même¹⁹². »

À son propos, la notion de bolchevisme est également employée. Son origine supposément juive est par ailleurs dénoncée par le représentant de l'antisémitisme aux États-Unis dans les années 1920, le constructeur automobile Henry Ford, dont les idées et théories influenceront Hitler¹⁹³ et les idéologues du parti. Dans le journal hebdomadaire antisémite qu'il crée, *The Dearborn Independent*, dont il publiera près d'une centaine de numéros consécutifs pour une diffusion atteignant parfois les 900 000 exemplaires, il déclare dès 1921 :

« Le jazz est une création juive. La bouillie, le magma, la suggestion sournoise, la sensualité abandonnée des *glissandi* sont d'origine juive. Le langage simiesque, les cris de la jungle, les grognements et les glapissements évoquant l'amour des cavernes sont camouflés par quelques notes fiévreuses et admis dans des foyers où la chose elle-même, si elle n'était aidée par le piano, serait éradiquée avec horreur¹⁹⁴. »

Mais les musiciens noirs américains qui se produisent en Allemagne ne sont, pour la grande majorité, ni juifs ni communistes. Sur les considérations antisémites prévaut donc l'argumentaire raciste. L'anticommunisme cède le pas à un racisme progressivement teinté d'antiaméricanisme issu de la Première Guerre mondiale, qui sera d'autant plus marqué après l'entrée des États-Unis dans la guerre en 1941. L'argumentaire habituel est repris : il s'agit de

¹⁹² Alfred PELLEGRINI, traduit et cité par Amaury DU CLOSEL, *Les voix étouffées du III^e Reich*, op. cit., p. 110.

¹⁹³ Hitler possédait un exemplaire de *The International Jew*, compilation d'articles et de pamphlets rédigés par Ford, dans sa traduction allemande, un an avant la rédaction de *Mein Kampf*. Baldur von Schirach déclarera quant à lui : « Je le lis et devins antisémite. » Propos rapportés par Timothy W. RYBACK, *Hitler's Private Library. The Books that shaped his Life*, New York, Knopf, 2008, p. 69.

¹⁹⁴ « Jazz is a Jewish creation. The mush, the slush, the sly suggestion, the abandoned sensuousness of sliding notes, are of Jewish origin. Monkey talk, jungle squeals, grunts and squeaks and gasps suggestive of cave love are camouflaged by a few feverish notes and admitted to homes where the thing itself, unaided by the piano, would be stamped out in horror. » Henry FORD, « Jewish Jazz Becomes Our National Music », *The Dearborn Independent*, vol. 3, n°47, 6 août 1921, n.p.

prouver le caractère décadent de cette musique pour mettre en valeur sa nocivité sur la moralité de l'auditeur ou du spectateur allemand :

« Chaque représentant de la culture allemande conscient de ses responsabilités souhaite voir le rythme africain lourd et écrasant et les cris arythmiques stridents et titubants des cuivres éternellement bouchés et détournés de leur timbre naturel, totalement étrangers à notre véritable sens de la musique, disparaître pour toujours¹⁹⁵. »

Son instrument emblématique, le saxophone, est attaqué pour son « son mou, atroce voire malsain et lourd¹⁹⁶ ». Une autre raison à cette fronde contre le jazz peut également être trouvée dans des intérêts purement économiques : en 1929, année du crash de Wall Street, le son est introduit dans le cinéma allemand, entraînant la perte d'emploi de milliers de musiciens des orchestres spécialisés dans l'accompagnement des films. Dans le même temps, la popularité toujours grandissante du jazz se manifeste par la vente de plus en plus importante de disques importés des États-Unis, et de nombreux artistes américains entreprennent des tournées à travers l'Allemagne. Dans sa logique de restauration du plein-emploi dans le pays, il est donc tout à fait probable que le régime nazi ait perçu dans ce style musical une menace de nature tout d'abord économique contre sa propre industrie de musique légère¹⁹⁷.

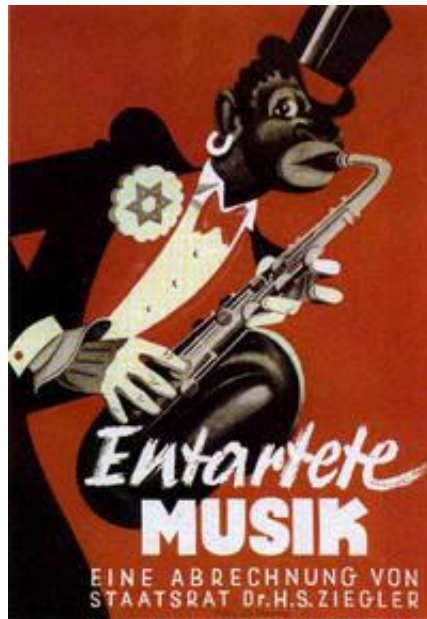
Plusieurs mois après l'accession de Hitler au pouvoir, le régime national-socialiste se trouve toujours dans l'incapacité de définir précisément la musique destinée à promouvoir son idéal de pureté, sinon dans ses objectifs racistes, antisémites et réactionnaires. Il en est donc réduit à stigmatiser et à prôner la destruction et le bannissement de ce qu'il juge indigne, impur : l'esthétique de la modernité des années Weimar et le compositeur « non-Aryen ». L'organisation d'autodafés¹⁹⁸ et des expositions *Entartete Kunst* puis *Entartete Musik* fournissent au gouvernement l'occasion, sinon de supprimer littéralement, du moins de marginaliser très fortement toute manifestation de modernisme. Anticommunisme, anti-internationalisme et antisémitisme se confondent en un amalgame réactionnaire qu'illustre la couverture du manifeste de Ziegler, *Entartete Musik*, publié après l'exposition.

¹⁹⁵ « [Es wird] bei jedem verantwortungsbewussten deutschen Kulturvertreter der Wunsch bleiben, den monotonen stampfenden afrikanischen Rhythmus und die grellen unrhythmisch torkelnden Schreie der ewig verstopften, an ihrem natürlichen Klang verhinderten Blechinstrumente, beides unserem wahren Musikempfinden völlig fremd, [...] für immer verschwinden zu sehen. » Alfred WELDEMANN, « Betrachtungen zur Unterhaltungs- und Tanzmusik », *Musik im Kriege*, I, n°5/6, août/septembre 1943, p. 82.

¹⁹⁶ « [...] weichlichen, qualligen, zuweilen ungesunden, schwülen Klang. » *Ibid.*, p. 82.

¹⁹⁷ À ce sujet, lire Erik LEVI, *Music in the Third Reich*, *op. cit.*, p. 119-123.

¹⁹⁸ Le point culminant est atteint en 1939 : après les livres en 1933, presque cinq mille œuvres, peintures à l'huile, aquarelles, gravures et dessins sont brûlées à Berlin.



Hans Severus ZIEGLER, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, op. cit., 32 p.

Le musicien de jazz y est dessiné avec des traits fortement accentués ; la boucle d'oreille qu'il porte est associée à l'image du sauvage propre à l'époque. Il est paré d'un costume avec chapeau haut de forme, attributs des banquiers juifs et des capitalistes dans les caricatures antisémites. À sa veste, une étoile de David en guise de fleur. Son dessinateur, Ludwig Tersch, l'a baptisé Jonny, en référence au personnage de Krenek dans *Jonny spielt auf*. Cet amalgame est volontaire et avant tout stratégique, en ce qu'il permet la focalisation et la cristallisation de toutes les haines sur un ennemi unique pour mieux fédérer le peuple allemand : « Derrière tout symptôme de dégénérescence de la musique allemande doit être vue la main des Juifs¹⁹⁹. » C'est ce peuple unifié qu'une musique nouvelle doit contribuer à construire et embrigader.

¹⁹⁹ Amaury DU CLOSEL, *Les voix étouffées du III^e Reich*, op. cit., p. 29.

B) « Communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) et musique : sous le signe de l'asservissement

« Un vent de folie souffle sur l'assistance. Elle se dresse d'un seul élan, irrésistiblement attirée vers l'être déjà mythique, en qui elle salue son héros et son dieu. Les bras se lèvent brusquement, comme s'ils étaient mus par un gigantesque ressort. Un hurlement d'enthousiasme sort de toutes les bouches. Lorsque le tumulte s'est apaisé, l'homme qui s'est proclamé lui-même marqué par le destin pour une tâche prodigieuse prend la parole. Ce qu'il dit importe peu. Les mots qu'il prononce n'ont pas besoin de pénétrer dans la pensée des auditeurs : ils les empoignent, ils font vibrer et tressaillir leurs corps. [...] L'assemblée s'associe à ses transports ; elle se plie à ses attitudes, elle imite ses mouvements. Avec lui elle se penche, avec lui elle se redresse, avec lui elle se démène dans une gymnastique effrénée. Enfin, elle l'acclame d'un cri tonnant qui se prolonge et se répète et se répercute, comme s'il n'allait jamais cesser²⁰⁰. »

1- Asservissement de la musique au peuple

1.1- Peuple, masse, communauté : le discours

1.1.1- Le peuple

C'est bien le « peuple » qui suscite l'intérêt et l'attention des nazis. En 1934 Werner Haverbeck, directeur du service *Volkstum und Arbeit* au sein du Reich et responsable du mouvement *Volkstum und Heimat*²⁰¹, écrit : « La nouvelle culture populaire n'est pas le domaine réservé de bourgeois ayant eu le privilège d'une haute formation ou d'artistes dépourvus de nerfs et de racines²⁰². » Outre l'ambition d'une véritable « renaissance » musicale ou le rejet du cosmopolitisme, de la modernité et de l'aspect parfois élitiste de la culture sous la République de Weimar, Haverbeck affirme surtout l'idéologie populiste et raciste du régime national-socialiste. La musique promue par les nazis doit avant tout s'adresser à l'âme du peuple allemand — qui se définit en rejet avec la mentalité bourgeoise et sur un critère racial — auquel nous nous consacrerons plus longuement ultérieurement. Elle doit éliminer les éléments étrangers et établir un art en lien avec le peuple, en adéquation avec le mythe nazi du « Sang et du Sol » (*Blut und Boden*). Tout créateur est désormais investi d'une mission : se mettre au service de son peuple pour donner naissance à une œuvre « purement » allemande, affirmant ainsi au monde entier la suprématie artistique du Reich. Mais pour que la musique encouragée par le régime soit

²⁰⁰ Philippe DE FELICE, *Foules en délire, Extases collectives. Essai sur quelques formes inférieures de la mystique*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 352-353.

²⁰¹ *Volkstum und Arbeit* : « Peuple et travail ». Quant à *Heimat*, c'est le foyer et, par extension, la Patrie.

²⁰² Werner HAVERBECK, cité par Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales, op. cit.*, p. 268.

appréciée et intégrée par tous, il lui faut tout d'abord d'éduquer le citoyen en lui inculquant les valeurs nazies :

« Il est aussi facile d'éduquer l'homme simple au Bien qu'au Mal, en matière de goûts. Seulement, il ne faut pas lui laisser le choix entre le Bien d'un côté, et le Mal se présentant sous une forme attrayante de l'autre ; il faut uniquement lui apporter le Bien²⁰³. »

Quel est ce peuple continuellement convoqué dans le discours nazi ? Goebbels en dresse une présentation lors du gigantesque rassemblement public organisé pour la première fête du travail, le 1^{er} mai 1933 :

« L'ensemble du peuple allemand se trouve rassemblé au-delà de toutes les différences de classe, d'ordre et de confession pour anéantir définitivement l'idéologie de la lutte des classes et ouvrir la voie à la nouvelle idée de la solidarité et de la communauté du peuple²⁰⁴. »

Dès les années 1920, Hitler avait ainsi formulé son projet d'abolition de toute idée de classes :

« Il n'y a pas de classes et il ne peut y en avoir. La classe, c'est la caste, et la caste, c'est la race. Mais ici en Allemagne, où tout le monde a le même sang, est avant tout allemand, a les mêmes yeux et parle la même langue, il ne peut y avoir de classe ; il n'y a qu'un peuple et rien d'autre²⁰⁵. »

Dans la logique nazie d'union du sang, le peuple *Volk* n'est donc plus entendu comme une partie de la société allemande, un peuple-classe, mais comme un ensemble racial fédéré autour d'un seul homme : « *Ein Volk, ein Reich, ein Führer*²⁰⁶ ». L'enjeu est double : l'unité de tous les Allemands tout d'abord, mais également l'adhésion de la classe ouvrière, dont Hitler redoute les réactions et le soulèvement. La prise de pouvoir par Hitler semble donc avoir modifié la définition même du terme « peuple », comme s'il recouvrait désormais la même réalité que la « nation », exclusivement allemande ; par la fusion du peuple entier dans le Reich, tout est résorbé et unifié, massifié, uniformisé. Il n'est plus possible d'user du mot pour diviser ; si les idéologues nazis attaquent constamment ce qu'ils nomment la « mentalité bourgeoise » des élites intellectuelles de Weimar, se situant dans une démarche de rupture, ils s'efforcent

²⁰³ « Der einfache Mann ist zum Guten genau so leicht zu erziehen wie zum Schlechten, was den Geschmack betrifft. Nur muß man ihm nicht die Wahl zwischen dem Guten und dem in lockender Gestalt auf ihn zukommenden Bösen lassen, sondern man muß ihm nur Gutes bringen. » Peter RAABE, « Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur », *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 55.

²⁰⁴ Joseph GOEBBELS, traduit et cité par Jean SOLCHANY, *L'Allemagne au XX^e siècle. Entre singularité et normalité*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 2003, p. 210.

²⁰⁵ « Es gibt keine Klassen und kann keine Klassen geben. Klasse heißt Kaste, und Kaste heißt Rasse. Bei uns aber in Deutschland, wo jeder gleiches Blut trägt, der überhaupt Deutscher ist, und gleiche Augen hat und die gleiche Sprache spricht, da kann es keine Klasse geben, da gibt es nur ein Volk und weiter nichts. » Adolf HITLER, cité par Peter RAABE, *Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, op. cit., p. 56.

²⁰⁶ Devise nazie : « Un peuple, un empire, un guide ».

néanmoins de ne pas stratifier ni diviser la société allemande, cela pour mieux fédérer la population contre les étrangers, ou plutôt contre *l'étranger* personnifié désormais par tout citoyen juif : selon Hitler toujours, « il n'y a pas de meilleur garant de la paix que l'unité fanatique de la nation allemande²⁰⁷. »

Mais, paradoxe, le terme « peuple » désigne, par synecdoque, à la fois la partie et le tout : si c'est à tous ceux dont le sang a été décrété pur que les nazis entendent s'adresser, il n'en reste pas moins à leurs yeux que le meilleur représentant de ce peuple, celui qu'ils désignent comme modèle, est le paysan, « homme simple », ainsi que l'analyse Anne-Marie Thiesse : « Parce qu'il est tout près du sol, [il] est l'expression la plus authentique du rapport intime entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu²⁰⁸. »

La simplicité villageoise et la vertu de la nation se rejoignent et s'allient pour s'opposer à la modernité, au cosmopolitisme et surtout à la menace que représentent, pour Hitler, « ces villes de plusieurs millions d'habitants, qui attirent si avidement les hommes pour les broyer ensuite de façon si effroyable²⁰⁹. » Le peuple des campagnes serait la couche-mère non altérée de la nation, antithèse du nouveau prolétariat urbain. Les paysans, menant une vie caractérisée par la simplicité, sont dépeints comme porteurs d'une culture authentique et détenteurs de sagesse et de savoir-faire. C'est ainsi que le folklore musical est mis à l'honneur dans la vie culturelle de l'Allemagne nazie. Les chansons folkloriques ou populaires — nous précisons par la suite cette catégorie musicale et les enjeux de sa création — deviennent, pour les musicologues nazis, « le seul moyen de réunir à nouveau le peuple et l'art. Ce ne sont pas des chansons que l'on fredonne seul avec recueillement, et elles ne sont pas réservées à des cercles d'initiés²¹⁰. » Ancré dans la germanité, ce folklore musical permet, dans la logique de rupture amorcée par Hitler, d'étouffer l'intellectualisme des compositeurs sous le prétexte de la nécessaire compréhension de la musique par le peuple tout entier, ce peuple d'hommes « simples ».

²⁰⁷ « Es gibt keinen besseren Garanten für den Frieden als die fanatische Einheit der deutschen Nation. » Adolf HITLER, Discours à la SA, Kelheim, le 22 octobre 1933 ; extrait de Philipp BOUHLER (dir.), *Die Reden des Führers nach der Machtübernahme*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1939, p. 47.

²⁰⁸ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales*, op. cit., p. 159.

²⁰⁹ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 37.

²¹⁰ « Sie sind der einzige Weg, um wieder eine Verbindung zwischen Volk und Kunst zu schaffen. Diese Lieder kann man nicht besinnlich vor sich hinsummen, sie sind nicht nur für bestimmte Kreise reserviert. » Richard HAUG, « Unser Dank – unsere Pflicht », *Die Musik-Woche*, 15 avril 1938, p. 229.

1.1.2- Nationalisation de la masse et *Volksgemeinschaft*

« C'est seulement quand on a enseigné au peuple et qu'on l'a convaincu que ces capacités fondamentales [forces mentale et psychique] s'expliquent par une origine commune, en l'occurrence le sang, au sens de l'idéologie raciale, que ce peuple a eu la possibilité de mobiliser toutes ces forces au service de ces tâches fondamentales, et de s'associer à un groupe animé par les mêmes idées²¹¹. »

L'État national allemand, constitué tardivement en 1871, manque encore d'unité culturelle lors de l'arrivée au pouvoir de Hitler :

« Le processus d'homogénéisation culturelle qui s'est opéré dans les vieilles monarchies nationales européennes, en France par exemple, n'a pu s'accomplir durant une aussi courte période d'unité. Le Reich se caractérise par la diversité de ses cultures régionales et par les disparités de la modernisation sociale. [...] Le caractère tardif et imparfait de l'unité et l'hétérogénéité des cultures et des niveaux de modernisation entretiennent chez certains nationalistes une inquiétude dont l'expression la plus extrême se retrouve dans les mouvements *völkisch* — culturels ou racistes — qui voient le salut dans l'homogénéisation forcée de la nation²¹². »

Le peuple-nation tel que le conçoivent les théoriciens nazis doit donc se penser dans une dimension de masse fusionnelle. « Être [national-]socialiste, c'est soumettre le Moi au Nous ; le [national-]socialisme est le sacrifice de l'individu à la communauté²¹³ » : c'est ainsi que Goebbels annonce dès 1929, dans son roman *Michael*, l'idéologie nationale-socialiste. Chacun doit s'effacer pour être absorbé dans une masse docile au service de son chef. Pour traduire l'impératif de cohésion derrière un dirigeant unique, le terme *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») est dès lors abondamment employé. Cette notion de communauté avait été, avant la prise de pouvoir, opposée par les courants et groupes conservateurs ou réactionnaires à celle de *Gesellschaft*, la société, qu'ils considéraient décadente. C'est le sociologue Ferdinand Tönnies qui, dans son ouvrage *Gemeinschaft und Gesellschaft* paru en 1887²¹⁴, introduit pour la première fois une dichotomie entre les notions. Dans la société moderne, l'individu serait lié à deux systèmes relationnels : le premier touchant au sentiment d'appartenance — la famille, le voisinage, le peuple —, celui qu'il nomme la « Communauté » ; le second, par opposition, dicté par l'intérêt, qu'il soit économique et politique — les clubs, réunions et associations —, qu'il relie à la

²¹¹ « Erst wenn ein Volk davon unterrichtet und überzeugt worden ist, daß sich diese Grundfähigkeiten [geistigen und seelischen Kräfte] aus einer gemeinsamen Quelle, nämlich dem Blut, im Sinne der Rassenlehre, erklären, hat dieses Volk die Möglichkeit, all die genannten Kräfte an ganz bestimmte vordringliche Aufgaben zu setzen und sich zu einem Ring gemeinschaftlichen Wollens zusammenzuschließen. » Hans Severus ZIEGLER, « Der Kulturwille des Dritten Reiches », 27 février 1937, *Wende und Weg*, op. cit., p. 38.

²¹² Christian BAECHLER, *L'Allemagne de Weimar*, op. cit., p. 413.

²¹³ Joseph GOEBBELS, *Michael. Ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1929, p. 25.

²¹⁴ Ferdinand TÖNNIES, *Communauté et société*, [1887], trad. fr. Joseph Leif, Paris, PUF, 1977, 286 p.

« Société ». Après la Première Guerre mondiale est forgée l'expression *Frontgemeinschaft* (« communauté de front »). Désignant la communauté, souvent fantasmée, qui a uni dans le combat officiers et hommes de troupe sans distinction de grade ou de classe, le mythe de la *Frontgemeinschaft* est porté par de jeunes Allemands qui, pour la plupart, n'ont pas combattu et ont forgé une image idéalisée de la guerre. En conséquence, ils en exaltent les vertus pour l'avènement d'un homme nouveau, héroïque, dévoué à la communauté nationale et à sa Patrie. C'est à cette même période qu'apparaît le terme *Volksgemeinschaft*, le préfixe *Volks-*, « du peuple », rappelant au citoyen qu'il appartient à une communauté ethnique, ainsi son émanation, le *Volksgenosse*, littéralement « camarade du peuple » :

« Qui est notre camarade allemand ? Tout Allemand travaillant honnêtement, à condition qu'il soit de sang allemand, de mœurs allemandes et de culture allemande, et qu'il parle la langue allemande²¹⁵ ! »

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

« La lutte des classes déchire le peuple allemand en deux parties et l'empêche de se constituer en nation. [...] On luttera contre la lutte des classes le plus efficacement par l'élimination des fondements et des causes de la lutte des classes²¹⁶. »

Tous les Allemands deviennent dès lors des « camarades » ou *Volksgenosse* de ce que Hitler appellera à partir de 1937 la « démocratie germanique » (*germanische Demokratie*). Là encore, la massification et la fusion prévalent dans la définition telle que formulée par le chef de la Chancellerie Philipp Bouhler²¹⁷ :

²¹⁵ « Wer ist unser deutscher Volksgenosse ? Jeder ehrlich schaffende Deutsche, sofern er deutschen Geblütes, deutscher Sitte und deutscher Kultur ist und die deutsche Sprache spricht ! » Joseph GOEBBELS, *Das kleine ABC des Nationalsozialisten*, Berlin, Elberfeld, 1929, p. 3.

²¹⁶ « Der Klassenkampf zerreißt das deutsche Volk in zwei Teile und machet es unfähig, eine Nation zu werden. [...] Man bekämpft den Klassenkampf am wirksamsten durch den Kampf auf Beseitigung der Grundlagen und Ursachen des Klassenkampfes. » *Ibid.*, p. 5.

²¹⁷ Collaborateur du *Völkischer Beobachter*, Philipp Bouhler (1899-1945) rejoint le NSDAP dès 1922 et devient le second chef du Parti aux côtés de Hitler. Secrétaire général (*Reichsgeschäftsführer*) entre 1925 et 1934, il en assure la coordination. Figurant parmi les *Reichsleiter* (« directeurs ») du NSDAP, Hitler le nomme Chef de la chancellerie du Reich à partir de novembre 1934. Il porte à ce titre la responsabilité de l'euthanasie des handicapés via l'« Aktion T4 » qu'il supervise. Capturé en mai 1945 par les troupes américaines, il se suicide à Dachau, transformé en camp d'internement pour prisonniers de guerre.

« Le libéralisme met la liberté personnelle de chaque citoyen au premier plan, et se transforme ainsi en pionnier de la démocratie (souveraineté du peuple). Nous nous servons ici du mot au sens où il a été employé depuis la Révolution française. Car le concept originel de Démocratie, tel qu'il était notamment dans la constitution des Spartiates ou des Germains, inclut tout autre chose. [...] Il signifie l'intervention de la volonté populaire dans l'événement politique, sous la forme d'une confiance fondamentale des masses dans son guide, dont l'autorité et la détermination se trouvent ainsi non pas diminuées mais renforcées²¹⁸. »

Le principe fondateur du national-socialisme est donc « l'intérêt général avant l'intérêt particulier²¹⁹ » et il est rappelé à celui qui appartient à la communauté : « Tu n'es rien, ton peuple est tout²²⁰. » Symbole parmi d'autres de cette fusion des individus dans une masse au service de la cause nationale-socialiste, la création du « Front du travail allemand » (*Deutsche Arbeitsfront*) en mai 1933 par Robert Ley²²¹, qui permet progressivement au régime d'interdire tout syndicat d'employés ou d'employeurs, les citoyens étant désormais regroupés en un Front unique et fédérateur, et surtout l'instauration d'un « Service de travail du Reich²²² » (*Reichsarbeitsdienst*) pour les jeunes Allemands, au motif suivant :

« Nous avons observé que le travail commun sur un sol national commun au service d'un peuple commun était le meilleur moyen pour réconcilier le travailleur intellectuel avec le travailleur manuel, et pour vaincre le problème de la haine entre les classes et de la prétention de certaines. Nous avons considéré que le meilleur remède contre les préjugés liés au mépris hautain du travail manuel est l'obligation pour chaque Allemand de travailler lui-même en tant qu'ouvrier au service de son peuple pour une durée déterminée²²³. »

²¹⁸ « Der Liberalismus stellt die persönliche Freiheit des einzelnen Bürgers in den Vordergrund und wird damit zum Schrittmacher der Demokratie (Volksherrschaft). Wir bedienen uns hier dieses Wortes in der Bedeutung, die ihm seit der Französischen Revolution anhaftet. Denn der ursprüngliche Begriff Demokratie, wie er etwa in der Verfassung der Spartaner oder bei den alten Germanen wirksam war, beinhaltet etwas ganz anderes. [...] Das bedeutet die Einschaltung des Volkswillens in das politische Geschehen, und zwar in Form einer Vertrauensgrundlage der Massen für den Führer, dessen Autorität und Entschlußkraft hierdurch nicht geschwächt, sondern gestärkt wird. » Philipp BOUHLER, *Kampf um Deutschland. Ein Lesebuch für die deutsche Jugend*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1938, p. 11.

²¹⁹ « Gemeinnutz vor Eigennutz ! » Joseph GOEBBELS, *Das kleine ABC des Nationalsozialisten*, op. cit., p. 3.

²²⁰ « Du bist nichts, dein Volk ist alles. » Devise nazie propagée sous la forme d'affiches dès 1934.

²²¹ Ultra-nationaliste, Robert Ley (1890-1945) rejoint le NSDAP peu après le putsch intenté par Hitler et figure parmi les principaux artisans de la réorganisation du parti après sa libération. Nommé *Reichsorganisationsleiter* (« chef de l'organisation du Reich ») du NSDAP par Hitler en 1931 puis responsable du *Deutsche Arbeitsfront*, il a en charge l'éducation idéologique de millions de citoyens allemands. Antisémitisme convaincu, il prône l'« extermination » (*Vernichtung*) des Juifs. Capturé par les troupes américaines à la fin de la guerre, il se suicide dans sa cellule à Nuremberg avant l'ouverture de son procès.

²²² À partir du 26 juin 1935, une période de six mois de travail obligatoire, sur un système inspiré du service militaire, est due par les jeunes allemands de dix-neuf à vingt-cinq ans. Au cours de la guerre, la durée sera ramenée à six semaines et consistera davantage dans des entraînements militaires. La mesure est étendue aux femmes à partir du 4 septembre 1939.

²²³ « Wir kamen zu der Anschauung, daß die gemeinsame Arbeit am gemeinsamen Heimatboden im Dienste des gemeinsamen Volkes das beste Mittel sei, die Arbeiter der Stirne und der Faust wieder zusammenzuführen und Klassenhaß und Klassendünkel zu überwinden. Und als bestes Heilmittel gegen das Vorurteil der hochmütigen Geringschätzung der Handarbeit betrachten wir die Verpflichtung für jeden Deutschen, eine Zeitlang selbst als Handarbeiter im Dienste seines Volkes zu arbeiten. » Konstantin HIERL, « Die Leistung des Freiwilligen Arbeitsdienstes », in NATIONALSOZIALISTISCHE DEUTSCHE ARBEITERPARTEI (éd.), *Der Kongress zu Nürnberg, vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, Munich, Franz Eher, 1934, p. 181.

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

1.1.3- La propagande

La constitution d'une masse nationale-socialiste ne peut être envisagée sans une propagande efficace, ce dont se charge le « ministère du Reich pour l'information du peuple et la propagande », (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), sous l'égide de Goebbels. Il serait simpliste de considérer que toute propagande, si elle est efficace, remporte l'adhésion de la population ; le propagandiste canalise avant tout un courant ou des idées préexistants. La propagande de masse a été au centre des préoccupations et des attentions de Hitler durant les années de rédaction de *Mein Kampf*. Selon ses observations, il faut d'abord adapter tout discours en le simplifiant à l'extrême :

« Toute propagande doit être populaire et placer son niveau spirituel dans la limite des facultés d'assimilation du plus borné parmi ceux auxquels elle doit s'adresser. Dans ces conditions, son niveau spirituel doit être situé d'autant plus bas que la masse des hommes à atteindre est plus nombreuse. [...] Donc toute propagande efficace doit se limiter à des points forts peu nombreux et les faire valoir à coups de formules stéréotypées aussi longtemps qu'il le faudra, pour que le dernier des auditeurs soit à même de saisir l'idée²²⁴. »

Cette conception de la propagande est immédiatement mise à exécution dans la langue allemande : des termes tels que « peuple », « sang », « sol », « race », « communauté » sont employés de manière obsessionnelle et la construction des phrases et des discours est très simple, voire simpliste²²⁵. Autre stratégie propagandiste, le choix du nom du parti, le NSDAP (*National-Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei*). « Parti national-socialiste des travailleurs allemands », il fédère dans les termes une grande partie de la population et, partant, se distingue de tous les autres l'ayant précédé :

²²⁴ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 181-182.

²²⁵ Ce simplisme, la récurrence de termes-clés et la création de nombreux néologismes s'y rattachant feront même évoquer par les philologues la véritable naissance d'une langue propre au III^e Reich. À ce sujet, lire Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du III^e Reich*, op.cit., 376 p.

« *National-Sozialistische Deutscher Arbeiter Partei* : parce qu'il est *national*, le parti se distingue de tous les autres qui ne reposent pas sur la base racique [sic]. Parce qu'il est *socialiste*, le parti s'oppose à tous les partis bourgeois ; mieux, il est seul socialiste, car le parti social-démocrate collabore avec la bourgeoisie et le parti communiste est antisocial par son intransigeance stérile. C'est un parti *ouvrier*²²⁶ ; le seul d'ailleurs, car les chefs de tous les autres partis sont des bourgeois. Enfin, il est le seul parti *allemand*²²⁷. »

Alfred Rosenberg, dans son *Programme du parti* de 1922, lie toutes ces composantes à l'idéologie nationale-socialiste :

« Il est *national* et *nationaliste* avec toute l'ardeur du renouveau total d'un monde séculaire qui avait été englouti ; *socialiste* dans l'idée que le co-créateur, cofondateur d'un État ne doit pas, dans le meilleur des cas, recevoir une aumône sociale (comme cela fut le cas sous l'État libéral), mais que l'État en tant que tel a le devoir de diriger toute sa surveillance vers tout ce dont ses ressortissants ont besoin. [...] Le combat sans égards contre les corrupteurs du peuple allemand (le Juif et l'esprit juif qui émane de lui) a été entrepris. Cela signifie à la fois un combat de tous les *travailleurs* productifs intellectuellement et physiquement contre les parasites. Pour le national-socialisme, il n'y a pas les "prolétaires" et les "bourgeois" comme deux classes ennemies jurées, mais seulement des *Allemands* camarades de sang et de destin²²⁸. »

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

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

²²⁶ « [Note de l'auteur] Il n'est guère besoin qu'il soit *en réalité* ouvrier ; le nom suffit. Se souvenir du *D.N. Volkspartei* qui n'était rien moins que populaire dans son origine. »

²²⁷ Paul M.G. LEVY, « Psycho-sociologie et propagande politique. L'expérience allemande », *Revue de l'Institut de Sociologie*, Institut de Sociologie Solvay, Bruxelles, t. XIII, 1933, n°3, juillet-septembre, p. 557-558.

²²⁸ « *National, nationalistisch* ist sie [neue Volksbewegung] mit der ganzen Inbrunst eines neuen Erlabens uralten, nur verschütteten Wesens ; *sozialistisch* in der Erkenntnis, daß der Miterbauer eines Staates nicht, bestenfalls, ein soziales Almosen (wie es seitens des liberalen Staates geschah) zugeworfen erhalten darf, sondern daß der Staat als solcher die Pflicht hat, die Oberaufsicht über alles das zu führen, was alle seine Angehörigen bedürfen. [...] der rücksichtslose Kampf gegen diese Verführer des deutschen Volkes [der Jude und der aus ihm geborene jüdische Geist] wurde aufgenommen. Und das heißt zugleich : Kampf aller geistig und körperlich produktiv *Arbeitenden* gegen die Drohnen und Schmarotzer. Für den Nationalsozialismus gibt es weder "Proletarier" noch "Bürger" als zwei todfeindliche Klassen, sondern nur noch *Deutsche* als Bluts- und Schicksalsgenossen. » Alfred ROSENBERG (éd.), *Das Parteiprogramm*, op. cit., p. 12-13.

« La réunion de masse est nécessaire, ne serait-ce que pour éviter que le nouvel adhérent ne se sente seul et craigne de demeurer à l'écart. Grâce à elle, il perçoit dès le départ l'image d'une grande communauté. Ceci exerce un effet réconfortant et encourageant sur beaucoup de gens [...]. Si c'est la première fois qu'il quitte l'atelier ou l'usine où il se sent bien petit, pour se rendre à une réunion populaire et qu'il se trouve environné de centaines et de milliers d'auditeurs animés d'une même conviction [...], il succombe de lui-même à l'influence magique de ce qu'on appelle la suggestion collective²²⁹. »

À la fois acteur et spectateur, l'individu se trouve dépossédé de lui-même, dissous au sein du tout. C'est la raison aux gigantesques et nombreuses cérémonies, marches aux flambeaux et autres rassemblements : galvanisant la masse tout en la plaçant sous contrôle, elles entraînent une véritable adhésion au régime. Enfin, il ne faut pas oublier les différentes entreprises mises en place par le régime pour stimuler le sentiment de communauté : ainsi le programme d'« aide d'hiver » (*Winterhilfe*) qui encourage chaque année les citoyens à collecter argent, vêtements et nourriture pour les familles — considérées « aryennes » — défavorisées ou, plus insidieusement, la création d'organisations telles *Kraft durch Freude* (« La force par la joie ») qui, assurant au sein du *deutsche Arbeitsfront* une prise en charge des salariés après le travail, permettra de contrôler toutes leurs actions et leurs formes de loisirs et d'éviter ainsi qu'ils n'aillent au cabaret ou ne se retrouvent dans des débits de boisson et fomentent des troubles. Également, la promotion de la « Radio du peuple » (*Volksempfänger*) rapidement présente dans la majorité des foyers, ou encore le lancement de la « Voiture du peuple » (*Volkswagen*).

La fusion du peuple entier dans le Reich est donc en partie assurée par l'exaltation de la nouvelle « Communauté du peuple » et la propagande attenante mise en œuvre par le ministère de Goebbels. Mais, pour fusionner véritablement les individualités en une seule masse, « il faut élaborer une culture transclassiste fondée sur une esthétique, une éthique et un sentiment d'appartenance partagés par tous²³⁰. » C'est la musique qui sera chargée de cette élaboration. Le nouveau peuple doit être doté d'une musique « pure » au sens hitlérien du terme, c'est-à-dire expurgée de tout cosmopolitisme ou intellectualisme, qui exalte la communauté et qui s'exprime directement à lui sans nécessiter aucun discours ni connaissance préalable ; une musique qu'il connaisse pour avoir été bercé par elle depuis l'enfance, qui soit partie prenante de l'inconscient collectif et qui fasse référence au « Sol » tant exalté par le national-socialisme : ce sera la *Volksmusik* et plus spécifiquement les *Volkslieder*, c'est-à-dire, entre autres, la somme de chansons enfantines ou populaires éditées en recueils bien avant l'accession de Hitler au pouvoir.

²²⁹ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 715-716.

²³⁰ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales*, op. cit., p. 260.

1.2- *Volksmusik* et *Volkslieder* : l'asservissement du peuple par la musique

« La musique exerce une influence directe, mystérieuse et même inquiétante sur l'âme et sur les sens, sur les forces morales et physiques de l'homme, capable d'insuffler le courage, de dissiper la fatigue après une longue marche. Alors que le son, la mélodie, semblent à peine solliciter l'âme, le rythme a une force irrésistible même sur ceux qui sont le moins sensibles. Comme la pulsation redoublée du cœur, il met le sang en effervescence, entraîne les masses, donne le branle à des actes passionnés : danse, marche, combat. [...] Fleur offerte par l'imagination de l'artiste à celle de l'auditeur, elle exerce de merveilleux effets sur lui. Elle éveille la joie, ranime l'énergie, transporte, console, embellit et rehausse l'existence et fait communier des auditeurs en une même extase²³¹. »

1.2.1- Définition et mission

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

Les termes *Volksmusik* et *Volkslieder* tels qu'utilisés continuellement sous le régime hitlérien méritent d'être précisés. S'il conviendrait en apparence de les traduire respectivement comme ils le sont aujourd'hui par « musique populaire » ou « folklorique » et « chants populaires », — ce dernier terme étant une catégorie du premier —, il est néanmoins plus exact d'employer l'expression littérale « musique du peuple » et « chants du peuple » au regard

²³¹ Paul WINTER, « Musique et Sport », *Revue Olympique, Olympische Rundschau*, n°19, octobre 1942, p. 9.

de la conception nationale-socialiste : « C'est le chant de l'homme simple, qui ressent les choses encore naïvement, et qui est encore lié intimement à la nature et au paysage²³². » La *Volksmusik* et les *Volkslieder* se définissent donc principalement dans une vision populiste : ils ne doivent pas être réservés à des cercles élitistes mais permettre l'édification d'une vaste communauté germanique à visées expansionnistes. Dans ce contexte l'artiste, dont l'art et le génie prennent vie dans celle du peuple, n'est plus qu'un interprète de cette identité : « Il est en quelque sorte le représentant de sa conscience culturelle. Ses racines sont dans le peuple, et c'est d'elles qu'il tire ses forces créatrices²³³. » Les discours autour de la *Volksmusik* laissent percevoir un véritable asservissement de l'art et, partant, de l'artiste, à la « Communauté du peuple » et surtout au régime national-socialiste. Ainsi que l'annoncera clairement Hans Severus Ziegler :

« Il ne comprend rien au national-socialisme, celui qui défend l'idée que la politique et l'art n'ont rien à voir et que les questions artistiques pourraient rester à l'écart des nouvelles orientations pour le renouveau fondamental du peuple²³⁴. »

En conséquence, « il ne peut pas y avoir d'art au sens absolu où le démocratisme libéral l'entend²³⁵ » écrit Goebbels en avril 1933, mettant en garde contre l'aporie de l'Art pour l'Art, associé à la décadence et à l'isolement de l'artiste face au peuple. L'art doit en outre être « bon, conscient de ses responsabilités, adroit, proche du peuple et combatif » et « signifier quelque chose pour le peuple pour lequel il a été créé²³⁶. » Il doit donc se soumettre au régime, traduire fidèlement, exalter et inculquer l'idéologie nazie. L'artiste est lui-même conçu comme un véritable « soldat de la culture », un « travailleur de l'esprit et du cœur²³⁷ » du peuple.

²³² « Das Lied des einfachen Mannes, der noch naiv empfindet, mit der Natur und Landschaft noch innig verknüpft ist. » Armin KNAB, « Das deutsche Lied », *Musik und Volk*, 2^{ème} année, n°5, juin-juillet 1935, p. 173. Armin Knab (1881-1951), compositeur allemand, écrivait une musique empreinte des principes *völkisch* énoncés par le régime, et ce bien avant la prise de pouvoir hitlérienne. Sous le régime, il sera professeur à la *Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik* à Berlin.

²³³ « Er ist gewissermaßen Träger dieses Kulturbewußtseins. Im Volke hat er seine Wurzeln, und aus diesen Wurzeln zieht er ununterbrochen die starke, schöpferische Kraft. » Joseph GOEBBELS, cité par Richard PETZOLDT, « Reichsmusiktag 1939 in Düsseldorf : Schlußbericht », *Allgemeine Musikzeitung*, Berlin, 66^e année, n°19-20, 12 mai 1939, p. 351.

²³⁴ « Der weiß nichts vom Nationalsozialismus, der die Ansicht vertritt, daß Politik mit Kunst nichts zu tun habe und bei der neuen seelischen und charakterlichen Ausrichtung des neuen Volkes die Fragen der einzelnen Kunstgebiete außerhalb der Betrachtung bleiben könnten. » Hans Severus ZIEGLER, *Entartete Musik*, op. cit., p. 5.

²³⁵ « Kunst im absoluten Sinne, so wie der liberale Demokratismus sie kennt, darf es nicht geben. » Joseph GOEBBELS, 11 avril 1933, cité par Joseph WULF, *Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 88.

²³⁶ « Gut muß die Kunst sein ; darüber hinaus aber verantwortungsbewußt, gekonnt, volksnahe und kämpferisch [...] und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten. » Joseph GOEBBELS, 11 avril 1933, *Ibid.*, p. 88.

²³⁷ « Soldaten der Kultur » ; « Arbeiter des Geistes und des Herzens. » Hans Severus ZIEGLER, *Wende und Weg*, op. cit., p. 47.

1.2.2- Corpus et caractéristiques musicales

Peter Raabe, président de la Chambre de Musique du Reich (*Reichsmusikkammer*) à la suite de Richard Strauss, détaille ainsi le corpus de la *Volksmusik* et des *Volkslieder* :

« Il faut avant tout compter parmi la *Volksmusik* toutes les musiques utilitaires qui n'ont pas de caractère spirituel, c'est-à-dire les chants et pièces qui accompagnent la marche au pas [*Marschlieder*], ceux que l'artisan entonne en travaillant, ceux du paysan derrière sa charrue, de la mère au-dessus du berceau ; également de nombreuses musiques de convivialité ; les chants de la Jeunesse Hitlérienne, des SA et SS et la majeure partie du répertoire des fanfares²³⁸. »

À ce répertoire pré-existant s'ajoute une kyrielle de nouveaux chants, qui voient notamment le jour suite aux nombreux prix de composition organisés par la *Reichsmusikkammer* : chants pour les marches, les fêtes, les rassemblements des différentes organisations, l'armée etc. Les titres et les paroles sont plus explicitement proches des préoccupations nazies : le « Chant à Horst Wessel²³⁹ » (« *Horst Wessel Lied* »), « Nous nous battons pour l'honneur » (« *Wir kämpfen für Ehre* »), « Les enfants du Régiment » (« *Die Regimentskinder* ») en sont quelques exemples. Malgré cette différence, les canons mélodiques et harmoniques sont quasiment semblables.

Quelles sont les caractéristiques musicales de ces *Volkslieder* ? Un éloge du style d'Erich Lauer, compositeur de chants pour la Jeunesse Hitlérienne, les présente et les met en avant :

« C'est une joie de voir comme il a en tête pour ses musiques de fête une abondance de thèmes toujours nouveaux, sobres mais jamais banals ; comme il parvient à donner une unité à son œuvre par la réalisation d'idées cycliques et d'ostinato ; comme le rythme de marche de la jeune génération martèle et frappe cette musique ; comme il parvient à conférer à l'unisson et la polyphonie dans le chœur, chacun ayant son rôle, de grands effets. L'instrumentation de ces grandes musiques de fête est caractérisée par l'utilisation des vents, de fanfares, de l'orgue, de la grosse caisse et du tambour : un idéal sonore âpre et clair qui confère aux œuvres de ses ancêtres²⁴⁰. »

²³⁸ « Vor allem muß man zur Volksmusik wohl alle Gebrauchsmusik zählen, die nicht geistlichen Charakter hat, also : Lieder und Musikstücke, die das Marschieren begleiten, Gesänge, die der Handwerker bei der Arbeit singt, der Bauer hinter dem Pflug, die Mutter an der Wiege ; auch viele Geselligkeitsmusik gehört hierher ; die Lieder der Hitler-Jugend, der SA und SS, das Meiste, was die Spielscharen üben und aufführen. » Peter RAABE, *Kulturwille im deutschen Musikleben*, op. cit., p. 58.

²³⁹ Jeune nazi membre de la SA, tué par un communiste lors d'un échange de coups de feu ; après sa mort les nationaux-socialistes l'édifient au rang de martyr. La chanson qu'il avait composée en 1927, *Die Fahne hoch* (« Le drapeau levé »), est rebaptisée *Horst Wessel Lied* et devient l'hymne du parti nazi.

²⁴⁰ « Es ist dabei eine Freude zu sehen, wie ihm für seine Feiermusiken eine Fülle immer neuer Themen zu Gebote stehen, die schlicht sind, ohne je banal zu werden ; wie er es durch die Durchführung zyklischer und ostinater Gedanken versteht, das Werk zur Einheit zusammenzubinden ; wie der Marschrhythmus der jungen Generation in dieser Musik hämmert und pocht ; wie er einstimmigem und mehrstimmigem Chor, jedem an seiner Stelle, große Wirkungen zu verleihen und abzugewinnen weiß. Die Instrumentation der großen Feiermusiken ist charakterisiert durch die Verwendung von Bläsern, Fanfaren, Orgel, Pauken und Trommeln, ein herbes, klares, plastisches Klangideal, das den Werken seinen Adel verleiht. » Herbert HAAG, « Erich Lauer. Ein Musiker des neuen Deutschlands », *Die Musik*, n°4, Janvier 1939, p. 253.

Dans l'introduction au recueil²⁴¹ *Singend wollen wir marschieren* (« Nous voulons marcher en chantant »), le poète et écrivain nazi Thilo Scheller en énonce également : le chant doit être énergique, accentué rythmiquement et articulé clairement. Le point de départ est la « sobriété simple du chant à l'unisson²⁴² », auquel une deuxième voix peut être ajoutée en homorythmie et principalement à la tierce ou à la sixte. « C'est en ceci que le chant naturel se reconnaît, qui n'a certes pas la propreté classique, mais qui est entonné avec force et dynamisme, et qui exprime l'attitude intérieure de ceux qui le chantent²⁴³. » Les premiers critères relèvent donc de l'idéologie : c'est la notion de « simplicité », au sens nationaliste et anti-intellectuel véhiculé par Goebbels, qui prévaut. La musique doit s'adresser aux sens et non à l'intellect. L'autre élément déterminant est le mode d'apprentissage et de transmission du répertoire : les recueils de partitions s'adressent avant tout aux responsables des groupes de jeunes ou de soldats. On leur recommande d'apprendre eux-mêmes ces chants par transmission uniquement orale. Sur le plan musical, tout ceci se traduit tout d'abord par des mélodies simples et des formes le plus souvent strophiques. Autre élément, l'hégémonie de l'unisson, présentée sous un jour idéologique comme essentielle à l'édification de la communauté :

« Le fondement du mouvement musical des jeunes est l'idée de communauté, autrement dit la volonté de dépasser l'isolement de l'individu qui était caractéristique du romantisme au sens large et d'éveiller à la place un nouveau sentiment de communauté²⁴⁴. »

La polyphonie est attaquée, dénigrée : « En plus de l'inutilité d'une telle tentative, on inculque ainsi à notre jeunesse un vice, qui n'est déjà que trop répandu : le manque de respect ! » accuse Peter Raabe²⁴⁵. La différenciation des voix — et par extension, des personnalités des individus — représente un véritable danger pour le bien de cette nouvelle communauté : « Dans le chant à quatre voix, le risque sera toujours que l'une des voix se distingue des autres, et que la communauté en souffre²⁴⁶. » L'unisson devient l'illustration de la *Volksgemeinschaft* (« Communauté du peuple ») et l'union de chaque voix dans une collectivité chantante doit procurer une expérience quasi-mystique à celui qui y prend part :

²⁴¹ Dès 1933, les premiers recueils de chanson à destination spécifique de chacune des organisations sont édités et très largement diffusés. La majeure partie de ces recueils est constituée d'un répertoire commun.

²⁴² « Die einfache Sauberkeit im einstimmigen Gesange. » Thilo SCHELLER (éd.), *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, Potsdam, L. Voggenreiter, 2^e éd. 1937, p. 4.

²⁴³ « Hierin wird der natürliche Gesang erkannt, der zwar nicht immer in klassischer erschallt, doch dafür kräftig-hart intoniert ist und in seiner bescheiden-ehrliehen Art die innere Haltung der Singenden ausdrückt. » *Ibid.*, p. 5.

²⁴⁴ « Die Grundlage der musikalischen Jugendbewegung ist der Gedanke der Gemeinschaft, mit anderen Worten der Wille, die Vereinzelung des Individuums, wie sie für die Romantik (im weitesten Sinne) charakteristisch war, zu überwinden und statt ihrer ein neues Gemeinschaftsgefühl zu wecken. » Herbert ROSENBERG, « Musik und Gemeinschaft ? » *Melos. Zeitschrift für Musik*, 12^{ème} année, n°1, janvier 1933, p. 1.

²⁴⁵ « Abgesehen von der Nutzlosigkeit solcher Bestrebungen zieht man in unserer Jugend damit ein Laster groß, das schon an sich in erschreckendem Masse unter dieser Jugend verbreitet ist : die Ehrfurchtslosigkeit ! » Peter RAABE, *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 41.

²⁴⁶ « Bei der Vierstimmigkeit wird immer die Gefahr naheliegen, daß einzelne Stimmen in den Hintergrund gedrängt werden, daß die Gemeinschaft notleidet. » Karl LAUX, « Neue Gesinnung in Chorschaffen », *Der Golden Brunnen*, n°1, 1933, p. 1.

« Ensemble, ils chantent leur chanson différemment de toutes les autres, ils la chantent non pas comme quelque chose qu'ils ont appris, mais comme un aveu du plus profond de leur âme. Une telle expérience ne peut naître que du chant collectif. Ni la pratique instrumentale à plusieurs ni un concert parfait ne peuvent aussi bien souder les hommes, les rendre intrinsèquement vivants et les métamorphoser autant que le fait de chanter ensemble²⁴⁷. »

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

Deux types de chants se distinguent malgré tout. Les premiers sont les chants fonctionnels, principalement des *Marschlieder* (« chants de marche »), énergiques et pleins d'entrain. Ils visent la synchronisation parfaite de la marche au pas lors des déplacements. Les temps forts doivent être marqués par le pied gauche, ce qui impose une écriture en mode binaire. En cas d'anacrouse, le départ se fait sur le pied droit²⁴⁸. L'usage fréquent de l'anacrouse sert uniquement à donner l'élan qui permettra l'accentuation du premier mot important de la chanson.



Unter der Fahne schreiten wir. Texte : Max Barthel ; Musique : Georg Blumensaat, 1933.

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

²⁴⁷ « Sie singen dieses Lied ganz anders, als alle andern, sie singen es nicht als etwas, was sie gelernt haben, sondern als das Bekenntnis ihres innersten Wesens. Ein solches Erleben kann nur aus gemeinsamen Singen erwachsen. Weder instrumentales Zusammenspiel, noch ein vollendetes Konzert kann Menschen so zusammenschweißen, innerlich lebendig machen und verwandeln wie das gemeinsame Singen. » Gisela TIEDKE, « Musikerziehung – Menscherziehung », *Musik und Volk*, 2^{ème} année, n°5, juin-juillet 1935, p. 182.

²⁴⁸ Précision de Thilo SCHELLER (éd.), *Singend wollen wir marschieren*, op. cit., p. 4.

Im gan- zen Land mar- schie- ren nun Sol- da- ten, Helm und Ge- weh- re be- reit,
 heiß ist der Som- mer und lang sind die Stra- ßen und wie mar- schie- ren noch weit.

Im ganzen Land marschieren nun Soldaten. Texte et musique : Hans Baumann, 1936.

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

Dans le souci d'un chant « naturel » et intuitif, les silences qui rythment ces chants ont pour fonction de permettre au chanteur de reprendre son souffle entre les phrases pour plus de puissance et d'énergie. Les rythmes pointés (longue/brève) reviennent dans de très nombreux chants et accentuent l'aspect martial et combatif tant prisé par Goebbels. Quant aux tonalités, il est rare que le mode mineur soit choisi, considéré comme inapproprié à la musique allemande. Le musicologue Oskar Fleischer écrit ainsi : « le mineur est un mode faible, non-Germanique, qui ne convient pas à notre nature directe, puissante, claire²⁴⁹. » Le mode majeur est par ailleurs plus apte à susciter l'enthousiasme et l'énergie. Il est enfin un élément caractéristique primordial : il s'agit du « rythme métrique ». Ainsi que le formule Philippe Biton : « Les artistes aiment le rythme libre (disposition irrégulière des ictus), plus spiritualisé que l'autre ; les moins cultivés préfèrent le rythme métrique (retour périodique des ictus), plus matériel, plus facile à saisir. » Et, citant Jules Combarieu :

« L'homme le moins bien doué pour la musique est celui qui ne peut entendre une ligne mélodique sans chercher à marquer la mesure par des mouvements de tête ou sans frapper le sol avec sa canne²⁵⁰. »

Les *Volkslieder* mis à l'honneur par Hitler et les musicologues nazis sont extrêmement pulsés — on pourrait même évoquer une musique du tout-pulsé — et ce dans une hyper-régularité qui confine au martèlement : la récurrence des temps forts est obsédante, sur chaque temps pour une bonne partie d'entre eux. Cet élément rudimentaire devient un paramètre littéralement opprimant, au service du projet d'emprise sur l'individu et d'enrôlement de la masse.

²⁴⁹ « Minor is a non-Germanic, weak mode, that does not correlate with our direct, powerful, upright nature. » Oskar FLEISCHER, « Vor- und frühgeschichtliche Urgründe des Volksliedes », cité par Pamela POTTER, *Most German of the Arts*, op. cit., p. 216.

²⁵⁰ Philippe BITON, *Le rythme musical. Le rythme de la langue française, paroles et musique, le rythme en général*, Genève, Henn, 1948, p. 145.

Comparables aux *Marschlieder* dont ils sont supposément distincts, les *Kampflieder* (« chants de combat ») sont le plus souvent chantés lors d’occasions similaires. Seule la teneur des paroles, plus idéologique, diffère.

À côté de ces chants fonctionnels, une seconde catégorie, à vocation fédératrice : parmi ceux-ci, les *Feierlieder*, chants de célébration des jours fériés ou de commémoration des « martyrs », c’est-à-dire les compagnons de Hitler morts lors de son putsch manqué en 1923, et désormais érigés en héros. Chargés de lyrisme, une deuxième voix peut y être tolérée — l’écriture est néanmoins verticale. Y sont également associés des chants à la gloire de la Patrie. Ils visent l’exaltation du sentiment de communauté nationale.



Nichts kann uns rau - ben Lie - be und Glau - ben zu un - serm Land
es zu er - hal - ten und zu ge - stal - ten, sind wir ge - sandt.

Nichts kann uns rauben. Texte : Karl Bröger ; Musique : Heinrich Spitta, 1935.

Le chant *Nichts kann uns rauben*, sur un texte écrit lors de l’occupation de la Ruhr par les troupes françaises en 1923, évoque l’amour indestructible pour la patrie : « Rien ne peut nous enlever l’amour et la foi en notre pays. Pour en prendre soin et l’aménager, nous sommes envoyés. » Ici, la deuxième voix suit presque exclusivement un parcours à la tierce. L’unisson sur les derniers mots de chaque phrase, « pays » et « envoyés », permet leur accentuation et la fédération du groupe. Aux *Feierlieder* s’ajoutent de nombreux autres chants entonnés à diverses occasions ou divers moments de la journée lors des camps d’été ou du service de travail obligatoire et visant le divertissement contrôlé, la cohésion ou la complicité du groupe : lors des soirées musicales et « soirées de camaraderie » (*Kameradschaftsabende*), autour d’un feu de camp le plus souvent, mais également pour le lever et juste avant le coucher, avant ou après le déjeuner, ou même lors de la corvée d’épluchage des pommes de terre — cette catégorie de chants étant baptisée spécifiquement *Kartoffelschällieder*²⁵¹.

²⁵¹ Nous nous basons ici sur les chapitres du recueil *Singend wollen wir marschieren*.

1. Nun he : ben wir zu sin : gen an, das Lied von
 der Kar : tof : fel. Kam : ra : den zieht das
 Mes : ser raus und stecht dem Dieb die Au : gen
 aus, der Kas, der Kes, der Kis, der
 Kar : tof : feln, der Kar : tof : fel.
 Ros, der Kas Kes Kis Ros Kus Kar : tof : fel.

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

L'existence de chants pour cette occasion révèle en elle-même la volonté de contrôle musical omniprésent du temps ainsi que la mission éducative dont les *Volkslieder* sont chargés. *Nun heben wir zu singen an*, parmi d'autres, ambitionne de remplacer les « chants sentimentalistes et kitsch²⁵² » par un *Volkslied* « chanté avec sentiment²⁵³ ». Les paroles de ce « chant de la pomme de terre », qui restent néanmoins dans le champ lexical du combat, sont humoristiques : « Camarade, sors ton couteau et crève les yeux de la bête, de la Po, de la Pa, de la Pe, de la Pi, de la Pu, de la Pomme de terre. » L'auteur précise que le chant doit être entonné à la fois « avec sentiment et guimauve²⁵⁴ », comme pour parodier les *Schlager* décriés. Les interprètes sont encouragés à trouver des paroles pour les couplets suivants car, selon Scheller, « les chants dont on peut inventer la suite des paroles procurent une grande joie²⁵⁵. » L'ajout d'une deuxième puis d'une troisième voix visent le jeu et la fédération par le plaisir musical. Nombre des chants visant le divertissement musical sont pour leur part écrits en canon. Si les chants à vocation hymnique sont plus lents car plus solennels, tout le corpus n'en reste pas moins homogène par ses caractéristiques musicales.

²⁵² « Sentimentale, kitschige Lieder. » Thilo SCHELLER, *Singend wollen wir marschieren*, op. cit., p. 130.

²⁵³ « Gefühlvoll gesungen. » *Ibid.*, p. 130.

²⁵⁴ « Mit Gefühl und Schmalz zu singen. » *Ibid.*, p. 130.

²⁵⁵ « Viele Freude machen auch die Lieder, bei denen selber weitergedichtet werden kann. » *Ibid.*, p. 130.

1.2.3- Rôle du texte

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

Quant à ceux à la teneur politique divergente, leurs paroles sont tout simplement modifiées, détournées pour les asservir à l'idéologie : les termes « *Kommunisten* » ou « *Sozialisten* » peuvent ainsi être remplacés par « *Hitlerjugend* », « *Hitlerleute* » ou « *Kameraden* », la lutte des classes « *Klassenkampf* » devient lutte des races « *Rassenkampf* », etc. Les personnages emblématiques du communisme tels Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg ont disparu, et c'est désormais Hitler qu'il faut louer. De même pour les idéaux : dans la reprise de « L'Internationale », le national-socialisme est la nouvelle issue pour le genre humain, en l'occurrence allemand. Cette démarche, outre qu'elle remédie efficacement aux besoins incessants d'enrichissement du répertoire de chants nazis, vise deux objectifs. Tout d'abord, elle permet, en utilisant des mélodies connues et appréciées par tous, de susciter une sympathie pour les idées du régime :

« On sait combien facilement les airs en vogue s'inscrivent dans le subconscient. La simple audition d'un air qui n'est rien moins que politique agira de telle manière qu'elle éveillera des sentiments de sympathie envers le national-socialisme²⁵⁶. »

²⁵⁶ Paul M.G. LEVY, « Psycho-sociologie et propagande politique. L'expérience allemande », *art. cit.*, p. 560.

Elle est ensuite imaginée par Hitler pour manipuler l'opposition politique :

« [...] pour provoquer son indignation, et pour l'amener à venir à nos réunions, ne fût-ce que dans le but de les saboter, parce que c'était la seule façon de nous faire entendre de ces gens-là. [...] Peu importe que les adversaires se moquent de nous, ou qu'ils nous injurient ; qu'ils nous représentent comme des polichinelles ou des criminels ; l'essentiel c'est qu'ils parlent de nous, qu'ils s'occupent de nous²⁵⁷. »

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

Les *Volkslieder* tels que détournés, nazifiés et définis par le régime national-socialiste ont pour mission première de s'adresser au peuple et d'être au service de l'idéologie. Leur enjeu est, en clair, la constitution de la « Communauté du peuple », *Volksgemeinschaft*, terme-clé dans les écrits nazis. Sur le fond, la communauté consiste en l'union des citoyens en faveur ou au service d'un idéal : elle résulte d'une combinaison d'entités. Or derrière l'exaltation permanente de la communauté se profile la véritable finalité : anéantir toute individualité pour la dissoudre totalement dans une masse aryenne dévouée à une seule personne ; en d'autres termes, ce que Hitler appelait la « nationalisation de la masse ». Première cible visée : la jeunesse qui, porteuse du projet nazi, incarne le renouveau et doit, par conséquent, être ralliée en priorité à l'idéologie pour permettre la réussite de cette nationalisation. Les *Volkslieder*, l'omniprésence de la pulsation réduite à sa plus simple expression, ainsi que tous les éléments évoqués précédemment prennent une part significative à ce processus.

²⁵⁷ Adolf HITLER, cité par Serge TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, op. cit., p. 366-367.

2- Dissolution de l'individu dans la *Volksmusik* et les *Volkslieder* : le cas de la jeunesse

« *Hitlerjugend* et *Jungvolk*, garde à vous ! Camarades qui aujourd'hui, jour d'anniversaire de notre *Führer* Adolf Hitler, êtes intégrés à la jeunesse hitlérienne, vous devez prêter serment :

"Je jure solennellement de servir le *Führer* Adolf Hitler fidèlement et avec un dévouement total.
Je jure solennellement de m'engager sans relâche pour l'unité et la camaraderie de la jeunesse allemande.
Je jure solennellement obéissance au chef de la Jeunesse du Reich et à tous les chefs de la Jeunesse hitlérienne.
Je jure solennellement sur notre drapeau sacré, que j'essaierai toujours d'en être digne, que Dieu me vienne en aide !"

Par ce serment je vous accepte en tant que chef de la Jeunesse du Reich dans les rangs de la Jeunesse hitlérienne. *Hitlerjugend* et *Jungvolk* : repos ! Chantons tous la première strophe du *Deutschlandlied* et de notre chant au drapeau²⁵⁸. »

2.1- La jeunesse et ses enjeux

2.1.1- Les « architectes d'un nouvel État raciste »

« L'Élite est élevée dans une discipline de fer, orientée vers la conception *völkisch* commune et ce qui en découle. Elle a une obligation d'honneur, d'honnêteté, de fidélité, de sens du service et du sacrifice, de dévouement à la collectivité, [...] de bravoure et de courage, de droiture, de justice²⁵⁹. »

Les jeunes Allemands auxquels le sang confère une supériorité sur ceux des autres peuples représentent pour Hitler les « architectes d'un nouvel État raciste²⁶⁰ » à venir. C'est par cette jeunesse que pourra naître l'homme nouveau qu'il entend façonner. Les moyens éducatifs à mettre en œuvre sont ainsi énoncés : « La fortification du corps et la formation du caractère ;

²⁵⁸ « *Hitlerjugend* und *Jungvolk* — Stillgestanden ! Kameraden, die ihr heute, am Geburtstag unseres Führers Adolf Hitler in die *Hitlerjugend* eingegliedert werdet, ihr habt zu geloben : Ich gelobe, dem Führer Adolf Hitler treu und selbstlos in der *Hitlerjugend* zu dienen. Ich gelobe, mich allzeit einzusetzen für die Einigkeit und Kameradschaft der deutschen Jugend. Ich gelobe Gehorsam dem Reichsjugendführer und allen Führern der *Hitlerjugend*. Ich gelobe bei unserer heiligen Fahne, daß ich immer versuchen will, ihrer würdig zu sein, so wahr mir Gott helfe ! Somit übernehme ich euch als verantwortlicher *Hitlerjugend*-Führer in die Reihen der *Hitlerjugend*. *Hitlerjugend* und *Jungvolk* — rührt euch ! Alle singen die 1. Strophe des *Deutschlandliedes* und unser *Fahnenlied*. » Serment d'allégeance à la *Hitlerjugend* (Jeunesse hitlérienne, de quatorze à dix-huit ans) et à la *deutsches Jungvolk* (de dix à quatorze ans) rédigé par Baldur von Schirach. Chaque phrase du serment, lue par ce dernier, était répétée par l'assemblée. Cité par Thomas PHLEPS, « *Musikerziehung im Aufbau* », in Hanns-Werner HEISTER (dir.), "Entartete Musik" 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Sarrebruck, Pfau-Verlag, 2001, p. 422.

²⁵⁹ « Elite wird in straffer Zucht gehalten, nach der gemeinsamen und verpflichtenden völkischen Weltanschauung ausgerichtet, auf Ehre, Wahrhaftigkeit, Treuebindung, Bereitschaft zum Dienst und zum Opfer, auf Hingebung an das Ganze, [...] Tapferkeit und Mut, Geradlinigkeit, Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit. » Ernst KRIECK, *National-politische Erziehung*, Leipzig, Armanen-Verlag, 1932, p. 83-84.

²⁶⁰ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 404.

l'aspect combatif et soldatesque au meilleur sens du terme doivent redevenir des fondements de l'éducation²⁶¹. » Pour mener à bien l'enrôlement visé, l'emprise exercée sur la jeunesse doit être totale et le régime la soustrait rapidement à l'influence des adultes. Déjà dans *Mein Kampf* Hitler prônait, pour cette raison, l'indépendance des enfants et des jeunes vis-à-vis de leurs parents :

« La jeunesse forme un État à part, elle oppose à l'adulte une sorte de front solidaire, et cela est tout naturel. L'union que l'enfant de dix ans contracte avec les camarades de son âge est plus naturelle et plus forte que celle qui pourrait exister entre lui et l'adulte²⁶². »

Le système nazi confisque par conséquent son éducation « physique, intellectuelle et morale dans l'esprit du national-socialisme et au service du peuple et de sa communauté²⁶³. » Les professeurs ou personnels appelés à encadrer les jeunes Allemands sont choisis par l'administration nazie et, en l'espace de quelques mois, le régime s'assure la propriété virtuelle de toute la nouvelle génération. Incitée à l'opposition et la rébellion contre ses parents, encouragée à dénoncer tout propos condamnant le régime au sein de sa propre famille, elle deviendra progressivement un véritable outil de domination du peuple tout entier. Opportunément pour les idéologues et propagandistes, il s'agit d'une tranche de la population malléable, qui se montre particulièrement réceptive à l'exaltation de la *Volksgemeinschaft* et qu'attire l'absence de tutelle adulte. La possibilité — en apparence — de s'exprimer, l'indépendance vis-à-vis de l'autorité parentale mais également la camaraderie, le port d'un uniforme prestigieux, l'enthousiasme véhiculé par les membres des organisations de jeunesse et l'anti-intellectualisme la motivent à entrer dans les divers mouvements. Surtout, c'est une classe d'âge formée par ce que Sebastian Haffner nomme « la génération nazie proprement dite », née entre 1900 et 1910, qui a vécu la Première Guerre mondiale comme « un grand jeu excitant, passionnant, dans lequel les nations s'affrontent, [qui] procure des distractions plus substantielles et des émotions plus délectables que tout ce que peut offrir la paix²⁶⁴. »

²⁶¹ « Die Stählung des Körpers und die Ausbildung des Charakters ; das Kämpferische, Soldatische im besten Sinne muß wieder Grundlage der Erziehung sein. Daneben muß aber gleichzeitig die innere Notwendigkeit für den deutschen Menschen erkannt werden, eine neue, rassisch gebundene Kultur in sich aufblühen zu lassen. » Wolfgang Meinhard VON STAA, « Staat und Erziehung », *Völkische Musikerziehung*, 1934-1935, cité par Joseph WULF, *Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 172.

²⁶² Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 414.

²⁶³ « ... körperlich, geistig und sittlich im Geiste des Nationalsozialismus zum Dienst am Volk und zur Volksgemeinschaft ». Adolf HITLER, extrait de la loi sur la Jeunesse hitlérienne « Gesetz über die Hitlerjugend vom 1. Dezember 1936 », *Adolf Hitler an seine Jugend*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1940, p. 84.

²⁶⁴ Sebastian HAFFNER, *Histoire d'un Allemand*, op. cit., p. 34-35.

2.1.2- Embrigadement et enrôlement

Élément-clé dans l'embrigadement de toute la jeune génération : la constitution de mouvements de jeunesse contrôlés. La tradition des mouvements de jeunesse remonte alors au début du siècle, le plus important, celui des *Wandervögel* (« les Oiseaux migrateurs »), ayant vu le jour en 1901. Durant les années de la République de Weimar, une multitude d'organisations étaient nées, fédérant entre cinq et six millions d'adhérents en 1932²⁶⁵. Pour assurer son omniprésence dans la vie quotidienne du peuple allemand, le régime en détourne, intègre et crée de nouvelles — différentes pour les garçons et pour les filles²⁶⁶. Elles sont rattachées à la « Jeunesse hitlérienne » ou *Hitlerjugend*, organisation fondée dès 1926, à l'occasion d'un rassemblement du NSDAP à Weimar qui connaît son véritable essor après la prise de pouvoir de Hitler, avec l'interdiction ou l'intégration des mouvements de jeunesse concurrents. Sa responsabilité est confiée à Baldur von Schirach. Si l'adhésion se fait tout d'abord sur une base spontanée, la « Loi sur la Jeunesse hitlérienne », (*Gesetz über die Hitlerjugend*) du 1^{er} décembre 1936 la rend obligatoire pour tous les jeunes du Reich âgés de dix à dix-huit ans et décrétés « Aryens ». Le nombre d'adhérents suit alors une croissance exponentielle : un peu plus de 100 000 recensés en 1932, ils seront estimés à près de 8 millions en 1939. En 1938 s'y ajoutera une organisation non-obligatoire, la « section de la Ligue des jeunes filles allemandes "Foi et beauté" » (*Bund deutscher Mädels-Werk "Glaube und Schönheit"*) qui prépare celles de dix-sept à vingt-et-un ans à leur rôle de mère de famille et de femme au foyer. Tous les jeunes sont donc enrôlés officiellement jusqu'à l'âge de dix-sept ans, mais en réalité bien plus longtemps :

« Nous les prenons ensuite immédiatement dans le parti, dans le Front du travail, dans la SA ou dans la SS. Et si, après avoir passé là encore deux ans ou deux ans et demi, ils ne sont pas encore devenus de vrais nationaux-socialistes, alors nous les soumettons au service du travail obligatoire. Puis la *Wehrmacht* les prend en main pour un nouveau traitement et quand ils reviennent, nous les reprenons tout de suite pour qu'ils n'aient pas de rechute, dans les SA, les SS et ainsi de suite. Ainsi ils ne seront jamais plus libres pour toute leur vie²⁶⁷. »

²⁶⁵ Chiffres donnés par Alain ROCHES, « L'opposition de la jeunesse berlinoise sous le Troisième Reich », in Gilbert KREBS (dir.), *Berlin, carrefour des années vingt et trente*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 1992, p. 187.

²⁶⁶ Car le système national-socialiste ambitionne de forger deux types d'individus : l'homme aryen d'une part, la femme aryenne de l'autre. Hitler précise : « Il ne faut jamais perdre de vue que le *but* de l'éducation féminine doit être de préparer à son rôle la mère future. » Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 413.

²⁶⁷ Adolf HITLER, discours du 2 décembre 1938, cité et traduit par Patrice DELPIN, « La jeunesse embrigadée », in *Cliotexte. Un catalogue de textes utiles à l'enseignement de l'histoire*, <<http://icp.ge.ch/po/cliotexte/annees-20-30-crisis-totalitarisme/nazisme.hitler.1933.html>>, consulté en avril 2007.

Certaines organisations telles que le « Service de travail du Reich » (*Reichsarbeitsdienst*) évoqué précédemment ou l'« envoi des enfants à la campagne » (*Kinderlandverschickung*²⁶⁸) consistent même en une prise en charge totale d'une durée pouvant atteindre six mois pendant lesquels les jeunes Allemands sont employés à divers travaux bénévoles et logés dans des camps. Au sein de ce système de gestion de la vie humaine, la musique est appelée à assumer son rôle éducatif et propagandiste. Des « écoles de musique pour la jeunesse », les *Jugendmusikschulen*, voient le jour et accueillent les enfants qui le souhaitent, dès l'âge de huit ans et jusqu'à leur majorité. Ainsi que le formulera le compositeur Wolfgang Stumme, « l'éducation artistique aujourd'hui est l'éducation nationale-socialiste²⁶⁹. » On comprend clairement, par syllogisme, le rôle de la musique dans l'éducation de la jeunesse : partie prenante de la politique, elle est omniprésente et totalement indissociable de la vie même des individus.

2.2- Musique et dissolution de l'individu

2.2.1- Omniprésence de la musique dans les organisations de jeunesse

Comme l'analyse Erich Fromm à propos des différentes associations et ligues mises en place par le régime : « On enseigne à celles-ci, on leur répète, on les persuade que l'individu n'est rien et ne compte pas. Il doit accepter son inanité et s'incorporer à un mouvement puissant qui lui donnera assurance et prestige » ; il évoque même un « évangile d'anéantissement de soi²⁷⁰. » La mise en pratique musicale a été expliquée : prédominance de l'unisson, effacement derrière la collectivité, esthétique du simple et du tout-pulsé. Mais les *Volkslieder* y participent également d'une autre manière, plus insidieuse : c'est leur omniprésence-même et, de là, la construction d'une société chantante par excellence, qui permettent le contrôle ultime de chacun et son insertion dans le projet nazi par l'effacement du moi. Dès la rédaction de *Mein Kampf*, Hitler a conçu le contrôle total de la jeunesse :

« Toute l'éducation doit tendre à employer tous les moments libres du jeune homme, à fortifier utilement son corps. [...] Les éducateurs doivent faire table rase de cette idée qu'il appartient à chacun pour soi de s'occuper de son propre corps²⁷¹. »

La musique est alors appelée à prendre une part active à ce projet : tout en assumant un rôle propagandiste, elle devient l'un des principaux moyens d'occuper les jeunes et c'est naturellement que diverses catégories de chants font leur apparition. Citons par exemple, les chants pour le réveil et le coucher, ceux pour les saisons et les mois de l'année, les chants

²⁶⁸ Sous prétexte de protéger les enfants des attaques aériennes subies dans les villes, plusieurs millions de garçons et de filles sont envoyés à la campagne pour une période de plusieurs mois durant la guerre, et répartis dans plus de neuf mille camps à travers le pays. Outre les travaux collectifs, dans les champs ou des exploitations agricoles, ils sont surtout soumis à une propagande active des éducateurs ; parallèlement, les mères sont libérées de leur obligation familiale et peuvent donc travailler dans les usines pour soutenir l'effort de guerre.

²⁶⁹ « Musische Erziehung ist heute nationalsozialistische Erziehung ». Wolfgang STUMME, « Hitlerjugend, Schule und Musikschule für Jugend und Volk », *Zeitschrift für Musik*, n°105, vol. 10, 1938, p. 1077-1081.

²⁷⁰ ERICH FROMM, *La Peur de la liberté*, trad. fr. C. Janssens, Paris, Buchet/Chastel, 1963, p. 185-186.

²⁷¹ ADOLF HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 253.

encadrant les déplacements et randonnées, ceux pour les jeux et la danse, pour la cohésion du camp ou de la communauté, pour le travail, l'accueil du Führer, les hommages au drapeau, la célébration des jours fériés, les chants d'appel aux armes, ceux contre l'ennemi international, et même des chants pour les moments de repos. Les *Volkslieder* sont entonnés en toute occasion, non seulement au sein des organisations multiples, mais également lors des gigantesques fêtes solennelles et autres manifestations organisées par le régime :

« L'État national-socialiste était une sorte de dictature chantante. Nous chantions en permanence : en allant nous promener au village, dans le campement, autour du feu, en partant au travail... Nous chantions les ruisseaux qui coulent et les soldats [« Dragons bleus »], les vents qui soufflent et les tisserands, les héros de la nation...²⁷² »

Témoignage de ce surinvestissement musical de la vie quotidienne, le chercheur Michael Jung a recensé plus de six cents recueils de chants édités durant les seules années du régime²⁷³. La musique est donc constitutive d'un véritable cycle de vie marqué par la périodicité et par la métrique. Dans ce contexte, la définition du rythme en tant qu'organisation du son et du silence dépasse le simple cadre musical pour empiéter véritablement sur la vie de chaque individu : la musique elle-même devient rythme, le rythme du citoyen nazi.

2.2.2- La musique comme rythme de la vie

La musique devient le rythme, et quasiment le battement de cœur de l'individu fondu au sein de la masse, l'enfermant dans des automatismes et une routine musicale dépersonnalisante. À première vue, le recours systématique à la musique devrait agir essentiellement comme élément unificateur ou garant de l'unité d'un groupe : chanter d'une seule voix en des occasions précises instaure un sentiment rassurant, parfois même euphorisant, de communauté, surtout lorsqu'il s'agit d'exalter la collectivité : « L'amour de la patrie, l'amour du peuple allemand, l'amour ardent de la liberté et de la confiance en la victoire dans le combat spirituel, l'amour de la défense et des armes²⁷⁴ » sont ainsi loués dans les recueils de chants de jeunesse. Par ailleurs, le chant chasse la monotonie et occupe les moments de silence, dénoncé par les nazis comme le symptôme de dégénération d'une société. Mais en comblant ce silence, les *Volkslieder* instaurent paradoxalement la vacuité. À ânonner des paroles machinalement sur des musiques uniformisées, on pressent immédiatement le péril pour les individus : les paroles des chants,

²⁷² « Dieser NS-Staat war ja so etwas wie eine Singediktatur. Es wurde ständig gesungen. Beim Ummarsch im Dorf, im Zeltlager, beim Lagerfeuer, bei Morgenfeiern, vom fließenden Brunnlein und blauen Dragonern, und von wehenden Winden und von Leinewebern, Helden der Nation... » Témoignage de Carola STERN cité par Anna-Christine BRADE, « BDM-Identität zwischen Kampflied und Wiegenlied – Eine Betrachtung des Repertoires im BDM-Liederbuch *Wir Mädels singen* », in Gottfried NIEDHART, George BRODERICK (dirs), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Francfort, Peter Lang, 1999, p. 150.

²⁷³ Michael JUNG, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Francfort, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 1989, vol. 2, p. 358-397.

²⁷⁴ « Liebe zur Heimat, Liebe zum deutschen Volk, heiße Liebe zur Freiheit und Siegeszuversicht im Kampf der Geister, Liebe zu Wehr und Waffen. » Extrait de la préface à *Unser Lied. Jungdeutsches Liederbuch*, Berlin, 1928. Cité par Michael JUNG, *op. cit.*, vol. 1, p. 36.

telles de véritables maximes musicales, agissent comme des réponses à toute question qu'ils pourraient se poser. On se sent mélancolique, on veut retrouver son dynamisme ? La chanson du « Joyeux randonneur » (*Der frohe Wandersmann*) est toute indiquée. Mieux encore, la « Marche de la Jeunesse allemande » (*Marsch der deutschen Jugend*) ragaillardira les esprits et créera un esprit de corps ; à moins que l'on ne préfère louer le *Führer*, auquel cas le choix est plus important encore. Les *Marschlieder* illustrent quant à eux le souci d'uniformisation, au service de la discipline :

« L'idée première de la discipline est, naturellement, celle de la discipline ou organisation physique : là où on veut parvenir à un effet massif, provenant de l'emploi de la force d'une collectivité, d'une foule, la première tâche de ceux qui veulent la guider sera d'uniformiser les mouvements de cette foule, de la discipliner du point de vue de l'effort musculaire. [...] C'est aussi le meilleur moyen de priver cette foule de toute volonté propre, de l'hypnotiser en quelque sorte, de la guider. C'est la raison pour laquelle, dans une armée, les exercices de marche en formation serrée au pas jouent un si grand rôle²⁷⁵. »

Il s'agit donc, en permettant une marche synchronisée, d'enrégimenter les individus dans une illusion de « communauté » basée sur le devoir et l'obéissance et d'imposer au spectateur l'impression de puissance et de cohésion qui s'en dégage. Les chants et leur rythme omniprésent agissent donc tels des psychotropes et, à ce titre, sont bénéfiques aux futurs soldats. Selon le musicologue Rudolf Sonner : « Le chant collectif, le claquement des armes dans une structure rythmique très stricte renforcent le sentiment de solidarité de la troupe et intensifient le courage²⁷⁶. » Des années après la chute du régime, ils resteront en mémoire, ainsi qu'en témoigne un ancien membre du *deutsches Jungvolk* :

« Je suis surpris que, même après 57 ans écoulés, je me souvienne de 100 des 284 chansons que compte le recueil *Unser Liederbuch*, au moins de leur mélodie et d'une strophe. [...] Encore plus instructif pour moi, le fait que je ne me souvienne pas quand ni à quelle occasion je les ai apprises, et que ce soit aujourd'hui seulement que je me questionne sur leur contenu²⁷⁷. »

²⁷⁵ Serge TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, op. cit., p. 235.

²⁷⁶ « Der gemeinsame Gesang, das Zusammenschlagen der Waffen in strengem rhythmischen Gefüge strafft das Zusammengehörigkeitsgefühl der Mannschaft und steigert den Mut. » Rudolf SONNER, « Kriegsmusik – Feldmusik – Militärmusik », *Die Musik*, n°11, août 1940, p. 366.

²⁷⁷ « Ich bin überrascht, daß ich mich — nach nunmehr immerhin 57 Jahren — an 100 der insgesamt 284 Lieder erinnern konnte, die in der amtlichen Sammlung *Unser Liederbuch* stehen, jedenfalls an deren Melodie und an mindestens eine Strophe. [...] Aufschlußreich war für mich auch, daß ich mich nicht daran erinnern kann, wie und bei welchen Gelegenheiten ich diese Lieder gelernt habe, und daß ich erst heute die Liedertexte und ihre Inhalte reflektiere. » Témoignage cité par Ulrich GÜNTHER, « Lieder und Singepraxis im deutschen Jungvolk », in Gottfried NIEDHART, George BRODERICK (dirs), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, op. cit., p. 201.

Leur effet continuera même à être ressenti : le peintre alsacien Toni Ungerer, né en 1931, témoignera ainsi chanter ou fredonner encore régulièrement certains *Volkslieder* appris dans son enfance à la Jeunesse hitlérienne, pour remédier à des situations de découragement ou de perte d'énergie²⁷⁸.

Répondant à une conception hitlérienne nécessaire à l'édification d'un Reich millénaire, la cohésion du peuple « aryen » est l'un des objectifs primordiaux. Elle est assurée tout d'abord par une entreprise de propagande, notamment autour de la construction de la nouvelle « Communauté du peuple » *Volksgemeinschaft*. À cet ensemble est rapidement adjointe la *Volksmusik* qui, dans sa mission, doit révéler l'âme populaire et s'adresser à elle pour renforcer la cohésion autour d'un guide, le *Führer*. Elle est d'emblée définie par la négation, inscrite avant tout dans l'opposition au style dit « bourgeois » — entendre principalement l'usage de la polyphonie, la virtuosité et la mise en avant du soliste — et à toute influence étrangère — la modernité musicale et l'ouverture aux écoles internationales. Dans un souci d'accessibilité à la masse, les canons musicaux suivent la construction du discours tel qu'envisagé par Hitler dans son étude attentive de la propagande. Cela se traduit tout d'abord par la présence des symboles nazis dans les paroles : le tambour, la flamme, le drapeau, le réveil national, le combat, la fidélité, la communauté. Symboles qui, selon Serge Tchakhotine, jouent « le rôle de facteur conditionnant, qui, se greffant sur un réflexe préexistant, absolu, ou sur un réflexe conditionné formé antérieurement, peut à son tour devenir un excitant, déterminant telle ou telle réaction voulue par celui qui fait agir ce symbole sur l'affectivité d'autres individus²⁷⁹. » À ce régime totalitaire correspond une musique pulsée, mesurée — encadrée, tyrannisée. La *Volksmusik* qui résonne dans toutes les organisations collectives, en particulier celles de la jeunesse, est le reflet par excellence d'un système qui entend contrôler la vie de tous. Au fil des mois, le système nazi a mis en place une société d'un tout musical qui engage une forme de surdité et qui empêche d'exercer son esprit critique ou sa réflexion. Il a même permis, à l'intérieur des frontières élargies du Reich, la constitution d'une unité apparente :

« Lorsque nous voyageons pour rencontrer des camarades, qu'elles soient du Nord ou du Sud, de l'Ouest ou de l'Est, nous savons une chose : c'est par nos chants et notre répertoire commun que nous érigeons des ponts, et c'est en chantant que nous le ressentons : "nous sommes une grande unité"²⁸⁰ ! »

²⁷⁸ Son témoignage est cité par Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 64-65.

²⁷⁹ Serge TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, op. cit., p. 262.

²⁸⁰ « Und wenn wir auf Fahrt gehen, Kameradinnen treffen, sei es im Norden oder Süden, im Osten oder Westen, so wissen wir : durch unsere Lieder, durch unser gemeinsames Liedgut finden wir sofort eine Brücke zueinander, und beim Singen spüren wir : "Wir sind eine grosse Einheit !" » Maria REINERS, membre de la « Ligue des jeunes filles allemandes » *Bund deutscher Mädel*, avant-propos à leur recueil de chansons *Wir Mädel singen !*, citée par Rachel Jane ANDERSON, *Lieder, Totalitarianism and the Bund deutscher Mädel. Girls' political coercion through song*, Montreal, UMI Dissertation, 2002, p. 47.

L'obsession hitlérienne de la « pureté » raciale et artistique d'un nouveau peuple que le régime ambitionne de créer et de façonner, notamment par la musique, génère une relation d'interdépendance qu'incarnent la *Volksmusik* et les *Volkslieder* dans leur appellation même. Mise au service d'une nouvelle communauté raciale, la musique doit à son tour contraindre les Allemands qui y sont autoritairement intégrés à renoncer à leur individualité et à leur identité propre. Le régime nazi, comme nous l'avons démontré, s'inscrit dans une quête obsessionnelle de pureté musicale qu'il peine malgré tout à définir autrement que par le rejet et l'opposition avec les années Weimar. À ce titre, il applique une politique de rupture, en apparence esthétique. La rupture passe également par une vaste entreprise de véritable mise au pas de tous les domaines de la vie artistique et musicale, à commencer par la création en septembre 1933 d'une institution centralisatrice, la « Chambre de Culture du Reich » (*Reichskulturkammer*). Malgré cette prise de contrôle totale et totalitaire, les politiques musicales mises en place sous le III^e Reich restent marquées par l'incohérence et l'ambiguïté et détournent en réalité davantage celles observées sous la République de Weimar qu'elles n'en diffèrent fondamentalement. C'est pourquoi il est pertinent d'évoquer à leur sujet une démarche velléitaire.

C) Vellités de rupture : failles et ambivalences

1- Mise au pas de la musique et des musiciens

1.1- *Gleichschaltung* et Reichsmusikkammer : purges et censure

1.1.1- *Gleichschaltung* et exaltation de l'unité du peuple

Unité du peuple, unité du Reich : deux principes prioritaires pour le régime nazi, au service duquel toutes les forces doivent être employées. C'est dans ce contexte qu'est mise en place la *Gleichschaltung* : signifiant littéralement « synchronisation », le terme passe au champ politique en 1933 lorsque Goebbels la désigne comme « le remodelage de l'État et de tous les partis, toutes les communautés d'intérêt et toutes les associations en un grand tout²⁸¹. » Dans son ouvrage sur le vocabulaire national-socialiste, Cornelia Schmitz-Berning en donne la définition suivante :

« Suppression du pluralisme politique et organisationnel par l'adaptation des modes de fonctionnement et d'organisation des collectivités et institutions préexistantes au principe national-socialiste d'obéissance au Führer²⁸². »

Cette *Gleichschaltung*, traduite aujourd'hui par l'expression de « mise au pas », poursuit l'objectif de dissolution de l'individu dans une vaste collectivité et s'applique rapidement à tous les aspects de la vie des citoyens allemands, ainsi qu'en témoigne dès 1933 Sebastian Haffner :

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

C'était encore presque plus étrange et plus inquiétant de voir se volatiliser une quantité de personnes inoffensives qui faisaient partie de la vie quotidienne : le présentateur radiophonique dont on entendait chaque jour la voix et à qui on était habitué comme à une vieille connaissance avait disparu dans un camp de concentration, et malheur à qui osait encore prononcer son nom. Des acteurs et des actrices familiers depuis des années

²⁸¹ « Die radikale Umgestaltung des Staats und aller Parteien, aller Interessenvereinigungen, aller Verbände zu einem großen Ganzen. » Joseph GOEBBELS, juin 1933, cité par Cornelia SCHMITZ-BERNING, *Vokabular des Nationalsozialismus*, op. cit., p. 278.

²⁸² « Aufhebung des politischen und organisatorischen Pluralismus durch Anpassung der vorgefundenen Organisationsstrukturen bestehender Körperschaften und Institutionen an das national-sozialistische Führerprinzip. » *Ibid.*, p. 277.

s'évanouissaient du jour au lendemain [...]. Le plus célèbre des dessinateurs humoristiques, dont les innocentes plaisanteries faisaient chaque semaine rire tout Berlin, se suicida. Le présentateur du cabaret que l'on sait fit la même chose. D'autres n'étaient tout simplement plus là, et l'on ne savait pas s'ils étaient morts, arrêtés, exilés — on n'entendait plus parler d'eux. L'autodafé symbolique du mois de mai n'avait guère eu qu'un effet d'annonce, mais maintenant les livres s'envolaient des librairies et des bibliothèques et, cela, c'était réel et inquiétant. La littérature allemande vivante, bonne ou mauvaise qu'importe, était anéantie²⁸³. »

Conséquence de la suppression du pluralisme, la critique musicale est appelée à disparaître au profit de « comptes-rendus » (*Berichte*), rédigés par une seule et même personne acquise à l'idéologie nazie :

« Un compte-rendu simple, sans prise de position particulière devrait amplement suffire, lorsqu'il s'agit avant tout de retrouver dans le journal ce qui s'est passé au théâtre ou dans une salle de concert. Auparavant, et alors que cinq journaux dans une même ville représentaient encore cinq tendances différentes, chaque journal se devait d'avoir son propre critique musical [...]. Il en est tout autrement aujourd'hui. Les journaux ont désormais tous la même opinion ; pourquoi alors un seul critique ne pourrait-il pas écrire pour ces cinq journaux²⁸⁴ ? »

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

²⁸³ Sebastian HAFFNER, *Histoire d'un Allemand*, op. cit., p. 290-292.

²⁸⁴ « Ein einfacher Bericht, ohne Stellungnahme zu dem Geleisteten, würde vollständig genügen, wenn schon überhaupt alles, was im Theater oder im Konzertsaal geschieht, in der Zeitung wiederzufinden sein muß. Früher, als fünf Zeitungen in einer Stadt noch fünf verschiedene Richtungen vertraten, hieß es, jede Zeitung müßte einen besonderen Musikkritiker haben [...]. Jetzt ist das aber doch ganz anders. Die Zeitungen haben doch alle dieselbe Meinung ; warum kann also nicht ein Kritiker für alle fünf Zeitungen schreiben ? » Peter RAABE, Discours du 16 février 1934, *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 64.

l'exil dès 1933 : Schönberg, Klemperer et Weill, mais aussi, entre autres, Stefan Wolpe, Joseph Kosma, Ernst Hermann Meyer, Paul Dessau, Ernst Busch ou encore Alexander von Zemlinsky. Hanns Eisler et Ernst Toch, en voyage à l'étranger au moment de la nomination de Hitler comme chancelier, ne rentrent pas en Allemagne.

Parallèlement, le 7 avril 1933, a lieu la promulgation de la « Loi pour la restauration du fonctionnariat » (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) et pour la « simplification de l'administration » évoquée précédemment, qui permet d'exclure tous ceux considérés comme n'étant pas « d'origine aryenne²⁸⁵ » mais également de licencier des fonctionnaires « qui, par leurs activités politiques, n'offrent pas les garanties qu'ils prendront à tout moment et sans réserve la défense de l'État national²⁸⁶. » Enfin, « pour la simplification de l'administration, des fonctionnaires peuvent être mis à la retraite, même s'ils ne sont pas inaptes à travailler²⁸⁷. » Rapidement et grâce à cette liberté de manœuvre, les opposants politiques ou les personnes juives sont ainsi écartées et des fonctionnaires nazis sont nommés à tous les postes à responsabilité, ce qui leur permet de verrouiller le mode de recrutement du personnel et de superviser étroitement les lignes politiques et artistiques menées par les opéras, théâtres et même journaux musicaux.

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

²⁸⁵ *Reichsgesetzblatt*, 1933, vol. I., §3, cité dans « Verfassungsgesetze des Deutschen Reichs » in *Verfassungen der Welt*, <<http://www.verfassungen.de/de/de33-45/beamte33.htm>>, consulté en janvier 2009.

²⁸⁶ « Beamte, die nach ihrer bisherigen politischen Betätigung nicht die Gewähr dafür bieten, daß sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten, können aus dem Dienst entlassen werden. » *Ibid.*, §4.

²⁸⁷ « Zur Vereinfachung der Verwaltung können Beamte in den Ruhestand versetzt werden, auch wenn sie noch nicht dienstunfähig sind. » *Ibid.*, §6.

1.1.2- Reichskulturkammer et Reichsmusikkammer

Dans le contexte de la crise économique des années 1920, les artistes et la vie musicale se voient menacés : les licenciements sont nombreux et les contrats de plus en plus rares. De plus les institutions intellectuelles et culturelles de la nation, déjà touchées par quatre ans de guerre, sont durablement affaiblies. De ce fait, l'identité nationale et la culture étant liées de manière inextricable, beaucoup, et particulièrement les conservateurs, craignent que l'âme même de la nation allemande soit en danger. Les conforte dans cette conception la situation privilégiée des artistes modernes et des avant-gardes, qui ont connu sous la République de Weimar un véritable engouement de la critique et des collectionneurs. L'idée se répand que la raison d'un tel succès se trouve dans la situation des riches acheteurs, profiteurs de guerre et étrangers au peuple ; les accusations antisémites et anticommunistes suivent immédiatement. Un an avant la parution de son *Mythe du XX^e siècle*, dans lequel il expose ses théories racistes en matière d'art et de culture, Alfred Rosenberg fonde en février 1929 à Munich la première organisation artistique politique regroupant des nationaux-socialistes, la « Ligue de combat pour la culture allemande » (*Kampfbund für deutsche Kultur*), organisée en divers groupements locaux. Son objectif : « Le combat contre les aspirations culturelles destructrices du libéralisme et pour les forces ancrées dans l'allemanité²⁸⁸. » Y adhèrent entre autres Eva Chamberlain, Winifred Wagner, le rédacteur en chef du *Zeitschrift für Musik* Alfred Heuss, ainsi que diverses associations nationalistes de jeunesse et d'étudiants. Jusqu'à l'accession au pouvoir de Hitler, la ligue se fait l'instrument de lutte contre la République de Weimar dans le domaine culturel. Son aspiration réelle : devenir l'organisation culturelle officielle du III^e Reich dès sa mise en place. Sont ainsi nommés en août 1933 des directeurs à la tête de sections diverses : opéra, musique légère, musique savante, etc. En 1934, elle est rebaptisée *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* (« Communauté culturelle nationale-socialiste »). En raison de rivalités et de luttes incessantes pour le pouvoir au sein de la Ligue et du parti d'une part, d'un dogmatisme extrême et impopulaire de l'autre, celle-ci sera finalement intégrée en juin 1934 à l'organisation *Kraft durch Freude* (« La Force par la joie ») dirigée par Robert Ley et perdra son hégémonie.

Pour répondre aux artistes regroupés dans de nombreuses autres associations indépendantes — associations de musiciens, de musicologues, de compositeurs, de professeurs, de musiciens d'orchestre etc.²⁸⁹ —, appelant la création d'une chambre qui, à l'instar des syndicats de l'industrie et du commerce, pourrait les représenter et les défendre tout en excluant les artistes étrangers, et après la neutralisation de la Ligue de Rosenberg, Goebbels fonde en septembre 1933 la *Reichskulturkammer*, (« Chambre de culture du Reich ») sous son contrôle en tant que ministre de la propagande ; il s'assure ainsi le monopole et le contrôle de la culture que lui disputaient ses rivaux au sein du parti. La *Reichskulturkammer* est divisée en sept

²⁸⁸ « Kampf gegen die kulturzersetzenden Bestrebungen des Liberalismus und für die im Deutschtum verwurzelten Kräfte. » Alfred ROSENBERG, cité par Joseph WULF, *Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 17.

²⁸⁹ Parmi lesquelles l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* qui avait été fondée par Franz Liszt en 1861 avec pour objectif de protéger et favoriser la cause de la musique allemande.

chambres : Littérature, Presse, Radio, Théâtre, Cinéma, Musique et Arts plastiques, dont chaque président est nommé par Goebbels lui-même ; selon ses termes, « elle représente le regroupement de tous ceux qui créent dans une unité culturelle et intellectuelle²⁹⁰. »

La *Reichsmusikkammer* (« Chambre de musique du Reich ») est la section musicale de la *Reichskulturkammer*. Avant sa création, Goebbels avait autorisé en avril 1933 le violoniste Gustav Havemann, le chef d'orchestre Heinz Ihler et le musicologue Friedrich Mahling à fonder le *Reichskartell der deutschen Musikerschaft* (« Cartel des musiciens allemands du Reich »), alors reconnu comme la seule organisation de professionnels allemands de la musique. Absorbant ce cartel, la *Reichsmusikkammer*, qui voit officiellement le jour le 15 novembre de la même année, regroupe non seulement les artistes mais également les compositeurs, les instrumentistes, les éditeurs de musique, l'union des agents et organisateurs de concert, l'union des sociétés chorales de musique folklorique et même de musique d'église protestante et catholique, celle des marchands de musique et enfin celle des facteurs d'instruments, tandis que les musicologues et les professeurs d'éducation musicale relèvent du ministère de l'Éducation. À sa tête est nommé Richard Strauss, le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler étant choisi comme vice-président. La désignation de deux personnalités majeures du monde musical allemand, représentatives par ailleurs de deux générations distinctes, est dictée par une volonté fédératrice propagandiste : Richard Strauss est alors le seul compositeur vivant issu de la grande tradition allemande, qui jouit par conséquent d'une aura et d'un prestige considérables ; directeur de l'orchestre philharmonique de Berlin, Furtwängler est quant à lui le chef d'orchestre allemand le plus en vue. Progressivement éloignés de leurs fonctions pour cause de prises de position gênantes contre la politique du régime, ils seront remplacés par deux compositeurs de moindre envergure mais nazis, Paul Graener à la vice-présidence en 1934 et Peter Raabe à la présidence en juin 1935.

En quelques semaines, les décrets instituent l'appartenance à la chambre comme condition obligatoire pour continuer à exercer toute profession y étant reliée : un artiste ne peut plus recevoir de commandes autres que celles de la Chambre ou de l'État, et il doit y avoir été intégré avant le 15 décembre 1933. Pour susciter l'enthousiasme et l'adhésion, l'État mène une politique salariale idéale au regard des conditions de crise des années précédentes :

« En prenant par exemple en charge, en octobre 1933, l'Orchestre philharmonique de Berlin (qui était alors au bord de la banqueroute) pour en faire un véritable orchestre officiel du Reich, l'État assurait ainsi le plus haut salaire jamais donné à ses musiciens. De même, les instrumentistes, qui avaient conservé leur poste, bénéficièrent de mesures telles que l'instauration d'un salaire minimum, la journée de travail de six heures ou l'instauration d'un jour de congé obligatoire. Raabe publia également un décret en 1936 interdisant aux musiciens de l'orchestre de la radio de jouer à l'extérieur, ce qui offrait

²⁹⁰ « Sie stellt den Zusammenschluß aller Schaffenden in einer geistigen Kultureinheit dar. » Joseph GOEBBELS, *Signale der neuen Zeit*, op. cit., p. 334.

aux instrumentistes sans poste fixe davantage d'occasions de se produire et permettait de lutter contre le chômage²⁹¹. »

Les musiciens professionnels sont par ailleurs favorisés par l'interdiction faite aux amateurs d'adhérer à la *Reichsmusikkammer*. Enfin, tout musicien professionnel qui se produit en public doit obligatoirement être rémunéré. Grâce à toutes ces mesures d'épuration, le chômage est considérablement réduit en l'espace de quelques années, chutant de presque 24 000 musiciens en 1933 à moins de 15 000 en 1936, et presque résorbé au moment de l'entrée en guerre²⁹². Le contrôle et l'admission des candidats à la Chambre se fait via un système de questionnaires obligatoires établissant avant tout leur origine, d'éventuelles ascendances juives ainsi que leur engagement politique. Les noms, adresses, date et lieu de naissance, sont soigneusement consignés. Suite aux réponses reçues, la Chambre contrôle les informations en consultation, notamment, avec la *Gestapo*, (« police secrète de l'État »), et accorde ou non les cartes de membres. Les lettres de refus sont signées par le Président de la *Reichsmusikkammer*, Richard Strauss tout d'abord puis Peter Raabe à partir de 1935. Paradoxe apparent, les compositeurs ou musiciens « non-aryens » « doivent se joindre à l'organisation "Association du Reich des unions culturelles juives", dans laquelle ils auront la possibilité d'avoir une activité artistique auprès du public non-aryen²⁹³. »

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

1.2- Politique de création musicale

1.2.1- Le soutien à la création

L'un des soucis majeurs des nationaux-socialistes consiste à trouver ou forger le compositeur qui sera l'incarnation du régime. Outre la *Volksmusik* et les *Volkslieder* précédemment étudiés, l'attention des dirigeants politiques se porte sur la musique savante et des concours de composition sont lancés. L'attrait exercé par des perspectives financières florissantes et la gloire promise par le ministère de la Propagande pour stimuler la création musicale favorisent donc la naissance de milliers de compositions durant les premiers mois suivant le changement de régime : en l'honneur de Hitler ou lui étant dédiées, élaborées sur des textes nazis ou relevant de l'idéologie *völkisch*, toujours décrites par leurs auteurs comme

²⁹¹ Laure SCHNAPPER, « La musique "dégénérée" sous l'Allemagne nazie », *Raisons politiques*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, n°14, mai 2004, p. 159-160.

²⁹² Chiffres donnés par Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 99.

²⁹³ « Die aus den Musikkammern entfernten nichtarischen Künstler sollten sich der Organisation "Reichsverband der jüdischen Kulturbünde" anschließen, dort erhielten sie durch das große nichtarische Publikum die Möglichkeit, sich künstlerisch zu betätigen. » Extrait du *Frankfurter Zeitung*, 4 septembre 1935, cité par Joseph WULF, *Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 125.

émanations de l'âme du peuple allemand, elles sont envoyées aux différentes institutions musicales mais également aux éditeurs de musique ou même directement à certains membres du parti. La piètre qualité de la majorité de ces œuvres conduit la Chancellerie à publier dans le journal *Zeitschrift für Musik* d'octobre 1933 une annonce à l'adresse des innombrables artistes demandant de cesser les envois non sollicités, et qualifiés de « kitsch »²⁹⁴.

Outre Richard Strauss, déjà âgé de 69 ans lors de l'accession de Hitler au pouvoir, le jeune Paul Hindemith (1895-1963) semble dans un premier temps destiné à la reconnaissance. Professeur de composition à la *Hochschule für Musik* de Berlin à partir de 1927, très actif musicalement sous la République de Weimar, il est néanmoins admiré par Goebbels mais s'attire l'aversion de Hitler et des idéologues *völkisch* dès 1929 suite à la composition de *Lehrstück* en collaboration avec Brecht, puis de *Neues vom Tage*, *Zeitoper* dont la scène où l'héroïne Laura chante les vertus de l'eau chaude tout en se baignant nue — elle était en fait vêtue d'un justaucorps couleur chair — sur scène déplaît particulièrement. Il se lie ensuite au poète sympathisant nazi Gottfried Benn, avec qui il écrit en 1931 l'oratorio *Das Unaufhörliche*, mettant un terme à ses expériences modernistes. Son évolution esthétique pour une écriture plus traditionnelle le préserve momentanément après l'arrivée des nazis au pouvoir : Gustav Havemann, président de la division des musiciens au sein de la *Reichsmusikkammer*, lui assure son soutien et Goebbels promeut ses œuvres pour les enfants compatibles, selon lui, avec la nouvelle idéologie. Lors de la création de sa symphonie *Mathis der Maler* dirigée par Furtwängler en mars 1934, il loue par ailleurs l'œuvre comme émanation et représentation de l'« âme allemande ». Rosenberg fustige quant à lui la symphonie ; son unique préoccupation étant l'aryanisation de la vie musicale, il exige de Hitler que ce compositeur personnifiant la modernité des années Weimar et ayant épousé une femme juive soit interdit, ce qui est fait progressivement peu après cette première représentation. La création de l'opéra éponyme, prévue pour l'année suivante, est annulée et n'aura lieu qu'en 1946. Goebbels, dont l'ambition carriériste prime sur tout engagement artistique, est alors contraint de prendre acte de la décision et le qualifie désormais de « faiseur de bruit atonal » (*atonaler Geräuschemacher*). Le soutien qu'apportera Furtwängler, — travaillant sous les ordres de Goebbels en tant que vice-président de la *Reichsmusikkammer* — à Hindemith n'aura pour effet que de lui attirer les foudres du ministère de la Propagande : c'est suite à cette prise de position que Furtwängler est démis de ses fonctions. Hindemith est présenté dans l'exposition *Entartete Musik* de 1938 ; cette même année, il quitte l'Allemagne définitivement. Le paragraphe qui lui est consacré dans *L'Histoire de la musique allemande* qui paraît en 1940 révèle l'ambiguïté de la critique à son égard :

« Sa volonté impétueuse de faire de la musique se lie bientôt à des élucubrations atonales dans la conduite des voix, puis à des épanchements jazzistiques, puis à une pulsation lancinante et martelée. À côté de phrases lentes ressenties intérieurement on trouve des musiques cocasses et qui effraient le bourgeois, la linéarité fastidieusement construite

²⁹⁴ À ce propos, lire Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 108.

côtoie le déchaînement impétueux. Cela peut sembler d'autant plus bizarre que l'auditeur objectif perçoit toujours le lien intrinsèque de Hindemith au romantisme (véritable !), bien que le compositeur cherche à le nier en se réfugiant dans la pulsation omniprésente, la linéarité, le jazz et les formes musicales préclassiques²⁹⁵. »

Strauss et Hindemith évincés, le nouveau président de la *Reichsmusikkammer* Peter Raabe s'inquiète dans un ouvrage édité en 1936 de l'absence d'héritiers de la grande tradition, près de trois ans après la mise en place du régime :

« Le grand respect dont notre peuple a bénéficié depuis longtemps à travers le monde entier tient en grande partie au fait que nous sommes précisément le peuple de Bach, Beethoven, Mozart, Weber, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms et Bruckner. Mais il y a un danger : celui qu'un jour l'on dise de nous que nous étions le peuple de ces Maîtres, mais que nous ne le sommes plus, et si ce danger existe, c'est parce que notre jeunesse n'apprend plus assez dans le domaine musical pour pouvoir, une fois adulte, s'affirmer en héritière légitime d'un tel passé²⁹⁶. »

Cette même année marque un deuxième temps dans la création musicale : dans le cadre de la préparation des Jeux Olympiques tout d'abord, de nouveaux prix de composition sont mis en place pour promouvoir les idées nazies et exalter la grandeur du Reich lors des différentes cérémonies données à cette occasion. Un concours international est impulsé, à l'issue duquel sont primés *Der olympische Schwur* (« Le serment olympique ») de Paul Höffer, *Olympische Festmusik* (« Musique du Festival olympique ») de Werner Egk, *Kantate zur Olympiade 1936* (« Cantate pour les Jeux Olympiques de 1936 ») de Kurt Thomas. L'*Hymne olympique* de Richard Strauss, *Olympische Jugend* de Carl Orff et la *Fanfare olympique* de Paul Winter sont aussi composés pour l'occasion. Dans la revue olympique *Olympische Rundschau* qui paraît en version bilingue (allemand et français) entre 1938 et 1944, ce dernier revient sur les œuvres et en livre une analyse commune qui met involontairement en valeur ce que Claude Rostand a qualifié de « néo-classicisme mort-né de l'esthétique nazie²⁹⁷ », ainsi que l'impossibilité d'une musique commanditée qui fût originale et unique :

²⁹⁵ « Sein ungestümer Musizierwille koppelt sich bald mit atonalen Stimmführungs-Klügeleien, bald mit wilden Jazzergüssen, bald mit hämmernder Motorik. Neben innerlich erfüllten langsamen Sätzen stehen Witzblattmusiken und Bürgerschreck, neben hartgemeißelte Linearität tritt hemmungslose Entfesselung. Das alles wirkt um so seltsamer, als der vorurteilsfrei Lauschende immer wieder Hindemiths innere Verbundenheit zur (echten !) Hochromantik wahrnimmt, obwohl der Komponist sie leugnen möchte und deshalb mit Motorik, Linearität und Jazz bis in vorklassische Musizierformen flüchtet. » Otto SCHUMANN, *Geschichte der Deutschen Musik*, op. cit., p. 393.

²⁹⁶ « Die hohe Achtung, die unser Volk lange Zeiten hindurch in der ganzen Welt genossen hat, beruht zu einem nicht geringen Teil darauf, daß wir eben das Volk Bachs, Beethovens, Mozarts, Webers, Schuberts, Schumanns, Wagners, Brahms' und Bruckners sind. Es besteht die Gefahr, daß man einmal von uns sagen wird : wir waren das Volk dieser Meister, aber wir sind es nicht mehr, und zwar besteht diese Gefahr, weil unsere Jugend auf musikalischem Gebiet nicht genug lernt, um, wenn sie erwachsen ist, als berechtigter Erbe einer so großen Vergangenheit gelten zu können. » Peter RAABE, *Die Musik im Dritten Reich*, op. cit., p. 17.

²⁹⁷ Claude ROSTAND, *La musique allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967, p. 123.

« Commun à toutes ces œuvres est le caractère solennel, on pourrait presque dire culturel. Elles témoignent du besoin de solennité, de festivité, commun au sport et à l'art. Elles débutent par des motifs de fanfares, le rythme en est nerveux, l'harmonie parfois âpre, les compositeurs savent à merveille utiliser les cuivres : trompettes et trombones, et la batterie. Le dynamisme qu'expriment ces compositions, elles l'empruntent aux paroles des textes. Le souffle de la joie impulsive et générale causée par l'événement olympique les traverse, même lorsque le compositeur n'a guère de rapports personnels avec l'événement sportif²⁹⁸. »

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

Malgré la politique relativement active du régime en matière d'aide à la création, Goebbels et Hitler doivent se rendre à l'évidence dès 1936 : aucun compositeur de l'envergure de Wagner, Strauss ou des grands maîtres ne se distingue dans le domaine de la musique savante, et la naissance d'une « musique nazie » semble donc impossible. Dans son ouvrage *Völkische Musikerziehung* (« Éducation musicale *völkisch* »), le critique musical et membre de la *Kampfbund für deutsche Kultur* Fritz Stege²⁹⁹ déclarera par conséquent : « Il n'y a pas de musique nationale-socialiste en soi, mais plutôt un art qui considère le national-socialisme comme une source et qui lui doit ses idées spirituelles³⁰⁰. » Un autre prix, le *Deutsches Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft* (« Prix national allemand pour l'art et la science »), qui vise à remplacer le Prix Nobel, est institué en janvier 1937 mais aucun compositeur n'est récompensé. Ultime mesure de protection des rares compositeurs pressentis comme prometteurs, la création en 1944 d'une liste d'artistes « bénis de Dieu » (*Gottbegnadeten Liste*). En période de mobilisation générale au service de la « Guerre totale », l'appartenance à cette liste établie par Goebbels et Hitler lui-même constitue une exemption de toute obligation militaire. Totalisant plus de mille noms de personnalités du milieu artistique, elle ne mentionne que quelques compositeurs : Carl Orff, Werner Egk, Johann Nepomuk David, Gerhard Frommel, Harald Genzmer, Ottmar Gerster, Kurt Hessenberg, Paul Höffer, Karl Höller, Mark Lothar, Josef Marx, Gottfried Müller, Ernst Pepping, Max Trapp, Fried Walter et Hermann Zilcher. Y sont également inscrits des chefs

²⁹⁸ Paul WINTER, « Musique et Sport », *art. cit.*, p. 10.

²⁹⁹ Musicologue, écrivain et critique très actif sous le régime nazi, Fritz Stege (1896-1967) sera entre autres directeur de l'*Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker* (« Association professionnelle des critiques musicaux allemands ») et référent pour la presse à la *Reichsmusikkammer*. Il composera en outre de la musique pour accordéon d'après des mélodies populaires norvégiennes et suédoises.

³⁰⁰ « Es gibt keine nationalsozialistische Musik an sich, wohl aber eine Kunst, die den Nationalsozialismus als Erlebnisquelle betrachtet und ihm ihre seelischen Anregungen verdankt. » Fritz STEGE, cité par Joseph WULF, *Musik im Dritten Reich*, *op. cit.*, p. 247.

d'orchestre parmi lesquels Herbert von Karajan — nommé expressément par Hitler —, Karl Böhm, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss et Hermann Abendroth ainsi que neuf orchestres dans leur ensemble : le *Berliner Philharmoniker* et le *Preußische Staatskapelle* de Berlin, l'orchestre du *Staatsoper* de Dresde et le *Wiener Philharmonisches Orchester*, le *Reichs-Bruckner-Orchester* de Linz, le *Gewandhaus-Orchester* de Leipzig, le *Bayerische Staatskapelle* de Munich, le *Deutsches Philharmonisches Orchester* de Prague et le *Philharmonisches Staatsorchester* de Hambourg. Richard Strauss et Hans Pfitzner bénéficient d'une distinction particulière en figurant sur la « liste spéciale des artistes irremplaçables » (*Sonderliste der unersetzlichen Künstler*) aux côtés de Wilhelm Furtwängler³⁰¹.

1.2.2- L'opéra : critères esthétiques et idéologie

L'opéra est également au cœur des politiques d'aide à la création. Permettant une mise en scène de héros du national-socialisme et alliant la propagande visuelle à la musique, il est un lieu privilégié de diffusion idéologique. L'ambition des idéologues nazis est la renaissance — plutôt le détournement — d'un genre en vogue au siècle précédent, le *Volksoper* (« opéra du peuple »), impulsé par le romancier *völkisch* Ernst Wachler : les livrets doivent s'inspirer de mythes antiques ou de légendes nordiques, mettre en scène de glorieux épisodes de l'histoire de l'Allemagne ou décrire la vie simple des paysans dans leurs villages. Certaines œuvres littéraires d'auteurs représentatifs de la communauté allemande et loués par le régime, tels Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich Schiller, sont par ailleurs mises en musique. Grâce aux nombreuses aides financières, de jeunes compositeurs émergent aux côtés d'un Richard Strauss qui jouit encore en 1933 d'une immense notoriété³⁰² : *Die Zaubergeige*³⁰³ (1935) de Werner Egk connaît près de deux cents représentations, *Der Günstling* (1935) de Rudolf Wagner-Régeny plus de cent et *Enoch Arden* (1936) d'Ottmar Gerster plus de cinq cents. La production de nouveaux opéras se poursuit durant la guerre, avec neuf créations pour la saison 1939-1940, quatorze l'année suivante, dix-sept pour les années 1941-1942 puis 1942-1943, et même quatre en 1943-1944³⁰⁴. Au total, entre 1933 et 1944, plus de 170 opéras de compositeurs allemands sont créés³⁰⁵. Parallèlement aux créations, le répertoire traditionnel — mais excluant toute œuvre de compositeur juif ou représentatif de la musique des années Weimar — continue de connaître l'engouement du public, et particulièrement l'opéra italien.

³⁰¹ Liste reproduite dans l'ouvrage d'Oliver RATHKOLB, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Vienne, ÖBV, 1991, p. 176-178.

³⁰² Son *Arabella* (1933) est donné 848 fois sous le régime. Le compositeur en offre une copie manuscrite à Hermann Göring en cadeau de mariage le 10 avril 1935.

³⁰³ L'histoire de ce « *Violon enchanté* », — celle d'un simple fermier, Kaspar qui, au cours de multiples péripéties, réussit à gagner l'amour d'une aristocrate, Ninabella, pour finalement choisir la vie simple en revenant vivre avec sa femme, la paysanne Gretl —, se situe au cœur des thématiques nazies louant le paysan et décriant la bourgeoisie. Le personnage juif est figuré par le surnois Guldensack (« Sac de florins »), qui sera finalement vaincu par Kaspar.

³⁰⁴ Chiffres donnés par Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 310.

³⁰⁵ Chiffres donnés par Erik LEVI, « Toward an Aesthetic of Fascist Opera », in Michael BALFOUR (dir.), *Theatre and War 1933-1945. Performance in Extremis*, New York and Oxford, Berghahn Books, 2001, p. 33.

De même que la *Volksmusik*, le *Volksoper* (« opéra du peuple ») est inspiré en premier lieu par l'idéologie nationale-socialiste et les principes *völkisch*, et ne peut donc se définir selon des critères esthétiques précis :

« Un opéra (donc une musique contemporaine) composé aujourd'hui n'est pas digne de représentation au motif qu'il se situe dans une certaine tradition, mais plutôt parce qu'il a quelque chose de spirituel, d'intellectuel et d'artistique à dire à l'homme allemand de notre époque, quelque chose qui l'aide à comprendre les choses de la vie telles qu'elles correspondent à notre vision du monde dans l'esprit du national-socialisme³⁰⁶. »

En revanche, sa mission politique — être un miroir idéologique de la réalité — est clairement énoncée par Hitler : « L'art contraint à la vérité, et cette vérité ne peut être autre chose que l'aspiration à trouver ce compromis noble entre ce qui est vu objectivement et la perfection et l'amélioration ultimes pressenties intimement³⁰⁷. »

Cette exigence de « vérité » se traduit par des mises en scène monumentales dans des décors issus de l'exaltation d'un germanisme inspiré de la Grèce antique et du classicisme. Si Carl Orff et Werner Egk sont quasiment les seuls compositeurs de musique savante ayant composé pour le régime nazi et passés à la postérité, l'*Histoire de la musique allemande* d'Otto Schumann qui paraît en 1940 recense une cinquantaine de jeunes compositeurs très actifs et reconnus, parmi lesquels Rudolf Wagner-Régeny, Heinrich Spitta, Kurt von Wolfurt ou Hermann Reutter. Ce qui les réunit selon Schumann est non pas un style particulier, mais « l'aspiration à l'adéquation parfaite au peuple, tissée de toutes les sortes de formes musicales, allant de Haendel à une sorte de jazz ennoblé³⁰⁸. » Certains compositeurs, tels Egk et Wagner-Régeny, seront néanmoins, malgré leur succès auprès de la critique et du public, considérés par une partie des musicologues nazis comme « dégénérés », car s'inspirant pour leurs opéras d'éléments de jazz ou de l'atonalité. Bien que les opéras nés sous le III^e Reich ne soient pas explicitement nazis, les programmes des œuvres évoluent néanmoins en ce sens après l'entrée en guerre de l'Allemagne en 1939 : la noblesse du combat et de la mort du soldat en sacrifice pour sa patrie sont exaltées. De nouvelles chansons telles *Kein schön'ren Tod gibt's auf der Welt* (« Il n'y a pas plus belle mort au monde ») ou *Luftiges Soldatenleben* (« La vie légère du soldat ») font également leur apparition au répertoire des *Volkslieder*. La consigne est donnée : « La littérature et la prose, traitant du sens de la vie, du sacrifice héroïque de l'individuel pour le collectif, de la victoire sur la mort par la

³⁰⁶ « Eine Oper (also zeitgenössische Musik), die heutzutage geschrieben wird, ist nicht deshalb der Aufführung wert, weil sie als Oper einen Traditionsanspruch darauf hat, sondern nur dann, wenn sie thematisch dem deutschen Menschen der Gegenwart geistig-seelisch und künstlerisch etwas auszusagen hat, das ihm weiterhilft, die Dinge des Lebens so zu erfassen, wie es unserer Weltanschauung aus dem Geiste des Nationalsozialismus entspricht. » Werner GERDES, « Musik als Ausdruck der Zeit », *Die Musik*, avril 1942, n°7, p. 222.

³⁰⁷ « Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit, und diese Wahrhaftigkeit kann keine andere sein als das Streben, jenen edlen Kompromiß zu finden zwischen der nüchtern gesehen sachlichen und der im Innersten geahnten letzten Verbesserung und Vollendung. » Adolf HITLER in NATIONALSOZIALISTISCHE DEUTSCHE ARBEITERPARTEI (éd.), *Der Kongress zu Nürnberg*, op. cit., p. 100.

³⁰⁸ « Allen gemeinsam ist das Streben nach Volkstümlichkeit, durchsetzt von allerlei Musikformen, angefangen bei Händel und endend bei einer Art veredelter Jazzmusik. » Otto SCHUMANN, *Geschichte der Deutschen Musik*, op. cit., p. 403.

continuité de l'idéal dans le peuple, doivent être au centre de tout³⁰⁹. » Toute nouvelle musique doit se nourrir de ces thèmes et s'en faire le héraut. Par ailleurs, dès le 2 septembre 1939, la *Reichsmusikkammer* fait savoir que « les œuvres qui contreviennent au sentiment national, que ce soit par le pays d'origine, le compositeur ou leur ouverture extérieure, ne doivent plus être représentées et doivent être remplacées par d'autres³¹⁰. » De la même façon, les opéras donnés en représentation devant les soldats sont sélectionnés en fonction du message véhiculé par leur livret : celui-ci doit mettre en scène la supériorité raciale, le courage, l'honneur, l'amour et le sacrifice pour la patrie et pour son peuple, le refus de « l'outrage à la race », tout en divertissant et en restant accessible au public non-initié. Parmi les œuvres plébiscitées par le régime, *Peer Gynt* et *Die Zauberflöte* d'Egk, *Das Opfer* de Wagner-Régeny qui synthétisent les thèmes de prédilection et se conforment à ces exigences.

Parallèlement, l'objectif du régime étant de susciter la vocation à combattre pour sa patrie, l'accent est mis sur la musique de divertissement, mieux à même de distraire les soldats de leurs conditions de vie et de la réalité de la guerre en renforçant leur courage.

1.2.3- Musique de divertissement

Avec l'arrivée du jazz à la fin de la Première Guerre mondiale et le bouillonnement culturel des années Weimar, la musique de divertissement, en premier lieu le jazz, connaît un essor fulgurant et s'impose parmi les goûts de la population allemande. Le besoin d'une musique de divertissement spécifiquement nazie, ou du moins pouvant prétendre à la « pureté » auprès des musicologues et idéologues du parti, naît de ce constat :

« Étant donné qu'une création comme le jazz a pris racine de manière si profonde dans le peuple, il est quasiment impossible de l'interdire avec succès, si l'on ne peut rien proposer de mieux à sa place³¹¹. »

Pour concurrencer l'influence du jazz en offrant une musique nationale tout aussi attractive, un nouveau style voit le jour dès 1934 : la *Neue deutsche Tanzmusik* (« Nouvelle musique de danse allemande »), dont la diffusion abondante à la radio doit permettre la propagation et stimuler de nouvelles créations. Le groupe emblématique en est *Die Goldenen Sieben*, fondé par le guitariste Harold M. Kirchstein — alias Henri René — et le pianiste Willi Stech, tous deux membres du

³⁰⁹ « Dichtung und Prosa, handelnd vom Sinn des Lebens, des heroischen Opferganges eines einzelnen für das Ganze, vom Überwinden des Todes durch das Fortleben im Volke, sollen im Mittelpunkt stehen. » Rolf SCHROTH, « Facherziehung der Musik- und Kunststudenten im Krieg. Ein Leistungsbericht », *Die Musik*, n°7, Avril 1940, p. 223.

³¹⁰ « Ich ordne deshalb an, daß Werke, die dem nationalen Empfinden entgegenstehen, sei es durch das Ursprungsland, den Komponisten oder ihre äußere Aufmachung, nicht mehr aufzuführen, sondern durch andere zu ersetzen sind. » Peter RAABE, « Bekanntmachung über die Programmgestaltung des deutschen Musiklebens während des Krieges, vom 4. September 1939 », in Karl-Friedrich SCHRIEBER, Alfred METTEN, Herbert COLLATZ (éds), *Das Recht der Reichskulturkammer*, op. cit., vol. 1, RMK, XII, 30, p. 41.

³¹¹ « Wenn aber eine Einrichtung derart im Volke Wurzel geschlagen hat wie der Jazz, dann ist es nahezu unmöglich, mit Verboten allein Erfolge zu erzielen, wenn man nichts Besseres an die Stelle der Jazzband zu setzen weiß. » Fritz STEGE, « Gibt es eine "deutsche Jazzkapelle" ? », *Zeitschrift für Instrumentenbau*, n°56, 1936, p. 252.

NSDAP. Une fois encore, cette musique se définit par le rejet ou l'éloignement d'autres esthétiques, avant tout le jazz promu sous la République de Weimar. Fritz Stege la définit ainsi comme une musique de jazz « apprivoisée » :

« Les instruments sauvages et bruyants qui caractérisaient le "jazz nègre" ont totalement disparu, le nombre de percussions est passé de plus de 60 à quelques instruments rythmiques exotiques. L'orchestre de jazz d'aujourd'hui a été "apprivoisé"³¹². »

Dans les faits, ce sont essentiellement l'effectif et le choix instrumental qui font l'objet de changements en vue d'évincer des sonorités typiques du jazz : le banjo remplace la guitare, les cordes se substituent aux vents, dont seuls la clarinette et parfois le saxophone subsistent, et la section rythmique est assurée par un tambour et des cymbales. Déjà en vogue dans les années de Weimar, où le manque d'enregistrements de big bands américains authentiques avait conduit certains musiciens amateurs à la considérer comme du jazz, la *Neue deutsche Tanzmusik*, qui n'a en définitive de nouveau que le nom, est un mélange de jazz et de musique de danse de salon allemande, le tout marqué par une prégnance de la tradition écrite — à cette période, quelques partitions de jazz avaient permis l'accès à des standards américains — et une influence de la tradition violonistique héritée des musiciens hongrois tsiganes. La musique produite, si elle ne laisse plus place à l'improvisation, s'inspire néanmoins du fox-trot, des musiques de big bands américains comme celui du célèbre Artie Shaw et du *shimmy*, très populaire en Allemagne dans les années 1920. Outre des chansons, Kirchstein compose pour des films de propagande tels que *Verräter* (« Traître », 1936) et *Menschen ohne Vaterland* (« Des hommes sans patrie », 1937). Malgré une première interdiction en décembre 1937 du répertoire jazz jugé « indésirable et nocif » (*unerwünscht und schädlich*), la *Neue deutsche Tanzmusik*, en tant qu'*ersatz* ne trouve finalement pas le succès escompté, les amateurs préférant l'original à la copie. Surtout, les exigences stylistiques pesant sur les compositeurs sont trop strictes et témoignent de l'impasse à laquelle conduit l'ignorance des théoriciens : il s'agit de composer des musiques s'apparentant au jazz, mais amputées de la part improvisée et surtout du *swing* caractéristique. Outrepasant ces contraintes, *Die Goldenen Sieben* est inévitablement décrété trop « *swing* » et trop « *hot* » à partir de 1939 et sera progressivement interdit de diffusion par Goebbels. Cette même année paraît une nouvelle « Liste d'œuvres musicales indésirables » (*Liste unerwünschter musikalischer Werke*) sur laquelle figurent uniquement des œuvres de jazz allemand ou américain et qui sera complétée au fil des années.

Les idéologues nazis stigmatisent également les *Schlager* (« tubes ») des années 1930. Style musical apparu au début du siècle, le *Schlager* (qui s'apparente à ce que l'on nomme « musique de variété »), dont les paroles sentimentales ou humoristiques sont accompagnées de musiques de facture simple et facilement mémorisables, est considéré comme la cause du

³¹² « Die wilden Lärminstrumente, die den "Neger-Jazz" kennzeichnen, sind völlig verschwunden, die Zahl des Schlagzeugs ist von mehr als 60 bis auf einige weniger exotische rhythmische Instrumente zurückgegangen. Die heutige Jazzkapelle ist "zahn" geworden. » *Ibid.*, p. 252.

fourvoisement d'une musique qui devrait être à la fois légère et en accord avec la vision *völkisch* rigoriste et réactionnaire :

« La musique de divertissement s'est fourvoyée dans les bas-fonds du Schlager et est devenue non plus populaire mais plébéienne. Elle a adapté le Schlager, cet enfant des rues, pour les salons, le théâtre et la danse. Elle a tenté de transformer son effronterie éhontée et sa dépravation morale en style de vie, et même envisagé de faire tomber le mode de vie d'un peuple sain dans la décadence³¹³. »

Reconnaissant l'importance de la danse et son rôle social, permettant aux jeunes gens de se fréquenter et de se rencontrer, ils appellent donc à un contrôle strict de la musique qui est diffusée dans les lieux de divertissement :

« Nous n'avons rien contre la gaieté, mais elle doit rester sobre. Comparez un peu notre musique de *Schlager* et de danse avec celle du temps de Strauss, Millöcker et Suppé³¹⁴ ! »

Devant l'augmentation constante des besoins en matière de musique légère, notamment pour entretenir le moral des troupes et susciter l'engouement pour le combat, une nouvelle tentative a lieu pour remplacer le *Schlager* : le *deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester* (« Orchestre allemand de danse et de divertissement ») est formé, toujours à l'initiative de Goebbels. À la fin de l'année 1941, celui-ci charge le compositeur de musiques de film Franz Grothe et le pianiste et compositeur Georg Haentzschel de la création d'un orchestre de musique légère qui compterait une trentaine d'interprètes. Faisant l'objet d'un financement à hauteur d'un million de Reichsmarks par le régime, son objectif reste le même que pour la *Neue deutsche Tanzmusik* : détrôner les musiques étrangères par une « musique allemande de danse et de divertissement » (*deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusik*), musique qui doit à la fois se différencier du jazz et des *Schlager*. Comme pour la musique savante, aucun critère musical précis n'est défini, mais les compositeurs sont investis d'une mission :

« Ils doivent se rappeler qu'ils sont des compositeurs allemands soumis à une évolution qui, au vu du conflit récent et décisif avec le monde anglo-saxon, doit conduire à une victoire allemande et à un exemple de culture et de style artistique pour le monde entier³¹⁵. »

³¹³ « Unterhaltungsmusik ist zu den Niederungen des Schlagers hinabgesunken, ist nicht mehr volkstümlich gewesen, sondern plebejisch geworden. Sie hat den Schlager, das Kind der Strasse, salon-, theater- und tanzfähig gemacht. Sie hat aus seinen frechen Aufdringlichkeiten, seiner moralischen Verkommenheit einen Lebensstil zu schaffen versucht oder doch beabsichtigt, den Lebensstil eines gesunden Volkes ins Dekadente umzubiegen. » Siegfried SCHEFFLER, « Deutsche Unterhaltungsmusik », *Die Musik*, XXXIII, n°7, avril 1941, p. 230.

³¹⁴ « Gegen Fröhlichkeit ist gewiß nichts einzuwenden, aber sie muß sauber bleiben. Vergleichen Sie einmal mit unserer Schlager- und Tanzmusik die Tanzmusik zur Zeit von Strauß, Millöcker und Suppé ! » Paul GRAENER, « Gegen den Schlager », *Die Musik*, XXX, n°2, novembre 1938, p. 118.

³¹⁵ « Sie haben sich darauf zu besinnen, daß sie deutsche Komponisten und einer Entwicklung unterworfen sind, die im Zeichen der letzten und entscheidenden Auseinandersetzung mit der angelsächsischen Welt zu einem deutschen Siege und

L'est autant tout chef de ces orchestres, qui pourrait être tenté de choisir des œuvres inspirées du jazz en raison de leur popularité auprès du public :

« S'il croit que la bienveillance de son public lui donne droit à ce procédé, il faut qu'il soit conscient que la communauté incidente des spectateurs n'est pas fiable, même dans sa sympathie, et que c'est la communauté organique du peuple qui doit servir d'instance suprême auprès de laquelle la conscience et le succès d'un artiste doit finalement se justifier³¹⁶. »

Afin de garantir la « germanité » de ses musiciens, une « mesure de contrôle des noms de scène » des artistes (*Decknamenordnung*) est prise par le directeur de la section *Unterhaltungsmusik* (« musique de divertissement ») au sein de la *Reichsmusikkammer* : « Par cette disposition, chaque pseudonyme sera soumis à l'approbation de la section. Le mérite ne doit pas disparaître sous un pseudonyme ni perdre sa germanité sous un alias à consonance étrangère³¹⁷. »

Il est en outre imposé aux propriétaires de lieux de divertissement de contrôler la nationalité des interprètes qu'ils souhaitent engager et d'évincer tous les étrangers. La première répétition du *deutsches Tanz- und Unterhaltungssorchester* a lieu en avril 1942. L'orchestre, qui sera plus tard repris par Willi Stech et le musicien hongrois Barnabas von Geczy³¹⁸, enregistre de nombreuses musiques destinées à être diffusées sur les ondes allemandes, ceci pour lutter contre les radios britannique et américaine qui, bien qu'interdites, continuent à être écoutées clandestinement. Les caractéristiques musicales sont finalement identiques à celles de la *neue deutsche Tanzmusik* et des *Schlager*. Car malgré toutes les mesures visant officiellement son éradication, le *Schlager* continue en définitive à être populaire en Allemagne, notamment par le biais de l'actrice Marlene Dietrich puis surtout de Zarah Leander. Chanteuse suédoise d'opérette, actrice pour les studios allemands à partir de 1936, elle devient, par l'entremise de Goebbels, l'égérie du régime à la place de Dietrich partie pour les États-Unis. Bien qu'elle quitte à son tour l'Allemagne en 1942, ses chansons issues des films dans lesquels elle joue restent écoutées par toutes les classes de la population à travers le pays et par Hitler en personne.

damit zu einem deutschen, für die Welt gültigen Kulturbeispiel und Kunststil führen muß. » Siegfried SCHEFFLER, « Deutsche Unterhaltungsmusik », *art. cit.*, p. 230.

³¹⁶ « Und wenn er glauben sollte, das Wohlwollen seines Publikums berechtige ihn zu diesem Verfahren, so darf er dessen gewiß sein, daß die Zufallsgemeinschaft eines Publikums auch in ihrer Sympathie unzuverlässig ist, daß aber die organische Gemeinschaft des Volkes als höchste Instanz gelten muß, vor der sich das Gewissen und der Erfolg eines Künstlers letzten Endes zu verantworten hat. » *Loc. cit.*

³¹⁷ « Durch diese wird jeder Deckname der Genehmigungspflicht unterworfen. Die Leistung soll weder unter einem Pseudonym verschwinden, noch durch einen ausländisch klingenden Decknamen dem Deutschtum verloren gehen. » Karl STIETZ, « Unterhaltungsmusik, Unterhaltungsmusiker und die Reichsmusikkammer », *Die Musik*, XXXIII, n°6, mars 1941, p. 200.

³¹⁸ Geczy jouait auparavant avec son « orchestre de salon » (*Salonorchester*). Ces différents chefs et l'ensemble du *deutsche Tanz- und Unterhaltungssorchester* seront inscrits sur la *Gottbegnadeten Liste* de 1944. Ses musiciens seront exemptés de toute obligation militaire.

Enfin, le dernier genre de la République de Weimar que Goebbels ambitionne de supplanter est le cabaret politique. Né au début du siècle avec l'ouverture à Berlin de *Größenwahn* (« la folie des grandeurs ») de Rosa Valetti et de *Schall und Rauch* (« bruit et fumée ») par Max Reinhardt en 1901, il connaît un essor rapide à Berlin et dans les autres villes d'Allemagne avec l'abrogation de la censure qui suit l'abdication de l'empereur Guillaume II en novembre 1918. Dans un contexte de crise économique et de déchéance morale et physique dans laquelle s'enfonce la population suite aux dégâts considérables causés par la guerre, il devient le genre contestataire de prédilection, une « loupe qui grossit la violence des événements sociaux » :

« Le cabaret s'érige en théâtre de la révolte en absorbant les séquelles de l'emphase expressionniste, sa dimension macabre et morbide au nom d'un réalisme plus conforme à l'esprit du temps ; dans les textes, il intègre les allusions obscènes les plus crues³¹⁹. »

La *Wilde Bühne* (« Scène sauvage ») de Trude Hesterberg ouvre en 1921 — elle devient le *Tingel-Tangel-Theater* sous la direction de Friedrich Hollaender en 1931 —, le *Kabarett der Komiker* ou *KadeKo* de Paul Morgan, Kurt Robitschek et Max Hansen en 1924 et le *Katakombe* de Werner Finck en 1929. Après l'accession au pouvoir des nazis, de nombreux artistes émigrent et les cabarets sont progressivement fermés. Après avoir tenté sans succès de rallier à l'idéologie nazie les principaux représentants du cabaret politique — il fait brièvement preuve d'une certaine tolérance à l'égard des spectacles de Werner Finck —, Goebbels prononce à l'égard de certains des peines d'emprisonnement provisoire dans le camp de concentration d'Esterwegen. Certains artistes juifs, Kurt Gerron et Jura Soyfer par exemple, périront en détention à Theresienstadt ou à Buchenwald. Le *Tingel-Tangel-Theater* et le *Katakombe* sont fermés en mai 1935, le *KadeKo* en 1939. Malgré tout, comme pour le jazz, l'engouement du public empêche une mise au silence totale du genre. Dans la même logique, Goebbels cherche donc à « épurer » et « aryaniser » le répertoire pour en assurer officiellement la persistance. Il s'inspire des troupes d'*Agit-prop* de Weimar et de la propension du cabaret à éduquer et influencer les esprits pour impulser divers groupes itinérants, parmi lesquels *Schwärmer* (« Les doux rêveurs »), *Paprika* ou *Die acht Entfesselten* (« Les huit déchaînés ») autour de la chansonnière Gerty von Reichenhall et du comédien Rudi Godden. Mais l'essence satirique du cabaret mène là encore à une impasse du genre et l'interdiction définitive du cabaret politique est finalement promulguée par une décision du 30 janvier 1941. On peut y lire entre autres :

³¹⁹ Pascal HUYNH, *La musique sous la République de Weimar*, op. cit., p. 89.

« Faire des gloses sur des personnalités, des situations ou des événements de la vie publique, même dans une intention prétendument positive, est interdit au théâtre, au cabaret, dans les spectacles de variétés et dans tous les lieux publics de divertissement. [...] Toutes les forces de la vie publique doivent être mises au service de l'unité du peuple³²⁰. »

La politique musicale du Reich s'articule principalement autour de mesures d'épuration confinant souvent à l'éradication et d'un processus de recréation conforme au rôle politique et propagandiste que lui assignent les idéologues et décideurs. Si la mise au pas des musiciens, compositeurs et interprètes a été permise par la *Gleichschaltung* et par la création d'une instance, la *Reichskulturkammer*, assurant un contrôle total de la vie culturelle, le destin de certaines œuvres et de certains compositeurs sous le régime offre nombre de paradoxes. Ainsi le compositeur autrichien d'opérettes Franz Lehár par exemple ; fustigé par certains pour sa collaboration avec des librettistes juifs et son mariage avec une femme d'origine juive, sa musique, et particulièrement *La veuve joyeuse*, plaît à Hitler et Goebbels au point que son épouse acquerra en 1938 le statut d'« aryenne d'honneur » par le mariage (*Ehrenarierin*), privilège extrêmement rare. Ainsi également la musique de jazz, interdite officiellement dans un premier temps par Goebbels mais jouée lors des soirées qu'il donne. Ces ambivalences dans les liens que le régime entretient avec la musique et qui contribuent à former une image incohérente confinant à la schizophrénie des politiques musicales sous le III^e Reich doivent être avant tout étudiées à la lumière de conflits idéologiques, de luttes d'influence et d'intérêt personnels au plus haut niveau de l'appareil nazi, principalement entre Alfred Rosenberg et Joseph Goebbels.

2- Ambivalences et ambiguïtés de la rupture

2.1- Rosenberg et Goebbels : l'impossibilité d'une politique musicale cohérente

2.1.1- Rosenberg l'idéologue

Né à Reval (aujourd'hui Tallinn, capitale de l'Estonie) dans l'Empire russe, Alfred Rosenberg (1893-1946) suit des études d'architecte et d'ingénieur à l'École impériale technique de Moscou. Fuyant la révolution de 1917, il s'établit à Munich en 1918. Il y fréquente la société secrète *Thule-Gesellschaft* puis rejoint le *Deutsche Arbeiterpartei*, précurseur du NSDAP, dès ses débuts en 1919. Par l'intermédiaire de l'un de ses fondateurs Dietrich Eckart, il rencontre Hitler auquel il fait découvrir les auteurs nourrissant son idéologie raciale. Dès 1922, il rédige le « Programme » du NSDAP décliné en vingt-cinq points, qui connaîtra plus de vingt-cinq rééditions. Après le décès d'Eckart en 1923, il prend la direction de son organe officiel, le *Völkischer Beobachter*, qui lui permet de toucher directement le public populaire et de diffuser

³²⁰ « Glossieren von Persönlichkeiten, Zuständen oder Vorgängen des öffentlichen Lebens, auch angeblich positiv gemeinte, sind in Theatern, Kabarett, Varietés und sonstigen öffentlichen Unterhaltungsstätten verboten. [...] Alle Kräfte des öffentlichen Lebens müssen auf die Einheit des Volkes ausgerichtet werden. » Joseph GOEBBELS, cité par Reinhard HIPPEN, *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich*, Zürich, Pendo-Verlag, 1988, p. 125.

largement son idéologie. Il participe avec Hitler au putsch manqué en 1923 et, durant l'emprisonnement de ce dernier, dirige le parti. Après deux ans d'interdiction, le *Völkischer Beobachter* reparait à partir de février 1925. En février 1929, il fonde la *Kampfbund für deutsche Kultur*, évoquée précédemment, qui sera d'abord reconnue comme organisation culturelle du NSDAP en 1933 avant d'être dissoute dans l'organisation *Kraft durch Freude* en 1934. En 1930 paraît son célèbre *Mythe du XX^e siècle* dans lequel il décrit sa théorie de la supériorité de la « race aryenne » appelée à dominer les autres tout en insistant sur le combat permanent contre la « race juive ». Promu par le régime, l'ouvrage sera imprimé et vendu à plusieurs millions d'exemplaires. Si son influence en matière de politique musicale est prédominante dans les premiers mois de 1933, la création du ministère de la Propagande sous la responsabilité de Goebbels voit son champ d'action restreint. Écarté de fonctions ministérielles par celui-ci mais également par deux autres concurrents directs, Göring et Himmler, il est nommé, le 24 janvier 1934, « délégué du Führer pour la supervision de l'ensemble de la formation spirituelle et idéologique du NSDAP » (*Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP*). Son influence sur Hitler décline, même s'il reste un interlocuteur incontournable. Sa fidélité est néanmoins récompensée en 1937 par le *Deutsches Nationalpreis für Kunst und Wissenschaft* (« Prix national allemand pour l'art et la science ») pour son ouvrage *Le Mythe du XX^e siècle*, distinction qui lui rapporte de plus 25 000 Reichsmarks.

À partir de 1940 il procède par le biais de son *Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* (« État-major d'intervention du Gouverneur du Reich Rosenberg ») à la confiscation des œuvres d'art aux Juifs, francs-maçons, communistes et autres opposants dans les territoires occupés ainsi qu'au pillage des bibliothèques et archives, notamment en France d'où partiront vingt-neuf transports pour le château de Neuschwanstein en Bavière jusqu'en 1944³²¹. L'ordre est officialisé par Hitler le 1^{er} mars 1942. *Reichsleiter* (« Gouverneur du Reich³²² »), représentant personnel de Hitler et ministre du Reich à partir de 1941, chargé des territoires occupés à l'Est, Rosenberg contribue à organiser la déportation et couvre les crimes allemands en Union soviétique, ce qui lui vaut d'être condamné à mort et exécuté après la guerre. Au sein de ce ministère cependant, les luttes avec les services de Göring et Himmler semblent l'avoir mis de nouveau à l'écart :

« La nomination de Rosenberg au poste de ministre du Reich pour les territoires occupés de l'Est lui redonna certes le sentiment, dont il avait été longtemps frustré, de son indispensable compétence dans le domaine de l'action politique, mais il dut bientôt reconnaître que cette nomination était purement formelle. [...] La tâche du ministre du

³²¹ Un rapport d'après-guerre fait état de 137 wagons au total pour « 21 903 œuvres d'art dont 5 281 tableaux, pastels, aquarelles, dessins ; 684 miniatures, peintures sur verre ou sur émail ; 583 sculptures, terres cuites, médaillons, 2 477 meubles précieux. » Cité par Léon POLIAKOV, *Bréviaire de la haine*, op. cit., p. 80.

³²² Deuxième grade politique le plus élevé du Parti après celui de *Führer* réservé à Hitler, le *Reichsleiter* ne dépendait directement que de ce dernier et exerçait donc son pouvoir en toute autonomie. Parmi les dix-huit *Reichsleiter* que comptait le régime, Martin Bormann, Philipp Bouhler, Wilhelm Frick, Robert Ley, Heinrich Himmler, Baldur von Schirach et bien sûr Joseph Goebbels.

Reich se réduisit bientôt à rédiger des textes que personne ne lisait, des mémorandums qui ne franchissaient pas les portes de ses services, des protestations dont nul ne prenait plus connaissance : un compagnon oublié à la tête d'un service non moins oublié³²³. »

Son antichristianisme radical le pousse à la mise en valeur du paganisme en tant que modèle d'une nouvelle religion spécifiquement nazie qui, en dehors de quelques rituels et cérémonies symboliques, ne verra jamais véritablement le jour.

La vision que développe Rosenberg dans le domaine artistique est fondée uniquement sur l'obsession de la mission quasi-divine de « régénérescence » de la perfection atteinte par les Grecs avant leur « décadence artistique », « chaos racial d'une époque de démocratie galopante³²⁴ » :

« Quand nous contemplons lucidement la grandeur et la chute de l'hellénisme, notre sang nous dit de quel côté nous sommes. [...] Avec une tristesse éternelle, nous sommes les témoins de la décadence de la race et de l'âme du temps d'Homère³²⁵. »

L'art de la « régénérescence » ne peut être, selon lui, que le fruit d'une « race » déterminée avant tout par la « pureté du sang », en l'occurrence la « race aryenne » :

« Mais maintenant s'éveille une fois nouvelle : le mythe du sang, la conviction de défendre, avec cette sève sacrée, l'essence divine de l'homme, la croyance incarnée dans la conscience la plus claire que le sang nordique représente ce mystère qui remplace les anciens sacrements³²⁶. »

Dans les écrits de Rosenberg, pas de préconisations esthétique en matière de musique, qui doit être l'émanation d'un artiste caractérisé par la pureté de son sang et, partant, inspiré de façon subconsciente par ses « racines ». À cette vision est associée l'idéologie *völkisch* dont il est l'un des principaux artisans.

³²³ Joachim FEST, *Les Maîtres du III^e Reich*, [1965], trad. fr. Simone Hutin et Maurice Barth, Paris, Grasset, 2011, p. 322-324.

³²⁴ Alfred ROSENBERG, *Le mythe du XX^e siècle*, op. cit., p. 265-266.

³²⁵ *Ibid.*, p. 50.

³²⁶ *Ibid.*, p. 105.

2.1.2- Goebbels et la primauté de la propagande

Docteur en philologie — sa thèse porte sur Wilhelm von Schütz et l'histoire du drame dans l'école romantique allemande —, Joseph Goebbels (1897-1945) rejoint le Parti nazi en 1922. Les nombreux discours qu'il y écrit lui valent l'attention de Hitler et il devient dès lors l'un de ses premiers collaborateurs. En 1930, il est nommé *Propagandaleiter* (« directeur de la propagande ») au sein du NSDAP. Riche d'une longue expérience d'organisateur de réunions et de rédacteur de discours dans les années 1920, spécialiste de la mise en scène et expert en matière de propagande, il joue un rôle important lors des élections de 1932, participant largement à la victoire de Hitler. Ayant été marqué par deux éminents professeurs juifs lors de son parcours littéraire mais extrêmement ambitieux et opportuniste, vouant un culte sans faille à Hitler, Goebbels fait rapidement sienne l'idéologie antisémite et, bien que lui-même affecté par un pied-bot suite à une ostéomyélite dans son enfance, met en pratique le plan d'élimination des handicapés. Le 13 mars 1933, moins de deux mois après la prise du pouvoir, une ordonnance annonce la création du *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (« ministère de l'Information du peuple et de la Propagande »), à la tête duquel il est nommé par Hitler. L'objectif de ce nouveau ministère est de centraliser toutes les fonctions de la propagande qui s'étaient retrouvées réparties entre divers ministères et même décentralisées sous la République de Weimar. Suivra, en novembre, la naissance de la *Reichskulturkammer*. Enfin, il inaugure le 1^{er} février 1938 le *Reichsmusikprüfstelle* (« Bureau de contrôle de la musique du Reich »), qui constitue un organe de contrôle ultime sur toute la production musicale du Reich.

La position de Goebbels face à la création artistique dans l'Allemagne nazie est plus complexe que celle de Rosenberg : tout d'abord partagé entre l'ambition démesurée du pouvoir et des affinités personnelles réelles pour le mouvement expressionniste, il orchestre néanmoins et met en scène à Berlin et dans 21 autres villes universitaires les autodafés du 10 mai 1933 et nomme l'événement *Aktion wider den undeutschen Geist* (« Action contre l'esprit non-allemand ») ; près de 20 000 ouvrages sont brûlés. Presque dans le même temps, il tolère et soutient tout d'abord certains artistes, encourageant en juillet 1933 une exposition intitulée *Dreißig deutsche Künstler* (« Trente artistes allemands ») dans laquelle figurent, entre autres, des œuvres de Karl Schmidt-Rottluff, August Macke, Max Pechstein, Ernst Barlach et de son ami Emil Nolde. Cette exposition est interdite quelques jours plus tard par ordre du ministre de l'Intérieur Wilhelm Frick. Il soutient également la création de la revue bimensuelle *Kunst der Nation* (« L'Art de la nation ») par deux peintres nazis, Otto Andréas Schreiber et Hans Weidemann, tirée à 5 000 exemplaires. Bien que reconnus officiellement par le régime, les deux rédacteurs, fervents opposants à Rosenberg, y prennent la défense de l'expressionnisme, ce qui conduira à une interdiction de la revue dès 1935. Enfin il tente, durant les premières années, de conserver au répertoire des œuvres musicales stigmatisées par Rosenberg comme « dégénérées » : le 30 novembre 1934 a ainsi lieu la représentation des *Fünf symphonische Stücke aus Lulu für den Konzertgebrauch* d'Alban Berg au Staatsoper de Berlin. En tant qu'ultra-nationaliste, Goebbels

souhaite promouvoir toute œuvre mettant en valeur l'hégémonie allemande en matière artistique ; c'est pourquoi il protège tout d'abord des artistes ou chefs d'orchestre opposés à l'application des lois antisémites, occultant même les origines juives de certains compositeurs talentueux.

Mais cette apparente ouverture culturelle est également dictée par un sens stratégique : il s'agit de préserver l'image du régime, notamment vis-à-vis de l'opinion publique allemande et même internationale. Après les Jeux Olympiques de 1936 et face à l'intransigeance de Hitler dans ce domaine, il renoncera à faire prévaloir son propre goût pour une certaine modernité, ce qui ne l'empêchera pas de s'octroyer, dans le cadre des confiscations, nombre de tableaux de peinture d'artistes interdits. Enfin il est pragmatique et il réalise dès le début de l'application de l'idéologie *völkisch* et des purges qu'entraîne le processus de *Gleichschaltung*, le danger que constitue cet appauvrissement de la vie culturelle. C'est ainsi que, lorsque des chercheurs découvrent sur les registres de baptême de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne que Johann Strauss aurait eu un aïeul juif, il écrit dans son journal en 1938 :

« Un gros malin a découvert que Johann Strauss avait un huitième de sang juif. J'interdis de rendre cela public. Premièrement parce que cela n'est pas encore prouvé, deuxièmement parce que je n'ai pas envie de laisser l'ensemble du patrimoine culturel allemand se faire écraser peu à peu. Au final, il ne reste plus de notre histoire que Widukind de Saxe, Henri le Lion et Rosenberg. C'est un peu court³²⁷. »

Fin stratège et extrêmement attentif à l'opinion publique, Goebbels réalise très tôt l'importance de la radio dans le processus d'enrégimentation des esprits et de diffusion de l'idéologie nationale-socialiste. La radio est donc célébrée pour le lien immédiat qu'elle établit entre Hitler et le peuple et des mesures sont également prises pour que tous les foyers allemands soient équipés d'un récepteur, baptisé *Volksempfänger* (« le poste de radio du peuple »). Par ailleurs, Hitler instaure « l'obligation, les jours où il prononçait ses discours, pour tous les Allemands, de les écouter à la radio ; les fenêtres des possesseurs des appareils récepteurs devaient être ouvertes, afin que les voisins et les passants puissent être atteints par ses paroles³²⁸. » Attentive à répondre aux attentes du public, la radio propose de nombreuses musiques de divertissement, tout en émaillant les programmes de messages de propagande sous la forme d'informations.

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

³²⁷ « Ein Oberschlauberger hat herausgefunden, daß Joh. Strauß ein Achteljude ist. Ich verbiete, das an die Öffentlichkeit zu bringen. Denn erstens ist es noch nicht erwiesen, und zweitens habe ich keine Lust, den ganzen deutschen Kulturbesitz so nach und nach unterbuttern zu lassen. Am Ende bleiben aus unserer Geschichte nur noch Widukind, Heinrich der Löwe und Rosenberg übrig. Das ist ein bißchen wenig. » Joseph GOEBBELS, in Elke FRÖHLICH, Anne MUNDIG (éds), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Munich, K. G. Saur, 2004, partie I, vol. 3, p. 210. Entrée du 5 juin 1938.

³²⁸ Serge TCHAKHOTINE, *Le viol des foules par la propagande politique*, op. cit., p. 360.

« Un art qui n'émane plus du peuple ne retrouvera finalement plus le chemin vers le peuple. [...] Tout art est lié au peuple. S'il perd ce rapport au peuple, alors le chemin vers une artistité dont le sang et l'espèce sont absents est inévitablement tracé et il aboutit au point de vue de "l'art pour l'art", qui souhaite certes attirer le peuple en tant que consommateur de l'art, mais sans vouloir reconnaître l'essence du peuple comme coproductrice de l'art³²⁹. »

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

2.1.3- Conflits d'intérêt et concurrence institutionnelle

Autour de Hitler, Rosenberg et Goebbels sont les deux personnalités les plus influentes sur la question artistique et culturelle. Mais ces deux personnalités sont en rivalité depuis le début de leur prise de responsabilité au sein du Parti. Entre eux existent des divergences fondamentales sur le plan idéologique, notamment en ce qui concerne la position du régime envers l'art et la musique modernes. Hitler, qui interviendra régulièrement pour se poser en arbitre des conflits entre ses collaborateurs, adopte lui-même une attitude ambiguë : favorisant tout d'abord Goebbels en le nommant ministre de la Propagande, et affaiblissant la Ligue *Kampfbund für deutsche Kultur* de Rosenberg en la soumettant à l'autorité de Ley, il change de stratégie en le dotant finalement d'une administration autonome, le *Reichsüberwachungsamt* (« Bureau de contrôle du Reich »), aussi appelé *Amt Rosenberg* (« bureau Rosenberg »), qui interfère avec le ministère de Goebbels. Si Rosenberg a un pouvoir inférieur en matière de politique culturelle, il n'hésite cependant pas à organiser, par l'intermédiaire de ses partisans, des événements telles les expositions *Entartete Musik* et *Entartete Kunst* pour démontrer sa force d'action. Après la « Nuit des longs couteaux », qui a lieu du 29 au 30 juin 1934, les affrontements entre Goebbels et Rosenberg deviennent plus fréquents et l'expressionnisme une cible privilégiée des partisans de ce dernier, conduisant à une abdication de Goebbels au profit de l'idéologie artistique *völkisch*. Une dernière exposition consacrée à Nolde et composée d'une soixantaine d'aquarelles et lithographies de l'artiste sera autorisée par le ministère de la Propagande en 1934.

Goebbels a d'autres concurrents en matière de politique culturelle, et pour cause : en créant son ministère, il a privé certains de prérogatives qu'ils s'étaient octroyées, sans compter les ambitions personnelles de certains membres du régime nazi. À cet égard, l'organigramme du système nazi, dans lequel autonomie et pouvoir sont délégués simultanément à des instances

³²⁹ « Eine Kunst, die nicht mehr vom Volke ausgeht, findet am Ende auch nicht mehr den Weg zum Volke zurück. [...] Alle Kunst ist volksgebunden. Verliert sie die Beziehung zum Volke, dann ist der Weg zu einem blut- und artlosen Artistentum zwangsläufig vorgeschrieben, und sie endet dann bei jenem *l'art pour l'art*-Standpunkt, der zwar das Volk als Konsument der Kunst hinnehmen möchte, ohne dabei das Volkstum als Mitproduzent der Kunst anerkennen zu wollen. » Joseph GOEBBELS, « Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit », 6 août 1933, *Signale der neuen Zeit*, op. cit., p. 193.

parfois concurrentes, préfigure les inévitables luttes d'influences (Annexe II). Concurrent important après Rosenberg, Hermann Göring qui, en tant que président du Land de Prusse, interfère régulièrement dans les affaires culturelles. Directeur des théâtres situés sur son territoire, parmi lesquels le *Berliner Staatsoper*, il empiète directement sur les fonctions de Goebbels qui est également *Gauleiter* de Berlin. Également Bernhard Rust, ministre de l'Éducation du Land de Prusse, qui crée dès juin 1933 une commission de censure des œuvres jouées à Berlin. Enfin parmi d'autres, Wilhelm Frick, ministre de l'Intérieur, Robert Ley, ministre du Travail, mais aussi Rudolf Hess, l'un des principaux collaborateurs de Hitler ou Baldur von Schirach, *Reichsjugendführer* (« directeur de la jeunesse du Reich ») jusqu'en 1940 et à ce titre responsable de la Jeunesse hitlérienne, dont certains poèmes à la gloire de Hitler sont mis en musique. Si une telle politique peut paraître incohérente ou peu réfléchie, on peut également y voir une entreprise de Hitler pour favoriser les conflits internes et asseoir puis conserver sa légitimité de guide suprême³³⁰. Cette situation est en outre due à la multiplicité des organisations de toutes natures ainsi qu'à l'importance de la musique au sein de chacune : il s'agit d'un enjeu majeur pour les dirigeants, que tous veulent contrôler. Les multiples rivalités, tout comme les changements d'opinion de Hitler, ont pour conséquence de brouiller considérablement la lisibilité de la politique culturelle nazie dans les premières années suivant la prise de pouvoir : si Hitler soutient tout d'abord des artistes expressionnistes, particulièrement Ernst Barlach, il en vient en quelques années à appeler au bannissement de toutes les œuvres modernes. À partir de 1936, l'idéologie *völkisch*, à l'image de sa propre vision, s'impose. La victoire ultime de Goebbels sur tous ses autres concurrents est néanmoins sa désignation dans le testament de Hitler en tant que nouveau chancelier devant lui succéder après sa mort³³¹.

Au-delà des luttes de pouvoir évidentes entre deux *Reichsleiter* pour obtenir la mainmise en matière de politique culturelle auprès de Hitler, ce conflit personifie surtout deux approches et considérations opposées de la notion de « pureté musicale » : tandis que pour Rosenberg, elle est l'émanation naturelle (donc « passive ») de celle du sang, Goebbels la conçoit davantage comme un moyen « actif » d'éducation et de purification du peuple, tirant sa pureté du message avant tout politique qu'elle véhicule. S'explique ainsi l'aspect paradoxal, parfois schizophrène, des politiques musicales, comme le montrent certains cas exemplaires à commencer par le jazz.

³³⁰ L'historien Alan Bullock qualifie même ce manque de cohérence de « marque de fabrique du régime nazi ». Alan BULLOCK, *Hitler et Staline. Vies parallèles*, trad. fr. Serge Quadrupani, Paris, Albin Michel/Robert Laffont, Paris, 1994, vol. 2, p. 308.

³³¹ Göring et Himmler y sont exclus du parti et de toutes leurs fonctions dans l'État, le premier parce qu'il l'avait pressé de lui dire s'il devait lui succéder, ce qui fut interprété comme de la convoitise ; le second, qui avait commencé des tractations secrètes pour négocier la paix séparée, pour trahison. Goebbels se suicide avec sa femme après avoir fait empoisonner ses enfants, quelques heures après Hitler, dans le même bunker.

2.2- Des situations paradoxales

2.2.1- Le cas du jazz

L'attitude des divers dirigeants à l'égard du jazz sera, tout au long des années de national-socialisme, ambivalente et paradoxale. Durant les premiers mois du régime, et dans la logique hitlérienne de destruction et de bannissement de tout ce qui avait constitué l'identité musicale et culturelle de la République de Weimar, le jazz est décrié et l'importation de disques en provenance des pays anglo-saxons progressivement prohibée, entraînant un vaste réseau de marché noir. En 1935, sa diffusion radiophonique est interdite par Eugen Hadamovsky, le vice-président de la *Reichsrundfunkkammer* (« Chambre de radio du Reich ») :

« Après en avoir fini depuis deux ans avec le bolchevisme culturel et après avoir posé pierre après pierre pour éveiller à nouveau la conscience de notre peuple sur le patrimoine culturel allemand, nous voulons à présent mettre un terme aux éléments destructeurs qui persistent dans notre chère musique de divertissement et de danse. À partir d'aujourd'hui, je promulgue l'interdiction définitive du jazz nègre pour l'ensemble de la radio allemande³³². »

Le 20 mars 1939, la « Disposition pour la protection du patrimoine culturel musical » (*Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes*) paraît dans le *Völkischer Beobachter* avec une liste d'« œuvres de musique indésirables », parmi lesquelles les musiques de jazz. Le 2 septembre 1939, date qui coïncide avec l'entrée en guerre du Royaume-Uni, ce sont les œuvres anglaises et américaines dont l'exécution publique est proscrite. Début 1942, alors que les États-Unis ont rejoint le conflit depuis décembre 1941, le président de la *Reichsmusikkammer* interdit la vente de disques étrangers ainsi que l'exécution ou l'apprentissage d'œuvres américaines. Le bannissement du jazz de la radio est renforcé entre 1935 et 1941. Après le succès de la « guerre éclair » (*Blitzkrieg*), les restrictions se relâchent ; s'opère alors, entre 1941 et 1943, un retour au Swing tout d'abord. Le besoin de divertissement étant fort, la reconstitution des *bands* est autorisée et le jazz résonne à nouveau relativement librement. À partir de 1943 en revanche, dans le contexte de guerre totale, les interdictions sont renforcées dans les différents *Gaue* (districts), à l'exemple de la Saxe :

« L'exécution de toute "musique" dans un style jazz américanisant ou dans n'importe quel style qui répugne au sentiment culturel allemand, de même que toute dégénération de représentations musicales par un accompagnement de contorsion du corps, par le chant de

³³² « Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit dem Kulturbolschewismus aufgeräumt haben und Stein an Stein fügten, um in unserem Volk das verschüttete Bewußtsein für die deutschen Kulturwerte wieder zu wecken, wollen wir auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluß machen. Mit dem heutigen Tag spreche ich ein endgültiges Verbot des Niggerjazz für den gesamten deutschen Rundfunk aus. » Eugen HADAMOVSKY, « Verbot des Niggerjazz », *Völkischer Beobachter*, 14 octobre 1935, p. 1.

refrains décadents ou par une recherche d'effets du même genre est *fondamentalement interdite*³³³. »

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

« Les soldats au front, après une dure bataille, apprécient ce qu'ils appellent de la "musique décente", c'est-à-dire de la musique légère, dans leurs quartiers froids et inhospitaliers. Les gens en général sont trop préoccupés pour pouvoir absorber plus de deux heures d'un programme contraignant. Si un homme qui a travaillé dur pendant douze ou quatorze heures veut écouter une quelconque musique, ce doit être une musique qui ne lui demande aucun effort. [...] Il est important de s'assurer une bonne humeur à la maison et au front³³⁴. »

La musique légère allemande, présentée précédemment, qui vise à concurrencer le jazz n'y parvient pas et l'écoute clandestine sur des ondes étrangères se répand, constituant un risque pour le régime national-socialiste : celui que les auditeurs entendent des nouvelles de la guerre moins glorieuses que celles contrôlées par le ministère de la Propagande. L'interdiction de jouer du jazz est donc de courte durée. D'un point de vue pratique ensuite, la difficulté de contrôler réellement l'exécution de pièces de jazz est aggravée par la compétence limitée, voire l'ignorance des « contrôleurs » dépêchés sur les lieux de concert, menant parfois à des situations incongrues :

« Parce qu'on avait par mégarde pris le musicien de jazz américain Artie Shaw (Arthur Arshavsky) pour un descendant de George Bernhard Shaw et qu'on ne savait pas que Fats Waller était un musicien de couleur, leurs disques ne furent pas interdits³³⁵. »

³³³ « Das Spielen aller amerikanisierenden Jazzweisen oder ähnlicher dem deutschen Kulturempfinden widerstrebenden "Musik" wie alle Entartungen musikalischer Darbietungen durch körperverrenkende Unterhaltung, dekadenten Refraingesang und ähnliche Effekthascherei ist *grundsätzlich verboten*. » Martin MUTSCHMANN, « Verbot des Jazz und ähnlich entarteter Musik in Sachsen », *Musik im Kriege*, I, n°3/4, juin/juillet 1943, p. 75.

³³⁴ « Soldiers at the front after a hard battle appreciate what they called "decent music," which means light music, in their cold and inhospitable quarters. People are in general too strained to absorb more than two hours of an exacting program. If a man who has worked hard for twelve or fourteen hours wants to hear music at all, it must be music which makes no demands on him. [...] It is important to secure good humor at home and at the front. » Joseph GOEBBELS, traduit et cité par Heinrich FRAENKEL, Roger MANVELL, *Dr. Goebbels. His Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1960, p. 179.

³³⁵ « Weil man den amerikanischen Jazzmusiker Artie Shaw (Arthur Arshavsky) versehentlich für einen Sproß George Bernhard Shaws hielt und nicht wußte, daß es sich bei Fats Waller um einen farbigen Musiker handelte, wurden deren Platten nicht verboten. » Guido FACKLER, « Zwischen (musikalischem) Widerstand und Propaganda – Jazz im "dritten Reich" », in Günther NOLL (dir.), *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Essen, Die blaue Eule, coll. « Musikalische Volkskunde », vol. 11, 1994, p. 450.

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

L'exécution de la musique de jazz est finalement détournée et se double, après l'entrée en guerre, d'un enjeu supplémentaire : par le biais d'une musique familière aux Américains et aux Britanniques, il s'agit de propager l'idéologie nazie sur les ondes étrangères et de véhiculer un message défaitiste dans les rangs de l'ennemi. La radio *Europasender* est fondée, qui retransmet entre autres l'émission « *Germany Calling* », animée par William Joyce, alias « Lord Haw-Haw³³⁶ », national-socialiste américain d'origine irlandaise : sur le modèle des émissions de la BBC en Angleterre, ce charismatique orateur y mêle nouvelles du front et musique jazz, le tout dans une visée uniquement propagandiste. À cette fin est créé, en avril 1940, l'ensemble *Charlie and His Orchestra*. Composé de musiciens allemands sous la direction de Lutz Templin, ce quintette, employé par le ministère de la Propagande lui-même, a pour mission d'enregistrer les standards de jazz qui distrairont le public tout en lui restant familiers. Presque tous sont construits sur le même modèle : la version originale — musique et paroles — est d'abord entonnée. S'ensuit une interruption par le chanteur, Karl « Charlie » Schwedler, le plus souvent sous l'amorce « *Here is Mr. Churchill's latest song* » (« voici la nouvelle chanson de Mr Churchill »). Le standard est alors repris, mais les paroles ont été habilement modifiées de manière à endormir la méfiance de l'auditeur par leur proximité avec la version originale : elles reflètent l'idéologie nazie et tournent en ridicule les dirigeants des pays alliés contre l'Allemagne, particulièrement Winston Churchill. Entre autres enregistrements, l'exemple du standard *Stormy Weather*, composé en 1933 par Harold Arlen sur un texte de Ted Koehler pour le spectacle *Cotton Club Parade*. Les paroles originales ont subi très peu de modifications mais elles parviennent à décrire Churchill comme un couard impuissant devant la suprématie de l'ennemi allemand :

³³⁶ William Joyce (1906-1946) naît aux États-Unis dans une famille d'origine irlandaise. Après avoir vécu quelques années en Irlande, il s'établit en Angleterre. En 1932, il y rejoint la *British Union of Fascists*, dont il devient, deux ans plus tard, chef de la propagande. En 1937, il fonde la *National-socialist League*. Recherché par les autorités britanniques, il fuit pour l'Allemagne en août 1939 et obtient la nationalité allemande quelques mois plus tard. Il est embauché à la *Rundfunkhaus* peu après son arrivée sur le territoire et enregistre des émissions jusqu'au 30 avril 1945. Interdites d'écoute par le gouvernement britannique, celles-ci deviennent néanmoins très populaires auprès du public anglais. Les auditeurs apprécient son ton sarcastique, particulièrement ses caricatures de Chamberlain puis de Churchill ; les lectures de lettres de prisonniers britanniques qu'il donne sont également très attendues. Arrêté en 1945 alors qu'il tentait de fuir l'Allemagne, il est jugé pour haute trahison en Grande-Bretagne et pendu.

Paroles originales

Don't know why
There's no sun up in the sky
Stormy weather
Since my gal and I ain't together
Keeps rainin' all the time

Life is bare
Gloom and misery everywhere
Stormy weather
Just can't get my poor self together
I'm weary all the time.

Je ne sais pas pourquoi
Il n'y a pas de soleil dans le ciel
Quel mauvais temps
Depuis que je ne suis plus
avec ma nana
Il pleut tout le temps

La vie est sans intérêt
Tristesse et misère sont partout
Quel mauvais temps
Je ne peux plus rassembler mes esprits
Je suis constamment las.

Paroles modifiées

Don't know why
I cannot blockade the sky
Stormy weather
Since my ships and the German planes got together
I'm beaten every time

Life is bare
Gloom and misery everywhere
Stormy weather
Just can't keep my poor ships together
They're sinking all the time.

Je ne sais pas pourquoi
Je ne peux bloquer le ciel
Quel mauvais temps
Depuis que mes navires
ont rencontré les avions allemands
Je suis battu à chaque fois

La vie est sans intérêt
Tristesse et misère sont partout
Quel mauvais temps
Je ne parviens plus à conserver intacts mes bateaux
Ils coulent tout le temps.

À la fois interdit, détourné, instrumentalisé, le jazz ne cesse de représenter une menace pour le régime hitlérien et est constamment attaqué pour l'incitation à la débauche morale et sexuelle que ses sonorités sont supposées éveiller. Son potentiel de résistance physique, spirituelle et intellectuelle est souligné par l'importance que les dirigeants nazis accorderont à un groupe de jeunes surnommé *Swing Jugend* ou, plus péjorativement, les *Swing Heinis*. Un premier groupe de jeunes passionnés de jazz et de swing voit le jour à Hambourg et fait des émules à Berlin, Francfort et dans pas moins de quarante-deux autres villes d'Allemagne ainsi qu'à Vienne³³⁷. Les membres constituent des *hot clubs* et s'y retrouvent à l'occasion de fêtes privées pour danser au son de musique Swing et *hot*, partager des enregistrements américains et boire de l'alcool. Issus de la classe moyenne supérieure et de la bourgeoisie, ils affichent leur anglophilie par leur style vestimentaire : veste à carreaux écossais, pantalons à coupe large, imperméable, écharpe, chapeau et parapluie pour les garçons qui portent par ailleurs cheveux longs jusqu'au col ; jupe courte avec mi-bas de soie ou pantalon, rouge à lèvres et vernis à ongles pour les filles qui affichent également leur émancipation par le fait de fumer en public. La formule « *Swing Heil* » est utilisée par certains en lieu et place de l'habituel « *Sieg Heil* », « *Heil Hotler* » remplace

³³⁷ Villes recensées par Guido FACKLER, « Die "Swing-Jugend" : oppositionelle Jugendkultur im nationalsozialistischen Deutschland », in Alenka BARBER-KERSOVAN, Gordon UHLMANN (dirs), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hambourg, Dölling und Galitz, 2002, p. 36.

pour d'autres « *Heil Hitler* », les prénoms allemands sont américanisés. Bien que ces jeunes ne soient généralement pas politisés, leur engouement pour la culture américaine et le jazz suscite l'inquiétude des dirigeants parmi lesquels Himmler qui, en tant que chef de la police allemande, commande des rapports sur leurs activités et les fait placer sous surveillance à partir de 1940. Taxée de clique « libéraliste-individualiste », la *Swing Jugend* contrevient, de fait, à l'édification de la *Volksgemeinschaft* (« communauté du peuple ») voulue par les idéologues nazis, comme le montre le rapport à son sujet établi en août 1941 :

« Il s'agit ici en partie de jeunes dégénérés, prédisposés à la criminalité ou encore de sang-mêlé, qui se sont constitués en cliques, plus précisément en bandes musicales de gangsters et qui terrorisent la population qui pense sainement par leur attitude et l'indignité de leurs excès musicaux³³⁸. »

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

« Il semble nécessaire et urgent d'arrêter les meneurs de ces bandes, qui sont connus du service de sécurité et de la *Gestapo*, et de saisir tout le matériel de disques interdits qu'ils ont mis à l'abri, pour enrayer la propagation de l'épidémie de Swing et de Hot à Hambourg et aux alentours et empêcher que s'exerce leur mauvaise influence sur les autres jeunes³³⁹. »

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

« Tous les meneurs, à savoir les meneurs de l'espèce mâle ou femelle [...] doivent être envoyés dans un camp de concentration. Les jeunes doivent tout d'abord y recevoir des coups, pour être ensuite éduqués de la manière la plus sévère et forcés à travailler³⁴⁰. »

À partir de juin 1942, les déportations vers Moringen et Uckermark commencent.

³³⁸ « Es handelt sich hier z. T. um degenerierte und kriminell veranlagte, auch mischblütige Jugendliche, die sich zu Cliquen, bzw. musikalischen Gangster-Banden zusammengeschlossen haben und die gesund empfindende Bevölkerung durch die Art ihres Auftretens und die Würdelosigkeit ihrer musikalischen Exzesse terrorisieren. » Artur AXMANN, « Bericht : Swing-Jugend, 1941. Sofort-Aktion gegen Swing-Jugend », 18 août 1941, reproduit dans *LeMO : Lebendiges virtuelles Museum Online*, <<http://www.dhm.de/lemo/html/dokumente/swing/index.html>>, consulté en mars 2010.

³³⁹ « Es erscheint dringend notwendig, die Anführer dieser Kreise, die dem SD und der Gestapo bekannt sind, auszuheben und das bisher sichergestellte Material unerwünschter Schallplatten zu beschlagnahmen, um eine weitere Verbreitung der Swing- und Hot-Seuche in Hamburg und über Hamburg hinaus zu verhindern und ihren schädigenden Einfluß auf andere Jugendliche zu unterbinden. » *Loc. cit.*

³⁴⁰ « Meines Erachtens muß jetzt aber das ganze Übel ausgerottet werden. [...] Alle Rädelsführer, und zwar die Rädelsführer männlicher und weiblicher Art, [...] sind in ein Konzentrationslager einzuweisen. Dort muß die Jugend zunächst einmal Prügel bekommen und dann in schärfster Form exerziert und zur Arbeit angehalten werden. » Heinrich HIMMLER à Reinhard HEYDRICH, 26 janvier 1942. Cité par Regina FRITZ, « Die "Jugendschutzlager" Uckermark und Moringen im System nationalsozialistischer Jugendfürsorge », in Ernst BERGER (dir.), *Verfolgte Kindheit. Kinder und Jugendliche als Opfer der NS-Sozialverwaltung*, Berlin, Böhlau, 2007, p. 312.

L'attitude adoptée face à la diffusion, à l'écoute et à la pratique du jazz est donc complexe et obéit à une stratégie de contrôle de chaque individu : tout en permettant parfois le divertissement du peuple, l'objectif visé est avant tout l'embrigadement. La mise en œuvre de mesures punitives voire meurtrières à l'encontre de la jeunesse qui affiche son engouement pour cette musique témoigne de son potentiel de résistance spirituelle à l'idéologie nazie. Les vicissitudes que connaît le jazz durant ces presque treize années mettent également en avant l'impossibilité de cohérence d'un système due à l'hyper-gestion de la politique musicale dans son ensemble et par des acteurs multiples sous le régime nazi. Il est un autre cas symptomatique de cette impossibilité et des situations paradoxales qu'elle engendrera : il s'agit de celui des compositeurs compromis qui, malgré leur allégeance au régime, se trouvent inévitablement pris, au fil des années, dans des conflits personnels et des enjeux extra-musicaux.

2.2.2- Compositeurs compromis

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

Le cas de Hans Pfitzner (1869-1949) est à ce titre exemplaire. Farouche antisémite et l'un des opposants les plus agressifs à la modernité en musique, il n'aura pas d'occasion réelle de connaître le succès sous Hitler, auquel sa personnalité et son arrogance déplaisent et qui lui suspecte également des origines juives³⁴¹. En conséquence, il est cordialement tenu à distance par Goebbels : s'il est ainsi invité par ce dernier à être membre de l'administration de la *Reichsmusikkammer* — il est nommé *Reichskultursenator* (« Sénateur culturel du Reich », titre honorifique) en 1936 — sa musique ne sera pour autant presque jamais exécutée pour des événements officiels et le 1^{er} juillet 1934, il reçoit une lettre l'informant de sa mise à la retraite, au motif qu'il n'avait pas assuré suffisamment d'heures en tant que professeur et chef d'orchestre. Sa cantate *Von deutscher Seele*, dont le propos est l'exaltation de l'âme germanique chère aux idéologues du parti, est malgré tout donnée lors des *Reichsmusiktage* de Düsseldorf (pendant officiel, rappelons-le, de l'événement *Entartete Musik*). Hormis ce bref moment de reconnaissance officielle, il est par ailleurs écarté des fonctions auxquelles il postulait, parmi lesquelles le poste d'Intendant de l'opéra municipal de Berlin. Pfitzner est à la fois évincé par Goebbels et soutenu par le clan Rosenberg ; à ce titre, il sera très régulièrement et fortement mis à l'honneur à de nombreuses occasions, mais indépendantes du ministère de la Propagande. Les articles dithyrambiques qui paraissent régulièrement dans le mensuel *Die Musik*, organe

³⁴¹ Michael KATER, *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 158.

contrôlé par Rosenberg à partir de 1937, contribuent à forger l'image du compositeur allemand par excellence. Malgré ses amitiés avec des dirigeants nazis pourtant influents, et l'organisation de nombreux concerts dans plusieurs villes à l'occasion de son anniversaire, de 1935 à 1939, son œuvre n'aura finalement jamais la reconnaissance de Hitler. Pfitzner souffrira donc davantage du manque de considération de celui-ci que d'un réel boycott de sa musique. Paradoxe ultime : il figure sur la « liste spéciale des artistes irremplaçables » de la *Gottbegnadeten Liste*, pourtant établie avec Hitler sous le contrôle de Goebbels, aux seuls côtés de Furtwängler et Strauss en 1944, ce qui le consacre, en théorie, comme l'un des plus grands compositeurs allemands de son époque et met en lumière l'illisibilité du régime en matière de politique musicale.

Son aîné de quelques années Richard Strauss (1864-1949) connaît pour sa part une gloire incontestée sous le régime, malgré son éviction rapide par le pouvoir. Président puis président honoraire de 1901 à 1919 de l'influente *Allgemeiner deutscher Musikverein* (« Association générale de musique allemande ») fondée par Liszt en 1861 et au sein de laquelle il fait à l'époque figure d'avant-garde, il y défend tout d'abord les compositeurs vivants : outre ses propres œuvres, il promeut Mahler, Pfitzner, Reger, Sibelius, Bartók, Kodály ou encore Schönberg et essuie les critiques d'ultraconservateurs. Ardent adversaire de la République de Weimar et de ses manifestations musicales, considéré comme réactionnaire auprès de la génération de Webern et Berg, et *a fortiori* de Hindemith et Krenek dans les années 1920, il accueille l'arrivée de Hitler au pouvoir avec l'espoir de voir la grande tradition allemande restaurée. Ainsi que le rappelle le musicologue Michael Kater, Strauss « avait été conditionné politiquement en tant que sujet loyal au service de détenteurs de pouvoir temporel, sous au moins trois juridictions différentes avant le tournant du siècle³⁴². » Le prestige dont il jouit auprès des représentants nazis mène à la proposition de la présidence de la *Reichsmusikkammer* par Goebbels, qu'il accepte immédiatement. Son principal objectif est alors de faire étendre les droits d'auteurs de cinquante à soixante-dix ans après leur mort. Il entend également redonner à l'opéra une place qu'il estime trop souvent occupée par l'opérette — il défend néanmoins celles de Johann Strauss — et la musique de moindre qualité, y compris au sein de l'éducation de la jeunesse ou des diffusions de programmes radiophoniques. Enfin, il ambitionne de faire consacrer une large place à la culture musicale savante dans les programmes éducatifs à travers le pays. Protégé et soutenu par Goebbels, il est logiquement attaqué par Rosenberg dès 1934 ; mettant en avant l'origine juive de son librettiste d'alors, Stefan Zweig, celui-ci demande l'interdiction de leur opéra, *Die schweigsame Frau*, dont la création est prévue en 1935. Pour la Première, qui a finalement lieu à Dresde le 24 juin, Strauss parvient à ce que le nom de Zweig figure sur l'affiche, ce qui renforce l'inimitié du clan *völkisch* à son égard. Le 17 juin 1935, il justifie dans l'une de ses nombreuses lettres à Zweig — qui lui reproche de s'être exposé politiquement — sa collaboration avec le régime, notamment au sein de la *Reichsmusikkammer* :

³⁴² « Strauss was politically conditioned as a loyal subject and servant of temporal rulers in at least three different jurisdictions before the turn of the century. » Michael H. KATER, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 203.

« Parce que je sînge le Président de la Chambre de Musique du Reich ? Je ne fais cela que pour de bonnes raisons et pour éviter de plus grands désastres ! J'aurais accepté cette pénible fonction honoraire sous n'importe quel gouvernement³⁴³. »

Le courrier, intercepté par la *Gestapo*, est transmis à Hitler. Goebbels le somme quelques jours plus tard de démissionner « pour raisons de santé ». Une autre raison à l'éviction du compositeur est avancée par Kater :

« Strauss, bien que prestigieux, était beaucoup trop tranché et indépendant du fait de son égotisme pour pouvoir servir durablement les nazis. Son absence de Berlin et son manque général d'intérêt pour l'administration au jour le jour de la RMK avait déjà causé des perturbations. Son attitude sceptique vis-à-vis de la "Question juive" expliquait le fait que, bien qu'autoritaire, il n'était absolument pas assez impitoyable dans la mise en œuvre de la censure et des autres moyens de contrôle que Goebbels entendait appliquer au sein de la RMK³⁴⁴. »

Strauss, qui sollicite auprès de Hitler un entretien pour se justifier de ses déclarations, ne sera jamais reçu. Il continue cependant de fournir à l'occasion des œuvres pour le régime : outre l'*Hymne olympique* pour les Jeux de 1936 et pour lequel il avait reçu la commande dès 1934, il est choisi par Goebbels pour composer en 1940, sur demande du Japon, *Festmusik zur Feier des 2600jähri-gen Bestehens des Kaiserreichs Japan* (« Musique de fête pour les 2600 ans d'existence de l'empire du Japon »), pour lequel il touche 10 000 Reichsmarks. Son opéra en un acte *Friedenstag* (« Jour de paix ») composé en 1938 sur un argument anti-guerre est encouragé un temps par le régime, qui y voit l'exaltation du « pacifisme » de Hitler, puis retiré après l'entrée en guerre. La collaboration avec son nouveau librettiste Joseph Gregor donne naissance, la même année, à *Daphne*, « tragédie bucolique en un tableau », dont la simplicité musicale, l'instrumentation illustrative et le sujet inspiré de la Grèce antique enchantent Goebbels. Il est inscrit sur la « liste spéciale des artistes irremplaçables » de la *Gottbegnadeten Liste* en 1944.

Carl Orff (1895-1982) reste en Allemagne jusqu'à la fin des combats et jouit d'un prestige rapidement incontesté. Son intérêt pour la pédagogie musicale avait mené dès 1924 à la fondation, avec l'artiste et professeur de gymnastique Dorothee Günther, de l'école *Günther-Schule* ; il y développe ce qui sera appelé ultérieurement la « méthode Orff », une manière d'enseigner la musique et de permettre un développement harmonieux de l'enfant par

³⁴³ « Because I ape the President of the Reich Music Chamber ? That I do only for good purposes and to prevent greater disasters ! I would have accepted this troublesome honorary office under any government. » Edward E. LOWINSKY (éd.), *A Confidential matter. The letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935*, trad. angl. Max Knight, Berkeley, University of California Press, 1977, p. xxiii.

³⁴⁴ « Strauss, although prestigious, was simply too single-minded and egotistically independent to serve the Nazis well over the long run. His absence from Berlin and his general lack of interest in the day-to-day administration of the RMK had already caused disruptions ; and his skeptical attitude toward the "Jewish Question" made it clear that although he was authoritarian, he was by no means ruthless enough to implement the censorship and other controls Goebbels wanted to see applied throughout the RMK. » Michael H. KATER, *The Twisted Muse, op. cit.*, p. 19-20.

l'enseignement croisé de la pratique musicale et de la danse, avec une importance primordiale accordée à l'improvisation et dont le pédagogue Leo Kestenberg sera un ardent promoteur sous la République de Weimar. Dans le cadre de ses recherches pédagogiques, il publiera cinq volumes de *Musik für Kinder* (« Musique pour enfants »). Malgré le soutien désormais encombrant de Kestenberg, il sait s'adapter au nouveau régime : il accepte en 1935 une commande de 5 000 Reichsmarks — Werner Egk, Hans Pfitzner et Gottfried Müller avaient décliné l'offre — pour la composition d'une nouvelle musique pour *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, afin de remplacer la version du compositeur juif Félix Mendelssohn. En 1936, il compose *Olympische Jugend* (« Jeunesse olympique »), un cycle de pièces chorégraphiques pour le défilé des enfants aux Jeux Olympiques. La musique est interprétée par l'orchestre de son école, sous la direction de sa collègue Gunild Keetman. Les caractéristiques musicales de ses œuvres, principalement l'omniprésence métrique, l'utilisation de danses et chants populaires et d'harmonies simples font paradoxalement l'objet d'attaques du clan *völkisch*, la pianiste Elly Ney allant jusqu'à les qualifier de *Kulturschande* (« outrage à la culture³⁴⁵ »). *Carmina Burana* est d'abord critiqué par le musicologue et collaborateur de Rosenberg Herbert Gerigk lors de la création en 1937. Rosenberg lui-même défend finalement l'œuvre en 1940, dont il apprécie la simplicité mélodique et harmonique s'inspirant du folklore bavarois. S'ensuivent des succès assurés. Sa musique est jouée dans tout le pays, dans les salles de concert mais également à l'occasion de rassemblements officiels du parti ; elle est même diffusée aux détenus par haut-parleurs dans certains camps de concentration. Orff est ajouté à la *Gottbegnadeten Liste* en 1944.

Son élève Werner Egk (1901-1983) — de son vrai nom Werner Joseph Mayer — compte lui aussi quelques adversaires au début de sa carrière. Perçu comme un compositeur talentueux, il est en accord parfait avec l'idéologie nazie : ses œuvres, basées sur des sujets populaires, mettent en scène des personnages juifs de manière exclusivement négative. Son opéra *Die Zaubergeige*, créé en mai 1935, connaît un succès considérable. Cette même année, il remporte la médaille d'or du concours de composition organisé pour les Jeux Olympiques de Berlin dans la catégorie « musique orchestrale », avec *Olympische Festmusik*. En 1939 est donné *Peer Gynt* à l'occasion des *Reichsmusiktage* de Düsseldorf. Malgré des caractéristiques conformes à la mission de l'artiste nazi, les œuvres de Werner Egk se situent dans la filiation avec Stravinsky et intègrent atonalité, dissonances et éléments de jazz, ce qui les rend suspectes auprès des radicaux du clan Rosenberg, dès le début des années 1930. La justification qu'en donne le compositeur — tout élément dissonant ou contraire à l'idéologie serait utilisé pour les personnages juifs dans l'histoire, et la tonalité s'imposerait sur le chaos — ne lui épargne pas les critiques virulentes. C'est Hitler lui-même qui, en louant publiquement le compositeur, assure à ses œuvres existantes et à venir un succès désormais indiscutable. Disposant d'un puissant réseau de connaissances parmi les responsables du régime, Egk connaît une brillante carrière jusqu'à la fin de la guerre écrivant, outre des opéras commandés par divers ministres, des arrangements

³⁴⁵ Ce néologisme basé sur le terme *Schande* (« honte ») fait ici référence à un autre, omniprésent dans les écrits nazis, *Rassenschande* (« l'outrage à la race »), qui qualifiait les rapports sexuels entre une personne juive et un « Aryen ».

musicaux pour des chants de la Jeunesse hitlérienne ou de la SS et des musiques de films de propagande, dont la *Marsch der deutschen Jugend* (« Marche de la jeunesse allemande »). Après trois années à la tête de l'orchestre de l'Opéra de Berlin, il est nommé directeur de la section des compositeurs au sein de la *Reichsmusikkammer* en 1941 et ajouté à la *Gottbegnadeten Liste* sur demande personnelle de Hitler.

Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969), acclamé en tant que compositeur d'opéra avec *Der Günstling* en 1935, ne fait pas non plus l'unanimité : marié à une femme dont une partie de la famille est juive, il a été l'élève de Franz Schreker, lui-même victime des purges nazies. Par ailleurs, son collaborateur Caspar Neher s'est rendu célèbre pour son travail avec Brecht et Weill. Enfin, son langage musical intègre l'atonalité et des éléments de jazz. En conséquence, il s'attire la critique des partisans de l'idéologie *völkisch* de Rosenberg. Mais Wagner-Régeny s'assure la bienveillance et la protection de Baldur von Schirach, *Reichsjugendführer* et *Gauleiter* de Vienne. Son soutien indéfectible au régime et son engagement politique lui permettent de nouer de nombreuses relations au sein du parti. La *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* lui commande, comme à Orff, une musique sur le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, exécutée en concert en juin 1935. En 1939, son opéra *Die Bürger von Calais* est donné sous la direction de Herbert von Karajan au *Staatsoper* de Berlin. Deux ans plus tard est créé à Vienne *Johanna Balk*. L'œuvre provoque un scandale, motivé par le style musical trop proche de celui de Weill, mais surtout par l'inimitié ainsi que des jeux de pouvoir entre Schirach, qui promeut l'œuvre à Vienne, et Goebbels qui l'interdit à Berlin. Les partisans de ce dernier s'invitent à la première et sifflent la représentation. Le compositeur fait également les frais de cette lutte en n'étant pas mentionné sur la *Gottbegnadeten Liste*. Il est par conséquent déclaré apte au service militaire et intégré à la *Wehrmacht* en février 1943, pour être envoyé sur le front de l'Est tout d'abord. Grâce à ses soutiens, il parviendra néanmoins par la suite à obtenir un poste en arrière-base, dans des bureaux à Berlin.

Il semble enfin que le jeune Gottfried Müller (1914-1993) ait été victime d'une situation comparable. Âgé de dix-huit ans en 1933, ses premières œuvres sont reçues comme les promesses d'une nouvelle musique allemande, notamment dans le domaine religieux. Son *Deutsches Heldenrequiem* (« Requiem pour un héros allemand »), composé en 1934 et dédié à Hitler, est reçu avec enthousiasme et Goebbels croit voir en lui le futur compositeur nazi qu'il recherche. Il est joué lors de fêtes officielles, au congrès de la *Reichsmusikkammer* de 1936 et à l'occasion du 1^{er} mai 1937. Ambitieux et recherchant avant tout le succès, Müller propose pour l'ouverture du Congrès du parti nazi en 1939 une œuvre pour chœur mixte et orchestre, *Führerworte* (« les mots du Führer »), basée sur des phrases prononcées par Hitler dans son discours de clôture des journées du Parti en 1936. Mais c'est Friedrich Jung, protégé du dirigeant Robert Ley, qui est finalement choisi, marquant prématurément le déclin de popularité

du compositeur militant. Il poursuit néanmoins la composition et achève *Führerworte* qui sera donné en 1944. Il figure sur la *Gottbegnadeten Liste*³⁴⁶.

Les aléas de la popularité du jazz et de certains compositeurs contemporains révèlent à eux seuls les luttes politiques et idéologiques auxquelles se livrent les plus proches collaborateurs de Hitler et démentent l'unité de façade du régime national-socialiste. Ce combat entre idéologie *völkisch* et vision propagandiste voit une ultime incarnation dans la création d'une véritable enclave culturelle : *der Jüdische Kulturbund*.

2.2.3- Une enclave de liberté apparente : *der Jüdische Kulturbund*

Sur une initiative de Goebbels, à partir du 1^{er} avril 1933, un boycott des magasins juifs est organisé et, progressivement, les Juifs sont exclus de toute activité. Plusieurs milliers d'artistes et de musiciens sont ainsi renvoyés des orchestres, des troupes de théâtre ou des opéras. Dans cette logique ségrégationniste, l'accès même aux salles de spectacle et à toute représentation fréquentée par des « aryens » leur est désormais interdit. Pour répondre à cette décision catastrophique, des artistes juifs mettent en place des associations, tolérées par le régime, jouant pour un public exclusivement juif. La « Ligue culturelle des Juifs allemands » (*Kulturbund deutscher Juden*) voit tout d'abord le jour durant l'été 1933 : dirigée par le neurologue et musicien Kurt Singer et par le chef d'orchestre et compositeur Joseph Rosenstock, elle se développe bientôt dans une soixantaine de villes allemandes. Dès 1933, elle compte 19 000 membres et dispose de 125 musiciens et acteurs, employant au total quelque 200 personnes. Durant cette première année, qui s'ouvre sur une représentation des *Noces de Figaro*, soixante-neuf opéras sont présentés et cent dix-sept concerts donnés. La saison suivante voit les concerts tripler, et le nombre de membres pour la seule ville de Berlin atteint les 20 000 en 1934, puis 40 000 en 1937. Avec les lois raciales de Nuremberg en 1935, les Juifs sont déchus de la nationalité allemande et l'alliance est rebaptisée *Jüdischer Kulturbund in Deutschland* (« Ligue culturelle juive d'Allemagne ») puis *Reichsverband der jüdischen Kulturbunde* (« Association des ligues culturelles juives du Reich »). Au total, entre 1934 et 1937, plus de deux cents représentations mensuelles seront recensées dans une centaine de villes, parmi lesquelles Francfort, Cologne, Hambourg, Munich, Stuttgart, Mannheim et Breslau. Plus de 180 000 Juifs de toute l'Allemagne deviendront membres actifs de cette alliance³⁴⁷.

³⁴⁶ Sur Gottfried Müller, lire Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 203 sq. ; Gunnar WIEGAND, « Musik und Krieg : Sprachliche und kompositorische Mechanismen in Gottfried Müllers *Deutsches Heldenrequiem* und *Führerworte* », in Annemarie FIRME, Ramona HOCKER (dirs), *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006, p. 175-192 ; Michael H. KATER, *The Twisted Muse*, op. cit., p. 184-185 ; Fred PRIEBERG, *Musik im NS-Staat*, op. cit., p. 234-241.

³⁴⁷ Chiffres donnés par Lily E. HIRSCH, « The Berlin *Jüdischer Kulturbund* », in *Music and the Holocaust*, <http://holocaustmusic.ort.org/index.php?id=the_berlin_jdischer>, consulté en janvier 2009. À ce sujet, lire également Ulrike SCHAPER, « Der Kulturbund der Deutschen Juden », in *LeMO : Lebendiges virtuelles Museum Online*, <<http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/antisemitismus/kulturbund/index.html>>, consulté en mars 2010.

La *Kulturbund* est séparée en huit domaines distincts : conférences, pièces légères, drames, concerts, opéras, décors et costumes, technique, organisation. C'est, dans les faits, une véritable organisation officialisant la ségrégation des Juifs en Allemagne qui se met en place, sous la supervision de Hans Hinkel, proche de Göring en charge, entre autres, de trouver une solution au problème de l'interdiction des artistes décrétés « non-aryens ». Les conditions définies par ce dernier sont très strictes : seuls des artistes juifs peuvent se produire pour l'organisation et les concerts ne peuvent être fréquentés que par un public juif s'acquittant d'une somme forfaitaire mensuelle³⁴⁸, qui permet le financement de l'association, de la location de la salle et de la rémunération des artistes. De ces concerts ou événements, seuls peuvent rendre compte des journalistes appartenant à la presse juive. En revanche, les programmes des concerts, même s'ils doivent être soumis au bureau de Hinkel pour accord avant toute exécution, laissent une liberté de choix surprenante, qui se traduit par une proximité avec les goûts des Allemands que souligne Michael Meyer :

« Les programmes musicaux reflétaient ceux d'une société tout aussi traditionnelle que les scènes nazifiées d'Allemagne — loin de la musique décrite comme "dégénérée" par les nazis et identifiée aux Juifs. La direction culturelle juive et le public des concerts partageaient des goûts et des valeurs avec leurs homologues bourgeois allemands, tandis que la musique folklorique juive était semblable aux productions *völkisch*. [...] Même les efforts contemporains rendaient des sons "inoffensifs" post-romantiques et folkloriques, et l'antipathie pour la musique moderne était relayée par la critique dans la presse juive³⁴⁹. »

Si les orientations esthétiques peuvent se rapprocher de celles prisées par le régime et la population, elles n'en diffèrent pas moins sur le contenu moral et idéologique, à l'exemple de la première production de la division théâtrale, le 1^{er} octobre 1933 : *Nathan der Weise* (« Nathan le Sage »), une fable de l'écrivain de l'*Aufklärung* Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781) sur la fraternisation des religions chrétienne, musulmane et juive.

Alors même que l'idéologie nationale-socialiste vilipende l'incapacité créative des Juifs en les comparant à des parasites, Hinkel, dans sa démarche propagandiste, loue la prolixité des artistes de la *Kulturbund* et autorise l'exécution d'œuvres de compositeurs prisés par le régime, tels Ludwig van Beethoven et Johann Strauss, aux côtés d'autres décrétés « dégénérés ». Les intérêts que le parti nazi retire de la création de cette organisation sont multiples : tout d'abord,

³⁴⁸ La somme acquittée par les membres donne droit à deux spectacles par mois, suivant une alternance très précise : durant un mois, un opéra et une conférence en philosophie, musique, religion ou art et, le mois suivant, une pièce de théâtre et un concert.

³⁴⁹ « The musical program itself mirrored that of a traditional society as well as that of the nazified stages of Germany — a far cry from the music depicted as "degenerate" and identified with Jews by the Nazis. The Jewish cultural leadership and the concert-going public shared taste and standards with their bourgeois German counterparts, while Jewish ethnic music indeed paralleled *völkisch* products. [...] Even contemporary efforts yielded "inoffensive" lateromantic and folkloric sounds, and the antipathy to modern music was echoed in the Jewish critical press. » Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 77.

elle permet de remédier partiellement au problème de chômage qui se pose pour les artistes juifs suite à leur bannissement des institutions allemandes ; corrélativement, en réservant un espace d'expression à la communauté juive, elle s'assure son retrait total de la vie culturelle réservée aux « aryens » ; par ailleurs, la possibilité de fréquenter des lieux de divertissement allouée à la population exclue est propice à un apaisement des tensions sociales. Mais l'enjeu majeur est surtout propagandiste : alors qu'à l'approche des Jeux Olympiques, qui doivent avoir lieu à Berlin en 1936, la communauté internationale s'inquiète des discriminations dont la population juive est victime au quotidien, la création de la *Kulturbund* vise à la rassurer, en mettant en avant la richesse des œuvres présentées et la liberté des artistes. En septembre 1936, la Ligue est même autorisée à tenir un congrès national à Berlin ; les membres des cent vingt-cinq sections du pays assistent dans ce contexte à des conférences sur la survie de la culture juive en Allemagne, couvrant l'étude de la musique liturgique et folklorique à la musique orchestrale, et un prix de composition est organisé, pour lequel une centaine d'œuvres est soumise. L'année des jeux, Hinkel autorise des journalistes non juifs à assister à des concerts et les encourage à interviewer des artistes et des dirigeants. Face aux objections des observateurs étrangers concernant l'ostracisme dont les Juifs sont victimes, le régime argue d'un meilleur épanouissement de cette communauté :

« Les étrangers furent assurés que la ségrégation tenait compte de la liberté des talents propres à chaque peuple : en effet, les Juifs pourraient profiter de leurs organisations exclusives pour redécouvrir leurs racines et leur caractère³⁵⁰. »

Paradoxe ultime : certaines de ses sections, parmi lesquelles celle de Berlin, sont maintenues sur ordre de Goebbels après le pogrom de novembre 1938, qu'il surnomme « Nuit de Cristal³⁵¹ » (*Reichskristallnacht*), dans un souci exclusivement propagandiste puisqu'elle nourrit une relative illusion quant au sort de la population juive et de ses artistes. Elle est finalement interdite et dissoute le 11 septembre 1941 par la *Gestapo*, date à partir de laquelle musiciens et artistes auront soit choisi l'exil, soit été assassinés ou déportés dans des camps de concentration — Theresienstadt principalement — puis des centres de mise à mort.

³⁵⁰ « Foreigners were assured that segregation allowed for the freedom of both peoples' indigenous talents. Indeed, Jews would benefit from their exclusive organizations, being able to rediscover their roots and character. » Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 161.

³⁵¹ Le 9 novembre 1938, jour de commémoration du coup d'État manqué de Hitler en 1923, un jeune émigré juif polonais Herschel Grynszpan assassine à Paris le conseiller d'Ambassade Ernst vom Rath. Sur décision de Goebbels, avec l'accord de Hitler et l'aide de Himmler, des représailles « spontanées » sont encouragées. Dans la nuit du 9 au 10 novembre 1938, des milliers d'appartements et de magasins sont saccagés ou pillés en Autriche et en Allemagne, plus d'une centaine de synagogues incendiées ou démolies, des cimetières juifs profanés et l'on dénombre près de deux cents meurtres. Plusieurs dizaines de milliers de Juifs sont déportés.

Si l'existence de la *Jüdischer Kulturbund* en Allemagne est reconnue aujourd'hui comme faisant partie intégrante d'un système qui n'aura de cesse de rassurer la communauté internationale quant au sort réservé aux Juifs, du moins jusqu'en 1941, sa mise en place à l'époque a contribué à la désorientation d'un certain nombre d'artistes qui, choisissant de ne pas émigrer pour maintenir une vie culturelle dans le pays, se trouveront pris au piège et seront déportés puis assassinés.

L'idéologie hitlérienne est une idéologie de l'obsession, en premier lieu celle de la « pureté » et de la supériorité du peuple allemand, également dénommé « Aryen », « Teuton » ou « Nordique ». L'emploi du terme à des fins discriminatoires et en lien avec une idéologie de la « pureté de sang » entraîne inévitablement la mise en place de politiques d'eugénisme et de destruction. La quête de pureté dont Hitler s'autoproclame le héraut s'applique aussi bien au sang allemand qu'à la musique elle-même. Il s'agit donc encore d'isoler — et, à terme, d'éliminer — les éléments décrétés impurs afin de préserver le peuple nazifié, mais aussi et surtout de les stigmatiser pour entraîner un rejet massif par la population. Le rétablissement de conditions économiques avantageuses, allié à l'ambition personnelle et au système de terreur instauré par Goebbels et Rosenberg assureront l'adaptation du corps musical au nouveau régime et permettront une certaine « façade » culturelle bénéfique aux visées propagandistes du Reich. La politique de soutien à la création et à la diffusion de la musique « pure » — le répertoire de la grande tradition allemande —, notamment par l'aide apportée à des festivals parmi lesquels Bayreuth, impressionne les observateurs étrangers et conforte dans un premier temps l'opinion internationale dans l'image que l'Allemagne cherche à donner de « pays de la musique ». Plusieurs mois après l'accession de Hitler au pouvoir cependant, le régime national-socialiste se trouve toujours dans l'incapacité de définir précisément la musique destinée à promouvoir son idéal de pureté, sinon dans ses objectifs racistes, antisémites et réactionnaires. Il en est donc réduit à stigmatiser et à prôner la destruction et le bannissement de ce qu'il juge indigne, impur, « dégénéré » : l'esthétique de la modernité et le compositeur « non-Aryen ». Anticommunisme, anti-modernisme et anti-internationalisme se trouvent associés plus généralement au racisme et surtout à l'antisémitisme, cristallisant toutes les haines sur un ennemi unique pour mieux fédérer le peuple allemand.

Terme omniprésent dans les écrits de Hitler et des idéologues du régime, le « peuple » allemand, défini avant tout par le « Sang et le Sol », est au centre de toutes les attentions en matière de politique musicale. La *Volksmusik* telle que définie par le régime national-socialiste a pour mission première de s'adresser à ce peuple et d'être une interprète artistique de l'idéologie nazie. Son enjeu est, en clair, la constitution de la « Communauté du peuple », *Volksgemeinschaft*. Musique et peuple nazis se situent dès lors dans une relation d'interdépendance : tandis que la première doit sacrifier ses exigences esthétiques au profit d'une simplicité plus populiste que

populaire, le second est progressivement dominé par ce que l'on pourrait qualifier d'« univocité musicale ». Le contrôle, la tyrannie du temps strié, sur-strié, annihilant, dans la musique plébiscitée par les nazis et dans la vie elle-même participe à l'entreprise de destruction de la personnalité des individus et à la fusion des artistes et du peuple tout entier dans une vaste masse aryenne ancrée dans le sol et la germanité et dévouée à son « guide » (*Führer*). Car derrière l'exaltation de la communauté du peuple se profile la véritable finalité du système : ce que Hitler appelait la « nationalisation de la masse ». Première cible visée : la jeunesse qui, porteuse du projet nazi, incarne le renouveau et doit par conséquent être ralliée en priorité à l'idéologie pour permettre la réussite de cette nationalisation. La *Volksmusik* et en premier lieu les *Volkslieder* prennent une part significative à ce processus.

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

« L'adversaire le plus redoutable d'une efflorescence musicale contemporaine est l'ingérence illimitée du bureaucratisme et de l'étatisme. Si des hommes d'État parfaitement ignorants dans le domaine de l'art conservent le pouvoir d'interdire certaines œuvres pour des raisons tout à fait étrangères à l'art, ou — ce qui est plus redoutable encore — si l'interdiction est motivée par des raisons artistiques totalement erronées, alors l'avenir de la musique est compromis à tout jamais. Tout comme on ne peut concevoir un art folklorique "dirigé", il est tout aussi impossible de régenter le génie de la création³⁵². »

Privilégiant uniquement le contenu idéologique et la potentialité propagandiste et manipulatrice de la musique sur le peuple, Hitler et ses collaborateurs dirigent la création artistique des années nazies vers l'aporie annoncée par Bartók. Le bannissement de nombreux compositeurs allemands, juifs ou opposants politiques³⁵³, mène également à un véritable appauvrissement de la vie culturelle allemande, au point que Hitler déplorera finalement lui-même qu'aucun artiste de l'envergure des grands maîtres ne se distinguât. Malgré le coup de grâce donné à la musique

³⁵² Béla BARTÓK, « Lettre à Márta et Herma Ziegler », 1907, *Musique de la vie*, trad. fr. Philippe A. Autexier, Paris, Stock Musique, 1980, p. 70-71.

³⁵³ Entre 1933 et 1937, environ cent soixante compositeurs célèbres partent de la seule ville de Berlin pour la France, la Suisse, la Palestine, les États-Unis.

moderne, la création ne s'arrête pourtant pas sous le III^e Reich. À côté des *Volkslieder*, le régime soutient la création dans le domaine de la musique « savante » : de nombreux opéras voient le jour entre 1933 et 1945 mais également des cantates, oratorios et autres œuvres monumentales pour chœurs et orchestres.

Si le talent de certains — trop rares — compositeurs autorisés, tels Strauss dans un premier temps et, l'espace de quelques années, Hindemith, a pu continuer à s'exercer dans le domaine de la composition, il n'en reste pas moins impossible d'évoquer l'existence d'une véritable « musique nazie », cela pour plusieurs raisons. Historiquement tout d'abord : l'Allemagne était au centre d'influences diverses et fragmentée en divers états indépendants, ce qui empêchait déjà de pouvoir véritablement évoquer précédemment l'existence d'une « musique allemande » ; la naissance d'une musique « de Sang et de Sol » est donc, dans son projet même, vouée à l'échec. Ensuite, l'absence de critères musicaux formulés précisément par les théoriciens du parti, en dehors de l'opposition à toute forme de modernisme telle qu'expérimentée sous la République de Weimar et de l'asservissement imposé du compositeur à l'« âme populaire ». Enfin, les conflits idéologiques de personnalités et des rivalités incessantes au plus haut échelon de l'État, telle celle entre Goebbels et Rosenberg qui les mène à des luttes intestines pour le pouvoir. Ce conflit permanent qui ne connaîtra pas de répit contribue à dresser des politiques musicales en Allemagne nazie un bilan erratique et schizophrène : les cas du jazz, du destin fluctuant de compositeurs acquis au pouvoir et de l'espace de liberté apparente que constitue la *Jüdischer Kulturbund* sont symptomatiques de ces tensions idéologiques. La rupture semble en définitive s'être appliquée également avant tout dans la privation des droits et des libertés fondamentaux des citoyens allemands jugés indésirables, et ce dès 1933. Mais plus qu'une rupture véritable, il faut y voir une extrémisation, une exacerbation des bacilles autoritaristes, pangermanistes et expansionnistes hérités de l'ancienne Prusse et une exploitation judicieuse de l'antisémitisme et de l'anti-tsiganisme présents et ancrés depuis plusieurs siècles. En ce sens, la rupture s'apparente davantage à un détournement et s'en tient avant tout à des velléités.

Alors que l'on a pointé les failles et les incohérences du régime qui s'achemine inexorablement, après l'entrée en guerre, vers l'autodestruction, l'interrogation subsiste sur sa pérennité, l'adhésion et l'enthousiasme qu'il suscite au sein de la population allemande durant les premières années et les raisons du ralliement d'artistes nombreux. Outre les éléments contextuels liés à la situation économique et sociale de la fin des années 1920, l'omniprésence de la propagande, l'embrigadement de la jeune génération et la mise en place de structures permettant un contrôle étatique de la vie de quasiment chaque individu expliquent en grande partie son « succès ». Une autre explication de l'adhésion de dizaines de milliers d'Allemands au parti est donnée par Sebastian Haffner : « La raison la plus simple, qui s'avérait presque toujours, quand on creusait, la plus intime, c'était la peur. Frapper avec les bourreaux, pour ne pas être frappé³⁵⁴. » Car le régime nazi, outre les conséquences létales de son obsession pour la

³⁵⁴ Sebastian HAFFNER, *Histoire d'un Allemand*, op. cit., p. 201.

« pureté » du sang allemand qui mène, on l'a vu, à l'assassinat de citoyens du Reich par des politiques d'euthanasie, est coercitif. Si la propagande est sa première arme, elle n'est efficace qu'accompagnée par la répression et la terreur, que personnifie à l'extrême le système concentrationnaire.

Les premiers camps de concentration ouvrent officiellement dès 1933 ; émanation d'un système totalitaire, ils visent tout d'abord les opposants politiques. L'évolution meurtrière du régime mène, en quelques années, à l'ouverture de milliers de camps qui feront à eux seuls plusieurs millions de victimes, dont probablement près de trois millions de Juifs. S'ajouteront plusieurs millions d'autres victimes d'assassinats massifs par des équipes mobiles de tuerie, les *Einsatzgruppen*. Les camps visent l'anéantissement de tous les indésirables ne relevant pas de la « pureté » que nous avons évoquée en première partie. Le système concentrationnaire, indissociablement lié au III^e Reich, mérite cependant une étude approfondie en ce qu'il cristallise à l'extrême les paradoxes du régime national-socialiste, tout en provoquant son autodestruction programmée par le basculement dans l'horreur et la barbarie. L'exaltation de la « pureté » comme idéologie jointe à une industrialisation de la machine de mort mènera au total à un bilan établi aujourd'hui à près de dix millions de victimes³⁵⁵. Bien que la plupart des camps aient été situés à l'intérieur même de l'Allemagne, parfois près de hauts lieux culturels tels Weimar ou Berlin, le système concentrationnaire doit être abordé dans sa spécificité, notamment en terme de politiques qui le régissent. Dans cette perspective, il est également intéressant d'y étudier la fonction de la musique, omniprésente. A-t-elle été amenée à prendre part au processus d'« épuration » nazi ? Comme il a été montré précédemment, le régime nazi a accordé une place prépondérante à la musique dans l'élaboration et la soumission d'une *Volksgemeinschaft* massifiée et vouée à Hitler. Quel a été le pendant négatif du peuple nazifié ? Quel rôle la musique a-t-elle joué dans sa constitution ou dans sa mise en échec ? Comment imaginer que certains répertoires, interdits dans le reste du Reich, aient pu y être donnés par et pour des détenus ? Enfin, dans un système éminemment musical, où la musique a été détournée et pervertie d'emblée pour jouer un véritable rôle tortionnaire, a-t-elle permis la « rupture du système » par la résistance physique et spirituelle ?

³⁵⁵ Les différents travaux tendant à établir des chiffres concernant les victimes du régime meurtrier nazi dans son ensemble font état de cinq à six millions de Juifs, plus de trois millions de prisonniers de guerre soviétiques, quatre-vingt-dix à cinq cent mille Tsiganes, près de cent cinquante mille handicapés, cinq à quinze mille homosexuels, dix à trente mille noirs et près de cinq cent mille victimes « non-raciales ».

Partie II

**Le système concentrationnaire,
application extrême
de l'idéologie de pureté**

A) Le versant de l'idéologie de pureté

1- Les conséquences de l'idéologie de pureté

1.1- Le versant régressif des logiques de pureté : la barbarie

« C'est dans la mesure même où l'on prétend établir une discrimination entre les cultures et les coutumes que l'on s'identifie le plus complètement avec celles qu'on essaye de nier. En refusant l'humanité à ceux qui apparaissent comme les plus "sauvages" ou "barbares" de ses représentants, on ne fait que leur emprunter une de leurs attitudes typiques. Le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie³⁵⁶. »

Conçue par Hitler comme un modèle de civilisation, la société nazie est par essence exclusive et discriminante à l'extrême. C'est également une société de gestion de la « vie nue », « c'est à-dire une vie qui n'est pas seulement naturelle, mais prise dans un rapport avec le pouvoir et maintenue sous sa puissance³⁵⁷. » Dès les premiers jours de son existence le régime prend les premières mesures visant à s'assurer la constitution d'un peuple au service de Hitler et de son idéologie ; deux ordonnances, le 4 et le 6 février 1933 proclament, moins d'une semaine après l'accession de Hitler au poste de Chancelier, la restriction de la liberté d'expression et de manifestation. L'incendie du Reichstag par un communiste, Marinus van der Lubbe, dans la nuit du 27 au 28 février, sert de point de départ aux persécutions politiques. Dès le lendemain paraît l'« Ordonnance du Président du Reich pour la protection du peuple et de l'État » (*Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat*), signée par Hindenburg. Au nom de la « défense contre des actes de violence communistes mettant l'État en péril³⁵⁸ », les mesures annoncées sont les suivantes :

« Restriction de la liberté individuelle, du droit à la libre expression, incluant la liberté de la presse, d'association et de réunion ; surveillance du courrier, des postes, télégraphes et communications téléphoniques ; ordre de perquisitions et de confiscations ; restriction de la propriété, même au-delà des limites fixées et autorisées jusqu'alors par la loi³⁵⁹. »

Le Parti communiste KPD est dès lors interdit et plus de quatre mille militants arrêtés et envoyés pour certains à Dachau. Côté discours raciste et antisémite, l'idéologie de l'« épuration » politique se traduit immédiatement par des actes : le système concentrationnaire connaît ses débuts.

³⁵⁶ Claude LEVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, Gonthier, 1982, p. 22.

³⁵⁷ Katia GENEL, « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », in *Methodos*, 2004, n°4, « Penser le corps », § 1.2., <<http://methodos.revues.org/document131.html>>, consulté en novembre 2006.

³⁵⁸ « Abwehr kommunistischer staatsgefährdender Gewaltakte. »

³⁵⁹ « Es sind daher Beschränkungen der persönlichen Freiheit, des Rechts der freien Meinungsäußerung, einschließlich der Pressefreiheit, des Vereins- und Versammlungsrechts, Eingriffe in das Brief-, Post-, Telegraphen- und Fernsprecheheimnis, Anordnungen von Haussuchungen und von Beschlagnahmen sowie Beschränkungen des Eigentums auch außerhalb der sonst hierfür bestimmten gesetzlichen Grenzen zulässig. » « Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat », *Reichsgesetzblatt*, vol. I, n°17, 28 février 1933, p. 83.

L'application de l'obsession nazie de « purification » — au sens tyrannique du terme — du peuple allemand mène à l'éloignement voire l'élimination de tout individu perçu comme une entrave à l'édification du Reich. Les presque treize ans d'existence du système concentrationnaire qui en découle verront cependant une évolution dans la définition des « indésirables », des mesures prises à leur encontre, de son organisation et de sa structuration même. Si l'on peut évoquer la prééminence d'une « épuration politique » durant les premières années, de 1933 à 1936 environ, il faut noter l'évolution rapide vers une « épuration sociale et raciale », dès 1935 et particulièrement à partir de 1938, qui se soldera, au gré des conquêtes territoriales, par une « entreprise d'anéantissement » à grande échelle à partir de 1941 et par le génocide juif.

1.1.1- De l'« épuration politique » au génocide

Le 8 mars 1933, le ministre de l'Intérieur du Reich Wilhelm Frick annonce la fondation des premiers camps de concentration, parfois également désignés comme des « camps de rééducation » (*Erziehungslager*) ou de « détention préventive » (*Schutzhaftlager*), sous l'égide de la SA ou de la SS. Ils sont aménagés pour la plupart précipitamment dans d'anciens camps d'internement ou d'entraînement datant de la Première Guerre mondiale, dans des prisons locales, des usines abandonnées et même des bureaux du Parti — certains connaîtront une existence de quelques mois seulement. La première inauguration officielle a lieu à Dachau, près de Munich, le 22 mars ; les détenus, arrêtés pour la plupart à la suite de l'incendie du *Reichstag*, y arrivent dès le lendemain. À l'été 1933, la population des multiples camps parmi lesquels Oranienburg, Papenburg, Esterwegen, Breslau-Dürrgoy, Kemna, Sonnenburg et Sachsenburg avoisine 26 000 individus³⁶⁰. Ces camps renferment essentiellement des opposants avant tout politiques : communistes, socialistes, libéraux, royalistes, syndicalistes et même des journalistes ou des industriels hostiles à Hitler, parmi lesquels certains sont juifs. Des opposants religieux y sont également incarcérés, notamment des témoins de Jéhovah et des anthroposophes, ainsi que des membres du clergé catholique et protestant. Autrement dit, ceux qui contreviennent par leurs idées et leurs prises de position souvent publiques à la mise en place de la politique nationale-socialiste. Tous y sont traités avec cruauté et la torture y est pratiquée quotidiennement. Certains écotent de peines de quelques mois seulement à l'issue desquels ils sont libérés, d'autres de peines plus lourdes à durée indéterminée — l'inconnu et l'incertitude constituant une forme de torture d'ordre psychologique. L'abjuration en faveur des idées du national-socialisme en mène d'autres à une sortie anticipée et à leur « réintégration » dans la société. La liquidation de la SA par des membres de la SS lors du *Röhm-Putsch* (surnommé en français « Nuit des Longs Couteaux ») dans la nuit du 29 au 30 juin 1934 annonce une phase de

³⁶⁰ Nous empruntons ici les chiffres et la périodisation établis par Ulrich HERBERT, Karin ORTH, Christoph DIECKMANN, « Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung », in Ulrich HERBERT, Karin ORTH, Christoph DIECKMANN (dirs), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager, op. cit.*, p. 25-32.

structuration du système qui coïncide avec la prise d'influence de Reinhard Heydrich³⁶¹ et surtout de Heinrich Himmler³⁶². Theodor Eicke, commandant du camp de Dachau nommé depuis mai responsable de la nouvelle instance d'« Inspection des Camps de concentration » (*Inspektion der Konzentrationslager* ou IKL), confie désormais la surveillance et la responsabilité des camps à la seule SS, en particulier à la division des *SS-Totenkopfverbände* (« Unités SS à tête de mort ») qu'il crée en mars 1936. Surtout, il s'attache à réorganiser le fonctionnement des camps existants d'après le modèle de Dachau (*Dachau-Modell*). Le nombre des détenus à l'été 1935 est estimé à moins de 4 000, « expression du fait que le national-socialisme s'était complètement établi en Allemagne et qu'il avait isolé, enfermé ou tué ses adversaires politiques³⁶³. »

Bientôt, conséquence de l'idéologie obsessionnelle et mortifère de la pureté du « peuple aryen », le régime désigne de nouveaux ennemis non pas politiques mais mettant en péril l'édification et les valeurs morales de la « Communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*). S'amorce alors ce que l'on pourrait qualifier d'« épuration sociale ». Sont tout d'abord visés à partir de janvier 1938 les « fainéants » (*Arbeitsscheu*), terme qui définit les hommes en âge de travailler ayant refusé plus de deux offres d'emploi consécutives ou ayant démissionné précocement. Également ceux désormais désignés par le qualificatif d'« asociaux ». Sont considérés comme tels les mendiants, vagabonds et marginaux, les criminels, les drogués et les alcooliques, les proxénètes et les prostituées, les homosexuels ainsi que les Tsiganes, les nomades et les sans-abris. Le « décret de lutte préventive contre la criminalité » (*Erlaß Vorbeugende Verbrechensbekämpfung*) du 4 avril 1938 et l'« Action contre les fainéants du Reich » (*Aktion Arbeitsscheu Reich*) de juin 1938, impulsés tous deux par Himmler, mènent à de véritables rafles à l'intérieur du pays : près de douze mille Allemands dont 2 500 « Juifs avec des antécédents judiciaires » (*vorbestrafte Juden*) sont emprisonnés³⁶⁴. La plupart sont tout d'abord déportés à Sachsenhausen près de Berlin, à Buchenwald près de Weimar et à Flossenbürg près de Bayreuth. Les ressortissants autrichiens font également les frais de ces mesures après l'annexion

³⁶¹ Reinhard Heydrich (1904-1942) fut, en tant que bras droit de Heinrich Himmler et numéro 2 de la SS, l'un des artisans de la « Nuit des Longs Couteaux » qui déboucha sur l'élimination de la SA en tant que force politique. Il fut directeur du RSHA ou *Reichssicherheitshauptamt* (« Office central de sécurité du Reich »), organe regroupant le *Sicherheitsdienst* (« Service de sécurité »), autrement dit les services de renseignement de la SS, et la *Sicherheitspolizei* (« Police de sécurité ») englobant la *Gestapo* et la police criminelle. Nommé « protecteur adjoint » de Bohême et Moravie à partir de 1941, il est victime d'un attentat en 1942. En réponse à cet attentat, mené par des membres de la Résistance tchèque, les SS massacreront tous les habitants de sexe masculin au-dessus de quinze ans et déporteront des centaines de civils de Lidice, village suspecté d'avoir abrité des membres de la Résistance.

³⁶² Heinrich Himmler (1900-1945), compagnon des premières heures de Hitler et de Röhm, devient *Reichsführer SS* (c'est-à-dire responsable et maître de la SS) dès 1930, avant même l'accession de Hitler au pouvoir. C'est à ce titre qu'il ouvre le camp de concentration de Dachau en 1933. Exécutant de la « Nuit des Longs Couteaux », il est nommé chef de la Police allemande en 1936 par Hitler. À la tête du RSHA qu'il impulse en septembre 1939, il est en charge des « questions juives » et des « questions d'évacuation » avec Adolf Eichmann. En 1943 il devient ministre de l'Intérieur du Reich et commandant en chef de l'armée de réserve de la *Wehrmacht*. Le système concentrationnaire est sous son autorité absolue et il effectue de fréquentes visites d'inspection dans les camps, notamment pour assister à des gazages ou à des expériences sur des détenus. Arrêté par les Alliés britanniques, il se suicide en détention le 23 mai 1945.

³⁶³ « Ausdruck der Tatsache, daß sich der Nationalsozialismus in Deutschland vollständig etabliert und seine Gegner politisch isoliert, eingesperrt oder umgebracht hatte. » Ulrich HERBERT, Karin ORTH, Christoph DIECKMANN, « Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung », *art. cit.*, p. 27.

³⁶⁴ Chiffres et précisions donnés par Stefanie SCHÜLER-SPRINGORUM, « Masseneinweisungen in Konzentrationslager », in Wolfgang BENZ, Barbara DISTEL (dirs), *Der Ort des Terrors*, *op. cit.*, p. 158-159.

de leur territoire en mars 1938 : le camp de Mauthausen près de Linz est créé à partir du 8 août. L'afflux massif de tous ces détenus mène à l'édification de nouveaux camps à la superficie gigantesque, dont ceux de Neuengamme près de Hambourg, d'abord rattaché à Sachsenhausen, ou de Ravensbrück, à quatre-vingts kilomètres de Berlin.

Le quotidien des camps est minutieusement planifié : tout tourne autour de l'« éducation » des détenus, en réalité une application des valeurs nazies : travail, propreté, ordre, ponctualité et discipline. Le travail consiste en une exploitation des détenus, fournissant une main-d'œuvre profitable aux entreprises environnantes : plus de dix heures par jour, pour des rations alimentaires totalement insuffisantes. Les commandos extérieurs sont employés dans des usines de ciment, de munitions, pour la construction de barrages hydrauliques, la pose de câbles électriques ou de rails, ou encore la construction d'autoroutes. À l'intérieur du camp, divers ateliers sont également mis en place : serrurerie, corderie, coutellerie, etc. Quant à la discipline, elle n'est que recours systématique à la violence et aux punitions : retrait du droit d'envoyer des courriers, obligation de rester debout des heures durant, mise à la diète, isolement en cellule, coups de bâton, sport punitif entre autres.

À partir de 1938, l'« épuration » politique et sociale cède le pas à l'« épuration raciale », principalement à l'encontre des Juifs, stigmatisés dès 1933, exclus de la vie politique et publique allemande et victimes de mesures vexatoires de plus en plus nombreuses. La promulgation des lois raciales antijuives de Nuremberg, qui visent également les Tsiganes et les noirs³⁶⁵, en septembre 1935 et l'annonce par Göring le 14 octobre 1938 de la campagne d'aryanisation des biens juifs en sont des signes avant-coureurs. Le point de départ est cependant le pogrom du 9 au 11 novembre suivant, minimisé par le ministère de la Propagande par l'expression « Nuit de Cristal » (*Reichskristallnacht*) : les citoyens juifs allemands sont désormais déportés au seul prétexte de la « Protection du sang allemand ». Entre 25 000 et 30 000 d'entre eux seront envoyés à Dachau, Buchenwald et Sachsenhausen après le pogrom de novembre, en détention provisoire tout d'abord pour la plupart³⁶⁶. La population concentrationnaire en Allemagne atteint 60 000 individus à la fin de l'année 1938. Le décret pour la « lutte contre le fléau tzigane » (*Bekämpfung der Zigeunerplage*) promulgué par Himmler le 8 décembre 1938 officialise quant à lui la teneur raciale de la persécution des Tsiganes³⁶⁷.

³⁶⁵ Ainsi que l'a montré le journaliste Serge Bilé, les ressortissants noirs allemands ou vivant en Allemagne au moment de la prise de pouvoir par Hitler ont été victimes, au même titre que les populations juive et tzigane, des Lois de Nuremberg et, plus tard, des déportations, y compris depuis les territoires occupés. À ce sujet, lire Serge BILÉ, *Noirs dans les camps nazis*, Paris, éd. du Rocher, 2005, p. 27 sq.

³⁶⁶ C'est leur expulsion du Reich et non leur exécution systématique qui est alors visée. À l'issue de quelques mois de détention dans des conditions déjà inhumaines entraînant un fort taux de mortalité, près de 19 000 Juifs pouvant monnayer une autorisation de quitter le territoire seront progressivement libérés et quitteront l'Allemagne en contrepartie de l'abandon de tous leurs biens. La population juive d'Allemagne, estimée à près de 350 000 personnes en septembre 1937, diminue de moitié jusqu'à l'entrée en guerre qui signe son emprisonnement définitif à l'intérieur du pays. Précision de Stefanie SCHÜLER-SPRINGORUM, « Masseneinweisungen in Konzentrationslager », *art. cit.*, p. 160-162.

³⁶⁷ Heinrich HIMMLER, « Runderlaß des Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei im Ministerium des Innern, betr. Bekämpfung der Zigeunerplage », cité par Sybil MILTON, « "Gypsies" as Social Outsiders in Nazi Germany », in Robert GELLATELY, Nathan STOLTZFUS (dirs), *Social Outsiders in Nazi Germany*, *op. cit.*, p. 223. La destruction massive des

Le système concentrationnaire connaît une dernière expansion massive et tentaculaire après l'entrée en guerre de l'Allemagne et l'invasion de la Pologne en septembre 1939. Les conquêtes territoriales nazies s'accompagnent systématiquement de création de camps de concentration ou de transit dans lesquels sont regroupées les victimes de l'épuration politique, sociale et raciale menée dans chaque pays occupé : au total, plus de 15 000 camps et sous-camps seront édifiés en Autriche, Belgique, Estonie, Finlande, France, Italie, Lettonie, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Russie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie, ainsi qu'au Maroc et en Algérie à l'initiative du maréchal Philippe Pétain, et même en territoire anglais³⁶⁸. Auschwitz I ouvre en juin 1940. La phase ultime constituant l'« entreprise d'anéantissement » à grande échelle et menant au génocide juif est amorcée après l'invasion de l'Union Soviétique par l'« Opération Barbarossa » en juin 1941. En moins de six mois, environ 3 350 000 soldats se rendent aux troupes allemandes³⁶⁹ ; non-protégés par les Conventions de Genève de 1929³⁷⁰ — l'Union Soviétique n'était pas signataire de cette convention —, nombre d'entre eux sont massacrés sur place par des équipes mobiles de tuerie (*Einsatzgruppen*, littéralement « groupements d'intervention »), d'autres transférés dans des camps de concentration et dans une section spéciale à Auschwitz-Birkenau. L'avancée des troupes en Union Soviétique entraîne également la prise de contrôle sur la population juive, que le régime nazi estime à près de 5 millions de personnes. Le 31 juillet 1941, une lettre de Göring à Heydrich préfigure ce qui sera appelé la « Solution Finale³⁷¹ », c'est-à-dire le massacre des populations juives d'Europe :

Tsiganes est aujourd'hui connue sous le terme *porajmos* (signifiant littéralement « dévotement », « destruction ») forgé par l'historien linguiste rom Ian Hancock dans les années 1990.

³⁶⁸ En janvier 1942, l'île anglo-normande d'Aurigny à la pointe du Cotentin est occupée par les Allemands qui y établissent quatre camps : Helgoland, Norderney, Borkum et Sylt. Ils disposent ainsi d'une main-d'œuvre en esclavage pour édifier des fortifications tout autour de l'île.

³⁶⁹ Chiffre donné par Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, op.cit., p. 289.

³⁷⁰ La « Convention relative au traitement des prisonniers de guerre » signée par l'Allemagne à Genève en 1929 stipule entre autres : « Les prisonniers de guerre sont au pouvoir de la Puissance ennemie, mais non des individus ou des corps de troupe qui les ont capturés. Ils doivent être traités, en tout temps, avec humanité et être protégés notamment contre les actes de violence, les insultes et la curiosité publique. Les mesures de représailles à leur égard sont interdites. » Des camps de prisonniers de guerre seront ouverts en Allemagne pour les ressortissants de pays signataires parmi lesquels la Grande-Bretagne, La France et les États-Unis, avec un statut particulier : les *Stalag* (*Stammlager* « camps ordinaires ») pour les soldats et sous-officiers, les *Oflag* (*Offizier-Lager*) pour les officiers, les *Stalag Luft* (*Luftwaffe-Stammlager*) pour les aviateurs, les *Marlag* (*Marine-Lager*) pour les marins et les *Milag* (*Marine-Internierten-Lager*) pour ceux de la marine marchande. Les *Frontstalag* seront constitués en territoires occupés, principalement en France. Voir la « Convention relative au traitement des prisonniers de guerre. Genève, 27 juillet 1929 », Article 2, in *Comité International de la Croix-Rouge*, <<http://www.icrc.org/dih.nsf/FULL/305?OpenDocument>>, consulté en juillet 2012.

³⁷¹ « L'expression "solution finale" (*Endlösung*), que l'on voit apparaître dès 1938, changeait progressivement de contenu. Au début, elle s'appliquait au projet d'une émigration totale. Dès la fin de 1941, elle désigne l'extermination. » Précision de Léon POLIAKOV, *Bréviaire de la haine*, op. cit., note 1, p. 129-130.

« En complément à la tâche qui vous avait déjà été fixée par le décret du 24 janvier 1939 et qui consistait à trouver la solution la plus favorable à la question juive par l'émigration ou l'évacuation, je vous charge par la présente de prendre toutes les dispositions organisationnelles, fonctionnelles et matérielles nécessaires pour une solution d'ensemble de la question juive dans toutes les régions d'Europe sous influence allemande³⁷². »

La logique hitlérienne de conquête d'« espace vital » (*Lebensraum*) combinée à une obsession de constitution d'un Reich « sans Juifs » (*Judenrein*) mène au massacre systématique de ceux-ci au gré de l'avancée territoriale de l'armée allemande. Les *Einsatzgruppen* composés de Waffen-SS, de membres de la Police de sécurité allemande mais aussi de réservistes et d'unités de « police auxiliaire » recrutées localement massacrent ainsi au pistolet ou à la mitrailleuse plus d'un million de Juifs et des milliers de fonctionnaires soviétiques personnifiant la « menace bolchevique », jetés ensuite pour la plupart dans des fosses communes qu'ils ont le plus souvent creusées avant.

« Mais la méthode des fusillades offrait des inconvénients : perpétrée au vu de tout le monde, elle choquait et révoltait les hommes de l'armée régulière ; les commandants des *Einsatzgruppen*, soucieux de l'équilibre mental de leurs subordonnés, se plaignaient aussi des vives souffrances qu'elle causait aux exécuteurs, avec des répercussions fâcheuses sur leur sensibilité³⁷³. »

Devant la recrudescence de cas de dépression et d'alcoolisme parmi les membres des *Einsatzgruppen* et en raison du danger de médiatisation que représente la fascination de certains d'entre eux — « ils regardaient, photographiaient, racontaient dans leurs lettres, et parlaient³⁷⁴ » —, les massacres par les équipes mobiles sont progressivement interrompus³⁷⁵. L'idéologie meurtrière qui découle de la « purification » mène alors à une véritable « industrialisation » du massacre. Après l'expérimentation des premières chambres au monoxyde de carbone sur des handicapés dans la prison de Brandenburg et contre la méthode de l'asphyxie par les camions à gaz³⁷⁶, le Dr Grawitz³⁷⁷ consulté par Himmler conseille, en août

³⁷² « In Ergänzung der Ihnen bereits mit Erlaß vom 24.1.39 übertragenen Aufgabe, die Judenfrage in Form der Auswanderung oder Evakuierung einer den Zeitverhältnissen entsprechend möglichst günstigsten Lösung zuzuführen, beauftrage ich Sie hiermit, alle erforderlichen Vorbereitungen in organisatorischer, sachlicher und materieller Hinsicht zu treffen für eine Gesamtlösung der Judenfrage im deutschen Einflußgebiet in Europa. » Copie de la lettre de GÖRING à Heydrich, 31 juillet 1941, in John MENDELSON (dir.), *The Wannsee protocol and a 1944 report on Auschwitz by the Office of Strategic Services*, [1982], Clark, Lawbook Exchange, 2010, p. 39.

³⁷³ Léon POLIAKOV, *Auschwitz*, op. cit., p. 17.

³⁷⁴ Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, op. cit., p. 278.

³⁷⁵ Ils resteront pratiqués dans certains territoires de l'Est.

³⁷⁶ Mise en place en novembre 1941 dans le camp Sachsenhausen et un mois plus tard dans celui de Chełmno, utilisée par certains *Einsatzgruppen*, elle est considérée encore trop éprouvante pour les SS chargés de l'évacuation des cadavres et ne sera pas généralisée.

³⁷⁷ Médecin allemand et national-socialiste convaincu, Ernst Robert Grawitz (1899-1945) est nommé chef du Service de Santé de la SS par Himmler ainsi que *Reichsarzt* (« Médecin du Reich ») en 1935 et devient dès lors responsable de l'état sanitaire des camps de concentration ainsi que de tous les médecins qui y travaillent. À ce titre il prend part personnellement à des expériences menées sur des détenus à Sachsenhausen et à Dachau. En 1937, Hitler le nomme directeur adjoint de la

1941, la chambre à gaz pour les assassinats de masse. Entre les mois de septembre et décembre 1941, les premiers gazages au Zyklon-B sont effectués sur des prisonniers de guerre soviétiques à Auschwitz I. Le 20 janvier 1942 a lieu dans la banlieue de Berlin et sous la direction de Heydrich la « Conférence de Wannsee » qui officialise quant à elle la « Solution finale » et la mise en application du génocide juif :

« Sous la direction de personnes compétentes et dans le cadre de la Solution finale, les Juifs doivent désormais être mis au travail forcé à l'Est de façon appropriée. En grandes colonnes de travail, séparés par sexe, les Juifs aptes au travail seront menés dans ces territoires par la construction de routes, à l'occasion de quoi leur nombre connaîtra sans aucun doute une diminution naturelle. Le reliquat éventuel restant en définitive — il s'agira évidemment de la part la plus résistante — devra être *traité* de manière appropriée car celui-ci, issu d'une sélection naturelle, pourrait après remise en liberté servir d'embryon pour la reconstruction juive (voir l'expérience de l'histoire). Dans le cadre de la réalisation pratique de la Solution finale, l'Europe sera passée au peigne fin d'Ouest en Est. [...] Les Juifs évacués seront d'abord, convoi par convoi, transférés dans des "ghettos de transit" pour être ensuite transportés plus à loin à l'Est³⁷⁸. »

Mars 1942 marque le début des assassinats de masse dans les camps de Belzec, Sobibór, Treblinka³⁷⁹. S'y ajoute Maidanek en octobre³⁸⁰ et Auschwitz-Birkenau³⁸¹ qui devient, après la construction de quatre immenses crématoires-chambres à gaz entre mars et juin 1943, le plus gros centre de mise à mort, notamment suite à la liquidation de tous les ghettos juifs de Pologne et d'Union Soviétique ordonnée par Himmler en juin 1943 et à l'afflux de plusieurs centaines de milliers de Juifs hongrois suite à l'invasion allemande à partir du mois de mai 1944. Les premières et principales victimes des assassinats de masse sont les Juifs ainsi que les autres détenus jugés racialement inférieurs : les Tsiganes, les noirs et les Slaves.

Croix-Rouge allemande, s'assurant ainsi la loyauté et le contrôle de l'organisation. Médecin personnel de Hitler dans les derniers jours de la guerre, il se suicide à l'arrivée des Soviétiques à Berlin.

³⁷⁸ « Unter entsprechender Leitung sollen nun im Zuge der Endlösung die Juden in geeigneter Weise im Osten zum Arbeitseinsatz kommen. In großen Arbeitskolonnen, unter Trennung der Geschlechter, werden die arbeitsfähigen Juden straßenbauend in diese Gebiete geführt, wobei zweifellos ein Großteil durch natürliche Verminderung ausfallen wird. Der allfällig endlich verbleibende Restbestand wird, da es sich bei diesem zweifellos um den widerstandsfähigsten Teil handelt, entsprechend *behandelt* werden müssen, da dieser, eine natürliche Auslese darstellend, bei Freilassung als Keimzelle eines neuen jüdischen Aufbaues anzusprechen ist. (Siehe die Erfahrung der Geschichte.) Im Zuge der praktischen Durchführung der Endlösung wird Europa vom Westen nach Osten durchgekämmt. [...] Die evakuierten Juden werden zunächst Zug um Zug in sogenannte Durchgangsgettos verbracht, um von dort aus weiter nach dem Osten transportiert zu werden. » « Besprechungsprotokoll », Fac-similé du tapuscrit, in Peter KLEIN, *Die Wannsee-Konferenz vom 20. Januar 1942. Analyse und Dokumentation*, Berlin, Hentrich, 1995, p. 7-8.

³⁷⁹ Ces trois centres de mise à mort situés en Pologne sont également connus par le nom de code de l'opération « *Aktion Reinhardt* » officialisant l'assassinat systématique des populations juives polonaises. Entre juillet 1942 et octobre 1943, il est estimé que près de deux millions de Juifs et cinquante mille Tsiganes y ont péri dans des chambres à gaz dès leur arrivée.

³⁸⁰ Outre ces camps spécifiques, nombre de camps de concentration seront également équipés de chambres à gaz, parmi lesquels Mauthausen (automne 1941), Neuengamme (automne 1942), Sachsenhausen (mars 1943), Natzweiler (août 1943), Stutthof (juin 1944), Ravensbrück (janvier 1945).

³⁸¹ Le camp d'Auschwitz-Birkenau, qui devient Auschwitz II à partir de novembre 1943, partage avec Maidanek la particularité d'avoir été à la fois un camp de concentration et un centre de mise à mort.

C'est également en mars 1942 que l'inspection de l'ensemble des camps, jusqu'alors sous la tutelle de Reinhard Heydrich, passe sous l'autorité et le contrôle d'Oswald Pohl via l'« Office central de l'Administration et de l'Économie » (*Wirtschaftsverwaltungshauptamt* ou WVHA), dont le souci premier est l'exploitation économique de tous les détenus. Après cette date, Juifs et Tsiganes en capacité de travailler rejoindront la masse des esclaves du Reich ; la *Judenrampe* (« rampe des Juifs ») est mise en place à Auschwitz-Birkenau en juillet 1942 en vue de « sélectionner » dès leur arrivée les mieux portant pour les destiner à l'« extermination par le travail » (*Vernichtung durch Arbeit*). Tandis que ces derniers entrent dans le camp, ceux que les médecins, parmi lesquels Josef Mengele, estiment inaptes d'après ce qu'ils présument sur leur âge ou leur état de santé sont acheminés directement vers les chambres à gaz. D'autres sont parfois conduits dans des baraquements spéciaux pour servir aux nombreuses expériences pseudo-médicales auxquelles Mengele se livrera. Le système concentrationnaire à l'intérieur de l'Allemagne se développe également à la lumière de ces considérations, avec la création de centaines de camps « satellites³⁸² » lucratifs rattachés aux principaux : plus de 130 pour Buchenwald, 170 à Dachau, 44 à Ravensbrück par exemple³⁸³, pour un total établi à 1634 camps et « annexes ». Mais l'objectif principal des camps reste l'anéantissement des adversaires du régime : c'est pourquoi même si les profits engrangés par celui-ci et par les usines, telle IG-Farben, qui font appel à cette main-d'œuvre gratuite sont conséquents, les conditions de vie et de travail n'approcheront jamais la simple décence. En revanche, cette masse innombrable de travailleurs permettra à l'Allemagne d'accroître radicalement sa productivité durant la guerre, notamment dans l'industrie de l'armement, et d'envoyer les ouvriers allemands ainsi remplacés sur différents fronts militaires, notamment celui de l'Est.

Devant l'avancée des troupes alliées dès novembre 1944, et dans la perspective d'une défaite de plus en plus probable, les dirigeants nazis font progressivement éliminer les preuves de l'entreprise d'assassinat à grande échelle puis évacuer les camps : le 17 janvier 1945, plus de 65 000 détenus du complexe d'Auschwitz et de tous les camps satellites alentour prennent la route vers l'Ouest, lors des « marches de la mort » fatales à une grande partie d'entre eux, trop faibles pour survivre à ces conditions extrêmes. Trois jours plus tard, la plupart des déportés restés dans les camps sont exécutés et l'usine IG-Farben, qui y était implantée, détruit ses dossiers compromettants. Le 23 janvier 1945, les SS mettent le feu aux baraques de la section « Canada³⁸⁴ » à Auschwitz-Birkenau et font sauter, le 27, le dernier crématorium qu'ils avaient

³⁸² Les camps « satellites » ou « annexes » sont également nommés « commandos extérieurs » ; il s'agit d'usines, de sites de production, de mines ou de terres agricoles dans lesquels les détenus travaillaient en esclavage, une rémunération étant perçue par le Commandement nazi du camp principal auxquels ils étaient rattachés. La liste précise et exhaustive des multiples camps annexes, dont certains n'ont pas été retrouvés ni localisés, ainsi que le nombre de prisonniers dans chacun d'entre eux n'ont jamais pu être établis ; les chiffres indiquant la population dans les camps principaux tel Auschwitz par exemple prennent en compte celle de tous les camps connus qui y étaient rattachés.

³⁸³ Chiffres donnés par Henry FRIEDLANDER, « A Short History of the German Camp System », in David MICKENBERG, Corinne GRANOF, Peter HAYES, *The last expression. Art and Auschwitz*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, p. 4.

³⁸⁴ À Auschwitz-Birkenau, la section surnommée « Canada » — en Pologne le Canada représentait la promesse de richesse et d'abondance — centralise alors 30 baraquements où étaient stockés les effets personnels des victimes juives uniquement, saisis dès leur arrivée dans le camp : valises, vêtements, accessoires de toilette et autres biens matériels y étaient triés en vue d'être réutilisés ou revendus en Allemagne. Les prisonniers qui y travaillaient, près de 2 000 en 1945, pouvaient espérer de

gardé pour incinérer les cadavres. Lorsque les troupes soviétiques arrivent ce même jour, il reste pour l'ensemble de cet immense complexe près de 7 000 survivants, dont une bonne partie succombera au cours des semaines suivantes.

1.1.2- L'anéantissement de la jeunesse

Les enfants juifs et tziganes ne sont pas épargnés par un régime pour lequel la jeunesse représente la promesse d'avenir et la perpétuation des idéaux et traditions. Ils constituent au contraire une menace contre l'édification du « Reich millénaire » et leur anéantissement est programmé : à l'arrivée dans les camps, ils sont systématiquement dirigés vers les chambres à gaz, à moins qu'ils ne soient en âge de servir l'effort de guerre, auquel cas leur mise à mort passe par le travail dans des conditions inhumaines ; de même pour les femmes enceintes³⁸⁵. Le 15 novembre 1941, un ordre de Himmler ordonne la création d'un *Jugendschutzlager Ost* (« camp de protection de la jeunesse à l'Est »), destiné en réalité à l'assassinat des enfants juifs polonais. Le camp de Litzmannstadt, sous la surveillance de la SS mais dépendant administrativement de la Police criminelle, est ouvert dans le ghetto de Łódź en cours de liquidation et le 11 décembre 1942, le premier groupe d'enfants y est incarcéré. Quatre mois plus tard, ils sont déjà 1 757 et 5 900 en juin 1943. À l'origine, le camp renferme des jeunes de 12 à 16 ans. En janvier 1943, l'âge minimum est abaissé à 8 ans, et en septembre, à 2 ans. S'il n'y a ni crématoires ni chambres à gaz, les déportations vers Auschwitz sont nombreuses et le taux de mortalité très élevé : malgré une absence de chiffres précis due à une dissimulation par les autorités nazies, il est estimé qu'au total, entre 13 000 et 20 000 enfants auraient pu être détenus à Litzmannstadt³⁸⁶, alors que seulement 900 étaient présents à la libération du camp par l'Armée rouge le 18 janvier 1945. L'anéantissement se fait, comme dans les autres camps de concentration, par le travail, de dix à douze heures par jour :

« Le travail dans notre camp était très diversifié, il dépendait de l'âge des enfants et consistait à tresser des sabots en paille pour les militaires, confectionner des sacs de munition en cuir, détordre des aiguilles à tricoter. Il y avait également la culture de légumes et tout ce qui pouvait contribuer aux besoins de l'industrie allemande et militaire³⁸⁷. »

meilleures conditions de survie grâce aux ressources qui leur permettaient d'alimenter le marché noir. Y seront également entreposées les preuves de l'entreprise génocidaire : cheveux, lunettes et chaussures de prisonniers ayant péri dans les chambres à gaz. Les effets personnels des prisonniers non-juifs étaient stockés dans un autre bâtiment, l'*Effektenkammer*, pour leur être théoriquement rendus en cas d'éventuelle libération.

³⁸⁵ Leur progéniture est néanmoins visée : entre 1943 et 1945, on estime par exemple que près de 100 000 enfants de détenues soviétiques et polonaises ont été tués, par avortement ou tout simplement par négligence post-accouchement.

³⁸⁶ Małgorzata KOŁODZIEJSKA, Anna SŁOWIŃSKA, « Das Kinderkonzentrationslager in Litzmannstadt », in *Lernen aus der Geschichte*, <<http://lernen-aus-der-geschichte.de/Lernen-und-Lehren/content/4309/2009-10-19-Memento-Das-Kinderkonzentrationslager-Litzmannstadt>>, consulté en août 2010.

³⁸⁷ « Die Arbeit in unserem Lager war sehr unterschiedlich, das hing vom Alter der Kinder ab und sie bestand darin, dass für das Militär Strohschuhe geflochten und Patronentaschen genäht wurden und Stricknadeln wieder grade gebogen werden mussten. Es gab Arbeit beim Gemüseanbau und jede andere, für die das Militär und die deutsche Industrie Bedarf anmeldeten. » Témoignage d'Aleksandra R., *Ibid.*

Les rations alimentaires très insuffisantes entraînent de lourds problèmes de malnutrition. Par ailleurs, les sanctions pour tout manquement au règlement sont appliquées sans distinction d'âge et conduisent à la mort de nombreux enfants : coups de bâton ou de fouet, privation de nourriture, obligation de rester allongé dans la neige en étant arrosé d'eau glaciale sont monnaie courante. L'épidémie de typhus de l'été 1943 fera également des centaines de victimes. Les enfants sont tatoués dès leur arrivée et on leur remet des uniformes ainsi que des sabots de bois. Parmi ces enfants, certains, qualifiés « de bonne race » (*guttrassisch*), ayant un parent ou des caractéristiques physiques jugés « aryens », seront néanmoins épargnés et élevés dans un *Germanisierungslager* (« camp de germanisation ») à proximité de Litzmannstadt, en vue d'être « allemanisés » (*eingedeutscht*) puis adoptés par des familles allemandes³⁸⁸.

La destruction de l'avenir de populations considérées « impures », passant notamment par l'anéantissement de la jeune génération, est dans l'aboutissement de la logique nazie. Une autre jeunesse est également visée, qui met en valeur l'extrême létalité du régime : il s'agit d'une partie de la jeunesse allemande elle-même qui fait les frais des persécutions menées contre ceux que le régime stigmatise comme « asociaux ». Au sein du « Bureau de la Police Criminelle du Reich (*Reichskriminalpolizei*) est créé, le 1^{er} juillet 1939, le « Service central du Reich pour la Lutte contre la criminalité de la Jeunesse » (*Reichszentralstelle zur Bekämpfung der Jugendkriminalität*) qui fait promulguer, le 4 octobre de la même année, l'« Ordonnance pour la protection contre les jeunes grands criminels » (*Verordnung zum Schutz gegen jugendliche Schwerverbrecher*). Le texte stipule que « contre un jeune qui lors de la perpétration d'un délit, est âgé de plus de 16 ans, le procureur pourra porter plainte devant la même Cour que celle compétente pour les adultes³⁸⁹. » Les jeunes de 16 à 18 ans sont désormais exposés aux mêmes peines que les adultes : peine de mort, prison à perpétuité, déportation. Dès lors, Reinhard Heydrich, chef de la Police de Sécurité du Reich ordonne l'ouverture de camps pour l'internement de jeunes « en dérive » et « socialement inadaptés » avec un objectif précis :

« Faire en sorte que les mineurs criminels nuisibles et asociaux, qui ne peuvent être améliorés par l'assistance publique, mais qui sont encore capables d'être réinsérés, soient pris en charge du point de vue criminel-biologique pour pouvoir remplir ultérieurement leur rôle dans la société du peuple, et que l'on exploite la force de travail de ceux qui sont non-rééducables jusqu'à leur placement définitif (dans des centres de travail, des instituts spécialisés, des camps de concentration etc.). Les moyens d'éducation sont les suivants :

³⁸⁸ À ce sujet, lire Michael H. KATER, *Hitler Youth*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 159-166 ; Michael HEPP, « Denn ihrer ward die Hölle. Kinder und Jugendliche im "Jugendverwahrlager Litzmannstadt" », *Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik*, avril 1986, n°11/12, p. 49-71 ; Bernhild VÖGEL, Florian VÖGEL, in *Krieg gegen Kinder*, <<http://www.krieggegenkinder.org>>, consulté en juillet 2010.

³⁸⁹ « Gegen einen Jugendlichen, der bei Begehung einer Straftat über sechzehn Jahre alt ist, kann der Staatsanwalt die Anklage auch vor dem Gericht erheben, das zur Verhängung und Entscheidung gegen Erwachsene zuständig ist. » Ordonnance citée par Ulrike JUREIT, *Erziehen, strafen, vernichten. Jugendkriminalität und Jugendstrafrecht im Nationalsozialismus*, Münster, Waxmann Verlag, 1995, p. 63.

une discipline de camp rigoureuse, un travail tendu, du sport, des cours, une formation idéologique et une organisation des temps libres planifiée³⁹⁰. »

Le 10 septembre 1941, une deuxième ordonnance fixe la durée minimale d'emprisonnement à neuf mois : la raison invoquée est la nécessité de temps pour rééduquer et garantir une réinsertion dans la communauté à la sortie. Le 1^{er} janvier 1944, l'âge d'incarcération est abaissé à 12 ans.

Sous la dénomination « camp de protection policière de la jeunesse » (*polizeilichen Jugendschutzlager*), Moringen³⁹¹ est ouvert en août 1940 près de Göttingen, sous la direction du Major *Kriminalrat*³⁹² Karl Dieter. Les détenus, âgés de 12 à 22 ans, sont de jeunes hommes issus de diverses régions du Reich et des pays occupés par les troupes allemandes. Les raisons d'incarcération sont multiples, mais regroupées sous un concept d'accusation unique : celui d'être *Gemeinschaftsunfähig* (« incapable de vivre en communauté ») : refus d'entrer dans les groupements de jeunesse hitlériennes ou expulsion de l'un d'eux ; refus de travailler, « flemme du travail » (*Arbeitsbummelei*), sabotage ; rébellion, criminalité, « inéducabilité » (*Unerziehbarkeit*) ; résistance ou antécédents parentaux de faits de résistance ; appartenance à des mouvements de jeunesse dissidents ; homosexualité ou « dévoiement moral ou sexuel » (*sittliche oder sexuelle Verwahrlosung*) ; handicap mental ou physique ; appartenance aux Témoins de Jéhovah ; origines juives ou tsiganes ; relations sexuelles avec des « non-Aryennes ». Entre 1940 et 1945, environ 1 400 jeunes hommes y seront incarcérés. À l'instigation du psychiatre Robert Ritter, directeur de l'« Institut de biologie criminelle de la police secrète » (*Kriminalbiologische Institut der Sicherheitspolizei*), la répartition dans les différents baraquements ou *blocks* se fait selon des catégories définies : le Block-U (*Block der Untauglichen*) est réservé aux « inaptes », atteints de déficiences mentales ; le Block-S « des gênants » (*Block der Störer*) regroupe les « jeunes insensibles, méchants ou les escrocs sans vergogne » ; dans le « block des ratés » (*Block der Dauerversager*), « les faibles d'esprit, ceux qui manquent d'énergie, ceux qui baissent les bras à la moindre difficulté » ; dans celui des « ratés occasionnels » (*Block der Gelegenheitsversager*) « ceux

³⁹⁰ « ... die kriminell gefährdeten und asozialen Minderjährigen, die mit den Mitteln der Fürsorgeerziehung nicht zu bessern sind, nach kriminalbiologischen Gesichtspunkten zu sichern, die noch Gemeinschaftsfähigen so zu fördern, daß sie ihren Platz in der Volksgemeinschaft ausfüllen können, und die Unerziehbaren bis zu ihrer endgültigen Unterbringung (in Arbeits-, Heil- und Pflegeanstalten, Konzentrationslagern u.a.) unter Ausnutzung ihrer Arbeitskraft zu bewahren. Erziehungsmittel sind : straffe Lagerzucht, angespannte Arbeit, Sport, Unterricht, weltanschauliche Schulung und eine planmäßige Freizeitgestaltung. » « Bekanntgabe der Parteikanzlei der NSDAP », Munich, 11 Mai 1943. Cité par Claus FÜLLBERG-STOLBERG, « Mädchen im Jugendschutzlager Uckermark des KZ-Komplexes Ravensbrück » in *Lernwerkstatt Geschichte, Universität Hannover*, <http://www.lwg.uni-hannover.de/wiki/M%C3%A4dchen_im_Jugendschutzlager_Uckermark#cite_ref-116>, consulté en juillet 2010.

³⁹¹ À ce sujet, lire Michael H. KATER, *Hitler Youth*, *op. cit.*, p. 159-166 ; Dietmar SEDLACZEK, « Das Jugend-KZ Moringen », in *KZ- Gedenkstätte Moringen*, <http://www.gedenkstaette-moringen.de/geschichte/jugend_kz.pdf>, consulté en juillet 2010 ; Martin GUISE, « Die Jugend-KZ Moringen und Uckermark », in *Guse*, <<http://www.martinguse.de/jugend-kz/index.htm>>, consulté en juillet 2010 ; Regina FRITZ, « Die "Jugendschutzlager" Uckermark und Moringen im System nationalsozialistischer Jugendfürsorge », in Ernst BERGER (dir.), *Verfolgte Kindheit*, *op. cit.*, p. 303-326.

³⁹² Spécifique à la police criminelle et la *Gestapo*, ce terme, que l'on pourrait traduire par « conseiller criminel », désigne un policier de carrière titulaire d'une qualification de détective.

qui manquent de repères, les hyperactifs et ceux qui agissent avec légèreté » ; la majorité des détenus est dans le « block des probablement rééducables » (*Block der fraglich Erziehungsfähigen*), « ceux qui ont mal tourné par manque de cadres familiaux, et qui semblent réceptifs à un cadre éducatif » ; leur comportement exemplaire peut leur permettre d'évoluer vers le « bloc des rééducables » (*Block der Erziehungsfähigen*), où sont ceux dont le développement physique a été tardif, du fait de maltraitements ou de problèmes à la puberté. Les détenus nouvellement arrivés sont dans un « baraquement d'observation » (*Beobachtungsblock*). Enfin, les opposants politiques, parmi lesquels les membres de la *Swing Jugend*, sont envoyés par la *Gestapo* dans le *Stapo-Block* (« block de la Police d'État ») : isolés des autres, un traitement particulièrement violent leur est réservé³⁹³. Bien que destiné à une jeune population, les conditions de fonctionnement et de vie à Moringen sont comparables à celles des camps de concentration pour adultes : de nombreux jeunes y périssent, d'autres subissent une stérilisation forcée ou servent de cobayes à des expériences visant à déterminer l'hérédité de leur « criminalité », d'autres enfin sont déportés dans des camps de concentration à l'Est ou envoyés au front. Le camp de Moringen est libéré par l'armée américaine en août 1945 qui ne découvre que très peu de survivants, la majeure partie ayant été préalablement envoyée dans les rangs de la *Wehrmacht* ou évacuée dans des marches vers l'Est quelques jours auparavant.

Sur le modèle de Moringen est ouvert, début juin 1942, le camp pour jeunes filles d'Uckermark, près de Ravensbrück, dirigé par la *Kriminalrätin* Lotte Toberentz. Celui-ci avait déjà été conçu comme lieu d'internement pour « asociaux » puisqu'il renfermait, depuis le siècle précédent, des hommes accusés de vagabondage et de mendicité ainsi que des femmes soupçonnées de prostitution. Depuis 1933, il servait de lieu de détention d'opposants politiques au régime nazi, avec un quartier réservé aux femmes. Parmi elles, des résistantes et des témoins de Jéhovah, mais également des prostituées, des femmes ayant eu des relations sexuelles avec des « non-Aryens », ou ayant choisi de se faire avorter et décrétées « criminelles ». Également, des membres féminines de la *Swing Jugend* mentionnée précédemment. Quelque 1 200 jeunes filles, âgées de 13 à 25 ans, y seront incarcérées. Outre les raisons mentionnées précédemment, il en est une spécifique : celle de « faiblesse morale » (*moralischer Schwachsinn*) ou « dévoiement sexuel » (*Sexuelle Verwahrlosung*), qui concerne les femmes s'étant prostituées ou ayant eu de multiples partenaires sexuels, à l'encontre de l'idéal nazi de la femme soumise et dévouée à l'éducation de ses enfants. Les détenues sont tatouées et doivent porter un uniforme. En plus des commandos extérieurs, qui travaillent dans l'usine Siemens avoisinante, le camp dispose d'une large superficie de terres agricoles qu'il faut rendre cultivables puis exploiter. À partir de janvier 1945, une partie sera transformée en centre de mise à mort pour des détenues d'autres camps, principalement Ravensbrück ; Uckermark est libéré en avril 1945 par les Soviétiques.

³⁹³ Les catégories de prisonniers ont été développées par le major Paul WERNER, « Die Einweisung in die polizeilichen Jugendschutzzlager », *Deutsches Jugendrecht*, 1944, p. 95 sq. Cité par Manuela NEUGEBAUER, *Der Weg in das Jugendschutzzlager Moringen. Eine entwicklungsgeschichtliche Analyse nationalsozialistischer Jugendpolitik*, Mönchengladbach, Forum Verlag Godesberg, 1997, p. 31.

L'idéologie meurtrière fanatique du national-socialisme se manifeste par l'internement et l'anéantissement de tous ceux qu'il juge indésirables, fussent-ils citoyens allemands et de sang « aryen ». L'instauration du système concentrationnaire constitue donc le point de départ d'un basculement dans l'autodestruction et dans la barbarie. Y est également associé le détournement et la mission première d'une science éminemment vitale : la médecine.

1.1.3- Médecine et barbarie

Dès les premiers mois d'existence des camps, la pratique de la médecine est pervertie et des milliers de détenus sont victimes d'atrocités à but supposément scientifique. Ainsi, le Service de Santé de la *Luftwaffe* (Armée de l'air), l'institut d'Hygiène de la *Waffen-SS* ou encore l'*Ahnenerbe Stiftung* (« Fondation pour l'Héritage des Ancêtres ») et divers médecins sont-ils autorisés par Himmler à pratiquer des expériences sur les détenus parmi les opposants politiques et les « asociaux » tout d'abord, le plus souvent juifs ou tsiganes :

« En règle générale, les médecins demandaient l'autorisation d'utiliser les "délinquants récidivistes" ou les détenus qui avaient été "condamnés à mort". Par cette formulation, le médecin tentait de pactiser avec sa conscience. Le raisonnement était le suivant : rien ne justifiait qu'un délinquant ou un condamné à mort soit mieux traité que les soldats allemands qui risquaient leur vie et mouraient de leurs blessures. Toutefois la SS, lorsqu'elle examinait la demande, y superposait souvent sa propre notion de délit, de telle sorte que le choix final tombait sur les "récidivistes juifs qui souillaient la race"³⁹⁴. »

Ces expériences revendiquent divers objectifs : une première catégorie aurait visé à faciliter la survie du personnel militaire des forces armées et conduisit, entre autres, à l'utilisation de chambres à basse pression en vue de déterminer l'altitude maximale à laquelle les équipages des avions endommagés pouvaient se parachuter, à l'observation de la modification de l'organisme sous l'influence de la faim ou encore à des expériences dites de « congélation » pour trouver un traitement contre l'hypothermie. Différentes méthodes furent également testées pour rendre l'eau de mer potable. Dans la seconde catégorie d'expériences, des médicaments furent mis au point et testés, ainsi que des méthodes de traitement des blessures et des maladies que les soldats allemands pouvaient subir au combat, à l'exemple du laboratoire IG-Farben :

« Les laboratoires de recherche "Bayer" d'IG-Farben souhaitaient expérimenter un médicament contre le typhus. Le produit existait sous deux formes, en comprimés et en granulés, et il semblait que certains patients vomissaient les comprimés. Les chercheurs d'IG-Farben contactèrent un "asile d'aliénés acquis à leurs idées" pour procéder à des expériences, mais ils se trouvèrent bientôt dans une impasse : les internés étaient incapables de dire sous quelle forme la préparation était mieux tolérée. Sur ce, IG-Farben

³⁹⁴ Raul HILBERG, *La destruction des Juifs d'Europe*, op. cit., p. 813.

se rappela qu'un de ses chercheurs avait été affecté à Auschwitz en qualité d'*Obersturmführer* et lui demanda son aide³⁹⁵. »

Dans les camps de concentration de Sachsenhausen, Dachau, Natzweiler, Buchenwald et Neuengamme, des chercheurs testèrent des composés et des sérums pour la prévention et le traitement de maladies contagieuses telles que le paludisme, le typhus, la tuberculose, la fièvre typhoïde, la fièvre jaune et l'hépatite. À Natzweiler et à Sachsenhausen, les détenus furent soumis aux effets du phosgène et du gaz moutarde pour tester des antidotes possibles, ou à ceux de la mescaline pour l'obtention des aveux. De vastes études furent également consacrées au phénomène de septicémie³⁹⁶. La dernière catégorie découle directement de l'idéologie létale du régime nazi et se met en place avec l'arrivée des victimes « raciales » dans les camps : il s'agit des expériences menées par les tenants de nouvelles disciplines, de la « biologie criminelle » (*Kriminalbiologie*) à ce que l'on pourrait traduire par « recherche en racisme » (*Rassenforschung*), sans oublier la « recherche en groupes sanguins » (*Blutgruppenforschung*), la « recherche en généalogie » (*Sippenforschung* ou *Familienforschung*), ou encore la « physiologie de la langue » (*Sprachphysiologie*) parmi d'autres³⁹⁷, leur objectif commun n'étant autre que prouver la suprématie de l'« Aryen » sur les autres populations. Dans ce cadre, les médecins des camps expérimentèrent des méthodes — par intervention chirurgicale ou expositions aux rayons X — visant, à terme, la stérilisation massive de tous ceux qu'ils jugeaient inférieurs, faisant des milliers de victimes ; ils procédèrent également à la fabrication de moulages en plâtre d'organes génitaux féminins prélevés sur les déportées à des fins de comparaisons raciales. Dans les camps de Moringen et Uckermark, le docteur Robert Ritter étudiera de jeunes détenus pour déterminer le caractère héréditaire de leur comportement « étranger à la communauté » (*Gemeinschaftsfremd*). À Auschwitz-Birkenau Josef Mengele, alors âgé de 32 ans, pratiqua de nombreuses expériences sur des individus souffrant de malformations ainsi que sur les vrais jumeaux. Une troupe de musiciens fit l'objet d'expériences particulières découlant de son obsession pour la pureté du sang et l'hérédité. Sept membres de la famille Ovitz qui formaient la troupe *Lilliput* étaient en effet atteints de nanisme, tandis que trois autres avaient une taille normale. Dès leur arrivée au camp le 19 mai 1944, ils sont isolés dans un logement du « camp des familles » et sont autorisés à garder leurs effets personnels. Ils feront par la suite l'objet d'expériences nombreuses, parmi lesquelles le prélèvement de moelle osseuse et l'arrachage de dents pour analyses génétiques. Après la guerre, seulement sept médecins seront condamnés à mort au procès de Nuremberg, neuf autres écopant de peines de prison de moins de deux ans. Mengele ne sera jamais retrouvé vivant ; il meurt accidentellement au Brésil en 1979.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 811.

³⁹⁶ Le 4 juin 1942, Reinhard Heydrich meurt des suites d'une septicémie foudroyante : lors de l'attentat contre lui, en traversant le siège arrière de sa voiture, des éclats de grenade avaient fait pénétrer dans la plaie des particules du rembourrage constitué de crin de cheval. Les nazis n'auront dès lors de cesse de comprendre ce phénomène en provoquant des situations identiques sur les prisonniers et en suivant leurs évolutions.

³⁹⁷ Toutes ces ramifications sont à rattacher au racisme scientifique expliqué en première partie de ce travail.

Dès l'ouverture des premiers camps, le système nazi affiche donc son ambition d'anéantissement de tous ceux qu'il juge « impurs » et indignes de vivre, qualificatif qui agrègera en définitive des millions d'individus. En cela, les camps peuvent être considérés comme des réceptacles de l'impureté, au sens nazi du terme. Il est révélateur qu'à l'encontre de ses victimes le régime national-socialiste n'emploie pour ainsi dire jamais le terme « peuple » (*Volk*) ni même « communauté » (*Gemeinschaft*) — rarement également celui de « population » (*Bevölkerung*) — et que leur assassinat donne lieu au champ lexical du nettoyage ou de la désinfection : « débarrassé », « pris soin », « liquidé », « traitement », « action », « rendu inoffensif », « hors d'état de nuire », « suppression », « fléau », « peste » et bien sûr « Solution finale » et « extermination ». L'utilisation à propos de toutes ces victimes de l'expression « sous-hommes » préfigure quant à elle le véritable processus de réification dont elles feront l'objet dans le système concentrationnaire, qui passera par leur anonymisation et leur déshumanisation.

1.2- Les camps, réceptacles de l'impureté

1.2.1- La conception nazie : des « sous-hommes »

La conception nazie du peuple est basée sur le sang et sur la conformité aux idéaux *völkisch* définis par Rosenberg mais également sur le caractère « nordique » et « aryen » de l'individu. À ses côtés, les peuples « germaniques » — Norvégiens, Finlandais, Danois, Hollandais et Suédois — avec lesquels les relations, y compris sexuelles, sont autorisées. Dans cette idéologie exclusive, tout individu extérieur à la communauté germanique est considéré comme « sous-homme » (*Untermensch*), terme conceptualisé dès 1922 par Lothrop Stoddard, un eugéniste américain représentant du racisme scientifique :

« Alors qu'une civilisation avance, elle laisse derrière elle des multitudes d'êtres humains qui n'ont pas la capacité de la suivre. [...] Ils doivent être distingués clairement des vrais dégénérés : les imbéciles, les faibles d'esprit, les névrosés, les malades mentaux — tous ces rebuts mélancoliques. [...] De nombreux individus qui ne s'en étaient pas si mal sortis dans les premières phases de la civilisation n'ont désormais ni l'esprit ni la fibre morale pour répondre aux exigences plus sévères de civilisations élevées et complexes. [...] Le mot inférieur a cependant été si souvent employé comme synonyme de dégénéré qu'il tend maintenant à induire la confusion dans les esprits ; pour éviter cela, j'ai inventé un terme qui semble décrire collectivement toutes ces personnes que je viens d'évoquer. Ce terme est le Sous-Homme³⁹⁸. »

³⁹⁸ « As a civilization advances it leaves behind multitudes of human beings who have not the capacity to keep pace. [...] They must be clearly distinguished from the true degenerates : the imbecile, the feeble-minded, the neurotic, the insane — all those melancholy waste-products. [...] Many individuals who rub along well enough in civilization's early phases have neither the wit nor the moral fibre to meet the sterner demands of high, complex civilizations. [...] The word inferior has, however, been so often employed as a synonym for degenerate that it tends to produce confusion of thought, and to avoid this I have coined a term which seems to describe collectively all those kinds of persons whom I have just discussed. This term is The Under-Man. » Lothrop STODDARD, *The Revolt Against Civilization. The Menace of the Under-Man*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922, p. 22-23.

Si Stoddard use de ce terme principalement après la Révolution de 1917 à propos des Bolchéviques qui, selon lui, sont en révolte contre la civilisation occidentale et cherchent à la détruire, l'utilisation nazie est étendue à tous les indésirables, à commencer par les victimes de l'« épuration raciale ». Hermann Gauch³⁹⁹ le formulera dans son ouvrage *Neue Grundlagen der Rassenforschung* (« Nouveaux fondements de la Recherche en racisme ») :

« L'homme non-nordique occupe une place intermédiaire entre l'homme nordique et l'animal, pour l'instant celle d'un homme-singe. Il n'est donc pas tout à fait un homme, il n'est même pas un être humain par opposition avec l'animal, mais tout simplement une passerelle entre les deux, un stade intermédiaire. [...] La meilleure et la plus pertinente des désignations est celle de Stoddard, "sous-homme"⁴⁰⁰. »

Au bas de l'échelle humaine établie par le régime national-socialiste se trouvent les Juifs et les Tsiganes. À propos des Juifs, Arno Schickendanz, idéologue du parti, proche d'Alfred Rosenberg, énoncera même le concept d'une « contre-race » parasite qui sera repris par ce dernier :

« Le parasite ne peut croître intérieurement et n'a donc aucune forme psychique et organique. Cela explique pourquoi il ne possède pas une forme raciale propre. [...] Schickendanz découvre ici le principe très pertinent d'une contre-race juive⁴⁰¹. »

Quant aux Slaves, particulièrement les Russes, ils sont également considérés comme *Untermenschen*. Lors d'un discours propagandiste aux dirigeants SS en 1943, Himmler décrit ainsi le soldat russe :

« Il est vrai qu'il peut sacrément travailler. Mais il est tout aussi vrai qu'il est affreusement paresseux. Il est tout aussi vrai qu'il est une brute féroce qui peut torturer et faire souffrir les autres, à un point que même le diable ne pourrait se l'imaginer. Il est tout aussi vrai que le Russe, de haute ou basse extraction, a tendance à faire les choses les plus perverses, allant jusqu'à dévorer son camarade et jusqu'à conserver le foie de son voisin dans sa huche à pain. [...] Que ce soit toujours clair pour vous : c'est une bête féroce⁴⁰². »

³⁹⁹ Théoricien nazi, idéologue convaincu jusqu'à sa mort, Hermann Gauch (1899-1978) exerça les fonctions de *Rassenforscher*, avec une spécialité en *Blutgruppenforschung* et *Sprachphysiologie*.

⁴⁰⁰ « Der nichtnordische Mensch nimmt also eine Zwischenstellung zwischen Nordischem Menschen und den Tieren, zunächst den Menschenaffen, ein. Er ist darum kein vollkommener Menschen, er ist überhaupt kein Mensch im eigentlichen Gegensatz zu dem Tiere, sondern eben nur ein Übergang dazu, eine Zwischenstufe. [...] Besser und treffender aber ist die von Stoddard geprägte Bezeichnung "Untermensch". » Hermann GAUCH, *Neue Grundlagen der Rassenforschung*, cité par Ernst KLEE, *Kulturlexikon zum Dritten Reich*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 2007, p. 157.

⁴⁰¹ Alfred ROSENBERG, *Le mythe du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 437.

⁴⁰² « Es ist wahr, dass er sehr fleissig arbeiten kann. Es ist genau so wahr, dass er stinkend faul ist. Es ist genauso wahr, dass er eine hemmungslose Bestie ist, die andere Menschen foltern und quälen kann, wie es ein Teufel sich nicht auszudenken vermag. Es ist genau so wahr, dass der Russe, hoch oder niedrig, zu den perverssten Dingen neigt, bis zum Auffressen seines Kameraden und bis zum Aufbewahren der Leber seines Nachbarn in seinem Brotbeutel. [...] Seien Sie aber immer darüber klar : es ist eine Bestie. » Heinrich HIMMLER, discours aux dirigeants SS, retranscrit dans « Heinrich Himmler : Posener Rede vom 04.10.1943 », in *Nationalsozialismus.de*, <<http://www.nationalsozialismus.de/dokumente/texte/heinrich-himmler-posener-rede-vom-04-10-1943-volltext.html>>, consulté en mai 2010.

Les opposants communistes et les « asociaux », qui perdent alors leur « aryanité », y sont fréquemment associés. Pour le germaniste, philosophe et journaliste nazi Manfred Pechau, « *Untermensch* se réfère presque toujours à un odieux criminel. On peut même aller plus loin et prouver que le concept de sous-homme est lié à quelque chose d'animal⁴⁰³. »

De même que l'expression « art dégénéré » visait des manifestations artistiques et des courants diversifiés, les « sous-hommes » sont donc ceux considérés indignes de vivre, c'est-à-dire les victimes de la haine nazie dans leur ensemble : opposants politiques ou religieux « non-rééducables », homosexuels, criminels, délinquants et marginaux, nomades et Tsiganes, Juifs, noirs, prisonniers de guerre soviétiques et Slaves. Cette énumération chronologique globalisante ne doit cependant pas occulter la spécificité de la situation de la population juive au cœur de la machine concentrationnaire et létale du régime nazi.

1.2.2- La population juive

« La vérité, difficilement acceptable pour les victimes elles-mêmes mais que nous devons pourtant avoir le courage de ne pas recouvrir d'un voile sacrificiel, est que les Juifs ne furent pas exterminés au cours d'un holocauste délirant et démesuré mais littéralement, selon les mots mêmes de Hitler, "comme des poux", c'est-à-dire en tant que vie nue⁴⁰⁴. »

L'idéologie nazie s'est construite sur un terreau pangermaniste, *völkisch*, raciste et antisémite. L'antisémitisme de Luther, Wagner, Gobineau et Chamberlain principalement a fortement influencé Hitler, Goebbels et Rosenberg, notamment dans la désignation des Juifs comme des êtres inférieurs, « dégénérés » et ennemis du « peuple allemand » qu'ils entendaient forger. Certes, dans les premières années suivant la mise en place du régime, l'objectif visé est non pas l'assassinat systématique de la population juive mais bien son émigration massive hors des frontières de l'Allemagne, mais avant tout pour des raisons d'ordre économique : le regroupement dans des ghettos est alors considéré trop coûteux. L'anéantissement des populations juives d'Europe est évoqué publiquement dès 1939 par Hitler lors d'un discours qu'il prononce à Berlin en janvier :

⁴⁰³ « So bezieht sich Untermensch fast immer auf gemeine Verbrecher. Man kann noch weiter gehen und nachweisen, daß sich mit dem Begriff vom Untermenschen etwas Tierisches verbindet. » Manfred PECHAU, *Nationalsozialismus und deutsche Sprache*, mémoire de doctorat de philosophie, 1935. Cité par Cornelia SCHMITZ-BERNING, *Vokabular des Nationalsozialismus*, op. cit., p. xxxvii-xxxviii.

⁴⁰⁴ Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997, p. 125.

« L'Europe ne sera pas en paix tant que la question juive ne sera pas réglée. [...] Je le dis aujourd'hui à nouveau tel un prophète : si la juiverie financière internationale réussit, dans et hors d'Europe, à propulser une nouvelle fois les peuples dans une guerre mondiale, alors le résultat ne sera pas la bolchevisation de la terre et, par là, la victoire de la juiverie, mais bien l'anéantissement de la race juive en Europe⁴⁰⁵. »

La conférence de Wannsee de janvier 1942, si elle ne signe pas véritablement leur mise à mort puisque celle-ci a déjà commencé dans certains camps, officialise néanmoins la volonté de destruction totale des Juifs tels que définis par les nazis, c'est-à-dire par l'appartenance du sang. L'ampleur humaine et géographique du génocide n'a pas permis d'établir de chiffres extrêmement précis mais un consensus est aujourd'hui établi entre cinq et six millions de victimes.

Outre la spécificité génocidaire, la population juive est également la principale victime de la « hiérarchie raciale » des détenus mise en place à Auschwitz-Birkenau et dans le système concentrationnaire :

« La majorité des Juifs étaient mis à mort à Auschwitz dès leur arrivée ; les Tsiganes y connurent un sursis de près d'un an ; l'"espérance de vie" des détenus des autres nations variait suivant leur provenance : plus faible pour les prisonniers de guerre russes, plus forte pour les déportés civils polonais ou français, elle se rapprochait de la normale dans le cas des détenus d'origine allemande. En raccourci, nous avons là une image assez fidèle du sort dévolu aux peuples, tel que l'envisageaient les grands desseins nazis concernant "l'Europe nouvelle"⁴⁰⁶. »

Les mauvais traitements à leur encontre sont fortement encouragés. Dans les premiers mois suivant les déportations massives à Auschwitz-Birkenau, Juifs et Tsiganes sont directement assassinés dans les chambres à gaz, le système de « sélections » n'étant mis en place que dans le but d'étendre l'esclavage à tous.

⁴⁰⁵ « Europa kann nicht mehr zur Ruhe kommen, bevor nicht die jüdische Frage ausgeräumt ist. [...] Ich will heute wieder ein Prophet sein : Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa. » Adolf HITLER, discours du 30 janvier 1939 à Berlin, reproduit in Tuvia FRIEDMAN (dir.), *Endlösung und Vernichtung der Juden. Eine dokumentarische Sammlung*, Haïfa, Institute of documentation in Israel for the investigation of Nazi War Crimes, 1998, n.p.

⁴⁰⁶ Léon POLIAKOV, *Auschwitz, op. cit.*, p. 11.

1.2.3- La déshumanisation

« La soi-disant désinfection, la nudité pendant des heures (un moyen très prisé des SS), les coups qui viennent appuyer chaque ordre, le langage ordurier fait d'onomatopées, le pas de course permanent, les vêtements déguenillés, souillés, désinfectés, mais non lavés, l'entassement dans le bloc, la découverte des autres, et surtout de leur hiérarchie, voilà quelques-uns des éléments fondateurs d'un processus dont le but est la destruction de l'autonomie personnelle, par une combinaison ininterrompue de violences physiques et symboliques⁴⁰⁷. »

La doctrine hitlérienne construit une société où un peuple seigneurial, les « Aryens », s'oppose au reste de l'humanité et le conquiert peu à peu. Le camp de concentration est le lieu où l'écart paroxystique entre l'homme conforme à l'idéal hitlérien de pureté, personnifié par le SS, et l'individu indigne de vivre est véritablement institué. S'ensuit l'instauration d'un fonctionnement négatif au sens premier du terme, renversant les valeurs humaines les plus fondamentales, comme l'écrit le compositeur Simon Laks, chef de l'orchestre des hommes d'Auschwitz-Birkenau :

« Auschwitz était en quelque sorte le "négatif" du monde que nous avons quitté. Nos dignités les plus essentielles y étaient regardées comme des vices, notre sens de la logique y était interprété comme un symptôme de démence tandis que nos instincts les plus vils, réprimés par l'éducation que nous avons reçue, étaient devenus des vertus indéniables et l'une des conditions de notre survivance. [...] Ainsi, l'aristocratie du camp comprenait généralement les bandits, les condamnés de droit commun, les assassins professionnels, tandis que les intellectuels, les savants et les prêtres formaient les bas-fonds de cette nouvelle société⁴⁰⁸. »

La collectivité forcée constituée artificiellement dans les camps de concentration doit être caractérisée par sa soumission, son incapacité à agir d'elle-même, son uniformité et même son anonymat total d'où l'instauration, dans la grande majorité des camps, du tondage et du port d'uniformes⁴⁰⁹ comportant un numéro en remplacement de l'état civil, ainsi que de la généralisation de la pratique du tatouage à Auschwitz à partir de février 1943. Qu'il nous soit permis ici de nous arrêter sur cette pratique au regard de l'écart paroxystique tout juste mentionné qu'elle contribua à accentuer entre déportés et SS.

⁴⁰⁷ Jean-Claude FAVEZ, « Le corps concentrationnaire : du corps corrigé aux corps imaginaires », in Michel PORRET (dir.), *Le corps violenté. Du geste à la parole*, Genève, Droz, 1998, p. 188.

⁴⁰⁸ Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 12.

⁴⁰⁹ Introduit dans la plupart des camps en 1938-1939, l'uniforme rayé s'épuise pendant la guerre, en raison du manque de matière première et du trop grand nombre de prisonniers.

Le tatouage voit tout d'abord le jour dans la SS et plus précisément dans deux branches spécifiques, les *SS-Verfügungstruppe* (« troupes de SS à disposition »), utilisées pour la garde personnelle de Hitler et comme troupes de combat pour le NSDAP, et les *SS-Totenkopfverbände* chargés de l'administration des camps de concentration, branches qui fourniront les contingents de la *Waffen-SS* à partir de 1939. À l'initiative du médecin et chef du Service de Santé de la SS Ernst Robert Grawitz et de Himmler est instauré en 1935 le tatouage obligatoire du groupe sanguin de chaque membre de ces deux divisions. L'objectif est la préservation de la vie, en assurant un temps de réactivité extrêmement court en cas de blessure nécessitant une transfusion sanguine. Les lettres A, B, O ou AB sont alors tatouées à l'intérieur du bras gauche, quelques centimètres sous l'aisselle. Si la présence de cette lettre a une fonction au premier abord utilitaire, elle constitue surtout une véritable marque élective pour des individus qui sont considérés par les dirigeants nazis comme l'élite de la race décrétée supérieure⁴¹⁰. Le corps du SS lui échappe par ce signe et la primordialité, la valeur suprême de sa vie est marquée dans sa chair. À l'extrême opposé se situe le tatouage dans le milieu concentrationnaire. Sa pratique se développe presque uniquement dans le camp d'Auschwitz, à partir de février 1943. Durant les premières années d'existence du camp, les listes des déportés qui n'ont pas été directement conduits dans les chambres à gaz sont méticuleusement tenues et l'appel est effectué tous les jours. Le numéro de chaque détenu est, à l'instar de tous les autres camps, cousu sur son uniforme et lui tient lieu d'identité. Cependant le taux de mortalité extrêmement élevé et le manque d'uniforme de certains cadavres entraînent des erreurs dans les listes et leur mise à jour quotidienne par l'administration nazie se révèle impossible. C'est donc dans un souci d'hypergestion de la vie nue, et surtout de la mort programmée, que la *Kommandantur* du camp instaure cette pratique. Chaque chiffre est tatoué séparément par une série de piqûres — une vingtaine par chiffre —, généralement sur l'avant-bras gauche. Fait révélateur de sa marque de létalité, les ressortissants allemands estimés « rééducables » en seront exemptés. Ici aussi, le corps échappe à son propriétaire, mais la marque qui lui est infligée lui rappelle quotidiennement la promesse d'une mort prochaine.

Autre outil de destruction de l'individualité des détenus, la privation de toute intimité et l'instauration d'une vie du tout-collectif humiliante et déstructurante, y compris pour le soulagement des besoins corporels. Même la langue allemande est mise à contribution de cette entreprise. De nouveaux termes sont imposés aux détenus et participent de leur déshumanisation :

⁴¹⁰ L'absence de Rhésus rend en définitive cette pratique peu utile. En revanche, ce tatouage contribuera après la guerre à l'identification des SS et constituera une preuve irréfutable de leur engagement au service de Hitler.

« Les Allemands avaient même ajouté qu'il était interdit d'employer le mot "mort" ou le mot "victime" [...]. Ils nous imposaient de dire, concernant les corps, qu'il s'agissait de *Figuren*, c'est-à-dire de marionnettes, de poupées, ou de *Schmattes*, c'est-à-dire de chiffons⁴¹¹. »

Le camp constitue un espace dans lequel les gardiens remodelent véritablement leurs victimes pour les rendre conformes à l'image qu'ils s'en font, validant par là la conception du monde inculquée par la propagande nazie. Enfin, les conditions de vie bestialisantes empêchent les victimes de pouvoir réfléchir sur la mort, voire de choisir leur propre mort :

« Pourquoi ne nous suicidons-nous pas ? Les tiraillements de la faim sont bien plus terribles, meurtriers et choquants que n'importe quelle maladie. Mais, vous voyez, toutes les maladies sont humaines, et certaines même rendent le patient humain, l'anoblissent. Alors que la faim est une chose bestiale, sauvage, brutalement primitive — oui, une chose bestiale. Si vous avez faim, vous cessez d'être humain, vous devenez une bête. Et les bêtes ne connaissent pas le suicide⁴¹². »

Elles interdisent même le processus de deuil pourtant inhérent à toute société :

« Là où le régime nazi a mis la civilisation en vacance, ses victimes n'ont rien pu faire d'autre que de régresser à un niveau archaïque leur interdisant d'avoir les réactions de deuil aiguës élémentaires caractéristiques de la vie humaine en société⁴¹³. »

Quant aux cadavres des victimes, dénudés, ils sont amoncelés dans les camps, parfois jetés dans des fosses communes et le plus souvent incinérés dans des fours crématoires sans considération, alors même que « le premier symbole où nous reconnaissons l'humanité dans ses vestiges est la sépulture⁴¹⁴. »

L'idéologie de la pureté du peuple « aryen », « germanique », a généré un système extrême visant à incarcérer et à former une collectivité forcée de tous les indésirables voués à l'anéantissement. Au-delà d'un processus de « purification », au sens nazi du terme, que nous avons évoqué, David Rousset a mis en avant l'idée de l'« expiation » :

⁴¹¹ Témoignage de Motke et Itzhak DUGIN, cité par Karla GRIERSON, « Des mots qui font vivre : commentaires sur le langage dans les récits de déportation », *art. cit.*, p. 27.

⁴¹² « Why don't we kill ourselves now ? The pangs of hunger are far more terrible, more murderous, more chocking than any sickness. Well, you see, all sicknesses are human, and some even make a human being of the patient. Make him nobler. While hunger is a bestial, a wild, a rawly primitive — yes, a bestial thing. If you're hungry, you cease to be human, you become a beast. And beasts know nothing of suicide. » Témoignage de Leyb GOLDIN, cité par David G. ROSKIES (dir.), *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*, Philadelphie, The Jewish Publication Society, 1989, p. 426.

⁴¹³ Willy SZAFRAN, Yannis THANNASSEKOS, « Le deuil chez des rescapés d'Auschwitz : un processus interminable », in *Parole sans frontière*, 1993-1994, <<http://www.p-s-f.com/psf/spip.php?article124>>, consulté en octobre 2010.

⁴¹⁴ Jacques LACAN, *Écrits*, t. I, Paris, Seuil, 1966, p. 319.

« L'ennemi, dans la philosophie SS, est la puissance du Mal intellectuellement et physiquement exprimée. Le communiste, le socialiste, le libéral allemand, les révolutionnaires, les résistants étrangers, sont les figurations actives du Mal. Mais l'existence objective de certains peuples, de certaines races : les Juifs, les Polonais, les Russes, est l'expression statique du Mal. Il n'est pas nécessaire à un Juif, à un Polonais, à un Russe, d'agir contre le national-socialisme ; ils sont de naissance, par prédestination, des hérétiques non assimilables voués au feu apocalyptique. La mort n'a donc pas un sens complet. L'expiation seule peut être satisfaisante, apaisante pour les Seigneurs. Les camps de concentration sont l'étonnante et complexe machine de l'expiation. Ceux qui doivent mourir vont à la mort avec une lenteur calculée pour que leur déchéance physique et morale, réalisée par degrés, les rende enfin conscients qu'ils sont des maudits, des expressions du Mal et non des hommes⁴¹⁵. »

Lire que la musique, « l'art avec lequel les Allemands entretiennent le rapport le plus sentimental et le plus respectueux⁴¹⁶ », a résonné dans un tel système suscite tout d'abord l'incrédulité : comment cet art pourrait en effet s'associer à un univers de l'horreur calculée ? Les nombreux témoignages et études sur le sujet ont pourtant permis, ces dernières années, de mettre en évidence la présence et même l'omniprésence de musique et ce dans quasiment tous les camps. Il est important de rappeler ici à nouveau que le régime hitlérien est un régime du « tout-musical », la musique participant de la prise de contrôle totale sur chaque individu de la *Volksgemeinschaft*. Dans la formation des dirigeants des camps mais également des gardes SS, elle a joué un rôle primordial, menant à la dissolution de tous dans une masse vouée à Hitler. C'est dans la perspective négative et destructrice mise en relief précédemment qu'il est possible de comprendre et d'analyser sa présence dans les camps mais également de montrer qu'elle a été un levier particulièrement efficace au service de l'idéologie de purification.

2- Le système musical concentrationnaire

« À Auschwitz toutes les valeurs idéelles de la musique, dont les sons apaisants et la beauté toute-puissante ont de tout temps touché les hommes, ont été traînées dans la boue et transformées en leur contraire⁴¹⁷. »

De véritables politiques musicales, notamment sur l'aide à la création d'œuvres propagandistes ou sur l'inféodation des artistes, ont vu le jour sous le III^e Reich. Transposition létale du régime, le système concentrationnaire accorde lui aussi une importance notable à la musique. L'absence de textes officiels ou de directives précises à ce sujet s'explique par l'application du système de délégation induit par le modèle de gouvernance selon le *Führerprinzip*

⁴¹⁵ David ROUSSET, *L'univers concentrationnaire*, op. cit., p. 108-109.

⁴¹⁶ Klaus MANN, « Culture et "bolchevisme culturel" », Paris, avril 1933, *Contre la barbarie*, op. cit., p. 47.

⁴¹⁷ « In Auschwitz wurden alle ideellen Werte der Musik, deren anrührender Klang und deren bezwingende Schönheit die Menschen zu allen Zeiten tief bewegt hat, in den Dreck getreten und ins Gegenteil verkehrt. » Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 36.

(« principe du chef ») ; les décisions concernant la présence de musique relèvent donc de l'initiative de chaque commandant et évolueront au gré de circonstances stratégiques, historiques et politiques. S'il n'existe en définitive pas de « politique musicale concentrationnaire » uniforme, il est néanmoins possible d'évoquer une somme de politiques propres à chaque camp et d'en identifier des lignes directrices. En premier lieu, celles qui sont liées à l'identité des gardiens eux-mêmes, les SS. « Éduqués », ou plutôt initiés, par un véritable processus de déculturation et de déconstruction de leur identité initiale, ce que subissent les recrues SS préfigure le sort des détenus dont ils auront la charge et la place que la musique sera amenée à prendre au cœur de l'appareil répressif.

2.1.1- La formation des SS : la « fabrication des tortionnaires »

Dans *Mein Kampf*, Hitler prône l'avènement d'une nouvelle société basée sur une solidarité nationale et surtout sur le sens du sacrifice de l'individu au bien de la communauté. Robustesse, virilité et abnégation doivent être inculquées dans les organisations de jeunesse puis dans la formation militaire de tous les jeunes hommes. Outre qu'elle permet l'enrégimentation de la jeune génération, cette formation constitue une véritable initiation, ainsi que l'observe un témoin de l'époque, le germaniste Henri Lichtenberger :

« Dans l'armée l'adolescent devient un homme. Il apprend l'usage des armes. Il s'habitue à une discipline stricte et apprend en même temps à commander. À la fin de son service, le jeune Allemand reçoit un diplôme de citoyenneté ainsi que le certificat de santé qui le qualifie pour le mariage⁴¹⁸. »

Initiatique, la formation symbolise même une période de maturation à l'issue de laquelle le jeune vit une seconde naissance, celle qui fera de lui non plus seulement un humain mais surtout un citoyen « aryen ».

À l'origine garde personnelle de Hitler créée dès 1925, la SS — abréviation de *Schutzstaffel* (« escouade de protection ») est placée à partir de 1929 sous la responsabilité de Heinrich Himmler. Après 1933, sa mission est d'assurer la sécurité de Hitler puis celle de tout le Reich. Elle est décrite par Robert Ley, en charge de sa formation idéologique, comme un corps d'élite au service de l'idéologie guerrière nazie : « Seuls les Allemands du meilleur sang sont aptes pour ce combat. C'est pourquoi il est nécessaire qu'il y ait des sélections constantes dans les rangs de la SS, d'abord larges, puis de plus en plus fines⁴¹⁹. »

⁴¹⁸ « In the army the adolescent becomes a man. He learns the use of arms. He becomes accustomed to strict discipline and learns, as well, to command. At the end of his service the young German receives the diploma of citizenship and also the certificate of health which qualifies him for marriage. » Henri LICHTENBERGER, *The Third Reich*, trad. angl. Koppel S. Pinson, New York, Greystone Press, 1937, p. 164.

⁴¹⁹ « Nur die blutsmäßig besten Deutschen sind für diesen Kampfeinsatz tauglich. Deshalb ist es notwendig, daß in den Reihen der Schutzstaffel unaufhörlich Auslese gehalten wird, erst grob, dann immer feiner. » Robert LEY (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1937, p. 417.

Dans cette conception, Theodor Eicke est chargé de former les officiers et soldats SS, tout d'abord à Dachau ; ses enseignements seront repris et diffusés dans l'ensemble du système concentrationnaire dès le 1^{er} janvier 1934. Le pré-requis à la formation SS est l'obéissance aveugle à tout ordre émanant d'un supérieur :

« L'obéissance est exigée sans conditions. Elle a pour origine la conviction que l'idéologie nationale-socialiste doit régner. Celui qui la possède et la défend avec passion se subordonne volontairement à la contrainte de l'obéissance. C'est pourquoi l'homme de la SS est prêt à exécuter aveuglément chaque ordre venant du Führer ou donné par l'un de ses chefs, même si cela exige de lui les plus grands sacrifices⁴²⁰. »

S'ensuit un véritable dressage visant à s'assurer une soumission totale de chacun à la volonté des supérieurs hiérarchiques, et surtout à la véritable « fabrication de tortionnaires⁴²¹ ». Comme l'a formulé l'ethnopsychiatre Françoise Sironi dans son ouvrage de référence sur la psychologie de la torture : « On ne naît pas tortionnaire, on le devient ; soit par une violente expérience de déculturation, soit par une initiation spécifique qui utilise des techniques traumatiques⁴²². » Ainsi dans le complexe de Sachsenhausen, une « place d'exercice » est réservée aux nouvelles recrues SS à cet effet ; sur ordre de leur chef, ils doivent par exemple tenir des grenades dégoupillées jusqu'à la limite de l'explosion ou encore ramasser des cartouches, jetées intentionnellement à terre, avec la bouche, tels des animaux. Toute désobéissance ou hésitation est immédiatement sanctionnée par des insultes hurlées, suivies d'« exercices punitifs » : faire des flexions des genou, en comptant à voix haute, tout en portant un fusil à bout de bras par exemple. L'humiliation verbale de celui qui n'y résiste pas achève le processus :

« Je ne peux m'empêcher de pleurer, même si cela n'est digne ni d'un homme ni d'un soldat. Je ne peux répondre à ses questions, ces sanglots me secouent tellement que je ne peux même plus parler. Je ne ressens ni colère ni douleur. Je suis tout simplement à bout. Comme il le voit, il hurle : "Espèce de chiffe molle ! Fils à maman ! Chialeur ! On n'avait encore jamais eu de SS chialeur ! Les camarades disparus doivent se retourner dans leur tombe !" [...] Et il ordonne à nouveau : "Jetez la cartouche par terre !" Je le fais immédiatement et sans même attendre ou regarder qu'il me fasse signe, je la ramasse avec la bouche⁴²³. »

⁴²⁰ « Der Gehorsam wird bedingungslos gefordert. Er entspringt der Überzeugung, daß die nationalsozialistische Weltanschauung herrschen muß. Wer sie besitzt und leidenschaftlich vertritt, unterwirft sich freiwillig dem Zwang zum Gehorsam. Deshalb ist der Schutzstaffelmann bereit, jeden Befehl, der von Führer kommt oder von einem seiner Vorgesetzten gegeben wird, blindlings auszuführen, selbst wenn er von ihm dir größten Opfer fordert. » *Ibid.*, p. 418.

⁴²¹ Selon l'expression de Françoise SIRONI, *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 127.

⁴²² *Ibid.*, p. 129.

⁴²³ « Ich muß weinen, obwohl das nicht mannhaft und nicht soldatisch ist. Ich kann auf seine Fragen nicht antworten, dieser Weinkampf schüttelt mich derart, daß ich auch nicht mehr reden kann. Ich habe auch keine Wut und spüre keinen Schmerz. Ich bin einfach am Ende. Wie er das sieht, brüllt er: "Sie Schlappschwanz, Sie Muttersöhnchen ! Sie Heulblase ! Einen heulenden SS-Mann gab's noch nie ! Da drehen sich die Gefallenen in ihren Gräbern um !" [...] Dann befiehlt er noch : "Werfen Sie die Patrone weg !" Ich tue dies und ohne überhaupt darauf zu warten oder nur hinzusehen, ob er mit dem Daumen hinunterzeigt, hebe ich sie mit dem Munde auf. » Témoignage cité par Hans BUCHHEIM, « Befehl und

Abrutissants, les cris incessants servent paradoxalement à galvaniser la future recrue :

« Les cris sont particulièrement propres à exciter ceux qui les profèrent et ceux qui les écoutent. Que des individus, sous un prétexte quelconque, se laissent entraîner à des éclats de voix, et bientôt ils ne se posséderont plus⁴²⁴. »

Outre la protection de Hitler, la mission du SS est clairement définie : « Il combat ouvertement et sans merci les plus dangereux ennemis de l'État : les Juifs, les francs-maçons, les jésuites et l'opposition politique⁴²⁵. » Le mot d'ordre donné par Eicke est en conséquence la cruauté, « tolérance signifie faiblesse⁴²⁶ » l'une de ses devises. Après le succès dans l'entreprise de destruction de toute volonté propre du soldat et l'acceptation de sa propre humiliation dont il n'ose se venger sur ses supérieurs, la haine du SS est naturellement dirigée sur les détenus lors d'un passage à l'acte initiatique sous l'observation de l'un de ses « camarades » à l'occasion d'un prétendu « contrôle » dans les blocks :

« Le plus vieux des deux SS attaqua : "Quoi ? Vous appelez cela de l'ordre ? Quelle porcherie ! Couchés ! Debout ! Couchés ! Debout !" Cela durait un moment. Il disait ensuite au nouveau SS, en montrant un prisonnier : "Frappe-le dans le ventre !" Dans neuf cas sur dix, le disciple reculait de peur devant cet ordre. Et alors ça continuait : "Quoi ? Tu as la trouille de ce porc de Juif ? Et tu veux être un soldat du Führer ? Tu es un lâche oui !" Et ainsi de block en block. [...] Souvent les complexes du disciple disparaissaient alors, et il frappait et battait pour prouver sa sévérité⁴²⁷. »

Dans une brochure officielle intitulée « cours sur les tâches et les devoirs des gardiens dans un camp de concentration », il est en outre précisé qu'un gardien qui deviendrait proche d'un détenu « prouve qu'il n'est pas digne d'être un SS, qu'il se rabaisse au rang d'ennemi de l'État et que sa place est dans un camp de concentration⁴²⁸ », en tant que prisonnier. Le système nazi, en contrôlant la formation des gardiens des camps et en déconstruisant véritablement leur identité

Gehorsam », in Martin BROZAT, Helmut KRAUSNICK, Hans BUCHHEIM, Hans-Adolf JACOBSEN, *Anatomie des SS-Staates*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, p. 254.

⁴²⁴ Philippe De FELICE, *Foules en délire*, op. cit., p. 342.

⁴²⁵ « Er bekämpft offen und schonungslos die gefährlichsten Feinde des Staates : Juden, Freimaurer, Jesuiten und politische Geistlichkeit. » Robert LEY (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, op. cit., p. 418.

⁴²⁶ « Toleranz bedeutet Schwäche. » Theodor EICKE, « Disziplinar- und Strafordnung für das Gefangenenlager », octobre 1933. Ordonnance reproduite par Stanislav ZÁMEČNIK, *Das war Dachau*, tr. all. Peter Heumos, Gitta Grossmann, Francfort, Fischer Taschenbuch, 2007, p. 406.

⁴²⁷ « Dann legte der ältere der beiden SS-Männer los : "Was - das soll Ordnung sein ?! Ein Sauhaufen ist das ! Hinlegen ! Auf ! Hinlegen ! Auf !" So ging das eine Zeit lang. Und dann sagte er zu dem anderen SS-Mann, auf einen Gefangenen zeigend : "Tret' dem Kerl in den Bauch !" In neun von zehn Fällen schreckte der Jüngere vor diesem Befehl zurück. Und dann ging es weiter : "Was, du hast Schiss vor dem Saujuden ? Du willst ein Soldat des Führers sein ? Ein Feigling bist du !" So ging es von Block zu Block. [...] Oft waren dann die Hemmungen des Jüngeren gebrochen, er trat und schlug, um Härte zu beweisen. » Témoignage d'Emil CARLEBACH, in LAGERARBEITSGEMEINSCHAFT BUCHENWALD (éd.), *Buchenwald. Ein Konzentrationslager*, Francfort, Röderberg, 1984, p. 109.

⁴²⁸ « Er beweist, daß er nicht würdig ist, ein SS-Mann zu sein, daß er sich selbst zu einem Staatsfeind erniedrigt und in ein K.L. gehört. » *Unterricht über Aufgaben und Pflichten der Wachposten in einem Konzentrationslager*, reproduit dans Tom SEGEV, *Die Soldaten des Bösen. Zur Geschichte der KZ-Kommandanten*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch, 1992, p. 48-49.

par un processus d'initiation traumatique, réduit leur part d'humanité au seul cercle de la « camaraderie » et s'assure une haine durable de ces derniers à l'égard des populations des camps. Cette stratégie découle avant tout d'une idéologie profonde mais elle permet également, en empêchant toute velléité d'indulgence, d'instaurer un système basé sur la terreur qui, associé aux conditions de vie extrêmes, annihile tout espoir de révolte et assure ainsi un fonctionnement optimal de la machine concentrationnaire.

La musique prend part au processus global de « fabrication des tortionnaires » : outre le recours aux *Marschlieder* pour la coordination des pas et des mouvements lors des déplacements, certaines punitions sont infligées en musique, comme l'obligation d'effectuer des suites de flexions en chantant à voix haute. Cette violence psychologique combinée à des exercices physiques est présentée dans la société nazie comme nécessaire pour forger des soldats virils, au point que les jeunes recrues se sentent galvanisées et initiées ; désormais, elles appartiennent à une communauté. C'est sur cette base que se construit la « camaraderie » (*Kameradschaft*), valeur essentielle de la culture nationale-socialiste, et que le dictionnaire *Meyers Lexikon* définit ainsi en 1939 : « La camaraderie est en même temps la forme parfaite de l'union d'hommes qui se soumettent à la loi du commandement et de la loyauté, et qui obéissent à un ordre héroïco-soldatesque⁴²⁹. »

Françoise Sironi nomme cette étape « consécration publique de l'affiliation », parce qu'« un secret lie à tout jamais l'initié à ceux qui l'ont initié. On a créé un homme nouveau, qui ne sera jamais plus comme les autres⁴³⁰. » C'est une véritable relation d'interdépendance qui est visée, et qui permet un contrôle des actions de chacun :

« Si une vraie camaraderie est née, alors chacun se garde scrupuleusement de commettre une infraction envers n'importe quelle disposition, car il craint alors bien plus la fureur d'un de ses congénères que l'utilisation d'une sanction disciplinaire⁴³¹. »

Dans ce cadre, des « soirées de camaraderie » (*Kameradschaftsabende*) sont organisées, occasion de mettre en scène les initiateurs sous un jour humain, renforçant le sentiment de la juste sanction et de l'autorité indiscutable :

« Le collaborateur [y] apprend aussi à mieux connaître son supérieur hiérarchique par des relations privées, lorsqu'il constate que celui-ci est un camarade irréprochable qui

⁴²⁹ *Meyers Lexikon*, Leipzig, Bibliographisches Institut AG, 1939, vol. 6, p. 751.

⁴³⁰ Françoise SIRONI, *Bourreaux et victimes*, op. cit., p. 138.

⁴³¹ « Ist aber eine wahre Kameradschaft entstanden, so hütet sich jeder ängstlich vor einem Verstoß gegen irgendwelche Bestimmungen, denn er fürchtet dann den Zorn der ihm gleichgestellten Mitarbeiter viel mehr als die Anwendung der Disziplinalgewalt. » Robert LEY (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, op. cit., p. 60.

possède bien plus de connaissances et de capacités que ce que l'on peut constater dans les entreprises habituelles⁴³². »

Au cours de ces soirées des *Volkslieder* sont chantés collectivement pour parfaire la fédération du groupe dans l'idéal *völkisch* de communion et de communauté musicale. Car la pratique vocale collective revêt dans le système nazi un rôle fédérateur très important, ainsi que le formule en 1935 la parolière nationale-socialiste Gisela Tiedke dans son article « Éducation musicale – éducation humaine » :

« Toute personne qui participe pour la première fois à une répétition chorale publique vit la même chose : elle voit tout d'abord des individus les plus divers qui se sont rassemblés par le fait du hasard et sans relations les uns avec les autres. Mais que ces individus, qui ne se connaissent pas encore, commencent à chanter, et alors une transformation s'opère : les liens se tissent entre chacun ; les corps fatigués se redressent, l'épuisement et l'envie de dormir les quitte, et leurs yeux commencent à briller d'un feu intérieur. Discrètement, imperceptiblement, quelque chose de nouveau se construit à partir de ce tas incohérent d'individus : l'expérience de la communauté⁴³³. »

2.1.2- Constitution d'orchestres et d'ensembles

Émanation, aboutissement légal d'une société militarisée, enrégimentée dès son enfance par les *Volkslieder*, le système concentrationnaire est de fait éminemment musical. Mais l'évocation de ce « système » ne doit pas occulter la disparité de fonctionnement de chaque camp en matière musicale, notamment au sujet des orchestres et des divers ensembles. Si une ordonnance de Heinrich Müller, chef de la Section IV (*Gestapo* et Police secrète) de l'Office central de sécurité du Reich (RSHA) recommande, à partir d'août 1942, la création d'un orchestre dans les camps principaux⁴³⁴, leur constitution relève néanmoins de la seule initiative des commandants des camps. Composés tout d'abord pour la majeure partie de musiciens amateurs ayant reçu avant leur incarcération une formation instrumentale, leur « niveau » musical varie d'un camp à l'autre. Certains orchestres regroupent suite à l'application des lois raciales des instrumentistes de profession, à l'exemple de celui de Dachau où sont envoyés, à partir de 1938, les membres juifs de la Philharmonie de Munich, suite à l'épuration opérée par le chef d'orchestre Oswald Kabasta. Les conquêtes territoriales ultérieures occasionnent

⁴³² « Der Mitarbeiter lernt auch seinen Dienststellenleiter durch privaten Umgang besser verstehen, wenn er feststellt, daß der Leiter ein tadelloser Kamerad ist und viel mehr Kenntnisse und Fähigkeiten besitzt, als man im gewöhnlichen Dienstbetrieb bemerken kann. » *Ibid.*, p. 59.

⁴³³ « Jeder, der zum ersten Mal eine offene Singstunde mitmacht, wird dasselbe erleben : Er sieht zuerst nur Menschen der verschiedensten Art, die wahllos und ohne innere Beziehung zusammengelassen sind. Beginnen aber diese Menschen, die sich doch nicht kennen, zusammen zu singen, so geht eine Wandlung vor sich. Fäden spannen sich von einem zum andern. Wie sie ausstehen, straffen sich die müden Gestalten, Abspannung und Schläffheit fallen ab von den Menschen, und ihre Augen beginnen zu glänzen von innerem Leben. Leise und unmerklich bildet sich aus dem zusammenhanglosen Menschenhaufen etwas Neues, das Erlebnis der Gemeinschaft. » Gisela TIEDKE, « Musikerziehung – Menscherziehung », *Musik und Volk*, 2^{ème} année, n°5, juin-juillet 1935, p. 181-182.

⁴³⁴ Ordonnance mentionnée par Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 42.

également l’incarcération de nombreux interprètes professionnels. Quelles que soient les situations, dès l’ouverture des camps en 1933 les premiers *Lagerkapelle* (« orchestres de camp ») composés de détenus voient le jour. La raison découle du succès de l’entreprise nationale-socialiste d’enrégimentation : ayant été eux-mêmes formés aux valeurs nazies, notamment celle de la « camaraderie », sur un fond musical constant, c’est naturellement que les SS transposent le système militaire aux lieux d’internement et aux centres de mise à mort dont ils ont la charge. La fierté développée et entretenue quant au patrimoine musical et au talent germaniques explique également cette présence. Cynique succès de la politique de dissolution de l’individu menée par le régime, l’utilisation de la musique dans les camps est la même que celle faite au sein de la Jeunesse Hitlérienne et des diverses organisations de type militaire ou paramilitaire du Reich. Par conséquent, et ainsi que le rappellent Simon Laks et René Coudy, membres de l’orchestre des hommes d’Auschwitz-Birkenau :

« La toute première ambition d’un *Lagerführer* — commandant de camp — était de constituer "sa" *Lagerkapelle*, pour assurer le fonctionnement impeccable de la machine disciplinaire et aussi, comme nous le verrons dans ces pages, pour la distraction personnelle et le maintien du moral du troupeau SS, nos gardiens⁴³⁵. »

Autre élément à prendre en compte, une véritable mise en concurrence des officiers qui créent des orchestres à l’issue de leur visite dans d’autres camps en disposant, pour renforcer leur prestige. En 1941, le chef de la section de détention de Dachau équipera même sa fanfare de costumes de soldats de la Garde Royale belge :

« Les musiciens reçurent des pantalons noirs à larges bandes latérales, qui provenaient de stocks pillés de la Garde Royale belge ; leurs vestes étaient neuves, elles étaient rayées et ornées d’un écusson ; il y avait des chemises neuves et pour chacun une cravate noire⁴³⁶. »

À Buchenwald, ce sont des costumes de la Garde royale yougoslave qui sont remis aux musiciens de la fanfare constituée sur demande du commandant Hermann Florstedt, tandis que les femmes de l’orchestre d’Auschwitz-Birkenau héritent d’« une jupe plissée bleu marine, un corsage blanc, et un fichu de coton blanc pour les cheveux⁴³⁷ », issus de l’entrepôt de vêtements. Ces uniformes sont revêtus pour l’exécution de musique en présence d’invités extérieurs au camp.

Le nombre et l’effectif de ces ensembles varient considérablement d’un camp à l’autre au gré des déportations, en fonction de la présence et de la qualification de musiciens mais

⁴³⁵ Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d’un autre monde*, op. cit., p. 11.

⁴³⁶ « Die Musiker erhielten schwarze Hosen mit breiten Lampassen, die aus den gestohlenen Beständen der belgischen königlichen Garde stammten ; ihre Jacken waren neu, sie waren gestreift und mit einem großen Schild versehen ; es gab neue Hemden mit Kragen und für jeden eine schwarze Krawatte. » Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 94.

⁴³⁷ Jean-Jacques FELSTEIN, *Dans l’orchestre d’Auschwitz. Le secret de ma mère*, Paris, Imago, 2010, p. 45.

également des partitions et instruments à disposition⁴³⁸ et surtout des exigences du commandant ; le plus important fut l'orchestre symphonique d'hommes d'Auschwitz I, constitué en décembre 1940 quelques mois après l'ouverture du camp, qui comptait en 1942 une centaine de musiciens sous la direction d'Adam Kopycinski — le commandant de Birkenau en fera venir une quinzaine pour former l'orchestre du camp —, et atteignit le nombre de 120 en 1944. Une fanfare presque aussi conséquente verra également le jour⁴³⁹. Dans le camp de femmes d'Auschwitz-Birkenau, un orchestre d'une trentaine de musiciennes est créé en avril 1943. D'abord dirigé par Zofia Czajkowska, il est confié à la nièce de Gustav Mahler, Alma Rosé, après l'arrivée de celle-ci dans le camp en août de la même année : c'est le seul cas de formation « officielle » exclusivement féminine, avec le chœur de Ravensbrück⁴⁴⁰. Toujours à Birkenau mais dans le camp des hommes, l'ensemble atteindra une quarantaine de musiciens sous la direction du compositeur Simon Laks. Au-delà du besoin en musiciens pour enrichir les pupitres et créer des œuvres pour grand effectif, le nombre conséquent d'instrumentistes révèle surtout l'entreprise de sauvetage mise en place par les différents chefs d'orchestre dans les camps, certains réussissant par ailleurs à obtenir que les exécutants soient dispensés de travail pour s'adonner entièrement à l'activité musicale.

À Dachau, plusieurs ensembles ont été recensés : un orchestre à cordes, des orchestres de chambre, une fanfare, de multiples petites formations et des chœurs⁴⁴¹. De même à Mauthausen ainsi qu'à Buchenwald, où un *big band*, « Rhythmus », verra également le jour. Dans le camp de Sachsenhausen, un quatuor à cordes tchèque, un chœur allemand un chœur juif, un chœur polonais et un groupe vocal jazz d'étudiants tchèques, les *Sing Sing Boys*, dont le nom est choisi en référence au tristement célèbre pénitencier américain⁴⁴². Dans la plupart des camps, un orchestre ou ensemble instrumental « officiel » fut créé — constitué dans certains cas de trois ou quatre instruments seulement —, parfois accompagné d'une fanfare et d'un chœur, et de multiples formations clandestines ou autorisées, dont des quatuors à cordes, se constituèrent

⁴³⁸ Certains musiciens sont venus avec leur instrument, tout d'abord confisqué puis restitué, parfois illégalement ; à d'autres occasions les instruments déjà présents dans les villages évacués avant l'édification d'un camp ont été saisis. Afin de pallier le manque dans d'autres cas, des prisonniers ont parfois été autorisés à écrire à leur famille pour que leur instrument leur soit envoyé. Il arrive même à de très rares occasions que le commandant du camp passe commande d'instruments. Ainsi à Buchenwald où Hermann Florstedt fait équiper en février 1941, aux frais des prisonniers, une fanfare de 23 instruments. L'extrême rareté du papier dans la plupart des camps, le camp de Theresienstadt pourvu en papier à musique faisant exception, explique le choix de répertoires le plus souvent populaires et connus des musiciens. Les orchestres officiels bénéficient sporadiquement de papier à musique destiné aux copistes (*Notenschreiber*) chargés de recopier les arrangements effectués le plus souvent par le chef, et à ce titre dispensés de travail dans les *kommandos*. Des partitions leur sont également fournies dans certains camps, issues généralement du pillage des effets personnels laissés par les déportés à leur arrivée.

⁴³⁹ Shirli GILBERT, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press, 2005, p. 178-179.

⁴⁴⁰ Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 105.

⁴⁴¹ « Dachau », in *Music and the Holocaust*, <<http://holocaustmusic.ort.org/places/camps/music-early-camps/dachau/>>, consulté en juillet 2010.

⁴⁴² Eckhard JOHN, « Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung », *Archiv für Musikwissenschaft*, Wiesbaden, Franz Steiner, vol. XLVIII, 1991, n°1, p. 17. Souvent clandestins au début de leur existence, les ensembles de jazz sont rapidement mis au service des SS pour agrémenter leurs soirées festives ou leurs débordements orgiaques, notamment dans les maisons closes de Buchenwald, Mauthausen ou Auschwitz. Précision de Bruno GINER, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, op. cit., p. 75.

spontanément (Annexe III : liste des ensembles instrumentaux). Le cas des centres de mise à mort est ici spécifique :

« Les "usines de mort", Chelmno, Belzec, Sobibór et Treblinka, tout comme les "centres d'euthanasie" installés dans les territoires du Reich, n'étaient pas des camps de concentration. Administrativement, ils formaient une institution séparée. Leur seule fonction était l'extermination des Juifs. La SS n'y laissait en vie, pour une brève période, que le nombre de personnes strictement nécessaire au bon fonctionnement du système de mise à mort. Tous les autres étaient abattus immédiatement après leur arrivée, à côté des charniers, ou attirés dans les chambres à gaz. On ne trouvait pas dans ces camps une société de prisonniers relativement durable⁴⁴³. »

La présence éventuelle d'orchestres y sera elle aussi liée au « fonctionnement » de la machine de mort nazie.

L'organisation des répétitions ainsi que le statut des musiciens relèvent également d'une grande disparité selon les camps et l'importance que le *Lagerführer* leur accorde, mais surtout selon les circonstances géopolitiques : dans les premières années de mise en place du système concentrationnaire, les musiciens sont des travailleurs comme les autres, qui mènent leur activité sans bénéficier de privilèges. Après 1939, l'accent est mis sur l'effort et la production de guerre : les détenus devant fournir un rendement maximum, la préservation des orchestres, indispensables à l'organisation de la vie dans le camp, devient parfois une priorité et les musiciens se voient allouer dans certains cas un emploi du temps aménagé pour se consacrer uniquement à la mise en place des pièces musicales, ainsi que de moins maigres rations alimentaires ; surtout, ils peuvent être protégés provisoirement des déportations et de l'assassinat dans les chambres à gaz. Enfin, à partir de février 1945, devant l'avancée des troupes russes et dans la perspective d'une défaite allemande, l'anéantissement de tous les déportés des camps sans distinction entraîne une raréfaction des effectifs, voire une disparition de certains orchestres et un abandon des quelques avantages vitaux mentionnés précédemment.

Les orchestres mis en place dans les camps peuvent *a priori* sembler conçus comme des outils de divertissement, alors même que l'on a défini le système concentrationnaire comme un lieu d'anéantissement. Mais c'est qu'ils y participent également et même principalement : à l'intérieur des camps de concentration et de certains centres de mise à mort, deux musiques ont en effet résonné, ou plutôt des musiques jouées dans des circonstances et avec des fonctions distinctes. L'une minoritaire non-imposée, parfois clandestine, qui sera abordée, principalement sous l'angle de la résistance au système nazi, dans un chapitre ultérieur ; l'autre contrainte, commandée ou subie, que jouent principalement les orchestres « officiels » ou *Lagerkapellen* sur ordre des SS, et qui constituera un vecteur à part entière du processus d'expiation.

⁴⁴³ Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terre*, op. cit., p. 22.

2.1.3- Les fonctions de la musique contrainte

De la même façon qu'elle prend une part active dans l'embrigadement de la Jeunesse Hitlérienne ou des recrues SS, la musique contrainte résonne à toute heure de la journée dans divers endroits : à l'entrée, à l'intérieur ou à l'extérieur des camps, sur la place d'appel ou même dans les baraquements SS. Le corpus joué par les multiples ensembles ne fait l'objet d'aucune ordonnance ni recommandation et le choix en est laissé principalement au commandant ; s'ensuit une programmation hétéroclite selon les camps, les goûts des dirigeants, les moments de la journée, les circonstances et surtout les fonctions que cette musique contrainte est appelée à remplir. Ces fonctions nous mènent ici à l'établissement d'une typologie nouvelle, basée sur des qualificatifs décrivant au mieux leur véritable objectif. Le choix pour chacune d'une ou plusieurs illustrations apportant un témoignage visuel permet de saisir la violence omniprésente non-contenue dans les termes.

La première de ces musiques, dont la présence est attestée dans tous les camps, est ce que nous nommons *musique de coordination* : elle vise la synchronisation parfaite des pas et des mouvements de l'ensemble des détenus. Jouée ou chantée lors des départs quotidiens pour le travail et des retours au camp, elle favorise en outre leur comptage.



Orchestre des femmes de Birkenau, Mieczysław Kościelniak, 1950⁴⁴⁴.

L'influence militaire y est prégnante. Par ses pulsations martelées, elle impose un pas unique à tout le groupe, comme elle le fait pour les déplacements de soldats :

⁴⁴⁴ « Musique dans les camps de concentration et les camps d'extermination », in Claude Torres. *Mes musiques régénérées*, <<http://claude.torres1.perso.sfr.fr/GhettosCamps/MusiqueCamps1.html>>, consulté en janvier 2009.

« Le matin, nous jouions pour le départ des commandos de travail, ainsi que le soir lorsque tous revenaient au camp. Pour que les commandos de travail se mettent en rang de façon coordonnée, les musiciens avaient la permission de partir avant les autres prisonniers⁴⁴⁵. »

Le répertoire de la *musique de coordination* est constitué presque exclusivement de *Volkslieder*, évoqués précédemment à propos de la formation de la jeunesse dans les différentes structures mises en place par le régime. Prédominant ici les *Marschlieder* (« chants de marche ») : *Ich hatt' einen Kameraden* (« J'avais un camarade »), *Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren* (« Quand les soldats traversent la ville ») et les *Kampflieder* (« chants de combat » nazis) : *Denn wir fahren gegen England* (« Nous partons en guerre contre l'Angleterre »), *Alte Kameraden* (« Les vieux camarades »), etc. Également dans certains camps disposant des partitions, du répertoire savant dont la *Marche militaire* de Schubert. Les *Lagerkapelle*, le plus souvent des fanfares, sont en charge de leur exécution :

« Un garde SS crie : "Allez ! musique !" Et nous attaquons notre première marche, cette fois d'après les partitions étalées sur nos pupitres. Aussitôt, les colonnes de détenus commencent à défiler au pas cadencé devant nous, sortant ainsi du camp, l'une après l'autre. Et nous jouons nos marches, inlassablement, sous de véritables averses⁴⁴⁶. »

Témoignage de la formation reçue par les encadrants, l'enjeu de ce répertoire, pourtant réservé en principe aux « Aryens », est de refléter l'objectif du nazisme : constituer une unité « militaire », c'est-à-dire une masse parfaitement uniforme, reposant sur l'ordre et l'obéissance, où la liberté d'expression de l'individualité est exclue. Transparaît également, dans les mois suivant la mise en place du système concentrationnaire, la volonté de « rééducation » des opposants politiques incarcérés, par cette discipline.

La deuxième musique qui résonne principalement dans les camps est la *musique punitive*, associée à des moments collectifs. En premier lieu, celle parfois jouée ou diffusée pendant les interminables « appels ». Moments quotidiens où le *Rapportführer* (« chef du rapport ») dresse la liste des présents, des malades et de ceux qui sont décédés pour contrôler qu'aucun ne se soit évadé, — et qui ne se termine que lorsque tous les chiffres concordent —, il rassemble parfois des dizaines de milliers de détenus et peut durer plusieurs heures. Outre qu'il entérine l'aspect extrêmement « bureaucratique » du système concentrationnaire, ce rituel permet surtout l'affirmation de la toute puissance d'un petit groupe face à une « masse forcée » réduite à la soumission. Le choix du répertoire imposé à cette occasion semble d'autant plus paradoxal

⁴⁴⁵ « Morgens spielten wir beim Ausmarsch der Arbeitskommandos und ebenso abends, wenn alle wieder ins Lager zurückkehrten. Um für den Einmarsch der Arbeitskommandos rechtzeitig antreten zu können, durften die Musiker vor den übrigen Häftlingen aufbrechen. » Témoignage de Herman SACHNOWITZ, trompettiste à Auschwitz, cité par PROJEKTGRUPPE MUSIK IN KONZENTRATIONSLAGERN, *Musik in Konzentrationslagern*, Fribourg, Systemdruck & Verlags GmbH, 1992, p. 61.

⁴⁴⁶ Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 47-48.

puisqu'il consiste principalement là encore en *Volkslieder*, emblématiques de la *Volksgemeinschaft*. S'y ajoute dans certains cas une nouvelle catégorie propre au système concentrationnaire : les *Lagerlieder* (« chants des camps »). Citons ici, parmi tant d'autres, *Börgermoorlied*, *Lied von Sachsenburg*, *Esterwegenlied*, *Lichtenburger Lagerlied*, *Neuengammerlied*, *Sachsenhausenlied*. Certains ont été composés et chantés tout d'abord clandestinement en signe de résistance puis récupérés par les commandants qui en apprécient l'esthétique apparentée aux *Volkslieder*. Progressivement, une véritable émulation se met en place, qui conduit les dirigeants de chaque camp à se doter d'un chant propre, à l'exemple de Buchenwald :

« Le commandant du camp, qui s'appelait Rödl, se mit dans la tête qu'il fallait à Buchenwald, comme dans les autres camps, notre chant propre, à exécuter collectivement. L'ordre fut ainsi donné par les haut-parleurs : "Écoutez tous. Nous avons besoin d'un chant, un Lagerlied, les autres camps en ont tous un depuis longtemps ! Celui qui le composera recevra dix marks. Mais il doit être prêt d'ici trois jours, ou l'ensemble du camp n'aura plus rien à bouffer"⁴⁴⁷. »

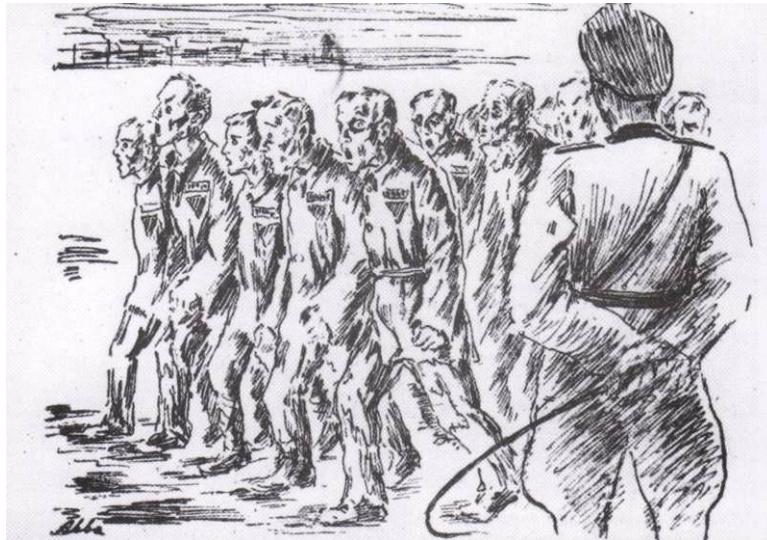
En trois jours, les détenus juifs autrichiens Fritz Löhner-Beda, librettiste de Franz Lehár et le chansonnier Hermann Leopoldi composent le *Buchenwaldlied* (Annexe IV). Précurseurs à ce qui pourrait s'avérer une « chance de communauté » l'espace d'un instant musical, certains *Lagerlieder* ont été détournés jusqu'à assumer à leur tour un véritable rôle punitif, à l'exemple du *Buchenwaldlied* :

« Le 16 novembre 1940 au matin, le camp tout entier dut se mettre en rang une heure plus tôt qu'à l'habitude pour l'appel du matin : une "heure matinale de chant" avait été fixée en guise de punition. À l'aube d'une jolie matinée de cette fin d'automne, le chef d'orchestre du camp était juché sur le tas de graviers devant la porte. Avec une lampe de poche, il donna la mesure des chants que nous chantâmes avec des voix fatiguées, interrompues par les hurlements du SS de garde qui n'avait pas assez dormi. Nous chantâmes le *Buchenwaldlied* encore et encore⁴⁴⁸. »

Le rituel de l'appel donne souvent lieu à des punitions collectives pour des prétextes quelconques : mauvais alignement d'une rangée, détenu qui tarde à répondre, etc. Les détenus doivent alors courir ou marcher au pas, parfois durant plusieurs heures, en cadence et le plus souvent en chantant.

⁴⁴⁷ « Damals setzte sich der Lagerkommandant, er hieß Rödl, in den Kopf, daß in Buchenwald, wie in anderen Lagern auch, ein eigenes Lied zum gemeinsamen Singen her müsse. Über Lautsprecher klang das dann folgendermaßen : "Mal herhören : Wir brauchen ein Lied — 'n Lagerlied —, andere Lager haben längst eins ! Wer es macht, erhält zehn Marks. Muß aber in drei Tagen fertig sein, wenn nicht, kriegt das ganze Lager nichts zu fressen". » Kurt ESCHKE, « Wie das Buchenwald-Lied entstand », *Patrioten*, septembre 1975, vol. 1, p. 63.

⁴⁴⁸ « Am Morgen des 16. November 1940 mußte das gesamte Lager eine Stunde früher als sonst zum Morgenappell antreten. Als Strafe war eine Morgensingstunde angesetzt worden. Im Halbdunkel eines schönen Spätherbstmorgens stand der Lagerkapellmeister auf dem großen Kieshaufen vor dem Tore. Mit einer Taschenlampe gab er den Takt zu den Liedern, die wir mit müden Stimmen sangen, unterbrochen von den brüllenden Rufen des unausgeschlafenen diensthabenden SS-Führers. Wir sangen wiederholt das *Buchenwaldlied*. » Témoignage de Leonhard STEINWENDER, cité par Sonja SEIDEL, « Kultur und Kunst im antifaschistischen Widerstandskampf im Konzentrationslager Buchenwald », *Buchenwaldheft*, 1983, n°18, p. 11.



A. Fenichel, Marche en chanson, Janowska, 1943⁴⁴⁹.

Le mécanisme de la punition collective, outre qu'il achève le processus de destruction physique de certains, « transposait la terreur dans l'espace intérieur du groupe et augmentait ainsi la pression sur chaque individu⁴⁵⁰ », constituant un élément supplémentaire au service de la déconstruction de toute chance de communauté. Dans le cadre de ces punitions, que les gardiens surnomment « sport », le répertoire de la *musique de coordination* est utilisé, la musique acquérant la double-fonction. Enfin, toujours à l'occasion de l'appel ont fréquemment lieu des punitions ou des exécutions⁴⁵¹ publiques sur la place d'appel, pourvue d'un pilori ou d'un échafaud.



Hans Peter Sørensen, exécution à Neuengamme, 1948⁴⁵².

⁴⁴⁹ Guido FACKLER, "Des Lagers Stimme", *op. cit.*, illustration 22, p. XII.

⁴⁵⁰ Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terreur*, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁵¹ À propos des exécutions par pendaison, Wolfgang Sofky précise : « Son exécution est un spectacle dégradant qui doit souiller non seulement le condamné, mais aussi les spectateurs, ses semblables. Dans le camp, on accrochait une affiche moqueuse au cou de la victime, la proclamation du jugement était une manière de railler tous les autres. La victime n'avait droit ni à un bandeau ni à une dernière déclaration. [...] Même la pire des punitions ostentatoires, la mise à mort publique, était encore utilisée par la SS pour humilier les détenus. » *Ibid.*, p. 276.

⁴⁵² « Musique dans les camps de concentration et les camps d'extermination », in Claude Torres. *Mes musiques régénérées*, consulté en janvier 2009.

Les prétextes sont là aussi nombreux : désobéissance, tentative d'évasion ou de résistance, manque de respect face à un supérieur, etc. Si ces peines sont individuelles, elles n'ont cependant de raison d'être qu'infligées devant la collectivité :

« La punition en public était une représentation du pouvoir absolu. Des milliers de détenus devaient voir leur camarade d'abord rendu totalement impuissant puis corrigé dans une position humiliante. Le désarroi de la victime symbolisait l'impuissance de toute la société⁴⁵³. »

Dans les premiers camps, elles servent également à l'éducation des jeunes recrues SS à la dureté. Lorsque la musique intervient à cette occasion, elle est jouée par des détenus pour souligner la toute-puissance de la machine SS et renforcer l'humiliation infligée à la victime : les pièces choisies à cette occasion appartiennent le plus souvent au répertoire cher aux gardiens — extraits d'opérettes, chansons sentimentales — et souligne par la légèreté de son ton l'horreur de la situation.

La *musique punitive* participe également à l'humiliation des détenus et à leur terrorisation. Dès 1933, dans le cadre de la « rééducation » des opposants politiques, cela se traduit fréquemment par l'obligation de chanter, sous les coups, l'hymne du parti nazi (*Horst Wessel Lied*) tandis qu'ils entrent au pas dans le camp. Le répertoire politique leur est également réservé lors d'exécutions :

« Dans le camp de concentration de Sonnenburg, les SA ordonnèrent finalement à des dirigeants communistes de creuser eux-mêmes leur tombe pour leur exécution, au son de *L'Internationale* ; ceci pour s'amuser de leurs victimes apeurées par la destruction anticipée que constituait cette macabre torture⁴⁵⁴. »

De la même manière, des cas ont été rapportés de Juifs religieux forcés à chanter des psaumes et des chants liturgiques dans des situations dégradantes, parfois même en étant battus. Ici, le répertoire choisi s'apparente à une abjuration forcée (chants nazis ou antisémites) ou à la véritable « martyrisation » des détenus (chants exprimant leurs convictions politique ou religieuse).

Enfin, elle peut être utilisée comme un supplice supplémentaire au service de la destruction physique de certaines catégories de déportés particulièrement persécutés, en premier lieu les Juifs ; ainsi le commando de travail surnommé les « Chevaux chantants » (*Singenden Pferde*) à

⁴⁵³ Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terreur*, op. cit., p. 274.

⁴⁵⁴ « Führenden Kommunisten befahl die SA im KZ Sonnenburg schließlich, sich unter den Klängen der "Internationale" selbst ein Grab für die eigene Erschießung zu schaufeln, um sich nach vorzeitigem Abbruch dieser makaberen Tortur über die verängstigten Opfer zu amüsieren. » Guido FACKLER, *"Des Lagers Stimme"*, op. cit., p. 136.

Buchenwald, dans lequel des détenus juifs étaient contraints à tirer une lourde charrette remplie de pierres tout en chantant.

Troisième fonction de la musique, celle de *duperie*. Est concernée toute musique qui contribue à minimiser volontairement ou masquer l'horreur du système concentrationnaire pour éviter des mouvements de panique de la part des victimes ou l'inquiétude de l'opinion internationale, ou tout simplement donner une impression de normalité. Le tout premier exemple de cette *musique de duperie* est observable dès les premières semaines d'existence du système concentrationnaire, dans le camp d'Oranienburg ouvert le 21 mars 1933, soit un jour après Dachau, et fermé début 1935. Les détenus sont des opposants politiques du parti communiste mais également des sociaux-démocrates ainsi que des personnalités artistiques de la République de Weimar, soumis à des conditions de vie très dures et au travail forcé visant leur anéantissement. Suite à l'évasion d'un prisonnier et à la parution d'un ouvrage témoignant dès 1933 de l'inhumanité avec laquelle les opposants sont traités, le commandant SA du camp Werner Schäfer publie à son tour un livre, pour rassurer l'opinion publique allemande. Surtout, il invite régulièrement des journalistes à visiter le camp, proche de Berlin, pour constater par eux-mêmes le bon traitement dont les détenus font l'objet. Un film sera même tourné en avril 1933 : *Die neuesten Aufnahmen aus dem Konzentrationslager Oranienburg* (« Les toutes dernières images du camp de concentration d'Oranienburg ») y montre des détenus lavant leur linge, creusant la terre pour des travaux de jardinage, faisant des exercices de sport avec le commandant. Le premier plan de ce qui est présenté comme un « reportage » s'ouvre par une séquence où un musicien joue pour ses camarades assis autour de lui⁴⁵⁵.

Certaines arrivées, principalement des personnalités politiques de la République de Weimar victimes des premières déportations liées à l'« épuration politique », font l'objet de véritables mises en scène faisant appel à la musique. Exemple parmi d'autres, l'organisation d'une parodie de « cérémonie d'accueil » par les commandants du camp de Breslau-Dürrgoy en août 1933 pour le social-démocrate Paul Löbe, ancien président du *Reichstag* :

« Lorsque la porte s'ouvrit, les quelque six cents prisonniers étaient disposés en bon ordre des deux côtés de la rue du camp. Au milieu de ce passage, la voiture avançait en roues libres. Sur les toits des baraques étaient postés des photographes, prêts à immortaliser la scène. Arriva d'un autre endroit un orchestre de *schalmeien*⁴⁵⁶ jouées par des détenus communistes et derrière lui le maire Mache, avec un bouquet d'orties et de feuilles de pommes de terre, le député Schubert avec un drapeau à trois flèches et entre eux [l'ancien chef de l'administration provinciale] Lüdemann, pour le "discours de bienvenue". Il se dirigea vers la voiture et, se tenant droit, prononça un discours si

⁴⁵⁵ De la même façon, le camp de Dachau fera régulièrement l'objet d'articles de presse à visée propagandiste, le décrivant comme un « camp-modèle » (*Musterlager*). Des délégations de visiteurs y seront régulièrement reçues jusqu'en 1938.

⁴⁵⁶ Associé au Parti communiste, l'instrument à vent *schalmei*, également connu sous le nom de trompette-klaxon, avait été interdit dès 1933 par les nazis. Il sera remis à l'honneur en Allemagne de l'Est après 1949.

courageux que j'oubliai, l'espace d'un moment, où nous nous trouvions. Mais un moment seulement⁴⁵⁷. »



Arrivée de Paul Löbe à Breslau-Dürrgoy, 1933⁴⁵⁸.

Dès les prémices de l'organisation du système concentrationnaire, la musique est donc détournée au profit de l'entreprise propagandiste nazie pour affirmer qu'où la musique résonne, il ne peut y avoir de torture.

La *musique de duperie* est également utilisée dans certains centres de mise à mort. Ainsi à Treblinka ou à Belzec par exemple, la présence d'orchestres postés parfois quotidiennement à l'arrivée des trains transportant des Juifs vers le camp et sommés de jouer des musiques légères pour éviter toute perte de contrôle de la masse des nouveaux arrivants⁴⁵⁹. Outre son effet apaisant, elle contribue dans ce cas à masquer la réalité de la déportation et son objectif réel : la mise à mort immédiate de ceux qui ne sont pas choisis pour l'anéantissement par le travail. De nombreux déportés témoigneront que la présence d'orchestres les a effectivement apaisés dans un premier temps, au sortir d'un voyage long, épuisant et traumatisant. Moyen de divertissement de la réalité, la musique permet également de s'assurer une meilleure coopération des nouveaux détenus. Le répertoire consiste essentiellement en des airs familiers évoquant la vie qu'ils vont bientôt devoir oublier : extraits d'opérettes de Lehár, valse du *Beau*

⁴⁵⁷ « Als das Tor sich öffnete, standen die etwa 600 Häftlinge in Reih und Glied zu beiden Seiten der Lagerstraße. Im freien Gang dazwischen mußte der Wagen halten. Auf den Dächern der Baracken waren Fotografen postiert, um die Szene aufzunehmen. Dann kam von der anderen Seite her eine Schalmeykapelle von verhafteten Kommunisten, dahinter Bürgermeister Mache mit einem Strauß von Brennesseln und Kartoffelkraut mit schwarzrotgoldener Schleife, Landrat Schubert mit einer Drei-Pfeile-Fahne und zwischen ihnen [der ehemalige Oberpräsident] Lüdemann als "Begrüßungsredner". Er trat an den Wagenschlag und hielt eine so tapfere, aufrechte Empfangsrede, daß ich einen Augenblick vergessen konnte, wo wir uns befanden. Aber nur einen Augenblick. » Témoignage de Paul LÖBE, cité par Guido FACKLER, "*Des Lagers Stimme*", *op. cit.*, p. 126.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, illustration 3, p. II.

⁴⁵⁹ La présence de musique dans le camp d'Auschwitz-Birkenau a également été évoquée dans certains témoignages de prisonniers. Il semble cependant que l'orchestre n'ait pas été posté à l'arrivée des convois sur la rampe, mais plutôt que les nouveaux arrivants l'aient entendu répéter dans son baraquement, tout proche.

Danube bleu de Johann Strauss, chansons légères. Alors que ces nouveaux arrivants suspectent parfois l'issue fatale qui leur est réservée, un message propagandiste trompeur leur est adressé : là où la musique résonne, il ne peut y avoir de chambres à gaz.

Enfin, l'exemple le plus caractéristique de cette utilisation de la musique dans un objectif propagandiste visant à duper non plus les victimes mais l'opinion publique internationale est le camp de Theresienstadt, antichambre d'Auschwitz-Birkenau, qui fera l'objet d'une étude approfondie en dernière partie de ce chapitre.

Quatrième fonction, celle *intrusive* observée dans de nombreux cas est qui concerne la musique diffusée par des haut-parleurs dans l'ensemble du camp : elle peut survenir à toute heure de la journée et son mode de diffusion ne permet à aucun détenu de s'y soustraire. Dachau est le premier camp équipé en 1933, sur ordre de Theodor Eicke. La grande majorité des camps dispose de haut-parleurs situés sur la place d'appel, parfois à l'entrée des blocs et dans certains cas à l'intérieur des baraques elles-mêmes. Le premier usage qu'en font les gardiens SS est celui de la diffusion d'ordres à toute la collectivité considérée une fois de plus comme une masse indistincte. Utilisée dès les premières années, la musique qu'ils diffusent participe tout d'abord de l'entreprise de « rééducation » des victimes de l'« épuration politique » et vise à les convertir à l'idéologie nationale-socialiste. Entendue dans tout le camp à haut volume, la *musique intrusive* force l'écoute, que ce soit de la *Volksmusik* ou celles qui accompagnent les discours à la gloire de Hitler et les annonces radiophoniques de victoires de l'armée allemande sur les différents fronts.



Détenus contraints d'écouter un discours de Hitler à Dachau, 1934⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Guido FACKLER, "*Des Lagers Stimme*", *op. cit.*, illustration 9, p. V.

Le journaliste et écrivain Julius Zerfaß témoigne en 1936, sous le pseudonyme de Walter Hornung, d'une séance radiophonique à l'occasion du congrès du parti national-socialiste en 1933, pour laquelle le travail fut arrêté et le discours de Hitler diffusé :

« En fin d'après-midi, les hors-d'œuvre musicaux furent apportés ! Des marches militaires et de la musique nationaliste de Wagner. Ce fut avec la plus grande difficulté que nous digérâmes les discours ampoulés du "Führer"⁴⁶¹. »

Julius Zerfaß évoque également l'utilisation de cette *musique intrusive* en tant que moyen supplémentaire d'affaiblissement, à l'occasion de diffusions nocturnes entraînant une privation de sommeil :

« Lorsque les premiers sons sortirent des haut-parleurs, nous sûmes que le peu de temps de repos et de silence que le soir devait normalement nous apporter était révolu. Après quelques grésillements, la bête commença à jouer des marches : la marche des fascistes italiens et la *Badenweiler Marsch*. Ce vomissement musical dura un petit moment. [...] Ce traitement visant à susciter un sentiment national par des chants allemands s'étala sur une bonne partie de la nuit. Il se termina avec l'hymne allemand et le *Horst Wessel Lied*⁴⁶². »

Le répertoire et le rôle de la *musique intrusive* évoluent avec la fonction des camps et varient en fonction du commandant et des gardiens. À Buchenwald, Jorge Semprun évoque l'omniprésence des chansons de l'actrice suédoise et extrêmement populaire Zarah Leander, particulièrement appréciée par les SS et diffusée de manière quasi-obsessionnelle⁴⁶³. Loin des velléités de « rééducation », cette diffusion servant avant tout leur propre divertissement révèle une fois encore l'inscription des gardiens dans un fonctionnement du « tout-musical ».

⁴⁶¹ « In the late afternoon and in the early evening, the musical hors d'oeuvres were brought out ! Parade marches and jingoistic music by Wagner. It was with great difficulty that we digested the turgid speeches of the "Fuehrer". » Témoignage de Julius ZERFAß cité par Guido FACKLER, « Sonic torture at Dachau », in *Music and the Holocaust*, <<http://holocaustmusic.org/places/camps/music-early-camps/dachau/sonic-torture-dachau/>>, consulté en septembre 2011.

⁴⁶² « When the first sounds came from the speakers, we were sure that the modest amount of rest and quiet normally brought by the evening was gone forever. After a few awkward crows, the beast began to play marches : the Italian fascist march and the Badenweiler march. This musical vomit lasted a little while. [...] This treatment of national awakening through German song lasted well into the night. It concluded with the German national anthem and the Horst Wessel-Song. » *Loc. cit.*

⁴⁶³ Tobias WIDMAIER, « KZ-Radio. Lautsprecherübertragene Musik in nazistischen Konzentrationslagern », in Hanns-Werner HEISTER (dir.), *Musik / Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Hambourg, von Bockel Verlag, 1997, vol. 3, p. 320.

Avec la généralisation des massacres, la *musique intrusive* acquiert un nouveau rôle ; ainsi à Maidanek où, le 3 novembre 1943, des valse de Johann Strauss et des musiques militaires diffusées en continu servent à couvrir les cris des quelque 18 000 Juifs du camp qui sont assassinés en une journée⁴⁶⁴ tout en contribuant à détourner l'attention des SS de l'horreur de la tâche qu'ils accomplissent :

« De la levée du jour jusqu'au crépuscule, les exécutants criminels SS mitraillèrent. Les condamnés à mort devaient s'allonger nus, face contre terre, dans des fosses creusées dans le crématorium. Les salves des fusils-mitrailleurs leur enlevaient la vie. Les victimes suivantes devaient s'étendre sur le tas de cadavres, jusqu'à ce que la fosse soit remplie. Pour couvrir les cris des victimes, les SS avaient placé des véhicules spéciaux équipés de haut-parleurs desquels une musique incessante retentissait⁴⁶⁵. »

Enfin, la cinquième fonction de la musique est celle de *divertissement contraint* : il s'agit non plus d'afficher l'obéissance de la masse des détenus à l'ordre nazi, mais d'offrir sur ordre divertissement et délasserment aux SS ou à tout supérieur détenteur de pouvoir, lors de célébrations de victoires, d'anniversaires, ou de soirées informelles :

« Un tout autre sort est réservé aux meilleurs éléments de l'orchestre, et notamment à ceux qui possèdent le don de divertir le public. [...] Ils se rendent dans les chambres privées des Kapos et des chefs de baraque pour les distraire. Ils y vont deux ou trois fois par semaine, le soir après l'appel, et en reviennent toujours avec des paquets contenant des denrées et des cigarettes⁴⁶⁶. »

Dans ces occasions, le répertoire *völkisch* cher à Rosenberg s'efface au profit de musiques plus légères tels des airs d'opérette d'Offenbach, des musiques de films de Zarah Leander ou même de la musique tzigane et du jazz, interdit au même moment en Allemagne. Ce répertoire reflète non plus les impératifs d'idéal militaire imposé par le système mais véritablement les goûts personnels des SS ; il révèle la perception de ces derniers du répertoire des *Volkslieder* comme « utilitaire ». S'y mêlent, pour les officiers principalement, des compositions de Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Strauss, Franz Schubert, Gioacchino Rossini entre autres⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Baptisée *Erntefest* (« Fête des Moissons »), cette opération visant à exécuter tous les Juifs du district de Lublin et ordonnée par Himmler se déroule conjointement dans les camps de Trawniki et Poniatowa et fait, en l'espace de deux jours, 43 000 victimes.

⁴⁶⁵ « Vom frühen Morgen bis zur Dämmerung drückten die SS-Schergen ab. Die nackten Todeskandidaten mußten sich mit dem Gesicht zur Erde in die Gruben legen. Maschinengewehrsalven löschten ihr Leben aus. Auf die Leichenhaufen mußten sich die nächsten Opfer legen, bis die Grube voll war. Um das Geschrei der Ermordeten zu übertönen, hatte die SS spezielle Lautsprecherwagen aufgestellt, auf denen unablässig Musik dröhnte. » Harald FOCKE, Uwe REIMER, *Alltag der Entrechteten. Wie die Nazis mit ihren Gegnern umgingen*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch, 1980, p. 187.

⁴⁶⁶ Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 72.

⁴⁶⁷ Guido FACKLER, « Music in Concentration Camps 1933-1945 », trad. angl. Peter Logan, *Music and Politics*, vol. 1, n°1, p. 1-24.

Dans l'orchestre des femmes d'Auschwitz-Birkenau, qui répète toute la journée dans le baraquement qui lui est assigné, un répertoire est à disposition, qui comprend entre autres des œuvres de Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms ou Antonín Dvořák, des valse de Johann Strauss, des airs d'opéras de Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi, Georges Bizet ou encore des extraits d'opérettes de Franz Lehár et de la musique tzigane⁴⁶⁸. Les officiers, parmi lesquels Mengele, s'y arrêtent de temps à autre et peuvent demander à tout moment l'exécution d'une œuvre de leur choix.

Appartient également à cette catégorie la musique donnée lors de visite d'officiels et des soirées ou dîners qui leur sont offerts ; lors de ces occasions retentissent également les *Lagerlieder*, véritable fierté du commandant du camp. C'est l'un des principaux cas de musique exécutée pour laquelle les musiciens reçoivent des contreparties, essentiellement de la nourriture et des cigarettes⁴⁶⁹.

La présence de musiques aux fonctions diverses affectées à des lieux et à des moments précis de la vie du camp confine à l'omniprésence acoustique. Mais le recours systématique à la musique n'a pas été mis au point spécialement par les SS. Au contraire, c'est ce qu'ils ont eux-mêmes connu lors de leur formation militaire ou dans les nombreux mouvements de jeunesse dans lesquels ils ont été intégrés de force. Au-delà d'une volonté destructrice calculée, ils ne font donc qu'appliquer un système dont ils sont, sinon des victimes, du moins des exécutants dépourvus de sens critique. Le système nazi dans son ensemble est intrinsèquement paradoxal. S'il regroupe massivement tous les « impurs » dans des camps, créant tout d'abord une sorte de quasi-communauté artificielle, il s'attache dans le même temps à détruire systématiquement toute idée de collectivité et toute chance de solidarité : l'individu doit devenir un numéro et non plus un citoyen. La considération des détenus comme des « sous-hommes » ainsi que la programmation de l'anéantissement de chacun par une anonymisation puis une destruction systématique qui ne doit laisser aucune chance de survie, physique ou spirituelle, met en échec la notion même de peuple. L'idéal nazi bâti sur la *Volksgemeinschaft*, « communauté du peuple », se construit un pendant négatif que l'on pourrait alors décrire comme un « non-peuple » concentrationnaire. Bien que fédéré sur un territoire parfois gigantesque et néanmoins soumis à un certain nombre de lois communes et spécifiques, aussi injustes et partiales qu'elles s'avèrent être, transnational, il n'est ni peuple-classe ni communauté regroupée autour d'idéaux choisis. Il représente pour ses gardiens une masse d'indésirables qu'il faut asservir, anonymiser puis éliminer tout en le privant de toute chance de communauté. La musique épouse ce paradoxe : utilisée pour ses capacités fédératrices, elle devrait renforcer implicitement le sentiment de communauté. Mais son asservissement et son détournement lui font prendre une part active au processus de destruction.

⁴⁶⁸ Anita LASKER-WALLFISCH, *La vérité en héritage*, op. cit., p. 113.

⁴⁶⁹ D'autres cas de rémunération, notamment à l'occasion d'exécutions publiques, ont été rapportés.

B) « Non-peuple » et musique : sous le signe de la destruction

1- Destruction du peuple et musique

1.1- Destruction du peuple : le non-peuple

1.1.1- L'Administration

« En façade, le déploiement rutilant d'un pouvoir monolithique soumis à un chef absolu ; en coulisse, l'exercice brutal et anarchique de la loi de la jungle entre quatre puissances : la bureaucratie étatique, l'armée, l'industrie, le parti nazi. [...] En lieu et place de l'État traditionnel, il existait ainsi quatre États semi-autonomes, aux prises les uns avec les autres dans une impitoyable lutte pour le pouvoir⁴⁷⁰. »

Dans *Mein Kampf*, Hitler définit le rôle et le fonctionnement de ce qu'il nomme la « véritable démocratie allemande » :

« Une telle démocratie n'admet pas que les différents problèmes soient tranchés par le vote d'une majorité ; un seul décide, qui répond ensuite de sa décision, sur ses biens et sur sa vie. [...] Le chef librement choisi doit prendre sur lui la responsabilité entière de tous ses faits et gestes⁴⁷¹. »

Le fonctionnement concentrationnaire se base sur ce système politique conceptualisé par Hitler, ainsi que sur son *Führerprinzip* :

« Le *Führerprinzip* entraîne une mise en place pyramidale de l'organisation, dans les détails comme dans l'ensemble. Au sommet se trouve le Führer ; il nomme les dirigeants nécessaires aux quelques départements de la direction du Reich, de l'appareil du Parti et de l'administration de l'État. De ce fait, la tâche du Parti est clairement formulée : elle est l'Ordre du Führer⁴⁷². »

Hitler est le maître incontesté de l'ensemble des rouages du pouvoir. Mais le terme *Führerprinzip*, que l'on peut traduire aussi bien par le « principe du chef » que le « principe des chefs », induit une autre dimension : celle de l'existence d'une multitude de chefs sur lesquels il choisit de s'appuyer pour mener à bien sa politique, ce qui contredit l'image trop souvent hâtive d'un despote régnant sans partage :

⁴⁷⁰ Philippe BURRIN, « Le Führer dans le système nazi », in *L'Allemagne de Hitler, 1933-1945*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1991, p. 69.

⁴⁷¹ Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 96-97.

⁴⁷² « Das Führerprinzip bedingt einen pyramidenartigen Aufbau der Organisation im einzelnen wie in der Gesamtheit. An der Spitze steht der Führer. Er ernennt die notwendigen Leiter für die einzelnen Arbeitsgebiete der Reichsführung des Parteiapparates und der Staatsverwaltung. Damit ist das Aufgabengebiet der Partei klar gegeben. Sie ist Führerorden. » Robert LEY (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, op. cit., p. 86. Le mot Ordre est ici employé dans un sens religieux.

« Que m'arriverait-il si je n'avais autour de moi des hommes qui ont toute ma confiance, pour exécuter le travail dont je ne puis me charger ? Des hommes durs et qui agissent aussi énergiquement que je le ferais moi-même. Le meilleur, pour moi, est celui qui me décharge le plus, celui qui sait prendre à ma place quatre-vingt quinze décisions sur cent. Naturellement, il y a toujours des cas où je dois décider en dernier ressort⁴⁷³. »

Le *Führerprinzip* induit une obéissance inconditionnelle à Hitler et surtout, par défaut, à celui qu'il a nommé pour le représenter ; il est l'abandon et la dissolution de l'individu dans l'État nazi tout entier, et surtout dans son idéologie. Mais il implique également une liberté d'action et un encouragement de la prise d'initiatives ou de décisions, qui s'inspire de l'idée de « liberté prussienne » qui émergea au début du XIX^e siècle : dans le cadre des guerres menées par l'armée prussienne, il devint impératif de permettre à un subordonné digne de confiance de prendre des décisions d'urgence au plus fort des combats, sans avoir à consulter ses supérieurs hiérarchiques. Hitler oppose ce modèle militaire à celui de l'administration et des fonctionnaires, qu'il exécère :

« La *Wehrmacht* accorde la plus haute distinction à celui qui, agissant contre un ordre, sauve une situation par son discernement et son esprit de décision. Dans l'administration, le fait de ne pas exécuter un ordre est l'objet d'une sanction capitale. L'administration ignore l'exception. C'est pourquoi elle manque du courage indispensable à ceux qui doivent assumer des responsabilités⁴⁷⁴. »

L'ordre donné étant de travailler dans le sens de la volonté du *Führer*, les personnalités de son entourage avides de pouvoir rivalisent dès lors d'initiatives, notamment contre la communauté juive, propres à susciter sa satisfaction et à s'assurer son soutien en vue d'une montée dans les échelons de la hiérarchie. S'ensuit un système que certains ont qualifié de « féodal » ou de « polycratique⁴⁷⁵ », qui voit la multiplication des interlocuteurs, la prolifération de centres de décision rivaux et, par conséquent, une totale opacité du fonctionnement du régime nazi, allié à de fortes disparités et incohérences :

« L'une des similitudes les plus frappantes entre l'administration nazie et un système féodal est la récurrence des cas où un subordonné (sur le papier) amasse assez de pouvoir pour donner des ordres à ceux qui sont normalement ses supérieurs. [...] La conséquence de cette habitude nazie était un réseau sans cesse modifié de loyautés personnelles. À n'importe quel moment, un Allemand qui voulait faire avancer ses intérêts devait se demander non pas "quelle est la chaîne de commandement ?" mais "qui a les relations qui comptent ?" — le chef sur le papier ou quelqu'un d'autre ? [...] Un troisième aspect de la vie politique nationale-socialiste qui peut être comparé à la féodalité était la "guerre

⁴⁷³ Adolf HITLER, *Libres propos sur la guerre et la paix*, [1944], trad. fr. F. Genoud, Paris, Flammarion, 1952, vol. 1, p. 58.

⁴⁷⁴ Adolf HITLER, *Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁷⁵ Ce terme a été employé pour la première fois par Franz Leopold NEUMANN, *Behemoth : The Structure and Practice of National Socialism*, New York, Oxford University Press, 1942, p. 44.

privée" avec ses règles de neutralité, ses traités de paix, ses formules de médiation et d'arbitrage par une autorité supérieure et par les pairs⁴⁷⁶. »

C'est ce système politique, que l'historien Philippe Burrin a qualifié de « jungle organisationnelle⁴⁷⁷ », qui est transposé au système concentrationnaire dès sa création : s'ensuit une nébuleuse de centres de pouvoirs, l'un lié à la SS, l'autre à l'administration qu'il est extrêmement difficile d'établir en organigramme (Annexe V : un exemple à Natzweiler-Struthof). À sa tête, le Commandant (*Lagerkommandant*, *Lagerführer*) et son État-major (*Kommandantur*) : officier SS inconditionnel de Hitler, n'ayant de comptes à rendre qu'à ce dernier, à Himmler ou Heydrich, il est en charge de la mise en application des diverses ordonnances émises par le Reich et responsable des SS, dont il supervise également l'organisation des loisirs. Il choisit de faire régner « l'ordre » tel qu'il le définit. L'entourent de multiples chefs de section. Dans la Section de détention, sous les ordres du *Lagerältester* (« Doyen du camp ») ou *Schutzhaftlagerführer* (« Chef de la Section de détention »), de nombreux sous-chefs choisis parmi les détenus pour une prise en charge totale de la vie : le *Rapportführer* (« Chef du rapport »), en charge de l'appel, de l'établissement de la liste des punitions, de celles des détenus malades et de l'effectif détaillé des commandos travaillant à l'intérieur ou à l'extérieur du camp, commande les « chefs de block » (*Blockführer*), les « doyens de block » (*Blockältester*), de chambre (*Stubenältester*) et leurs adjoints (*Stubendienste*), ainsi que des « secrétaires » (*Blockschreiber*). Pour faire régner propreté et ordre dans les lieux placés sous leur responsabilité, presque tous emploient les mêmes méthodes de terreur et de répression que leurs supérieurs. Malgré cette impression de fonctionnement uniforme, le système concentrationnaire, dans l'autogestion qu'il permet dans chaque camp, se caractérise plutôt par de nombreuses disparités, des conditions de vie tout d'abord, mais aussi des stratégies d'alliances qui s'y constituent, des changements de commandants et de leur personnalité, ainsi que des règles elles-mêmes, conduisant finalement au règne véritable de l'irrationnel.

⁴⁷⁶ Édouard HUSSON, « Entre autorité absolue du Führer et polycratie nazie », in *Centre Européen de Recherche et d'Enseignement sur la Shoah à l'Est*, <www.seminaireshoah.org/attachment/144176/>, consulté en juillet 2010.

⁴⁷⁷ Philippe BURRIN, « Le Führer dans le système nazi », *art. cit.*, p. 78.

1.1.2- Une « collectivité déconstruite » : le règne de l'irrationnel

« La présence des criminels, la mise en commun brutale des nationalités en brisant toutes les compréhensions possibles, le mélange calculé des couches sociales et des générations, la faim, la crainte permanente enfoncée dans les cerveaux, les coups — autant de facteurs dont le seul développement objectif, sans autres interventions, conduit à cette désagrégation totale de l'individu qui est l'expression la plus totale de l'expiation⁴⁷⁸. »

L'instauration d'une administration nébuleuse dans laquelle règnent le vice et l'irrationnel contribue, dès leur arrivée, à la désorientation des détenus. S'y ajoute l'absence totale et délibérée d'intimité ou de protection de la sphère privée :

« La promiscuité n'est pas le résultat des circonstances, ni un simple moyen de surveillance ; elle correspond à une volonté, celle de réduire l'homme à sa physiologie, ce qui facilite son traitement sur le plan administratif et psychologique⁴⁷⁹. »

En instituant la « désagrégation » individuelle évoquée par David Rousset, les idéologues du système concentrationnaire visent concomitamment une désagrégation collective, qui ferait des populations des camps des sommes de non-individus dépourvus de solidarité et de sens de la communauté. Les efforts destructeurs du système portent donc en ce sens. Le sentiment de communauté tel qu'exalté par le régime naît de la fusion des individus dans une masse guidée et homogénéisée par l'idéologie nazie : les disparités s'effacent pour laisser place à l'expression unique d'un tout anonymisé. Bien que les détenus soient rassemblés dans une collectivité forcée, leur diversité est soulignée stratégiquement pour empêcher tout sentiment d'appartenance et toute constitution de communauté. Ainsi, des triangles inversés sont cousus sur l'uniforme (sur la partie gauche de la poitrine et sur la jambe droite du pantalon) de chacun d'entre eux à partir de 1938, la distinction se faisant dans les premières années par les vêtements et des brassards. Leur couleur indique les raisons de détention, catégorisées très précisément : rouge pour les « politiques » (*Politisch*) ; vert pour les criminels de droit commun (*Berufsverbrecher*) ; bleu pour les « émigrants » (*Emigranten*, citoyens allemands ayant tenté de fuir l'Allemagne après l'arrivée de Hitler) ; violet pour les Témoins de Jéhovah (*Bibelforscher*) ; rose pour les homosexuels (les hommes seulement) ; noir pour les « asociaux » (*Asozial*), parmi lesquels les Tsiganes⁴⁸⁰. Les « récidivistes » (*Rückfällige*) ont un rectangle de même couleur ajouté au-dessus du triangle. Pour les déportés non-allemands, la première lettre du nom de leur pays est cousue en ajout ; la lettre Z (*Zigeuner*) est assignée aux Tsiganes. Ceux que l'on soupçonne de vouloir s'évader

⁴⁷⁸ David ROUSSET, *L'univers concentrationnaire*, op. cit., p. 109.

⁴⁷⁹ Jean-Claude FAVEZ, « Le corps concentrationnaire : du corps corrigé aux corps imaginaires », art. cit., Genève, Droz, 1998, p. 188.

⁴⁸⁰ Les Tsiganes incarcérés pour raison raciale seront parfois désignés par des triangles marron.

(*Fluchtverdächtig*) portent dans le dos une sorte de cible blanche et rouge peinte ou cousue. Les deux triangles formant l'étoile de David des détenus juifs sont jaunes, à moins qu'ils n'entrent également dans une autre catégorie citée précédemment, auquel cas le triangle inversé est de la couleur correspondante. Un signe distinctif est ajouté à tout *jüdischer Rassenschänder*, c'est-à-dire toute personne juive ayant eu des relations sexuelles ou amoureuses avec des « Aryens » (Annexe VI). Plus qu'une indication des raisons d'incarcération, les triangles établissent une véritable hiérarchie des détenus et de la valeur accordée à leur vie⁴⁸¹ ; au bas de cette hiérarchie, les Juifs, les Tsiganes, les Slaves, les noirs et les homosexuels. Ils favorisent par ailleurs la cristallisation des ressentiments entre les différents groupes artificiellement constitués :

« Les conflits irrationnels se développaient selon les lignes démarcatives de la nationalité. L'impossibilité de communiquer, due à la barrière de la langue, conduisit aux stéréotypes sur les autres nations (sous des traits principalement négatifs et ridicules) et à des actions brutales motivées par des haines irrationnelles⁴⁸². »

Pour prévenir toute cohésion pouvant mener à l'organisation de résistance, et particulièrement à l'intérieur de chaque « communauté » instaurée par le code des triangles, la mise en place de la hiérarchie inspirée du *Führerprinzip* et évoquée précédemment entraîne un système de privilèges et de luttes internes incessantes dont témoigne David Rousset :

« Même les plus bas fonctionnaires ont des avantages officiels : les *Vorarbeiter* [contremaîtres], un litre de soupe supplémentaire, de même les infirmiers, les *Dolmetscher* [interprètes], les *Läufer* [coursiers], les *Stubendienst*, et tous ceux qui remplissent de petites fonctions dans l'administration. Ils touchent quelques suppléments de pain, de margarine, une meilleure portion de saucisson ou de confiture, suivant les répartitions. C'est l'assurance de tenir, de vivre plus longtemps. Les Kapos et les hauts fonctionnaires jouissent à cet égard de plus grands privilèges encore. À Helmstedt, ils avaient la nourriture des militaires. Quant aux sommets de la bureaucratie, ils mangent comme les SS. Ces avantages officiels sont singulièrement multipliés par le trafic illicite. [...] Le *Vorarbeiter* détient un certain pouvoir. Il peut au travail planquer un homme ; il peut aussi le battre. Les hommes sont donc amenés à se le concilier. Reçoivent-ils des colis, ils lui en donnent une part. Sinon, ils lui offrent des cigarettes. [...] Également avec le chef de chambrée ou le chef de *Block*, qui disposent des corvées et des coups. [...] Les bureaucrates à tous les échelons se distinguent donc par une vigueur physique et une carrure tranchant sur la misère psychologique de la plèbe⁴⁸³. »

⁴⁸¹ À Auschwitz-Birkenau, le responsable de l'orchestre « officiel », dans le camp des femmes comme celui des hommes, est distingué par un brassard avec une lyre argentée. À ce sujet, lire Simon LAKS, *Mélodies d'Auschwitz*, op. cit., p. 61.

⁴⁸² « The irrational conflicts developed along the dividing lines of nationality. The impossibility of communicating, due to the language barrier, led to the stereotyping of other nations (in a mold of largely negative and ridiculous traits) and to brutal actions motivated by irrational hatreds. » Anna PAWEŁCZYŃSKA, *Values and Violence in Auschwitz. A Sociological Analysis*, trad. angl. Catherine S. Leach, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 65-66.

⁴⁸³ David ROUSSET, *L'univers concentrationnaire*, op. cit., p. 137-139.

Luttes de pouvoir, antagonismes nationaux, conflits religieux mais aussi politiques s'entremêlent, encouragés par les SS qui privilégient avant tout les prisonniers allemands incarcérés pour des actions criminelles et promeuvent ceux dont le comportement est particulièrement brutal. S'ensuit l'instauration d'un climat de terreur permanent. La déconstruction de l'identité se veut totale ; aucun espace n'est laissé à la « camaraderie » : celle-ci est l'apanage de la société SS et y prétendre accorderait aux détenus la part d'humanité laissée à ces derniers. Les conditions de vie rendent toute solidarité impossible :

« La solidarité repose sur le principe de l'aide et du partage. Mais quand il n'y a rien à partager, sauf à périr ensemble, la solidarité n'a pas de base matérielle. La faim, la misère et l'exposition au risque d'extermination détruisaient les relations sociales et dressaient les gens les uns contre les autres. Dans la masse forcée, l'autre n'était pas seulement indifférent : c'était un ennemi potentiel qui vous roulait pendant un échange, vous trahissait ou vous volait votre dernier quignon de pain⁴⁸⁴. »

La masse forcée des détenus n'est donc pas une communauté, mais bien une « collectivité déconstruite ».

1.1.3- Slogans, « devises-microbes », langue : un exemple de déconstruction

Un élément supplémentaire de déconstruction des repères et de basculement dans un irrationnel institutionnalisé est l'utilisation, dans chaque camp, de « devises-microbes », expression forgée par le sociologue Paul Lévy en 1933:

« Cette forme, toute américaine, de publicité a rencontré le plus grand succès. Ces devises ne devaient d'ailleurs pas nécessairement exprimer des idées spécifiquement national-socialistes, ni même être d'une profondeur de signification particulière. Il suffisait pour qu'elles soient d'un bon rendement que, d'une part, elles se retiennent facilement et que, de l'autre, elles se rattachent par leur forme à l'ensemble de la propagande nazie, de manière à éveiller dans le subconscient du public des souvenirs favorables⁴⁸⁵. »

De nombreuses devises sont déjà omniprésentes dans le quotidien du peuple allemand, parmi lesquelles les plus célèbres : « *Ein Volk, ein Reich, ein Führer* » (« Un peuple, un empire, un guide »), « *Ein Volk hilft sich selbst* » (« Un peuple s'aide lui-même »), « *Arbeitsdienst ist Ehrendienst am deutschen Volk*⁴⁸⁶ » (« Le Service de Travail Obligatoire est un service d'honneur rendu au

⁴⁸⁴ Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terreur*, op. cit., p. 204.

⁴⁸⁵ Paul LÉVY, « Psycho-sociologie et propagande politique. L'expérience allemande », art. cit., p. 559.

⁴⁸⁶ Devise propagée pour anticiper la mise en place du Service de Travail Obligatoire qui instaure, à partir de juin 1935, une période de six mois de travail non-rémunéré pour les jeunes hommes de 18 à 25 ans. Il sera étendu aux jeunes femmes le 4 septembre 1939. Konstantin HIERL, « Die Leistung des Freiwilligen Arbeitsdienstes », in NATIONALSOZIALISTISCHE DEUTSCHE ARBEITERPARTEI (éd.), *Der Kongress zu Nürnberg*, op. cit., p. 182.

peuple allemand »), « *Gemeinnutz vor Eigennutz*⁴⁸⁷ » (« L'intérêt général avant l'intérêt particulier »). Dans les organisations militaires et paramilitaires et celle des SS : « *Meine Ehre heisst Treue* » (« Mon honneur s'appelle Fidélité »), « *Führer, Dir gehören wir* » (« Führer, nous T'appartenons »), « *Jugend wird von Jugend geführt* » (« La jeunesse est dirigée par la jeunesse »), ou encore « *Toleranz bedeutet Schwäche* » (« tolérance signifie faiblesse⁴⁸⁸ »). Dans la plupart des camps, cela se traduit tout d'abord par l'inscription « *Arbeit macht frei* » (« le travail rend libre ») sur la grille ou le portail d'entrée (Annexe VII). Expression forgée par le philologue Lorenz Diefenbach dans sa nouvelle éponyme publiée en 1873 qui relate le parcours de joueurs vers une vie vertueuse grâce au travail, elle est érigée en devise par la République de Weimar dans le cadre d'un programme visant à réduire le chômage mais également apposée au-dessus des frontons des usines IG-Farben dès 1925. Theodor Eicke se situe donc dans le prolongement d'une tradition qu'il détourne.

Cette initiative traduit simultanément la vision expiatoire du travail et le cynisme nazi caractéristique de la période, qui manie l'euphémisme et l'ironie. D'une part s'exprime la vision anoblissante du travail chez Hitler et dans le système nazi, que résume le chef du syndicat *Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation* (« Organisation des Cellules d'Entreprises nationales-socialistes ») : « Le travail est devenu le service rendu à la nation, et sa protection un devoir national. Ainsi le travail est anobli ; chacun y sert l'intérêt général⁴⁸⁹. » De l'autre, elle crée une illusion sur les probabilités de survie, même dans les camps où l'anéantissement par le travail est l'objectif principal. Pour Hitler, les Juifs ont perverti la valeur du travail au profit de l'exploitation des autres peuples : « L'Aryen comprend le travail comme le fondement de la sauvegarde de la communauté du peuple, le Juif comme moyen d'exploitation des autres peuples⁴⁹⁰. » D'où la raison de tâches le plus souvent abrutissantes et inutiles assignées aux détenus juifs. Un autre exemple est donné avec l'inscription portée cette fois à l'envers du portail de Buchenwald, et par conséquent visible uniquement de l'intérieur du camp : « *Jedem das Seine* » (en latin *Suum cuique*, « À chacun son dû »), devise formulée par l'empereur romain Justinien, à propos des droits de chacun dans la cité. Utilisée au XIX^e siècle par l'ordre de chevalerie de l'Aigle Noir sous Frédéric le Grand, elle est alors interprétée à l'époque comme liée à la liberté d'opinion accordée à chacun. L'ambivalence d'une telle phrase, signifiant à la fois « chacun son dû », « chacun le sien », mais aussi « chacun a ce qu'il mérite », prend dans le camp une connotation absurde qui accentue ici l'individualité des prisonniers pour justifier les mauvais traitements dont ils sont victimes.

⁴⁸⁷ Alfred ROSENBERG (éd.), *Das Parteiprogramm*, op. cit., p. 59.

⁴⁸⁸ Theodor EICKE, « Disziplinar- und Strafordnung für das Gefangenenlager », octobre 1933. Ordonnance reproduite par Stanislav ZÁMEČNIK, *Das war Dachau*, op. cit., p. 406.

⁴⁸⁹ « Die Arbeit ist Dienst an der Nation geworden, ihr sozialer Schutz daher nationale Pflicht. Dadurch ist die Arbeit geädelt ; jeder dient an seinem Platz dem Gemeinwohl. » Walter SCHUHMANN, *Das Ehrenbuch der Arbeit*, 1934, cité par Cornelia SCHMITZ-BERNING, *Vokabular des Nationalsozialismus*, op. cit., p. 40.

⁴⁹⁰ « Der Arier faßt Arbeit auf als Grundlage zur Erhaltung der Volksgemeinschaft unter sich, der Jude als Mittel zur Ausbeutung anderer Völker. » Adolf HITLER, discours du 12 août 1922, cité par Cornelia SCHMITZ-BERNING, *Ibid.*, p. 39.

Des devises circulent dans les camps et, comme pour la population allemande, dispensent de penser en forgeant des automatismes : ainsi « *Ein Laus, dein Tod !* » (« Un pou, ta mort ! ») placardé dans tous les camps, les poux étant les vecteurs principaux des épidémies de typhus, mais aussi « *Wer singt schläft nicht ein !* » (« Qui chante ne s'endort pas ! ») crié à Esterwegen pendant les exercices punitifs⁴⁹¹, ou encore le « *Hier ist kein warum !* » (« Ici il n'y a pas de pourquoi ! ») rapporté par Primo Levi⁴⁹².

« Selon la Bible, Dieu punit l'humanité à Babel par une folie des langues, mais il y a une langue que même Dieu ne peut pas comprendre — nous sommes seuls à la comprendre, ceux d'entre nous qui étions des prisonniers à l'ombre des crématoires. Je l'appelle la langue du Lager (camp) et chaque mot veut dire une autre sorte de souffrance. [...] En Amérique il faut apprendre l'anglais ; en Suède, le suédois ; au *Lagerland*, le *Lagerisch*⁴⁹³. »

Dès l'instauration du système nazi, et concomitamment des camps, la langue allemande — Primo Levi la baptisera pour sa part *Lagerdeutsch*⁴⁹⁴ — est barbarisée et détournée. À côté des nombreux mots qui font leur apparition, notamment ceux liés à l'idéologie raciste et évoqués précédemment, d'autres acquièrent une nouvelle signification. Cela est particulièrement le cas dans le système concentrationnaire, au point que de véritables lexiques ont été constitués après la guerre⁴⁹⁵. Le détournement lexical de prédilection est celui qui vise à nier la réalité criminelle du complexe des camps : à Auschwitz, l'équipe chargée du transport des cadavres est par exemple baptisée *Himmelfahrtcommando* (« commando de l'Ascension »), tandis que c'est celle des démineurs qui porte ce nom à Dachau. Le *Sport* désigne les exercices punitifs imposés par les SS, au cours desquels nombreux sont ceux qui meurent d'épuisement, de même que le « paiement » (*Auszahlung*), passage à tabac. L'*Invalidentransport* (« transport des invalides ») désigne un transport vers le gazage. Les *Kaninchen* ou *Versuchkaninchen* (« lapins-cobayes ») sont soumis aux expériences. Le *Walzcommando* (« commando valsant ») est l'équipe de détenus qui, en guise de punition, doit tirer un énorme rouleau compresseur. Les femmes menacées de mort par l'épuisement subi à Ravensbrück sont surnommées *Schmuckstück* (« bijou »)⁴⁹⁶. Même le terme *Kapo*, utilisé pour désigner un supérieur hiérarchique responsable d'un commando, est l'abréviation de *KAmeraden POLizei* (« Police de camarades »). Enfin, expression de l'ironie visant l'humiliation et la terreur, une pancarte « *Hurra, hurra, Ich bin wieder da !* » (« Hourra, hourra, je suis de nouveau là ! ») est accrochée au cou des prisonniers ayant tenté une évasion, avant leur exécution.

⁴⁹¹ Guido FACKLER, "Des Lagers Stimme", *op. cit.*, p. 132.

⁴⁹² Primo LEVI, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁹³ Isabella LEITNER, traduite et citée par Karla GRIERSON, « Des mots qui font vivre : commentaires sur le langage dans les récits de déportation », *art. cit.*, p. 21.

⁴⁹⁴ Primo LEVI, *Les naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁹⁵ Voir par exemple « Le Langage des camps de concentration », in *B&S Encyclopédie*, <<http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?ArticleId=17>>, consulté en mai 2009 ; Jonathan WALLACE, in *Auschwitz Alphabet*, <<http://www.spectacle.org/695/ausch.html>>, consulté en juillet 2010.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

Communautés forcées d'individus taxés d'impureté et pour lesquels l'objectif principalement visé est la déconstruction de l'identité et la déshumanisation en vue de l'élimination, les camps de concentration font appel non seulement au système organisationnel, mais également aux mots pour s'assurer la destruction des détenus. La musique participe tout aussi activement à cette entreprise.

1.2- Les usages destructeurs de la musique

« *Schneller, schneller, schneller* — "plus vite, plus vite, plus vite" : il résonne encore dans mes oreilles, ce mot qui désormais nous pourchassait jour et nuit, qui nous cravachait, et qui ne nous donnait pas une minute de répit⁴⁹⁷. »

On a généralement pour habitude d'étudier la production et l'interprétation musicales dans les camps sous l'angle du réconfort, de la résistance et même de la survie : exécuter ou écouter de la musique permettait aux déportés de s'affirmer tout d'abord comme des êtres pensants, doués de goût, et non plus comme de simples numéros dénués de toute humanité, constituant dès lors une forme de résistance au système nazi. Sur un plan matériel ensuite, la pratique d'une activité musicale, par exemple dans l'orchestre officiel qui était mis en place dans chaque camp, assurait des avantages vitaux, pouvant aller de rations alimentaires plus importantes à certaines dispenses de travail. Cet aspect bénéfique de la musique, moyen échappatoire, « onguent » du traumatisme et même véritable outil de résistance, sera abordé ultérieurement. Car il faut tout d'abord rappeler que si la musique a pu représenter pour les victimes un vecteur de solidarité, de résistance culturelle et intellectuelle et de survie psychique et artistique, elle a été largement utilisée, détournée et abusée pour devenir avant tout instrument d'humiliation, de discipline et de terreur. Dans un premier temps, il ne faut donc pas occulter la part prépondérante et active que la musique a pu prendre au processus de destruction systématique des individus et de déconstruction de leur identité par le traumatisme. Si l'on définit également très brièvement le traumatisme, on peut dire qu'il désigne une expérience de violence hors norme au cours de laquelle l'intégrité physique et psychique d'un individu ou d'un groupe est menacée ; il est, selon l'expression du psychanalyste Jacques Marblé, une « effraction de l'enveloppe corporelle⁴⁹⁸. » L'événement traumatique représente une menace pour l'intégrité de la personne, dépassant ses possibilités de réaction, et s'accompagne d'un sentiment de terreur, de détresse, d'effroi, de solitude, d'abandon. Des années après son expérience concentrationnaire, Primo Levi écrivait ainsi des musiques du camp : « Elles sont gravées dans notre esprit et seront bien la dernière chose du *Lager* que nous

⁴⁹⁷ « *Schneller, schneller, schneller* (faster, faster, faster) — it still rings in my ears, this word that from now on hounded us day and night, whipped us on, and never gave us a rest. » Hermann LANGBEIN, *People in Auschwitz*, op. cit., p. 65.

⁴⁹⁸ Jacques MARBLÉ, « Le traumatisme : violence passée, violence présente », in *Association de Psychanalyse Jacques Lacan*, <http://www.apjl.org/spip.php?page=archivesPages&id_article=248>, consulté en juin 2010.

oublierons ; car elles sont la voix du *Lager*⁴⁹⁹. » Il est également important d'évoquer l'usage de la musique dans la mise en œuvre de pratiques de torture.

1.2.1- Musique et torture

La définition de la torture adoptée par les Nations Unies le 10 décembre 1975 est la suivante :

- « 1. Le terme torture désigne tout acte par lequel une douleur ou des souffrances aiguës, physiques ou mentales, sont délibérément infligées à une personne par des agents de la fonction publique ou à leur instigation, aux fins notamment d'obtenir d'elle ou d'un tiers des renseignements ou des aveux, de la punir d'un acte qu'elle a commis ou qu'elle est soupçonnée d'avoir commis, ou de l'intimider ou d'intimider d'autres personnes.
2. La torture constitue une forme aggravée ou délibérée de peines ou de traitements cruels, inhumains ou dégradants⁵⁰⁰. »

Le psychologue Peter Suedfeld a défini les quatre principales caractéristiques de la torture (« 4 D » en anglais) : « faiblesse » (*Debility*), « dépendance » (*Dependency*), « épouvante, terreur » (*Dread*), « désorientation » (*Disorientation*)⁵⁰¹. Et l'ancien militant chilien Hugo Urrestarazu précise :

« La torture est donc et avant tout, un rapport social violent qui mobilise tous les symboles profonds de la sociabilité de l'individu et qui s'impose comme la rupture brutale de ces liens affectifs "normaux" connus jusque-là par lui. C'est l'ébranlement irréversible de son attitude dans les rapports à autrui, c'est le viol de la confiance en l'homme, c'est la perte de l'innocence sociale⁵⁰². »

Il est bien évident que le fonctionnement du système concentrationnaire dès sa conception relève entièrement de ces procédés qui ont été fortement traumatisants. La musicologue Gabriele Knapp analyse ainsi le rôle de la musique dans le camp d'Auschwitz-Birkenau :

« La musique était un élément fort du laboratoire d'Auschwitz. Elle n'était pas un luxe futile pour quelques SS isolés ou un élément superflu du quotidien du camp, mais un moyen indispensable pour les SS de terroriser et d'anéantir les personnes. La musique

⁴⁹⁹ Primo LEVI, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 53.

⁵⁰⁰ « Déclaration sur la protection de toutes les personnes contre la torture et autres peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants », résolution 3452 (XXX), 9 décembre 1975, citée in *Haut-Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme*, <www2.ochchr.org/french/law/protection.htm>, consulté en septembre 2011.

⁵⁰¹ Peter SUEDFELD, « Torture : A Brief Overview », in Peter SUEDFELD (dir.), *Psychology and Torture*, New York, Hemisphere Publishing Corporation, 1990, p. 3.

⁵⁰² Hugo URRESTARAZU, « Séquelles de la torture : adaptation ou guérison ? », *Parole sans frontière*, 1993-1994, <<http://www.p-s-f.com/psf/spip.php?article126>>, consulté en octobre 2010.

était un instrument pour exercer une violence physique, une violence acoustique à laquelle des centaines de milliers d'hommes et de femmes sans défense ont été livrés⁵⁰³. »

De même que les valeurs humaines ont été systématiquement niées et détruites, l'utilisation de la musique dans les camps a principalement servi l'exercice d'une violence supplémentaire, que l'on pourrait qualifier de « violence acoustique ». Elle a permis de légitimer et de personnifier l'écart paroxystique voulu entre les détenus et la société SS :

« La musique était une expression sonore de puissance, de force et de pouvoir. La musique remplissait des fonctions de représentation et plus précisément de glorification, par exemple lorsque les SS, debout à la porte du camp, écoutaient la musique de marche allemande et se délectaient à la vue de la masse des détenus⁵⁰⁴. »

Dans le processus, évoqué précédemment, de reproduction du modèle militaire inculqué aux SS lors de leur initiation, la musique occupe un véritable rôle répressif et même tortionnaire. L'humiliation systématique des détenus n'a pas été mise au point spécialement par les SS. Au contraire et plus cyniquement, c'est ce qu'ils ont eux-mêmes connu lors de leur *Arbeitsdienst* ou de leur formation militaire. Ils ne font donc que transposer les méthodes par lesquelles le système les a formatés. Mais ce qu'ils minimisent par l'expression de « chicaneries » est en réalité l'infliction de souffrances physiques et psychologiques extrêmes ; la *musique de coordination* et la *musique punitive* y participent directement.

Si elle n'est pas tortionnaire en elle-même, la *musique de coordination* se fait néanmoins aggravatrice des souffrances infligées : en accompagnant l'exécution de tâches pénibles imposées, ainsi que l'a montré l'exemple des *Singende Pferde* et d'autres commandos, elle engourdit la conscience et instaure un rythme scandé, permettant l'automatisation des gestes et la dépersonnalisation des individus appartenant au groupe concerné. La cadence qu'elle impose, sans opportunité de relâchement, épuise les détenus et sa domination acoustique empêche toute communication entre eux. La *musique punitive* quant à elle se fait véritablement perpétratrice de la violence et du traumatisme : c'est son exécution même qui représente la punition. Les exemples les plus nombreux à ce sujet concernent les détenus juifs, particulièrement exposés à la violence des SS. Ainsi à Buchenwald :

« Un dimanche, l'appel eut lieu à quatre heures de l'après-midi. Après l'appel, l'orchestre resta près de la porte et joua de la belle musique viennoise. [...] L'orchestre reçut alors l'ordre de jouer une valse de Strauss pour les Juifs viennois. Ils devaient, au

⁵⁰³ « Musik war ein fester Bestandteil des Laboratoriums Auschwitz. Sie war kein sinnloser Luxus einzelner SS-Leute, kein überflüssiges Element im Lageralltag, sondern ein unverzichtbares Mittel der SS, um Menschen zu terrorisieren und zu vernichten. Musik war ein Instrument, um körperliche Gewalt auszuüben, akustische Gewalt, der Hunderttausende von Menschen wehrlos ausgeliefert waren. » Gabriele KNAPP, *Das Frauenorchester in Auschwitz*, op. cit., p. 138.

⁵⁰⁴ « Die Musik war klingender Ausdruck von Kraft, Stärke und Macht. Musik erfüllte Repräsentations- bzw. Glorifizierungsfunktionen, z.B. wenn SS-Leute am Lagertor standen, deutsche Marschmusik hörten und sich am Anblick der Häftlingsmassen ergötzen. » *Ibid.*, p. 137.

rythme de cette musique, tourner individuellement sur eux-mêmes, jusqu'à ce qu'ils soient pris de vertiges et chutent. On les releva pour que, toujours au rythme de cette valse et accroupis, ils sautillent en ronde telles des grenouilles⁵⁰⁵. »

L'utilisation de musique pour les exercices punitifs n'a pas dans ce cas précis pour objectif la coordination des mouvements, mais plutôt la création de situations absurdes et ridicules que les gardiens considèrent comiques et, partant, distrayantes. Dans cette même idée, l'ordre est souvent donné aux victimes de chanter à tue-tête pendant l'exécution des exercices forcés et autres punitions. Enfin, en instaurant un son unique, elle prévient là encore la communication entre les détenus et la verbalisation de leur volonté de résister.

Un autre exemple de violence acoustique est donné avec l'apprentissage de certains des *Lagerlieder* évoqués précédemment, particulièrement le *Buchenwaldlied*. Destiné à impressionner les visiteurs et officiers de la SS, d'innombrables séances de travail et de répétition sont mises en place sur ordre du commandant du camp, sous la forme de punitions.

« La répétition de cette composition fut pénible. Sept mille hommes étaient debout, dans le vent glacial de décembre, dans la place d'appel et chantaient avec une répugnance visible. Mais la consigne avait été donnée : on chantera jusqu'à ce que tout soit en place et que le commandant du camp soit satisfait. Quelques participants ont témoigné quel concert épouvantable cela avait été : il était tout simplement impossible de faire chanter autant de personnes à l'unisson. Finalement, la foule fut divisée en groupes, et chaque Block répéta de son côté. Peu à peu, le chant en chœur lors des marches cadencées gagna en homogénéité. Les répétitions se prolongèrent à quatre heures par jour, de 18h00 à 22h00, jusqu'à ce que les prisonniers épuisés, pour lesquels le chant devenait toujours plus répugnant, puissent rejoindre leurs dortoirs⁵⁰⁶. »

L'objectif musical n'est là encore qu'un prétexte. Comme le rappelle Milan Kuna : « Après une journée de travail épuisante, le hurlement de chants rongea psychiquement mais aussi physiquement les forces et la voix des prisonniers⁵⁰⁷. »

⁵⁰⁵ « An einem Sonntag wurde um 4 Uhr nachmittags der Appell abgehalten. Nach dem Appell blieb nur die Kapelle beim Tor stehen und spielte schöne Wiener Musik. [...] Es erging nun der Befehl an die Lagerkapelle, für die Wiener Juden einen Walzer von Strauß zu spielen. Sie mußten sich nach dem Takt dieser Musik, jeder für sich, um die eigene Achse drehen, so lange, bis sie von Schwindel erfaßt wurden und umfielen. Dann trieb man sie wieder auf, damit sie in der Halbhocke genau nach dem Takt dieses Walzers auf dem Platz wie Frösche herumhüpfen sollten. » Témoignage de Julius FREUND, cité par Sonja STAAR, « Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation », *art. cit.*, p. 11.

⁵⁰⁶ « Das Einüben der Komposition war mühsam. 7000 Menschen standen im frostigen Dezemberwind auf dem Appellplatz und sangen mit äußerstem Widerwillen. Der Befehl aber war : Es wird solange gesungen, bis alles klappt und der Lagerkommandant zufrieden ist. Einige Beteiligte haben berichtet, was das für ein schauriges Konzert gewesen sei ; es erwies sich als schlicht unmöglich, so viele Menschen aufeinander einzustimmen. Also wurde die Menge schließlich geteilt, und alle Blocks probten einzeln. Nach und nach gewann der Chorgesang beim Marschieren dann an Geschlossenheit. Vier Stunden, von 18.00 bis 22.00 Uhr, zogen sich die Proben hin, bis die erschöpften Häftlinge, denen das Lied immer widerwärtiger geworden war, auf ihre Pritschen durften. » Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁵⁰⁷ « Nach einem anstrengenden Arbeitstag zehrte das Herausbrüllen der Lieder daher nicht nur psychisch, sondern auch physisch an den Kräften sowie den Stimmen der Gefangenen. » *Ibid.*, p. 133.

1.2.2- Le texte effractionnaire

Au-delà de l'effet physique dévastateur de la *musique punitive*, il est encore un élément véritablement effractionnaire et générateur de traumatismes et de souffrance psychologique : il s'agit des textes des chansons utilisées. Françoise Sironi insiste sur l'importance des paroles prononcées par les tortionnaires ou diffusées pendant des actes de tortures :

« Ces paroles déposées dans les personnes torturées ont pour effet de les isoler des autres. Elles sont totalement "branchées", à l'écoute d'un mécanisme de destruction logé au fond d'elles-mêmes, dont elles perçoivent les bruits, mais qu'elles n'arrivent pas à faire taire⁵⁰⁸. »

C'est donc plus encore le texte contenu dans la chanson que le fait musical en lui-même qui détruit les victimes par anticipation : le recours à la musique, au lieu de leur redonner espoir, souligne le caractère désespéré de leur condition. Le cas du célèbre *Judenlied* (« Chant des Juifs ») (Annexe VIII) est emblématique : chant antisémite composé par un prisonnier de Buchenwald afin de s'attirer les faveurs SS, son exécution est imposée aux détenus juifs lors de visites d'officiels par le commandant Florstedt :

« Lorsqu'une visite extérieure avait lieu durant l'appel du soir, Florstedt faisait ensuite exécuter le chant aux visiteurs par "ses" Juifs ; il était particulièrement fier de montrer que le camp de Buchenwald avait son propre *Judenlied*⁵⁰⁹. »

Les paroles ordurières peuvent être ici considérées comme ce que le philosophe Patrice Meyer-Bisch a qualifié de « parole mutilante », « que l'on cherche à faire entrer dans tout le corps, par un martelage incessant, répétitif et obsédant. Cette langue ne vient donc pas du corps, elle ne l'exprime pas mais au contraire l'enferme, le réduit en le normalisant pour qu'il appartienne au système abstrait et autosuffisant⁵¹⁰. »

Si les détenus juifs sont les victimes principales de cette forme de torture morale, elle s'applique également aux opposants politiques. Rappelons ici le cas, évoqué précédemment, du camp de Sonnenburg où des communistes durent chanter *L'Internationale* tout en creusant leurs propres tombes. Autre exemple, ayant donné lieu à une préparation minutieuse de la part des autorités : celui du transfert de l'ancien ministre du SPD Adam Remmele de Karlsruhe au camp de concentration de Kibblau avec d'autres personnalités politiques de la République de Weimar

⁵⁰⁸ Françoise SIRONI, *Bourreaux et victimes*, op. cit., p. 66.

⁵⁰⁹ « Wenn ein auswärtiger Besuch zufällig während des Abendappells anwesend war, ließ Florstedt nach dem Appell dem Besuch von "seinen" Juden das Lied vorsingen, wobei er besonders darauf stolz war, daß das KL Buchenwald sein eigenes *Judenlied* hatte. » Témoignage de Manfred LANGER, in David A. HACKETT (éd.), *Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar*, Munich, Beck'sche Reihe, 2002, p. 205.

⁵¹⁰ Patrice MEYER-BISCH, « La torture défait le corps de sa parole », in Luis VÉLEZ-SERRANO, Patrice MEYER-BISCH (dirs), *La Torture. Le corps et la parole*, Actes du III^e Colloque Interuniversitaire, Fribourg, éd. universitaires de Fribourg, 1985, p. 18-19.

haïes par les nazis, en mai 1933. À cette occasion, un feuillet de chanson est remis à la population de la ville, tenue de l'entonner au passage de la voiture exhibant les prisonniers. Remmele ayant auparavant exercé le métier de meunier, le chef du camp Theodor Zahn choisit un *Volkslied* de circonstance, *Das Wandern ist des Müllers Lust* (« La randonnée fait la joie du meunier »). (Annexe IX) Tandis que les paroles bucoliques font subitement écho à la sordide réalité concentrationnaire en la soulignant, la mélodie que tous connaissent depuis l'enfance s'ancre durablement dans les esprits des victimes, dans un nouveau rôle destructeur. Un exemple similaire du pouvoir effractionnaire du texte est le très populaire et célèbre *Volkslied* pour enfants *Alle Vögel sind schon da* (« Tous les oiseaux sont déjà là »), qui sera également régulièrement chanté lors de l'arrivée de nouveaux détenus dans de nombreux camps (Annexe X).

Les chansons sont également mises à contribution dans certains cas d'exécutions publiques. Ainsi lorsqu'en juillet 1942, le détenu Hans Bonarewitz s'échappe de Mauthausen pour finalement être capturé.



Hans Bonarewitz mené à son lieu d'exécution, Mauthausen, 1942. Photo SS⁵¹¹.

Debout sur un chariot devant la caisse ayant servi à son évasion, il est précédé d'un ensemble d'instruments qui joue la chanson « J'attendrai » de Dino Olivieri (traduite par *Komm zurück, ich warte auf Dich*) :

⁵¹¹ « Häftlingskapellen », in *Mauthausen Memorial. KZ-Gedenkstätte Mauthausen*, <http://www.mauthausen-memorial.at/db/admin/de/index_main.php?cbereich=1&cthem=34&carticle=35&fromlist=1>, consulté en novembre 2011.

Komm zurück

Paroles allemandes : Ralph Maria Siegel

Komm zurück, ich warte auf Dich,
denn du bist für mich all mein Glück !
Komm zurück, ruft mein Herz immerzu,
nun erfülle Du mein Geschick !
Ist der Weg auch weit, führt er Dich
und auch mich in die Seligkeit.
Komm zurück, komm zurück!

J'attendrai

Traduction de la version allemande

Reviens, je t'attends
car tu es tout pour moi !
Reviens, ne cesse de me demander mon cœur
exauce maintenant mon vœu !
Le chemin est encore long, qui nous mène toi
et moi au bonheur
Reviens, reviens !

Musique légère adaptée du titre italien *Tornerai* et ayant connu un succès européen dès son enregistrement par Rina Ketty en 1938, elle est traduite en allemand par Ralph Maria Siegel et enregistrée par l'orchestre de Michael Jary l'année suivante et devient l'une des chansons les plus populaires des années de guerre. Pour assurer une mort plus lente, la corde servant à la pendaison a été remplacée par une corde de piano⁵¹².

Enfin, le cas de l'apprentissage des hymnes « officiels » dans certains camps, particulièrement le *Buchenwaldlied*, relève du même traumatisme. Bien que n'émanant pas toujours d'une volonté punitive de la part des gardiens, leur exigence quant à la justesse du chant mène à des répétitions de plusieurs heures dans des conditions météorologiques extrêmes. Cette pratique musicale participe d'un affaiblissement des détenus et est ressentie par ces derniers comme une « violence acoustique ». Bien que la dernière phrase du refrain de ce *Buchenwaldlied* répétée trois fois évoque la libération : « *Denn einmal kommt der Tag, da sind wir frei* » (« car le jour viendra où nous serons libres »), l'apprentissage de cet hymne à lui seul a anéanti nombre d'entre eux. Emblème musical de ce qui aurait pu constituer une « communauté » d'individus, les hymnes des camps ont parfois, et paradoxalement, consacré davantage la destruction du collectif et participé d'une forme de « torture par l'espérance⁵¹³ ».

⁵¹² Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 32.

⁵¹³ Nous faisons ici référence à l'un des *Nouveaux contes cruels* d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam paru en 1888, « La Torture par l'espérance », qui suit le calvaire d'un rabbin aragonais, Aser Abarbanel sous l'Inquisition. Alors qu'aucune torture n'a eu raison de sa foi, l'Inquisiteur met en place des stratagèmes le menant à croire à sa libération jusqu'à ce qu'il réalise que « toutes les phases de la fatale soirée n'étaient qu'un supplice prévu, celui de l'Espérance ! » Le conte inspirera l'opéra de Luigi Dallapiccola, *Il Prigioniero* (1950).

1.2.3- Compromission et traumatisme

Le système concentrationnaire instrumentalise et détourne la musique au service de son objectif destructeur. Au-delà de l'anéantissement psychologique immédiat des victimes, la musique a favorisé l'instauration d'un traumatisme durable, en particulier parmi les musiciens des camps. Même s'il ne s'agit en aucun cas de minimiser l'atrocité des conditions de vie qu'ont connues ces derniers, la musique a permis à certains de survivre à la déportation, leur offrant parfois un statut de « privilégiés » au regard des détenus ordinaires. Malgré cela, aucun n'est revenu indemne et surtout chacun d'eux a été marqué par la culpabilité. Tout d'abord celle d'avoir, par les privilèges, indirectement contribué à la mort de ses codétenus ou tout simplement de leur avoir survécu, en étant par exemple à l'abri des transports vers les centres de mise à mort ou des exécutions arbitraires :

« Même si nous essayions de nous concentrer sur notre jeu, il était impossible de ne pas voir ces scènes : les cadavres de ceux qui avaient été tués au travail. Les coups, les coups de pieds ou de pistolet dans les files. L'exécution de musique pendant que le commando préposé aux cadavres ramassait les dépouilles maigres jusqu'à l'os, qui devaient ensuite être jetées et brûlées dans les fours crématoires⁵¹⁴. »

Culpabilité ensuite de s'être rendu complice de la déchéance et de la destruction d'êtres humains. Une survivante raconte un souvenir obsessionnel : « Nous jouons tandis que les colonnes se mettent en marche. Combien sont tombés là-bas, combien sont restés sur le bord du chemin ? Jouez ! Jouez⁵¹⁵ ! » Si elle a pu apaiser momentanément les nouveaux arrivants, la *musique de duperie* a en revanche traumatisé ses exécutants après leur libération des camps.

De la même manière, la musique de *divertissement contraint* a été perçue, après la période concentrationnaire, comme une forme manifeste de collaboration avec les SS. Formés pour exercer la violence dans un fonctionnement arbitraire, les commandants des camps exigeaient toutefois des SS qu'ils agissent en être supérieurs et civilisés. D'où l'instauration de « soirées de camaraderie » évoquées précédemment. Ainsi que le formulait Vladimir Jankélévitch :

⁵¹⁴ « Obwohl wir versuchten, uns auf das Spiel zu konzentrieren, war es unmöglich, diese Szenen nicht zu sehen : Die Leichen der bei der Arbeit Totgeschlagenen. Schläge, Fußtritte, Schüsse in die Reihen. Das Spielen von Musik, während das Leichenkommando daneben die bis auf die Knochen abgemagerten Leichen einsammelte, die zum Verbrennen ins Krematorium geworfen werden sollte. » Témoignage de Halina OPIELKA cité par Gabriele KNAPP, *Das Frauenorchester in Auschwitz*, op. cit., p. 291.

⁵¹⁵ « Wir spielen dort, während die Kolonnen ausmarschierten. Wie viele sind zusammengefallen, wie viele sind auf dem Weg liegengeblieben ? Spiel ! Spiel ! » Témoignage de Karla WAGENBACH, citée par Guido FACKLER, *"Des Lagers Stimme"*, op. cit., p. 467.

« La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit : douce elle-même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion⁵¹⁶. »

En participant à l'élimination du stress et des tensions, la musique de *divertissement contraint* permettait aux SS une forme de régénération psychologique tout en les confortant dans leur rôle dominateur et dans leur écart avec les détenus. Elle ravivait par ailleurs l'espoir d'une issue favorable chez les musiciens, témoins de la véritable « métamorphose » de leurs gardiens par la musique :

« Lorsque l'Allemand se trouve sous l'effet de la musique, de "sa" musique, il commence à ressembler à tout être humain, tel qu'on se l'imagine d'ordinaire. Il ne hurle pas, sa voix n'est pas gutturale, ses manières sont douces, il vient gracieusement à vous avec un petit tapotement sur l'épaule. Parfois, lorsque l'air évoque en lui un souvenir lointain, il semble penser à sa mère, à sa fiancée et ses yeux s'embuent d'une humidité qui ressemble étrangement à des larmes humaines. C'est à de pareils moments que nous ne pouvons nous empêcher d'espérer que tout n'est pas perdu pour l'humanité, même si les Allemands gagnaient la guerre. Des hommes qui aiment tant la musique, des hommes qui pleurent en l'écoutant, sont-ils capables de faire tant de mal, de faire du mal tout court ? Hélas ! Le charme se dissipe en même temps que la musique cesse. Et l'homme redevient ce qu'il est réellement : un boche, un monstre⁵¹⁷. »

Conséquence de ce pouvoir durablement destructeur, l'abandon de leur activité par certains après 1945, dû à une réminiscence traumatique de l'exécution de musique :

« Je ne touche désormais plus à aucun instrument de musique. [...] J'aime bien la musique classique et auparavant j'allais de temps à autre au concert, mais désormais cela me dérange, et à chaque fois une image m'apparaît : nous sommes devant la porte [du camp] ou bien directement à la porte sur des chaises et nous jouons⁵¹⁸. »

Le simple contact avec leur instrument sera parfois même générateur de syndromes post-traumatiques, ainsi la musicienne de l'orchestre des femmes d'Auschwitz-Birkenau, Zocha Nowak :

⁵¹⁶ Vladimir JANKELEVITCH, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.

⁵¹⁷ Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 158-159.

⁵¹⁸ « Ich rühre heute kein Instrument mehr an. [...] Ich habe gerne klassische Musik und bin früher teilweise in Konzerte gegangen, doch es hat mich zu stören begonnen, jedesmal sehe ich die Bilde vor mir : Wir sitzen vor dem Tor oder direkt an dem Tor auf Stühlen und spielen dort. » Karla WAGENBACH, citée par Guido FACKLER, "Des Lagers Stimme", op. cit., p. 467.

« Sa santé était très mauvaise. Elle souffrait de cauchemars et était prise de crises de panique dès qu'elle essayait de s'approcher de son violon. Après des années de traitement elle a pu à nouveau le toucher mais plus jamais en jouer⁵¹⁹. »

Enfin, malgré la souffrance que leur démarche engendre, d'autres artistes, compositeurs ou musiciens, choisissent, après la guerre, d'utiliser leur talent pour témoigner et nourrir un devoir de mémoire. Parmi eux, le chansonnier polonais Aleksander Kulisiewicz :

« Quand je chante mes chants des camps de concentration nazis, je demande au public de ne pas applaudir. Ce sont des chants d'un autre monde : complètement dégénéré, un produit du pandémonium créé par l'État SS. [...] Tout chanteur ressent de la satisfaction durant son spectacle, et cherche à montrer sa voix bien formée. Je ne peux pas bien chanter. À chaque fois que je chante, je me retrouve dans cet abominable camp de concentration. Je ne dois pas seulement reproduire par le son toute l'horreur que décrivent les chants, mais je dois en plus ressentir à nouveau comment c'était d'exister dans un camp de concentration⁵²⁰. »

La torture qu'ont constituée les conditions de détention et de survie dans le système concentrationnaire a, à l'aide de la musique, durablement bouleversé et même détruit, tant psychologiquement que physiquement, ceux qui y ont survécu. Parmi les séquelles psychologiques, tristesse et pessimisme, avec parfois des signes dépressifs, des changements dans la personnalité ou l'humeur (colère, agressivité, crises de panique, difficilement contrôlables par le sujet), et même suicide de nombre d'entre eux. L'absence de civilisation, mais aussi de cérémonies et de rituels d'enterrement dans le système concentrationnaire a obligé les déportés à régresser au niveau des pulsions narcissiques primaires afin de tenter de survivre, entraînant une forte culpabilité après la guerre :

« Ce sentiment de culpabilité de n'avoir pas eu de réactions de deuil aiguës est lié à la conscience nette d'avoir été dégradé dans les camps au point de ne plus avoir eu d'émotions humaines élémentaires vis-à-vis de la mort d'autrui⁵²¹. »

Si la musique a largement été mise à contribution de l'entreprise meurtrière nazie, devenant un élément traumatique pour les survivants, il ne faut pas oublier qu'elle a cependant parfois

⁵¹⁹ « Gesundheitlich ging es ihr sehr schlecht. Sie litt unter Alpträumen und bekam Panikattacken, wenn sie versuchte, sich ihrer Geige zu nähern. Nach jahrelanger Behandlung konnte sie sie wieder berühren, spielen konnte sie nicht mehr. » Gabriele KNAPP, *Das Frauenorchester in Auschwitz*, op. cit., p. 248.

⁵²⁰ « When I sing my songs from the Nazi concentration camps, I ask the public not to applaud. These are songs from the other world — completely degenerate, a product of the pandemonium created by the SS state. [...] Every singer feels satisfaction during his performance, and wants to show off his well trained voice. I can't sing beautifully. Every time I sing, I am back in this accursed concentration camp. I not only have to reproduce in sound all the horror portrayed by the songs, but once again I have to experience what it was like to exist in a concentration camp. » Aleksander KULISIEWICZ, cité par David H. HIRSCH, « Camp Music and Camp Songs : Szymon Laks and Aleksander Kulisiewicz », in G. Jan COLIJN, Marcia Sachs LITTELL (dirs), *Confronting the Holocaust*, op. cit., p. 161-162.

⁵²¹ Willy SZAFRAN, Yannis THANNASSEKOS, « Le deuil chez des rescapés d'Auschwitz : un processus interminable », *Parole sans frontière*, 1993-1994, <<http://www.p-s-f.com/psf/spip.php?article124>>, consulté en octobre 2010.

contribué à mettre en échec certains aspects du système et a permis, même furtivement, la constitution de communautés dans une humanité retrouvée. Il est donc important d'appréhender le rôle qu'elle a pu jouer dans une forme de résistance, tant physique que spirituelle, au système nazi.

2- Des espaces de résistance

2.1.1- Musique et résistance

« Le camp est précisément l'écart entre la naissance et la nation. Il désigne un ordre spatial nouveau et stable, habité par une vie nue qui, de plus en plus, ne parvient pas à s'inscrire dans le système : la vie fait alors l'objet d'une capture radicale par le souverain. [...] La résistance doit s'enraciner dans cela même qui était en jeu dans le pouvoir : la vie⁵²². »

Le terme « résistance » dans le contexte concentrationnaire mérite tout d'abord définition. Il peut représenter l'opposition active mais également et surtout le seul fait de perdurer face à un système létal. Non armée, souvent très peu ou pas organisée politiquement, la résistance a donc pour fondement la volonté de survivre à l'entreprise d'anéantissement visée par le régime. Comme le formulera Hermann Langbein : « La résistance dans un camp d'extermination signifiait la protection de la vie⁵²³. » La survie constitue donc la forme première de la résistance. Par ailleurs, dans un contexte de « vacance » de toute humanité et d'anonymisation d'une masse de détenus, elle doit se faire l'outil d'affirmation de l'individualité et du refus : « Le refus de devenir inhumain, le refus de leur donner la chance de nous déshumaniser totalement, pour ceux qui survivaient encore à ce moment⁵²⁴. » La résistance dans les camps s'exprime donc très diversement, et le simple fait d'exercer sa pensée en constitue un acte, comme en témoignera Bruno Bettelheim :

« [L'auteur] n'a pas étudié son comportement ni celui de ses compagnons de captivité en vue de contribuer à une pure recherche scientifique. L'étude de ces comportements était un mécanisme mis en œuvre par lui, et à dessein, afin de pouvoir, grâce au moins à une activité intellectuelle, être mieux armé pour supporter la vie des camps. Ses observations et le fait qu'il ait récolté un ensemble de faits, doivent donc être considérés comme un type particulier de défense élaboré dans une situation extrême⁵²⁵. »

⁵²² Katia GENEL, « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », *art. cit.*, § 2.4.

⁵²³ « Resistance in an extermination camp meant the protection of life. » Hermann LANGBEIN, *People in Auschwitz*, *op. cit.*, p. 241.

⁵²⁴ « It was in the refusal of becoming inhuman and to refuse them the chance of totally dehumanizing us, those who were still at that time surviving. » Témoignage de Max GARCIA, créateur de spectacles de Cabaret à Auschwitz, cité par Samuel L. EDELMAN, « A Study of Jewish Cabaret and Opera during the Holocaust », in Rebecca ROVIT, Alvin GOLDFARB (dirs), *Theatrical Performance during the Holocaust. Texts, Documents, Memoirs*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 130.

⁵²⁵ Bruno BETTELHEIM, *Survivre*, *op. cit.*, p. 72.

Une résistance politique consistant en actes de sabotage, évasions ou rébellions a également existé dans nombre de camps. Mais pour toutes les formes que cette résistance a pu prendre, le pré-requis était des conditions matérielles permettant de sortir de l'obsession de la satisfaction des besoins les plus élémentaires, ce qui explique que les détenus bénéficiant de rations alimentaires plus importantes ou d'avantages matériels soient ceux qui ont résisté le plus activement :

« Celui qui pouvait à la limite penser à la résistance, ou qui avait la chance de penser à quoi que ce soit, devait déjà s'être élevé de la couche la plus basse et la plus large des prisonniers, dont les pensées tournaient uniquement autour de la nourriture et de la peur des coups. Chaque groupe de résistance devait commencer par assurer des conditions de vie supportables à ceux en lesquels il plaçait sa confiance. C'était le pré-requis de son activité, non son but⁵²⁶. »

La « musique » elle-même doit être contextualisée à la lumière des conditions de vie dans les camps. Produite principalement par des individus en mauvaise santé physique et psychologique, sur des instruments stockés dans de mauvaises conditions, exécutée en plein air ou dans des salles à l'acoustique inadaptée, la musique concentrationnaire n'est plus parfois qu'un succédané, voire une dénaturation de « l'art de combiner les sons », comme en témoignera notamment David Rousset :

« J'ai entendu quelque chose d'immonde, qui n'avait pas de nom et que ces gens appelaient de la musique, et qui était faite par cet orchestre invraisemblable où il y avait quatre pistons, quatre cors, trois trombones, une flûte, cinq clarinettes, deux violons, un violoncelle. Quelque chose d'inouï comme équilibre. [...] Quelle musique ! Invraisemblable au point de vue des œuvres comme de l'exécution⁵²⁷. »

Malgré cela, ses références à la vie antérieure à l'incarcération, à des expériences musicales vécues, l'échappatoire qu'elle permet à la réalité et l'instauration d'un sentiment de collectivité et de communauté en font un outil de résistance spirituelle à part entière. Sa présence, on l'a vu, varie d'un camp à l'autre, selon la politique du commandant et en fonction des instrumentistes incarcérés. Dans la majorité des cas, seuls peuvent s'y adonner ceux qui bénéficient de rares moments de temps « disponible » ou de la bienveillance des gardiens ou des chefs de chambres⁵²⁸.

⁵²⁶ « Anyone who could even think of resistance, or had a chance to think of anything, had to have risen from the lowest and widest stratum of inmates, whose thoughts revolved only around food and fear of beatings. Every resistance group had to begin by procuring bearable living conditions for those it had come to trust. That was the prerequisite of its activity, not its goal. » Hermann LANGBEIN, *People in Auschwitz*, op. cit., p. 249.

⁵²⁷ David ROUSSET, *Les jours de notre mort*, Paris, éd. du Pavois, 1947, p. 405.

⁵²⁸ Dans la plupart des camps, les prisonniers jouissant de privilèges sont les ressortissants allemands, criminels (« triangles noirs ») ou incarcérés pour raison politique ; tandis que les premiers ne sont pas considérés comme des « sous-hommes » par leurs gardiens car ils sont allemands, les seconds ont déjà une expérience de la résistance au système nazi. Formés pour combattre l'idéologie hitlérienne, ils vivent leur incarcération comme une forme extrême d'oppression politique et tentent de constituer des réseaux pour y survivre.

Michel Foucault, à propos de la singularisation de la vie nue et de la survie comme moyen de résistance, écrivait : « La vie est en quelque sorte prise au mot et retournée contre le système qui entreprenait de la contrôler⁵²⁹. » Il en va de même pour la résistance par la musique. Objet de toutes les attentions et manipulations politiques, cette dernière constitue l'outil visible du pouvoir, de la domination et de la répression nazis. À l'intérieur même des camps, son exécution lors de fêtes privées assoit le statut social des prisonniers :

« Les sommités du camp dont la situation est fermement établie, dont les revenus sont stables et qui ont une filière nourricière pratiquement inépuisable, aiment à se distraire dans l'intimité aux sons de la musique⁵³⁰. »

C'est cette valeur qui l'expose à un détournement et un investissement par les détenus dans les camps : outre sa portée universelle et ses vertus cathartiques, son potentiel politique sera abondamment exploité.

2.1.2- Musique vocale et détournement : le réinvestissement de la langue

« Le nazisme n'a pas forgé beaucoup des mots nouveaux, mais il a réussi à détourner les mots courants et à les imbiber de ses contenus et de ses valeurs et à les utiliser avec une telle fréquence que ceux des autres se trouvent noyés et neutralisés à la racine. Le discours nazi confisque le lexique et la grammaire allemande⁵³¹. »

Détournée, dénaturée, nazifiée et barbarisée par Hitler et ses idéologues, la langue allemande des années 1930 est devenue *Lingua Tertii Imperii* (« langue du Troisième Reich ») selon l'expression du philosophe Victor Klemperer. Le répertoire de la musique vocale, et particulièrement des *Volkslieder*, a subi un sort comparable : ayant échoué dans son entreprise de régénération de la création musicale, le régime nazi a fait un usage abondant de la reprise de chansons populaires, mais aussi de chants communistes dont seules les paroles étaient modifiées. Tout en palliant le manque de créativité, ce détournement assurait une mémorisation aisée et une intériorisation inconsciente des nouvelles paroles et, partant, des idées véhiculées. Par le biais de musiques connues et appréciées, la prise de pouvoir par la langue nazie s'opère le plus efficacement :

« La langue ne se contente pas de poétiser et de penser à ma place, elle dirige aussi mes sentiments, elle régit tout mon être moral d'autant plus naturellement que je m'en

⁵²⁹ Michel FOUCAULT, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 191.

⁵³⁰ Simon LAKS, René COUDY, *Musiques d'un autre monde*, op. cit., p. 126.

⁵³¹ Alexandre DORNA, « La lingua horribilis du III^e Reich : l'apport de Victor Klemperer à la compréhension du nazisme », *Les Cahiers de psychologie politique*, n°7, juillet 2005, <<http://a.dorna.free.fr/RevueNo7/Rubrique5/R5SR1.htm>>, consulté en décembre 2006.

remets inconsciemment à elle. Et qu'arrive-t-il si cette langue cultivée est constituée d'éléments toxiques ou si l'on en a fait le vecteur de substances toxiques ? Les mots peuvent être comme de minuscules doses d'arsenic : on les avale sans y prendre garde, ils semblent ne faire aucun effet, et voilà qu'après quelque temps l'effet toxique se fait sentir⁵³². »

Dans le système concentrationnaire, la langue n'est plus seulement détournée : elle est mortifère et collabore véritablement à la dépersonnalisation et à la déshumanisation des individus. C'est cela-même qui explique l'enjeu de son réinvestissement dans le processus de résistance. Se produit alors un véritable renversement du détournement : le procédé cher aux propagandistes nazis est repris, cette fois pour dénoncer le régime hitlérien et l'inhumanité des camps. Le chant est privilégié pour sa dimension profératoire qui le différencie de la langue parlée :

« Chanter [...] ce n'est plus parler ou dire au sens d'asserter un propos comme dans la conversation courante. Toute chanson peut sciemment déporter un texte, jouer à étirer ou distendre, donner de l'élasticité à la surface des mots [...]. Chanter ne devrait pas être considéré ici comme une solution de rechange ou de complément à réciter, mais bien comme une solution profératoire à part entière. Dire en chantant, plutôt que déclamer. Une manière particulière de prendre la parole, de donner de la voix⁵³³. »

La somme des chants ayant vu le jour dans les camps n'a pu être établie précisément tant ceux-ci ont été nombreux. Le recours à des mélodies populaires avec l'ajout de nouvelles paroles répond dans un premier temps à un besoin d'immédiateté de toute forme de résistance : dans un contexte de transferts incessants et de nouvelles arrivées de convois, mais aussi en raison du manque matériel de supports pour l'écriture musicale, la circulation et l'apprentissage de chants clandestins ne peuvent être réellement efficaces que si ceux-ci se basent sur des mélodies connues et facilement mémorisables. Ce détournement du répertoire nazi ou nazifié représente en outre un acte de défiance et de résistance à part entière puisqu'il permet l'expression de propos qui n'auraient pas été autorisés sous une autre forme. En effet, si dans tous les camps la correspondance vers l'extérieur est strictement censurée et tout écrit confisqué, le répertoire chanté fait l'objet d'une tolérance beaucoup plus importante. Cette faille découle du succès même du régime nazi : ayant façonné les gardiens SS dans une société de l'omniprésence et même de l'envahissement parasitaire des *Volkslieder*, il en résulte que ceux-ci prêtent finalement peu attention aux textes, y compris à ceux des chants repris dans les camps.

Modifier des paroles participe également d'une quête intellectuelle de sauvegarde, voire de résurrection de la langue allemande avant sa perversion ou sa défiguration par les nazis. Sa réappropriation s'adjoint celle de la dignité et de l'humanité de ceux qui y font appel :

⁵³² Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du III^{ème} Reich*, op. cit., p. 40.

⁵³³ Jacques CHEYRONNAUD, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 93.

« Ainsi un langage se tramait, qui n'était plus celui de l'injure ou de l'éruclation du ventre, qui n'était pas non plus les aboiements de chien autour du baquet de rab. Celui-là creusait une distance entre l'homme et la terre boueuse et jaune, le faisait distinct, non plus enfoui en elle mais maître d'elle, maître de s'arracher à la poche vide du ventre⁵³⁴. »

Un processus de double-résistance est même à l'œuvre dans les camps où sont déportés des prisonniers politiques : il s'agit de la reprise de chants communistes interdits en Allemagne. Leurs caractéristiques musicales, similaires à celles des *Volkslieder*, et le fait que nombre d'entre eux aient été détournés au profit du répertoire nazi les rendent acceptables aux responsables du camp. La résistance se joue donc dans la dénonciation de la réalité du camp, mais également de manière subliminale, dans la référence au texte d'origine. Ainsi *Was uns auch begegnet hier* (« Ce qui nous attend ici ») reprend la mélodie du chant communiste *Arbeitsmann, du lebst in Not* (« Travailleur, tu vis dans la misère »), composé dans l'Allemagne de Weimar en 1928 et emblématique du mouvement prolétaire avant l'accession de Hitler au pouvoir (Annexe XI). Derrière les paroles décrivant la dure réalité du camp résonnent celles qui appellent à l'avenir radieux du communisme.

D'autres chants quant à eux, le plus souvent des *Volkslieder* appréciés par les SS, ne connaissent pas de changement de paroles mais se chargent d'une nouvelle signification à la lumière de l'expérience concentrationnaire : ainsi *Ich hatt' einen Kameraden* (« J'avais un camarade »), joué par la quasi-totalité des orchestres des camps, est également entonné dans certains d'entre eux spontanément après des exécutions⁵³⁵, mais aussi *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* (« Frères, au soleil, à la liberté ») ou *Wann wir schreiten Seit' an Seit'* (« Quand nous marchons côte à côte ») lors de déplacements en dehors du camp, tout comme *Die Gedanken sind frei* (« Les pensées sont libres »).

Enfin, la résistance peut se faire par l'utilisation du répertoire accaparé par les nazis, dont par exemple l'« Hymne à la Joie » extraite de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. C'est ainsi que naît à Aschendorfermoor le chant *Der Lichtschein im Moor* (« Lueur dans le marais ») ; le texte cynique et tragi-comique tourne en dérision la grandeur de l'œuvre adulée par Hitler (« Pour les accrocs à la nicotine / la plus grande joie est de fumer / Les listes de courses arrivent aujourd'hui ? Tout le monde se réjouit ! »). Des *Volkslieder* célèbres sont également repris, parmi lesquels *Alle Vögel sind schon da* et *Das Wandern ist des Müllers Lust* évoqués précédemment. Ces deux chants entonnés depuis l'enfance sont parfois devenus traumatiques dans les camps car utilisés par les SS par dérision lors d'exécution ou de l'arrivée de nouveaux détenus. Leur reprise, à l'exemple de *Der Posten* (« Le gardien ») dans le camp de Colditz, constitue en quelque sorte une « déprise », un renversement de ce processus destructeur (Annexe XII).

⁵³⁴ Robert ANTELME, *L'espèce humaine*, [1947], Paris, Gallimard, 1957, p. 201.

⁵³⁵ Guido FACKLER, "*Des Lagers Stimme*", *op. cit.*, p. 196.

La langue employée dans les nouveaux chants est le plus souvent celle du persiflage, du pragmatisme et de la réalité, elle ne cède pas aux tournures poétiques chères aux compositeurs *völkisch*. La reprise et le détournement de chansons exploitent donc en premier lieu la portée politique du texte par l'usage d'une langue appelée à se déprendre de la *LTI*. La chanson est avant tout un témoin qui doit échapper à toute récupération nazie et réinvestir le langage ; elle participe au processus de résistance à l'œuvre dans le système concentrationnaire.

2.1.3- Musique « non-imposée » et résistance

« Le pouvoir disciplinaire peut se caractériser d'abord par le fait qu'il implique non pas un prélèvement sur le produit ou sur une partie du temps, ou sur telle ou telle catégorie de service, mais qu'il est une prise totale, ou tend, en tout cas, à être une prise exhaustive du corps, des gestes, du temps, du comportement de l'individu. C'est une prise du corps et non pas du produit : c'est une prise du temps dans sa totalité et non pas du service⁵³⁶. »

L'organisation de la vie des individus dans les camps, et de la place qu'y tient la musique, est sur-encadrée. Dans la planification de cet emploi tyrannique du temps, de rares instants « disponibles » ont été prévus dans les camps, principalement ceux des premières années : le dimanche après-midi aux alentours de 16h00, pour deux voire trois heures durant lesquelles la surveillance des SS est réduite aux endroits stratégiques, principalement les miradors, et le soir, après l'appel et avant l'extinction des feux, moment pouvant durer de trente minutes à trois heures selon la longueur de l'appel. Ce « temps libre » l'est uniquement dans la mesure où la contrainte sur le corps est supposément levée. Le détenu cesse brièvement d'être un numéro et les mieux portant peuvent décider individuellement de la gestion de leur corps et de ses mouvements :

« Il y a le bordel pour ceux qui y ont droit, peu nombreux. Il y a les trafics de toute sorte. Il y a l'amour homosexuel souvent lié à l'intérêt ou à l'abus d'une position de pouvoir, mais pas toujours [...]. Il y a les chansons de Zarah Leander, les orchestres clandestins, les représentations théâtrales improvisées... Il y a les réunions politiques⁵³⁷. »

Une restriction cependant : lorsqu'ils ne sont pas soumis au caprice de leurs gardiens, qui infligent très régulièrement des exercices punitifs en musique le soir, nombre d'entre eux sont par ailleurs contraints de mettre à profit ces moments pour se préoccuper avant tout de leur survie physique, se laver, reprendre ou nettoyer leurs vêtements, tenter de trouver un repos réparateur ou chercher à retrouver des proches dans le camp. Avec l'évolution

⁵³⁶ Michel FOUCAULT, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2003, p. 48.

⁵³⁷ Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 175.

concentrationnaire vers l'« épuration raciale » et l'instauration de camps visant l'anéantissement par le travail, ces moments de répit deviendront de plus en plus rares voire inexistantes.

Certains parviennent néanmoins à organiser des activités musicales. La musique qui résonne alors est le seul exemple de musique non-contrainte recensée dans le système concentrationnaire, et le musicologue Guido Fackler évoque même une « musique spontanée⁵³⁸ » (*spontanes Musizieren*), si tant est que cet adjectif puisse avoir un sens dans un tel univers⁵³⁹. Nous lui préférons ici l'expression « *musique non-imposée* », par laquelle on entend une musique programmée et exécutée de leur propre initiative par les détenus, sans que l'ordre leur ait été donné ni que le répertoire ait été imposé, dans la clandestinité ou dans l'espace public et ne revêtant aucune fonction relative à la gestion de la vie ou à la dépersonnalisation.

Les manifestations musicales organisées le dimanche après-midi sont conçues comme des instants de délassement et de divertissement très relatifs, se déroulant le plus souvent dans l'espace public du camp et par conséquent susceptibles de compter des gardiens parmi l'auditoire.



L'orchestre des hommes d'Auschwitz I donne un concert devant la cuisine du camp, 1941. Photo SS⁵⁴⁰.

En conséquence, le choix du répertoire se porte sur des œuvres légères et toute critique contre le système ou toute allusion politique doit être masquée. L'un des exemples les plus célèbres est le *Zirkus Konzentraxani*. Le 27 août 1933, quelques semaines seulement après la création du camp de Börgermoor en Allemagne, un spectacle intitulé *Zirkus Konzentraxani* (« Cirque des concentrationnaires ») est mis en place, un présentateur assurant la continuité entre les

⁵³⁸ Guido FACKLER, "*Des Lagers Stimme*", *op. cit.*, p. 194.

⁵³⁹ Cette expression choisie par Fackler qui, rappelons-le, étudie le système concentrationnaire des premières années, traduit en revanche l'évolution des camps à partir de 1938 ; si une forme de « spontanéité » pouvait encore être possible au sein des camps visant une soi-disant « rééducation » politique entre 1933 et 1936, elle disparaît en revanche totalement avec la volonté d'anéantir des individus jugés de « race inférieure ».

⁵⁴⁰ *Ibid.*, illustration 25, p. XIII.

numéros : lutteurs, acrobates, boxeurs, clowns, détenus travestis, avec pour final le *Moorsoldaten Lied* ou *Börgermoorlied*⁵⁴¹ (« Chant des Marais ») (Annexe XIII). Si la teneur du spectacle est satyrique et ironique par rapport à la vie dans le camp, les accusations restent subtiles, au point que les SS ne perçoivent pas celles contenues dans le chant, et l'apprécient, ainsi qu'en témoigne son compositeur Rudi Goguel :

« Nous chantions, et dès la deuxième strophe, les quelque mille prisonniers commencèrent à fredonner le refrain avec nous. De strophe en strophe, le refrain s'intensifiait et, à la dernière strophe les SS, qui étaient apparus avec leur commandant, chantaient, en harmonie avec nous, parce qu'ils se sentaient manifestement interpellés eux aussi comme "soldats du marécage"⁵⁴². »

D'autres exemples de concerts ou même de cabarets ont été relevés dans de nombreux camps, notamment à Westerbork ou à Buchenwald, où le caractère fantasque et imprévisible d'un commandant alcoolique et mélomane permit par moments des expériences artistiques nombreuses : concerts de musique classique et de jazz, pièces de théâtre, cabaret, et même un opéra intitulé *Buchhäuser oder Läusekrieg auf der Waldburg* (« Les habitants de Buchhaus ou la Guerre des Poux à Waldburg ») et donné pour les fêtes de fin d'année en 1943⁵⁴³. À Mauthausen, c'est l'opérette *Die lustige Witwe* (« La Veuve joyeuse ») de Franz Lehár qui est montée et donnée en costumes à cette occasion⁵⁴⁴. À Dachau, dirigé par un commandant extrêmement prohibitif et peu enclin au divertissement musical, des concerts seront également autorisés à partir de 1945, notamment avec l'accentuation de l'effort de guerre et des rares mesures visant à retarder la mort des détenus.

De telles manifestations, même si elles ne sont pas directement commanditées par les autorités des camps, leur sont néanmoins favorables : le moment d'évasion qu'elles procurent aux détenus évite qu'ils ne songent à fomenter des rébellions et les clichés pris à ces occasions permettent d'alimenter la propagande nazie concernant les conditions de vie dans les camps. Mais elles sont également bénéfiques à ceux qui peuvent y assister. En effet, l'exécution de

⁵⁴¹ Désormais entonné lors de chaque cérémonie commémorant la déportation, il est né de la collaboration de trois prisonniers communistes : Rudi Goguel (musique), Johann Esser et Wolfgang Langhoff (paroles), et dénonce les conditions de travail de leur commando dans les marais alentour. Remportant un vif succès auprès de tous les détenus présents dès sa première exécution, il est très rapidement interdit. Diffusé de bouche à oreille par de nombreux détenus ayant été relâchés, Hanns Eisler l'adapte dès 1935 et Ernst Busch l'enregistre cette même année. Très largement diffusé dans tous les milieux de résistance au nazisme (y compris dans les Brigades Internationales pendant la guerre d'Espagne), ce chant deviendra un symbole puissant de la lutte antinazie. À ce sujet, lire Bruno GINER, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, op. cit., p. 33. Par sa forme, sa structure et les conditions de sa réalisation, le *Börgermoorlied* ouvre la voie à la composition des *Lagerlieder*. Parmi ceux-ci, citons *Dachaulied*, *Auschwitzlied*, *Neuengammerlied*, sans oublier *Buchenwaldlied*.

⁵⁴² « Wir sangen, und bereits bei der zweiten Strophe begannen die fast 1000 Gefangenen den Refrain mitzusummen. Von Strophe zu Strophe steigerte sich der Refrain, und bei der letzten Strophe sangen auch die SS-Leute, die mit ihrem Kommandanten erschienen waren, einträchtig mit uns mit, offenbar, weil sie sich selbst als "Moorsoldaten" angesprochen fühlten. » Témoignage de Rudi GOGUEL, in Inge LAMMEL, Günter HOFMEYER (dirs), *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1962, p. 17.

⁵⁴³ Sonja STAAR, « Kunst, Widerstand und Lagerkultur. Eine Dokumentation », op. cit., p. 36-37.

⁵⁴⁴ Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 86.

musiques non-imposées et libérées des contraintes idéologiques nazies constitue déjà un acte de résistance et de soustraction au système d'hyper-gestion de la vie nue, tout en procurant un bref échappatoire à la réalité du camp :

« C'était comme un rêve. Je n'avais plus entendu de musique depuis deux ans, seulement les cris et les plaintes des hommes torturés ; et là, dans cet endroit lugubre et désolant, une telle musique ! [...] Je n'étais pas fatigué, j'aurais pu rester debout des heures entières à écouter⁵⁴⁵. »

En outre, le répertoire joué à ces occasions puise largement dans les musiques ostracisées et interdites dans le reste de l'Allemagne, parmi lesquelles les hymnes nationaux ainsi que dans celui de la musique décrétée « dégénérée » : le jazz et les œuvres de compositeurs juifs ou modernes. Un deuxième type de répertoire est réinvesti : il s'agit de celui plébiscité par le régime et cher aux gardiens et aux commandants des camps. Des œuvres de Mozart, Schubert ou encore Beethoven sont ainsi mêlées aux programmes. Cette présence simultanée de musiques interdites dans le Reich et d'œuvres représentatives de la « pureté aryenne » participe d'un double-processus de résistance. Tout d'abord, elle permet d'affirmer et de revendiquer une humanité détruite et niée par l'accession à un répertoire réservé aux nazis. Le fait de se l'approprier et de lui refuser cette exclusivité constitue même en quelque sorte une « dénazification » avant l'heure et préfigure les politiques qui seront menées après la guerre par les occupants. Ensuite, elle garantit la pérennité d'œuvres bannies et vouées à la destruction tout en leur accordant la même valeur qu'aux pièces des grands maîtres allemands.

Les manifestations musicales qui se mettent en place le soir après l'appel et avant le coucher sont plus rares, plus confidentielles et le plus souvent liées à des actes de résistance politique ou religieuse. Ne pouvant se tenir que dans des endroits clos, elles ont généralement lieu dans les baraques ou dans les blocs, espaces surveillés par les *Blockälteste* et dans lesquels les SS n'interviennent habituellement pas. Dans le camp d'Auschwitz et Dachau particulièrement, de telles soirées sont pratiquement impossibles à organiser en raison de la politique de terreur omniprésente et de totale intransigeance des gardiens à l'égard des détenus. Dans de nombreux camps de concentration cependant, il est possible de soudoyer ou de convaincre le *Blockälteste* et d'obtenir son silence sur ce qui peut aller de quelques minutes à l'organisation d'*Unterhaltungsabende* (« Soirées de divertissement »)⁵⁴⁶. Des soirées de Noël ou de commémoration d'événements politiques seront aussi organisées, ou encore des lectures de

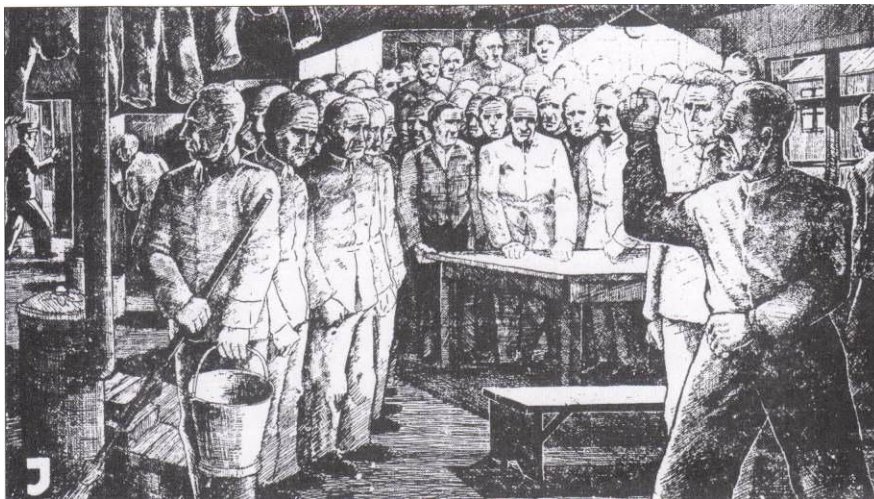
⁵⁴⁵ « Es war wie ein Traum. Schon über zwei Jahre hatte ich keine Musik mehr gehört, nur das Geschrei und Wehklagen der gequälten Menschen ; und jetzt, in diesem grauen, trostlosen Raum so eine Musik ! [...] Ich war nicht müde, ich hätte noch stundenlang stehend zuhören können. » Témoignage de Bohdan ROSSA, « Meine Begegnung mit Musik und Gesang im KZ Sachsenhausen », in SACHSENHAUSENKOMITEE WESTBERLIN (éd.), *Niemand und nichts vergessen*, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefantenpress, 1984, p. 85.

⁵⁴⁶ L'exemple désormais le plus célèbre d'œuvre composée pour l'occasion est l'opérette-revue *Le Verfügbar aux Enfers* écrite par Germaine Tillion à Ravensbrück. Mêlant danse, dialogues parlés et chansons basées sur des timbres populaires (« Au clair de la lune ») ou savants (« Chanson triste », Henri Duparc), elle ne sera cependant pas créée dans le camp. La première a eu lieu en 2007 à Paris au Théâtre du Châtelet.

textes ou des conférences. Dans les soirées musicales, l'affirmation de la solidarité et des valeurs religieuses et politiques prime sur la qualité de l'interprétation et certains textes ou chants sont récités à voix basse :

« Au cours de la fin de soirée, les vingt-quatre prisonniers de la baraque se levèrent soudainement, se groupant près du poêle [...] et ils commencèrent à chanter à voix basse un chant du mouvement des travailleurs. [...] Ce chant, plus fredonné que chanté, me redonna de la confiance pour surmonter les mauvais moments⁵⁴⁷. »

Dans d'autres cas, des œuvres sont exécutées tandis que des détenus sont chargés de tenir la garde et de signaler toute présence SS, comme le montre l'illustration d'une soirée organisée pour commémorer l'anniversaire de la révolution russe d'octobre en 1933 à Börgermoor.



Hanns Kralik, Soirée pour la commémoration de la Révolution d'octobre, 1933⁵⁴⁸.

Les œuvres choisies pour les moments musicaux dans la clandestinité sont issues des répertoires nationaux — chants patriotiques ou œuvres identitaires — et des recueils de chants politiques ou religieux. L'attention est avant tout portée aux textes et aux messages qu'ils véhiculent :

« Lorsque les mélodies du *Libussa* de Smetana et les paroles "le peuple tchèque ne s'éteindra pas, il surmontera tous les obstacles" retentirent, les yeux se remplirent de larmes, et chez les femmes la résolution de tenir bon et de continuer le combat connut un second souffle⁵⁴⁹. »

⁵⁴⁷ « Im Laufe des späten Abends stellten sich urplötzlich alle 24 Gefangenen dieser Baracke eng um den Ofen [...] und sie begannen mit leiser Stimme ein Lied aus der Arbeiterbewegung zu singen. [...] Dieses mehr gesummt als gesungene Lied gab mir Zuversicht, diese Zeit zu überstehen. » Témoignage de Peter BUSCH, cité par Guido FACKLER, "*Des Lagers Stimme*", *op. cit.*, p. 203.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, illustration 14, p. VII.

⁵⁴⁹ « Wenn sogar Melodien aus Smetanas *Libussa* und die Worte "das tschechische Volk wird nicht untergehen, es wird alle Nöte überwinden" erklangen, füllten sich die Augen mit Tränen, und in den Frauen wurde die Entschlossenheit zum

Peuvent y être adjoints des extraits de cabaret ou de la musique instrumentale, procurant un divertissement et un échappatoire au public, l'espace d'un instant. Dans certains cas enfin, ce sont des séances de pratique musicale commune quasiment sans public, notamment entre membres des orchestres « officiels ». Ainsi à Auschwitz-Birkenau :

« Cela ne semble pas très extraordinaire, il s'agissait d'une banale soirée de musique de chambre. Avec toutefois une différence. Nous avons pu nous élever au-dessus de l'enfer d'Auschwitz et rejoindre des sphères où la dégradation de l'existence dans un camp de concentration ne pouvait nous atteindre⁵⁵⁰. »

Outre l'évasion spirituelle très temporaire de telles séances musicales, l'enjeu est pour ces musiciens, forcés à une forme de collaboration, de s'affranchir de ce statut pour réaffirmer la place de la musique dans la construction d'une communauté.

La *musique non-imposée* peut donc être appréhendée selon deux espaces de représentation, l'espace public du camp et celui privé des baraques ou des blocs, et deux modes, le spectacle autorisé et la réunion clandestine. Dans les deux cas, l'enjeu de cette musique est la résistance, qu'elle soit spirituelle, intellectuelle, religieuse ou politique, et avant tout la réaffirmation de l'humanité de chacun face au système :

« L'homme partage avec les animaux des fonctions réputées "basses" — se nourrir, se protéger, protéger son intégrité corporelle, procréer... — et se distingue d'eux par des fonctions "nobles" au premier rang desquelles on compte les activités de l'esprit, la création intellectuelle et artistique. Dès lors, [en produisant] la preuve que même dans les camps, des individus ont réussi à créer et à goûter des œuvres d'art, c'est l'indice d'une victoire de l'humain, la démonstration de l'irréductibilité de l'esprit humain dans les pires circonstances⁵⁵¹. »

La musique est donc omniprésente dans les différents camps mis en place par le régime national-socialiste et révèle la transposition du système politique nazi du tout-musical, que l'on a abordé spécifiquement dans le contexte de l'éducation et de l'embrigadement de la jeunesse ainsi que dans celle des surveillants des camps. Mais tandis qu'elle permettait, dans ce dernier, la formation d'un être au service de Hitler, son usage dans le système concentrationnaire est paradoxal : s'il n'émane pas directement de la volonté destructrice et constitue davantage une transposition d'habitudes prises par les dirigeants, il n'en reste pas moins qu'il participe finalement du processus d'élimination des indésirables et de leur purification par l'expiation. Si,

Durchhalten und Weiterkämpfen neu entfacht. » Témoignage d'une détenue de Ravensbrück, citée par Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 106.

⁵⁵⁰ Anita LASKER-WALLFISCH, *La vérité en héritage*, op. cit., p. 121.

⁵⁵¹ Jean-Michel CHAUMONT, « L'univers concentrationnaire, une défaite pour l'homme ? », in *Créer pour survivre*, actes du Colloque international « Écritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis », Paris, Fédération nationale des déportés et internés résistants et patriotes, 1996, p. 31.

comme on l'a précisé antérieurement, il n'existe pas réellement de « musique nazie », il nous a néanmoins été possible de désigner des répertoires « nazifiés » et d'autres stigmatisés à cette période. Durant les presque treize années que dure le régime hitlérien, des listes d'œuvres interdites sont publiées, qui évoluent en fonction des événements politiques. Une constante cependant : le bannissement du répertoire de tous les compositeurs juifs, parmi lesquels Gustav Mahler, Giacomo Meyerbeer, Félix Mendelssohn et Jacques Offenbach. Dans les pays occupés, le répertoire national est également écarté au profit des « maîtres » allemands, principalement Wagner, Bruckner et Beethoven, et des *Volkslieder* ou de la *Volksmusik*. Dans les camps de concentration, les commandants sont tenus d'appliquer les mêmes directives que dans le reste du Reich. Un fait commun à l'ensemble de ceux-ci se distingue pourtant : la cohabitation de l'exécution de musique *völkisch*, incarnation de la pureté du peuple « aryen », avec celle de musique interdite, qui correspond aux divers moments de la vie du camp ainsi qu'à l'objectif recherché.

Les camps deviennent des réceptacles du paradoxe politique nazi en matière musicale. Ils constituent simultanément les seuls lieux où des musiques décrétées « dégénérées » peuvent retentir sans induire de sanction et être applaudies, où des musiciens juifs et tsiganes exercent leur art alors que cela leur est interdit dans l'ensemble du Reich, où des musiques « pures » sont jouées par des musiciens bannis et considérés comme des « sous-hommes », leur talent artistique leur conférant même en un sens une certaine forme de « supériorité » sur leurs gardiens. Le camp de Theresienstadt, situé en Bohême-Moravie, *Protektorat* annexé au Reich dès 1938, personnifie tous ces paradoxes à l'extrême. Constituant un exemple unique de la transposition de la politique propagandiste de Goebbels à l'égard des Juifs, il représente même le prolongement de l'expérience de la *Jüdischer Kulturbund* initiée à Berlin et en Allemagne et liquidée après les Jeux Olympiques de 1936. La pratique de musique y sera encouragée et instrumentalisée. Theresienstadt se situe au cœur du système de rupture que représente l'univers concentrationnaire : malgré un fonctionnement particulier proche de celui des ghettos, avec une « administration juive », il sert avant tout d'antichambre au centre de mise à mort d'Auschwitz-Birkenau. Mais le détournement ou l'utilisation des libertés inhérentes à sa fonction propagandiste et la création artistique foisonnante ont permis une sorte de renversement, une « rupture du système » : la résistance s'est traduite tout d'abord par la chance de communauté retrouvée dans et par la musique. Enfin et surtout, la qualité musicale et l'exigence artistique de nombre de pièces qui ont survécu traduisent aujourd'hui une forme de « victoire » symbolique des détenus sur un régime qui leur déniait toute humanité et qui entendait les réduire au silence.

C) Système de rupture et rupture du système : l'exemple de Theresienstadt

1- Un camp particulier

1.1- Un statut ambigu

Bien que partie intégrante du système concentrationnaire nazi, Theresienstadt mérite, spécialement dans le domaine musicologique, une attention particulière — et à ce titre a fait l'objet de très nombreuses recherches — qui découle de son statut complexe et ambigu. Sa dénomination pose d'emblée problème : « camp » ou « ghetto » pour ses initiateurs, « ghetto », « camp d'internement » ou « camp de transit » et « camp de concentration » selon les historiens et les détenus : si ces différentes appellations sont actuellement utilisées indifféremment, c'est que toutes recouvrent en partie la réalité de ce que fut Theresienstadt, notamment son évolution dans la mise en œuvre de la « Solution Finale » génocidaire.

1.1.1- La réalité concentrationnaire

Mars 1939 : la Tchécoslovaquie est démembrée. Poussée par Hitler, la Slovaquie proclame son indépendance le 13 mars et devient satellite de l'Allemagne ; le 15, la *Wehrmacht* entre à Prague, la Bohême-Moravie est déclarée *Protektorat* du Reich ; englobée dans l'espace douanier allemand, elle possède son propre gouvernement, mais toute l'autorité appartient à son « protecteur » Heydrich, qui représente le Führer. Dépeinte par le docteur Maurice Rossel, membre du Comité International de la Croix-Rouge (CICR), comme « une ville-forteresse à la Vauban⁵⁵² » lors de sa visite en juin 1944, Terezín (« La ville de Thérèse »), à une soixantaine de kilomètres de Prague, est une ancienne citadelle fondée en 1780 par l'empereur d'Autriche Joseph II en l'honneur de sa mère. Sa disposition géométrique en étoile autour d'une place centrale et ses nombreuses casernes pouvant accueillir un nombre important de personnes favorisent sa transformation par les nazis ; le 10 octobre 1941, la fonction de « camp de rassemblement et de transit » (*vorübergehendes Sammellager*) pour les Juifs de Bohême-Moravie lui est assignée⁵⁵³. Le camp est placé sous la tutelle du *Zentralstelle für jüdische Auswanderung in Prag* (« Bureau central d'immigration juive à Prague ») et de son directeur Hans Günther. Lui-même rend compte directement de la gestion du camp et des politiques mises en œuvre auprès d'Adolf Eichmann.

⁵⁵² Maurice ROSSEL in *Documents du Comité International de la Croix-Rouge concernant le ghetto de Theresienstadt*, Genève, 1990, n.p., paragraphe « Arrivée au Ghetto ».

⁵⁵³ À l'extérieur du camp, la « Petite Forteresse », bastion avancé de la ville qui servait de prison militaire avant l'arrivée des convois, fonctionne indépendamment et est gérée par la *Gestapo*. Y sont envoyés les prisonniers du camp ayant enfreint le règlement, mais également de nombreux détenus politiques : sur les 32 000 prisonniers non-juifs, antinazis tchèques et allemands, prisonniers de guerre soviétiques et agents anglais qui sont enfermés, 2 600 y trouvent la mort, suite aux mauvais traitements infligés quotidiennement. Une partie des autres est déportée vers l'Est et y est assassinée.

L'arrivée au camp se fait par des trains de marchandises qui s'arrêtent à la gare de Bohušovice distante de deux kilomètres, puis à pied. En 1943, pour éviter tout contact des détenus avec la population des villages environnants, les rails seront prolongés jusqu'à Theresienstadt. Si les détenus ne sont ni tatoués ni tondus à leur arrivée, leurs noms et informations personnelles sont néanmoins consignés dans des registres comme dans les autres camps. Ils transitent ensuite par un bâtiment surnommé « l'écluse » (*die Schleuse*), où ils sont dépossédés de tous leurs biens et objets ayant de la valeur dans le camp, prioritairement l'argent, les bijoux et les cigarettes. À l'issue de ces procédures, un logement leur est assigné et les hommes sont séparés des femmes et des enfants, sauf les *Prominenten*, « privilégiés ». Le premier convoi arrive de Berlin le 2 juin 1942, suivi par d'autres provenant des territoires occupés par l'armée allemande : quelque 74 000 personnes de Bohême-Moravie, 43 000 d'Allemagne, 15 000 d'Autriche, 4 900 des Pays-Bas, 1 500 de Slovaquie, 1 000 de Hongrie et 460 du Danemark. La population de cette ville habitée originellement par près de 6 000 Tchèques atteint le chiffre record de 58 491 détenus en septembre 1942. Sur les 155 000 personnes qui y ont transité près de 87 000 seront déportées vers le centre de mise à mort d'Auschwitz-Birkenau principalement, parmi lesquels on dénombrera seulement 3 800 survivants⁵⁵⁴. Les conditions de vie de la population sont déplorables, entraînant un taux de mortalité très important :

« [Theresienstadt] était aussi un lieu où sévissait une épidémie après l'autre : l'encéphalite et la maladie du sommeil étaient juste en train de disparaître lorsque nous arrivâmes, elles furent suivies de la jaunisse [...], et toujours la gastro-entérite. [...] Les annonces de morts n'arrêtaient pas, faisaient partie du quotidien⁵⁵⁵. »

Afin de faire disparaître plus rapidement les cadavres, un crématoire sera construit en 1943, avec une capacité allant jusqu'à 180 crémations quotidiennes. Pour la seule année 1943, 12 967 cadavres sont ainsi incinérés⁵⁵⁶ et les cendres, pour la majeure partie, jetées dans l'Eger qui coule à proximité.

Comme dans les autres camps de concentration, la main d'œuvre exploitée contribue à l'effort de guerre. À Theresienstadt, elle est sous la supervision de la *Produktionsabteilung* (« section de production »), branche de la *Wirtschaftsabteilung* (« section économique ») qui sera présentée ultérieurement. L'activité principale, mise en place dès juin 1942, est la transformation du mica pour son utilisation dans l'industrie de l'aviation. Elle nécessite environ un millier de détenus et ne stoppera définitivement qu'en février 1945. Le 1^{er} juin 1943, un second programme, baptisé *K-Produktion*, est mis en place par l'*Ältestenrat* : sous un chapiteau,

⁵⁵⁴ Chiffres de Vojtěch BLODIG, « The Genocide of the Czech Jews in World War II and the Terezín Ghetto », in Anne DUTLINGER (dir.), *Art, music and education as strategies for survival, Theresienstadt 1941-1945*, New York, Herodias, 2001, p. 152.

⁵⁵⁵ Ruth KLÜGER, *Refus de témoigner. Une jeunesse*, trad. fr. Jeanne Étoré, Mayenne, Viviane Hamy, 1997, p. 92.

⁵⁵⁶ Chiffres donnés par Miroslav KÁRNÝ, « The Genocide of the Czech Jews », in *Beit Theresienstadt*, <<http://www.bterezin.org.il/120869/Miroslav-Karny---The-Genocide-of-the-Czech-Jews>>, consulté en octobre 2010.

des centaines de milliers de caisses de bois, destinées à contenir des revêtements anti-gel pour les moteurs des véhicules militaires, sont assemblées. Sous la surveillance de SS, plus d'un millier de personnes y seront affectées jusqu'au début des travaux d'« embellissement » en préparation à la visite du CICR, en novembre 1943 ; le chapiteau sera démonté pour laisser place à un square. D'autres commandos sont affectés à diverses tâches dans le camp : construction de la voie de chemin de fer menant jusqu'à l'intérieur du camp ; confection de parachutes, d'uniformes ; fabrication de lunettes de protection ; teinture d'uniformes de camouflage SS ; confection de savates en cuir, de poupées, de sacs, d'abat-jours, de bijoux, mais aussi culture de vers à soie⁵⁵⁷. Le rythme de travail est de huit heures par jour, sept jours par semaine, et sera porté à dix heures par jour à partir de 1943. Des commandos dépendant de Theresienstadt travaillent en outre à l'extérieur sur des périodes de plusieurs jours ou plusieurs semaines — ce qui est généralement nommé « camp satellite » : mines de Kladno, Rosice et Oslavany ; travaux de jardinage et d'entretien dans le domaine de Panenské Břežany habité par la veuve de Heydrich ; construction de routes et élargissement de chemins forestiers à České Budějovice ; plantation d'arbres à Křivoklát ; construction de baraquements pour les SS à Wulkow, en Saxe-Anhalt, ainsi qu'en Bavière⁵⁵⁸.

1.1.2- Une population exclusivement juive, présence d'enfants

Tout à la fois camp de transit, camp de concentration et ghetto pour privilégiés, le statut de Theresienstadt est ambigu et les chiffres rappellent la sordide réalité concentrationnaire. Il est en outre une première caractéristique qui rend d'emblée ce camp unique : seuls des Juifs — selon la définition nazie du terme⁵⁵⁹ — sont détenus dans l'enceinte de la ville. À la fin du mois d'avril 1945 certes, à l'approche de la défaite allemande et à la suite des « marches de la mort », des milliers de déportés non-juifs arrivent à Theresienstadt, mais leur séjour sera très bref, les SS abandonnant le camp le 5 mai, avant l'arrivée des chars de l'armée russe. La fonction de Theresienstadt évolue rapidement après que Goebbels et Heydrich prennent conscience que la disparition de certains Juifs renommés, ou *Prominenten* (« célébrités ») — artistes, savants, décorés ou mutilés de la Première Guerre mondiale — ne manquera pas de susciter des questions quant au sort réservé au peuple juif tout entier. Lors de la « Conférence de Wannsee » du 20 janvier 1942, Heydrich assigne un double-statut à Theresienstadt : camp de transit pour les Juifs du *Protektorat*, il devient également « ghetto pour personnes âgées » (*Ältersghetto*) pour les Juifs du Reich de plus de 65 ans et pour les *Prominenten*. Par son statut si particulier, Theresienstadt est également destiné à accueillir les derniers membres de la Ligue culturelle juive (*Jüdischer Kulturbund*), qui est progressivement dissoute à partir de septembre 1941.

⁵⁵⁷ Hans Günther ADLER, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960, p. 439.

⁵⁵⁸ Pavla ZEMANOVÁ, « Die Theresienstädter Außenkommandos », *Theresienstädter Studien und Dokumente*, 2001, p. 75-105.

⁵⁵⁹ C'est-à-dire ayant au moins un aïeul ou un parent juif ; à la fin de la guerre, ceux dont le conjoint ou l'ex-conjoint est de confession juive seront également touchés par ces mesures.

La présence d'enfants dans un camp d'adultes est elle aussi inédite. Mis à part le cas des camps spécifiques *Jugendschutzlager* (camps d'internement évoqués précédemment), du *Zigeunerlager* (« camp des Tsiganes ») et du *Familienlager* d'Auschwitz-Birkenau constitué de familles arrivées de Theresienstadt uniquement en vue d'une visite de la Croix-Rouge, de Neuengamme où certains furent gardés pour des expériences pseudo-médicales et de Buchenwald et Ravensbrück où quelques enfants « cachés » seront élevés par des adultes dans la clandestinité, il n'y a pas eu d'enfants internés durablement dans les camps de concentration : ne pouvant travailler dans les conditions extrêmes, ils ont rapidement succombé ou ont été mis à l'écart dès leur descente des trains et acheminés directement vers les chambres à gaz. À Theresienstadt, les *Prominenten* ont été déportés avec leur famille entière. Les jeunes enfants étaient dispensés de travail. Environ 11 000 enfants et jeunes de moins de 18 ans y ont été internés, dont moins de 10% a survécu à la guerre⁵⁶⁰. L'effondrement des repères et la mise à nu de l'horreur entraînent immédiatement des troubles psychiques et/ou comportementaux chez les enfants :

« L'influence néfaste d'une promiscuité sexuelle débridée qui régnait dans le camp avait des conséquences évidentes sur la moralité des enfants. Pourtant, l'absence de toute stabilité dans leur vie avait sur eux des effets encore plus désastreux. Du simple pipi au lit aux troubles nerveux et à l'hypertension, tous ces maux devinrent des symptômes courants⁵⁶¹. »

Autres symptômes : le mutisme et le renfermement sur soi-même ou encore la schizophrénie. L'urgence est donc de restructurer psychologiquement les enfants traumatisés par la violence prégnante à l'intérieur du camp en leur redonnant leur dignité. Les responsables de l'Administration juive, et spécifiquement la section de la *Jugendfürsorge* (« Assistance à la jeunesse »), considérant prioritaire l'organisation de logements spécifiques pour les enfants, mettent en place les *Kinderheime* (« foyers d'enfants ») en 1942. L'enjeu de ces foyers est double : tout en préservant autant que possible les enfants de la violence et de la misère du camp, en les éloignant des endroits insalubres et en les nourrissant mieux, il permet de les réunir autour de valeurs morales et d'encourager le sentiment d'appartenance réelle à une communauté. La surpopulation est cependant toujours présente : « Nous étions trente petites filles du même âge dans une pièce où deux ou trois auraient pu séjourner agréablement. Et ce n'était pas une chambre, c'était la pièce où nous habitions, l'unique⁵⁶². »

Malgré ce problème, les enfants bénéficiant d'une place dans l'un des foyers se sentent privilégiés et, de fait, se laissent moins aller à la démoralisation. L'éducation tient une importance primordiale dans ces foyers. Son interdiction officielle par les autorités du camp

⁵⁶⁰ Sur le nombre d'enfants dans le ghetto de Theresienstadt, voir Miroslav KARNÝ et Margita KARNA, « Kinder in Theresienstadt », *Dachauer Hefte*, n°9, 1993, p. 14-31.

⁵⁶¹ George EISEN, *Les enfants pendant l'Holocauste, jouer parmi les ombres*, trad. fr. Françoise Rey-Sens, Paris, Hachette, 1995, p. 93-94.

⁵⁶² Ruth KLÜGER, *Refus de témoigner*, op. cit., p. 96.

provoque un engouement chez les enfants. Survivre et garder espoir en l'avenir deviennent l'objectif de nombreux jeunes. Si une seule partie des enfants, ceux de moins de quatorze ans, bénéficie d'une réelle éducation, — deux à trois heures d'enseignement le matin, généralement au grenier ou dans les dortoirs, études et révisions sans les enseignants l'après-midi puis activités physiques —, les jeunes de plus de quinze ans doivent travailler au même titre que les adultes. L'Administration s'arrange cependant pour les affecter en tant qu'apprentis à des équipes de travail, chargées du jardinage le plus souvent, mais aussi de la plomberie ou de l'électricité, de manière à leur permettre de continuer leurs études ou de suivre une formation professionnelle :

« Il y avait un désir soutenu de l'Administration autonome d'en loger le plus possible dans des "foyers" et de les éduquer en communauté autour du principe de la fraternité [...] Le cercle formé autour d'Edelstein était obsédé, sans clairvoyance, par l'idée de faire d'un des camps SS une école spéciale pour préparer les jeunes à une future vie en Palestine⁵⁶³. »

Après le dîner, ils se retrouvent lors des soirées culturelles : conférences, soirées poétiques, chansons, etc., à l'exception du samedi. Parmi les conférenciers, le philosophe Hans Günther Adler, le sociologue Bruno Zwicker ou Karel Poláček, le célèbre écrivain humoriste tchèque. C'est avant tout une préparation psychologique à une future vie libre dont les pédagogues se chargent :

« L'Administration autonome et son département pour les jeunes s'efforçaient de créer de telles conditions que les enfants ne régressent pas dans leur développement ; malgré leur avenir incertain, tout ce qui était possible fut mis en œuvre pour les préparer à la vie "normale" d'après la guerre. Les meilleurs pédagogues furent choisis pour leur éducation et on s'efforça de garantir aux enfants une nourriture suffisante. C'est ainsi qu'il fut décidé, après maintes discussions, qu'ils percevraient des rations alimentaires plus importantes, pour assurer un futur à la jeune génération⁵⁶⁴. »

Créés à l'origine pour ménager les plus jeunes en leur occultant une partie de la réalité du camp, les *Kinderheime* deviennent de véritables communautés d'enfants où tout se fait toujours en collectivité. L'éducation est volontairement à l'opposé des relations qu'entretiennent les adultes démoralisés : l'usurpation de nourriture à l'un de ses camarades est considérée comme une faute grave, les enfants sont affectés à un seul et même foyer durant toute la durée de leur

⁵⁶³ « Es war von der Selbstverwaltung unterstütztes Bestreben, möglichst viele in "Heimen" unterzubringen und gemeinsam auf kameradschaftlicher Grundlage zu erziehen. [...] Ohne Weitblick war der Kreis um Edelstein von dem Gedanken besessen, aus einem Lager der SS besonders für die Jugend eine Vorschule für ein Leben in Palästina zu machen. » Hans Günther ADLER, *Theresienstadt 1941-1945*, op. cit., p. 544.

⁵⁶⁴ « Die Selbstverwaltung und ihre Abteilung Jugendfürsorge bemühte sich, solche Bedingungen zu schaffen, daß die Kinder in ihrer Entwicklung nicht zurückblieben, und trotz ihrer ungewissen Zukunft wurde alles Mögliche getan, um sie für das "normale" Leben nach dem Kriege vorzubereiten. Man wählte die besten Pädagogen für ihre Betreuung aus und bemühte sich auch, eine gute Versorgung der Kinder zu gewährleisten. So wurde nach mehreren Diskussionen entschieden, daß die Kinder größere Essenrationen erhalten sollten, um die junge Generation für die Zukunft zu bewahren. » Vojtěch BLODIG, « Kinder aus dem Ghetto Theresienstadt », in Edgar BAMBERGER, Annegret EHMANN (dirs), *Kinder und Jugendliche als Opfer des Holocaust*, Heidelberg, Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti & Roma, 1995, p. 165.

incarcération, l'amitié est une valeur prônée par les différentes lectures qui sont faites, tout comme le partage avec les plus faibles et le respect à leur égard, et la communication est encouragée par les éducateurs. Le soutien apporté à toute activité créatrice donnera naissance à près de 5 000 dessins, ainsi que des poèmes, journaux intimes et magazines.

1.1.3- Artistes et privilégiés

Les deux spécificités abordées, la présence de Juifs uniquement et d'enfants font la particularité du camp de Theresienstadt. Mais c'est une autre composante qui l'a rendu célèbre après la guerre : ce camp a également été un lieu d'internement de nombreux artistes, tchèques ou allemands dont certains jouissaient d'une renommée internationale bien avant leur arrivée ; la vie culturelle y a été extrêmement riche, si l'on considère la production recensée par Joža Karas dans son ouvrage de référence, *La musique à Terezín*⁵⁶⁵ et en n'oubliant jamais les conditions de détention, même des privilégiés. Comme il a été rappelé précédemment, de nombreux membres de la *Jüdischer Kulturbund* s'y retrouvent après la dissolution de l'organisation et c'est naturellement que des activités artistiques reprennent. Initiatives spontanées tout d'abord, le plus souvent clandestines, elles sont officiellement autorisées et encouragées avec la création de la *Freizeitgestaltung* (section d'« organisation des loisirs ») en février 1942, placée sous la direction du rabbin Erich Weiner. S'ensuit la création officielle du premier orchestre de chambre, dirigé par le pianiste et compositeur Carlo Sigmund Taube, élève de Busoni à Vienne. Les ensembles et les styles se multiplient : des duos, trios ou quatuors, un quintette de jazz et un big band, les *Ghetto-Swingers*, un orchestre de musique légère, un orchestre à cordes, un ensemble de musique ancienne, une troupe de cabaret, un chœur d'enfants entre autres. En novembre 1942, le commandant SS du camp Siegfried Seidl ordonne l'ouverture d'une bibliothèque, la *Ghettozentralbibliothek*, qui sera dirigée par le philosophe et psychologue tchèque Emil Utitz. À partir de décembre 1942, un « café » est ouvert à Theresienstadt. Outre des moments de délasserement relatif qu'il offre aux privilégiés, cette ouverture entraîne surtout l'autorisation officielle des instruments de musique dans le camp ; les musiciens ont même la possibilité de se faire envoyer instruments et partitions par leurs proches en attente de déportation. Contrairement à de nombreux autres camps, la plupart des artistes jouissent à Theresienstadt d'un statut privilégié : la majorité d'entre eux est exonérée de travail durant la journée et peut par conséquent se consacrer à la pratique instrumentale ou à la composition ; les portions alimentaires perçues sont plus importantes et les conditions de logement moins exécrables. Surtout, ils jouissent du privilège vital : l'exemption de la liste des transports vers l'Est, du moins provisoirement.

Avril 1940 : l'Allemagne occupe le Danemark. Considérés comme appartenant à un peuple « nordique » et « aryen », les Danois sont traités avec respect par l'occupant ; les Juifs ne sont pas inquiétés durant les premières années d'occupation. En 1943, le Reich est affaibli et les

⁵⁶⁵ Joža KARAS, *La musique à Terezín*, op. cit., 237 p.

mouvements de résistance au Danemark se multiplient ; les relations se dégradent. Le 29 août, l'État d'urgence est décrété par le commandement militaire allemand. Les nazis décident alors la déportation de tous les Juifs danois. Des opérations de secours de grande envergure sont mises en place et, en l'espace de quelques mois, plus de 7 000 Juifs trouvent refuge en Suède, état neutre. À l'issue de rafles, un peu plus de 450 Juifs sont finalement arrêtés et déportés vers Theresienstadt. Le gouvernement danois et la famille royale exigent des informations sur le sort de leurs citoyens et font parvenir de nombreux colis alimentaires. Placés sous protection de la Croix-Rouge suédoise, à laquelle ils seront remis après la guerre, les Juifs danois jouissent donc d'un statut protégé et leur déportation vers les centres de mise à mort est rendue impossible. Le gouvernement n'aura de cesse d'obtenir l'autorisation de leur rendre visite, ce qui lui est accordé début 1944. Au total, sur une communauté d'environ 7 500 personnes, une centaine de Juifs danois périra, à Theresienstadt ou pendant des combats au Danemark.

Avec les artistes et les Danois, une autre catégorie de détenus a joui d'un statut privilégié : ceux désignés dans le camp comme « *Prominenten A* » et dont les noms n'apparaissaient en principe jamais sur les listes de transport. 147 furent recensés dans le camp, parmi lesquels d'anciens officiers décorés durant la Première Guerre mondiale, un champion olympique, une veuve de membre de la SA, un ancien conseiller de Bismark. 84% ont survécu, malgré un âge avancé pour certains ; parmi la population non-privilégiée, on estime les survivants à 14% pour ceux ayant échappé à la déportation vers l'Est, et à 4% pour les autres⁵⁶⁶. Logés dans des habitations réservées à leur famille, les *Prominenten* souffrent moins de la surpopulation du camp ; leurs logements sont nettoyés par d'autres détenus ; des places leurs sont fournies pour se rendre au « café » ainsi qu'aux concerts ; la correspondance postale avec l'extérieur est moins réduite. Ils sont également dispensés de travail, la plupart d'entre eux étant de toute façon très âgés. Pourcentage infime de la population du camp mais personnalités relativement célèbres en Allemagne et parfois en Europe, ils apparaissent sur le film de propagande qui sera tourné pour les nazis et sont présents lors des visites du CICR, pour rassurer l'opinion internationale sur leur sort.

1.2- Une « administration autonome juive »

1.2.1- Fonctionnement

Outre ses diverses spécificités, Theresienstadt présente celle d'être l'unique camp entièrement géré par une *jüdische Selbstverwaltung* (« Administration autonome juive ») via un *Zentralsekretariat* (« secrétariat central ») : seule une trentaine d'officiers ou de soldats y travaillent pour le commandement SS. Le 2 juillet 1942, le camp est officiellement placé sous l'autorité nominale de l'administration juive ou *Judenrat*. Le responsable en est le *Judenälteste*⁵⁶⁷,

⁵⁶⁶ Chiffres donnés par Ruth BONDY, « Prominent auf Widerruf », *Theresienstädter Studien und Dokumente*, 1995, p. 139.

⁵⁶⁷ Ancien secrétaire du Parti socialiste sioniste *Paole Zion* et directeur du Bureau pour la Palestine à Prague, Jakob Edelstein accepte le premier cette fonction lors de la création du camp en décembre 1941. À ce titre, il est chargé d'établir les listes de détenus à déporter vers Auschwitz. Évincé tout d'abord en janvier 1943 pour suspicion de changement de noms sur les listes

(« doyen des Juifs » et donc du camp), qui préside l'*Ältestenrat* (« Conseil des Anciens ») et dirige les différentes sections administratives. Elles seront répertoriées après la guerre par l'ancien détenu Hans Günther Adler, philosophe et écrivain :

- *Abteilung für Innere Verwaltung* (« section pour la gestion des affaires internes ») : elle gère l'occupation et la répartition des bâtiments, promulgue les lois, recense les décès et les arrivées, s'occupe de la poste et des transports à l'intérieur du camp.
- *Wirtschaftsabteilung* (« section économique ») : elle assure la gestion de tous les stocks de matériel ou de nourriture dans le camp. Elle supervise également toute production émanant de l'exploitation de la main-d'œuvre.
- *Finanzabteilung* (« section financière ») : en charge des opérations financières, notamment avec les fournisseurs du camp, son rôle est virtuel car toutes les transactions sont effectuées directement par le commandant du camp.
- *Technische Abteilung* (« section technique ») : elle comprend la construction de bâtiments, des chemins de fer et des rues, le service des eaux, l'électricité, l'urbanisme, le ramassage des ordures, la gestion technique et l'entretien des bâtiments.
- *Abteilung für Gesundheitswesen und Sozialfürsorge* (« section pour la santé publique et assistance sociale ») : lui incombent la surveillance des problèmes de santé dans le camp, leur recensement par l'établissement de fichiers et de statistiques, la désinfection, le traitement contre les poux, la surveillance des épidémies, mais aussi la gestion des foyers d'enfants et de personnes âgées et celle du crématorium.

De la même manière que le régime avait créé deux organisations permettant le contrôle de la jeunesse (la *Hitlerjugend*) et des loisirs de tous ses ressortissants (*Kraft durch Freude*, « La force par la joie »), deux sections à part entière seront ultérieurement constituées dans le camp : la *Jugendfürsorge* (« Assistance à la jeunesse ») et la *Freizeitgestaltung* (« organisation des loisirs »)⁵⁶⁸. À Theresienstadt, c'est une véritable nébuleuse administrative, « un bureaucratisme hyper-mécanisé⁵⁶⁹ » d'hyper-gestion de la vie nue qui est mise en place pour nourrir une illusion de « société normale ».

« Malheureusement pour eux, les Juifs d'Europe ne voyaient, dans l'hitlérisme, rien d'autre que la pire des vagues de l'antisémitisme. Ils réagirent donc en utilisant des méthodes qui, autrefois, leur avaient permis de survivre. C'est pour cela qu'ils se mirent à exécuter les ordres de l'État⁵⁷⁰. »

de transport, il est finalement accusé d'avoir falsifié ces listes pour épargner des Juifs influents. Arrêté par la *Gestapo* en novembre 1943, il est emprisonné à Auschwitz avec sa famille durant six mois, au bout desquels tous sont exécutés. Paul Eppstein lui succède dès janvier 1943, et sera également arrêté et fusillé par la *Gestapo*. Benjamin Murelstein sera le troisième et dernier *Judenälteste*, jusqu'à ce que Theresienstadt passe sous protection de la Croix-Rouge, le 5 mai 1945.

⁵⁶⁸ Hans Günther ADLER, *Theresienstadt 1941-1945*, op. cit., p. 81 sq.

⁵⁶⁹ « [...] übermechanisierten Bürokratismus. » *Ibid.*, p. 223.

⁵⁷⁰ Bruno BETTELHEIM, *Survivre*, op. cit., p. 333.

L'illusion selon laquelle l'obéissance aux ordres peut les sauver fait espérer aux responsables de la communauté juive du *Protektorat* que s'ils se rendent économiquement utiles aux Allemands, ils pourront éviter au plus grand nombre la déportation vers l'Est ou tout au moins la retarder. C'est ainsi que le rabbin Leo Baeck⁵⁷¹ justifiera après la guerre sa décision de siéger au *Judenrat* :

« J'avais pris pour principe de n'accepter aucune nomination de la part des nazis et de ne rien faire qui pût les aider. Mais plus tard, quand la question se posa de savoir si des auxiliaires juifs devaient aider à rafler les Juifs pour la déportation, j'ai décidé qu'il vaudrait mieux pour ceux-ci qu'ils s'en chargent, parce qu'au moins ils pouvaient montrer plus de douceur et de compréhension que la *Gestapo*, et rendre l'épreuve plus supportable⁵⁷². »

Mais malgré l'autonomie de façade qui lui est accordée, la supervision du camp et de son administration est en réalité confiée au Commandant SS⁵⁷³ dont les membres du *Judenrat* sont en définitive des intermédiaires asservis, ainsi que l'avait décidé Heydrich : « Le Conseil est pleinement responsable, au sens littéral du terme, de l'exacte et immédiate exécution des directives déjà promulguées ou de celles qui le seront⁵⁷⁴. » Lorsqu'un transport vers l'Est est décidé par le Commandant, celui-ci communique quelques jours avant ses exigences quant aux listes à établir, souvent par groupes d'âge ou de nationalité. Peuvent y être mentionnés spécifiquement des noms de personnes à déporter en priorité. Y figurent également des catégories de groupes exemptés, celles-ci variant en fonction des circonstances et de la situation du camp au moment de la décision du convoi. Les *Prominenten* sont en théorie à l'abri de toute déportation. Bien que chaque détenu dont le nom apparaît sur la liste de transports ait supposément le droit de faire appel devant la *Transportkommission* (« Commission des transports »), il est généralement impossible de s'en faire retirer. Le seul véritable pouvoir du *Judenältester*, en charge des listes de personnes à déporter, est donc d'épargner certaines vies, le plus souvent au détriment d'autres. Sont « protégés » prioritairement les enfants, les travailleurs, les ouvriers qualifiés, les artistes et les *Prominenten*, tandis que les personnes âgées et les malades sont les plus exposés. Y est ajoutée systématiquement toute personne ayant commis une entorse au règlement : résistance, manque de respect à un supérieur, vol, désobéissance principalement. En vertu de ses pouvoirs, l'administration juive tente également de retarder ou

⁵⁷¹ Leo Baeck occupait dès 1933 une place importante dans la communauté juive à Berlin où il était l'un des interlocuteurs religieux des dirigeants politiques de la République de Weimar. Après l'arrivée au pouvoir de Hitler, il effectue de fréquents voyages à l'étranger pour alerter l'opinion publique sur le sort réservé aux Juifs par l'Allemagne et choisit de ne pas émigrer mais d'aider d'autres Juifs à quitter le pays, avant d'officialier à Theresienstadt à la section « assistance sociale » au sein de l'*Abteilung für Gesundheitswesen und Sozialfürsorge*.

⁵⁷² Témoignage de Leo BAECK, « A People Stands Before Its God », in Erich H. BOEHM (dir.), *We survived. The story of Fourteen of the Hidden and the Hunted of Nazi Germany*, New Haven, Yale University Press, 1949, p. 288.

⁵⁷³ Le Lieutenant SS *Obersturmführer* Siegfried Seidl est le premier commandant du camp, du 24 novembre 1941 au 3 juillet 1943. Il est remplacé par son homologue Anton Burger jusqu'à février 1944, qui supervise les travaux de rénovation du camp en préparation de la visite du CICR. Karl Rahm, dernier commandant de Theresienstadt, fuit avec ses officiers devant l'avancée des troupes soviétiques, le 5 mai 1945. Seidl et Rahm sont exécutés après la défaite allemande pour crime contre l'humanité. Condamné par contumace, Burger meurt sous une fausse identité en 1991.

⁵⁷⁴ Reinhard HEYDRICH, cité par Nicolas WEILL, « Les Judenräte. Que pouvaient-ils savoir ? », *Les Cahiers de la Shoah*, 1995-1996, n°3, p. 136.

d'éviter la déportation de nombreux détenus en les employant à diverses tâches : recensement des habitants, mise à jour des arrivées, morts, déportations d'internés, etc. Ainsi, sur une population d'environ 50 000 individus, elle en emploie plus de 17 000⁵⁷⁵. Malgré tous ses efforts, et au-delà du problème moral sur le cautionnement implicite des déportations, c'est surtout un problème éthique qui se pose à elle et à ses responsables : le droit à la survie, « comme s'il allait sans dire qu'un Juif célèbre avait le droit de vivre alors qu'un Juif ordinaire l'avait moins, ou ne l'avait pas⁵⁷⁶. » Leur complicité subie entraîne un large sentiment de culpabilité :

« Cette insupportable, désespérante et cynique charge détruisait les dirigeants de la communauté contraints de faire ces sélections. Ce pouvoir de vie ou de mort était la principale raison, la force incoercible, derrière l'envahissement du ghetto par la fraude dont le seul et unique mobile était vivre et obtenir la "protection" contre la déportation⁵⁷⁷. »

La sécurité à l'intérieur du camp est également assurée selon une apparente autonomie : Juifs, résistants, prisonniers de guerre ou même officiers de réserve de l'Armée tchécoslovaque forment la *Ghettowache* (« garde du ghetto »). Ils sont tenus responsables de tout débordement ou incident survenu dans le camp.

De la même manière que pour la *jüdischer Kulturbund*, l'apparente autonomie de l'Administration et de ses responsables est donc contrôlée par les nazis et sert des buts propagandistes. Par ailleurs, elle est conçue pour cristalliser et orienter les mécontentements de la population sur les dirigeants juifs et non les officiers SS. Ainsi que le précisera le commandant d'Auschwitz, Rudolf Höss, après la guerre : « Plus les groupes antagonistes sont nombreux, et plus les luttes de pouvoir qu'ils se livrent sont violentes, plus il est facile de diriger un camp⁵⁷⁸. » En dotant Theresienstadt d'une administration et d'une bureaucratie extrêmement complexe, de laquelle tout esprit d'initiative est banni, le régime nazi vise donc et organise une fois encore la déconstruction de toute chance de communauté.

⁵⁷⁵ Chiffres donnés par Hans Günther ADLER, *Theresienstadt 1941-1945*, op. cit., p. 394.

⁵⁷⁶ Hannah ARENDT, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, trad. fr. Anne Guérin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1991, p. 216.

⁵⁷⁷ Norbert TROLLER, *Theresienstadt. Hitler's Gift to the Jews*, Londres, University of North Carolina Press, 1991, p. 40.

⁵⁷⁸ « The more numerous the groups of antagonists and the more violent the power struggles among them, the easier it is to direct the camp. » Rudolf HÖSS cité par Gerhard BOTZ, « Survival in the Holocaust », in Margareta GLAS-LARSSON, *I Want to Speak. The Tragedy and Banality of Survival in Terezin and Auschwitz*, trad. angl. Lowell A. Bangarter, Riverside, Ariadne Press, 1991, p. 220.

1.2.2- Déconstruction de la communauté

« Idéalement, on aimerait pouvoir penser que les prisonniers ne formèrent qu'une grande et heureuse famille. Mais comme toutes les familles, nous avons nos différences. [...] Il y avait de grandes différences dans la communauté des prisonniers sur le plan éducationnel et culturel, et la communion des esprits était difficile, sinon impossible⁵⁷⁹. »

Dès la création du camp, des frictions apparaissent entre les dirigeants du *Judenrat* ainsi qu'entre les détenus eux-mêmes. Des communautés se forment autour de convictions culturelles, politiques et religieuses. Les deux idéologies qui s'affrontent principalement et peinent à se comprendre sont le sionisme et l'assimilationnisme. Tandis que les sionistes souhaitent renforcer le sentiment religieux pour affirmer une résistance spirituelle au régime mais aussi éduquer les jeunes dans l'utopie d'une future émigration en Palestine, les assimilationnistes rejettent ces pratiques qu'ils estiment réactionnaires et déconnectées de la réalité concentrationnaire. S'ensuivent des luttes d'influences, les premiers étant majoritaires dans l'entourage proche du *Judenälteste* — Jacob Edelstein étant lui-même sioniste — et dans la section de la *Jugendfürsorge* (« assistance à la jeunesse ») et les seconds plus nombreux au sein de la *Wirtschaftsabteilung* (« section économique »). Le journal d'Egon Redlich, l'un des directeurs de la *Jugendfürsorge*, rend compte de ces conflits dès 1942, notamment à propos de l'éducation :

« 11 octobre 1942 : Grand débat sur les formes de "judéité" dans l'éducation des enfants. Beaucoup d'assimilationnistes et de conseillers indifférents sont opposés à l'éducation hébraïque. Nous avons essayé, par exemple, de réciter la prière du matin avec les petits enfants. Beaucoup s'y sont opposés. Dans leur opinion, c'était réactionnaire⁵⁸⁰. »

À ces divergences idéologiques et religieuses s'ajoutent incompréhension et barrières culturelles entre les différentes nationalités représentées, comme en témoignera Charlotte Opfermann :

« Les vétérans allemands de la Première Guerre mondiale étaient perçus par leur codétenus tchèques comme arrogants, agissant de manière déraisonnablement supérieure et faisant preuve d'un sentiment allemand nationaliste — qui ne rappellent que trop les occupants allemands des territoires tchèques du protectorat tant haïs, auteurs de crimes indicibles, nos ennemis mutuels⁵⁸¹. »

⁵⁷⁹ « Ideally, one would like to think that the prisoners became one big happy family. But, just like families everywhere, we had our differences. [...] There were great differences in educational and cultural background within the inmate community, so that a meeting of the minds was difficult if not impossible. » Charlotte OPFERMANN, *The Art of Darkness*, Houston, University Trace Press, 2002, p. 46.

⁵⁸⁰ « October 11, 1942 : A great debate on the forms of "Jewishness" in the children's education. Many assimilationist and indifferent counselors are opposed to Hebrew education. We tried, for example, to conduct the morning prayers with the small children. Many were opposed to it. In their opinion, it was reactionary. » Saul FRIEDMAN (éd.), *The Terezin Diary of Gonda Redlich*, trad. anglaise Laurence Kutler, Lexington, The University Press of Kentucky, 1992, p. 77.

⁵⁸¹ « The German veterans from World War I were perceived by the Czech fellow prisoners as arrogant, acting unreasonably superior and exhibiting a German-nationalist/patriotic orientation — too much like the hated German occupiers of the

Représentant une portion infime de la population, les vétérans allemands et les personnes âgées appartenant à la catégorie des *Prominenten A* furent supposément bernés par le régime nazi qui leur aurait promis, en échange d'argent, une résidence dans une ville thermale nommée Theresienstadt⁵⁸². Si peu furent victimes de la supercherie, cette histoire circula néanmoins dans le camp et conforta les préjugés tchèques à l'égard des détenus allemands. D'un autre côté, la maîtrise parfaite de la langue allemande et l'appartenance à une classe sociale plus élevée instaure implicitement une méfiance entre nationalités à l'intérieur du camp : « Les Juifs autrichiens méprisaient les Juifs de l'Est, et les Juifs allemands méprisaient les Juifs autrichiens, de sorte que l'on restait parmi les siens pour éviter le conflit⁵⁸³. » Bien que la langue « officielle » du camp soit l'allemand, Tchèques, majoritaires durant les premières années, continuent à employer leur langue maternelle en signe de défiance.

Le climat de tension est aggravé par la ségrégation stricte de ces communautés nationales à l'intérieur du camp, tant au niveau des baraquements que des activités culturelles. Pour renforcer les divisions, « chaque département ayant à sa tête un Juif du protectorat doit avoir un assistant juif allemand. Il n'y a aucune confiance entre les Juifs du protectorat et les Juifs allemands⁵⁸⁴. » Le *Judenälteste* tchèque Edelstein, reconnu et apprécié par les détenus, est brusquement remplacé par l'Allemand Paul Eppstein, impopulaire, ceci par une tactique qui n'échappe pas aux acteurs de la vie du camp :

« Les Allemands ont envoyé différents leaders ici uniquement pour causer des querelles et semer la confusion dans le ghetto. Peut-être pensent-ils que si la situation continuait sans conflits ni rancœur, cela constituerait un danger pour eux⁵⁸⁵. »

Ce changement s'explique également par l'arrivée d'un nouveau commandant SS à Theresienstadt : en juin 1943, Siegfried Seidl est remplacé par Anton Burger. Nazi fanatique, il hait non seulement les Juifs mais également les Tchèques, qu'il suspecte d'activités de résistance. Ses efforts consisteront donc à affaiblir ce groupe particulier.

Enfin, les conditions de vie extrêmes entraînent, comme dans les autres camps, une lutte pour la survie individuelle qui décourage toute velléité de solidarité et d'entraide : « Il y eut une augmentation des bagarres pour des broutilles : un meilleur lit, une plus grande tranche de pain,

Czech lands all around the *Protektorat*, the perpetrators of unspeakable crimes, our mutual enemy. » Charlotte OPFERMANN, *The Art of Darkness*, op. cit., p. 41.

⁵⁸² Cette histoire sera relayée par des survivants tchèques après la guerre et fortement démentie par les survivants allemands.

⁵⁸³ « The Austrians looked down on the *Ostjuden*, and the German looked down on the Austrians, with the result that many inmates stayed among their own kind in order to avoid conflict. » Témoignage de Gertrude SCHNEIDER cité par Ruth SCHWERTFEGGER, *Women of Theresienstadt. Voices From a Concentration Camp*, New York, Berg Publishers, 1989, p. 37.

⁵⁸⁴ « January 7, 1944 : Every department which has a Jew from the Protectorate as its head must have a German-Jewish assistant. There is no trust between the Jews of the Protectorate and the German Jews. » Saul FRIEDMAN (éd.), *The Terezin Diary of Gonda Redlich*, op. cit., p. 140.

⁵⁸⁵ « February 1, 1943 : The Germans sent different "leaders" here only to cause quarrels and confusion in the ghetto. Perhaps they think if the situation continues without rancor or strife it might pose a danger to them. » *Ibid.*, p. 100.

la moindre possibilité de se distinguer⁵⁸⁶. » Ultime manœuvre afin de prévenir et décourager toute constitution de communauté pouvant mener à la solidarité entre prisonniers et à la révolte, aucun logement n'est assigné de manière pérenne :

« Le changement constant d'une chambre, d'une maison, d'un baraquement à un autre, le plus souvent en l'espace d'une heure ou moins, était accompagné par de nombreux hurlements. [...] J'ai moi-même changé de lieu dix-sept fois⁵⁸⁷. »

2- Liberté artistique et enjeux

2.1- La musique au service de la propagande nazie

2.1.1- Un lieu de liberté artistique (apparente)

Conçu presque dès sa création dans une optique propagandiste, Theresienstadt a bénéficié de politiques musicales particulières, même s'il faut là encore préciser qu'elles touchèrent une minorité de la population du camp, jouissant d'un statut « privilégié ». Février 1942 : la *Freizeitgestaltung* (« Administration des loisirs ») voit officiellement le jour, sous la direction d'Erich Weiner. À partir de 1943, soit un an après sa création, les activités culturelles et artistiques sont non seulement autorisées mais également encouragées, bien que sporadiquement suspendues en représailles de tentatives d'évasions. D'innombrables ensembles musicaux se forment et disparaissent durant les quatre années d'existence du camp, et les initiatives culturelles se multiplient : concerts, cabarets, conférences, mais aussi des journaux, ainsi qu'une « société de lecteurs » créée par Erich Weiner avec un objectif : « Visiter régulièrement les hôpitaux pour offrir aux personnes âgées une heure de distraction par des lectures à voix haute, des conférences ou des contes⁵⁸⁸. » Ce responsable recense dans son journal de l'époque les événements organisés dès mai 1942 :

« Durant la dernière semaine du mois [mai 1942], le travail de l'Administration des loisirs a souffert d'une interruption qui a duré jusqu'au 28 juin. Malgré cela, nous avons organisé 16 soirées de camaraderie avec 2 900 spectateurs, et 36 conférences avec 2 460 auditeurs. [...] En août, nous avons mis en place 37 soirées de camaraderie avec environ 10 900 spectateurs, 24 conférences avec 1 380 auditeurs, et 13 événements importants dans les baraques avec environ 8 050 spectateurs⁵⁸⁹. »

⁵⁸⁶ « There was an increase in quarrels over trifles : for a better bed, a larger piece of bread, the slightest possibility of distinguishing oneself. » Jiří DIAMANT, « Some comments on the psychology of life in the ghetto Terezín », in František EHRMANN et alii (dirs), *Terezín*, Prague, Council of Jewish Communities in Czech Lands, 1965, p. 135.

⁵⁸⁷ « The constant moving from one room to another, from one house and one barracks to another, mostly within the space of an hour or less, was accompanied by numerous yellings [...]. I myself moved seventeen times. » Témoignage d'Else DORMITZER cité par Ruth SCHWERTFEGGER, *Women of Theresienstadt*, op. cit., p. 32.

⁵⁸⁸ « To regular visit hospitals to provide the elderly with an hour of distraction through reading aloud, lectures, or storytelling. » Erich WEINER, journal de l'époque « *Freizeitgestaltung* in Theresienstadt », trad. Rebecca Rovit, in Rebecca ROVIT, Alvin GOLDFARB (dirs), *Theatrical Performance during the Holocaust*, op. cit., p. 221.

⁵⁸⁹ « During the last week of the month [Mai 1942], the work of leisure time activity suffered an interruption that lasted until 28 June. In spite of this, we organized 16 fellowship evenings with 2,900 spectators and 36 lectures with 2,460 listeners. [...]

Son rapport met en évidence un paradoxe ultime unique à Theresienstadt : l'autorisation des « soirées de camaraderie » (*Kameradschaftsabende*). Le concept même de camaraderie, évoqué précédemment, était réservé aux SS dans les camps et de telles soirées visaient la cohésion du groupe dans une communauté rassemblée autour de l'idéal nazi. La musique s'échappe alors de son rôle habituellement punitif ou tortionnaire et permet le renforcement de l'idée de collectivité, pourtant empêchée par le régime nazi dans le fonctionnement des camps. Une fois encore, ces soirées sont à considérer comme une transposition du fonctionnement SS et non comme la reconnaissance d'une quelconque humanité des victimes par les nazis.

Autre paradoxe : la création de deux ensembles de jazz, en janvier 1943, avec autorisation de l'Administration. Sous l'impulsion du trompettiste tchèque Eric Vogel naissent tout d'abord les *Ghetto Swingers*, sur le modèle des big bands américains. Parmi leur répertoire, Count Basie, Duke Ellington, le standard allemand *Bei mir bist du schön* et surtout *I got rhythm* de George Gershwin, qui deviendra la chanson phare du groupe. L'ensemble se compose de 3 trompettes, 1 trombone, 1 clarinette, 1 saxophone alto, 1 saxophone ténor, piano, basse, guitare et percussions. L'effectif et les musiciens varient au cours des mois. Les *Ghetto Swingers* seront choisis par le commandant du camp pour servir la propagande nazie en direction de la Croix-Rouge et de la communauté internationale : ils se produisent en concert sur le kiosque de la place centrale lors de la visite de juin 1944 et apparaissent dans le film de propagande tourné peu après. Leur version de *Bei mir bist du schön* sera utilisée pour la bande sonore du film. L'arrivée dans le camp du clarinettiste Fritz Weiss, très actif à Prague avant sa déportation, entraîne la création d'un second groupe, le *Weiss Quintet*. Les deux ensembles partagent leurs musiciens et leur répertoire, principalement des arrangements de musique dans le style *Tin Pan Alley* et des compositions de Weiss. Ils jouent presque quotidiennement au « café » du camp, lieu réservé aux privilégiés. En janvier 1944, le pianiste de jazz allemand Martin Roman arrive à Theresienstadt. Ayant joué et travaillé avec Louis Armstrong, Sidney Bechet, Coleman Hawkins et Django Reinhardt, il est sollicité pour prendre la direction des *Ghetto Swingers*. L'effectif de l'orchestre change alors pour se rapprocher davantage des ensembles allemands d'*Unterhaltungsmusik* : 3 violons, 3 saxophones, 4 trompettes, guitare, accordéon, basse et percussions. Roman enrichit également le répertoire de l'ensemble par de nouveaux arrangements et des compositions. Fritz Weiss et Martin Roman créeront également un trio de jazz avec le guitariste et batteur allemand Coco Schumann, musicien du *Weiss Quintet*.

Enfin, un autre genre emblématique de la liberté d'expression artistique de l'Allemagne des années Weimar peut s'épanouir à Theresienstadt : le cabaret. Ses représentants tchèques sont le metteur en scène Karel Švenk, l'acteur Josef Lustig et le parolier František Kowanitz. Côté allemand et autrichien, les paroliers Hans Hofer et Leo Strauss et l'acteur Kurt Geron,

So in August we arranged 37 fellowship evenings with approx. 10,900 spectators, 24 lectures with 1,380 listeners, and 13 major events in the blocks with approx. 8,050 spectators. » *Ibid.*, p. 217-219.

rendu célèbre par son rôle de directeur du cabaret dans *L'Ange bleu* aux côtés de Marlene Dietrich. Supprimé dans tout le Reich et les territoires occupés, le cabaret incarne en lui-même l'esprit de contestation et la dénonciation politique du système en place et sera le genre musical plébiscité dans le camp, bien que réservé aux privilégiés. Aux côtés des spectacles autorisés par l'Administration, d'autres sont montés dans la clandestinité et touchent alors un auditoire plus large. Diverses troupes sont créées après 1942. L'accessibilité artistique du genre ainsi que ses exigences réduites en terme de matériel et de préparation favorisent son éclosion dans un contexte où chaque représentation doit être mise en place rapidement et avec un minimum de répétitions. Les pièces qui voient le jour à Theresienstadt reflètent la situation quotidienne : les transports, la faim, les maladies, les décès, la corruption. Certaines d'entre elles véhiculent des messages d'espoir ou des appels à la solidarité. La plupart reprennent des pots-pourris de valse viennoises de Johann Strauss et d'airs d'opéras ou opérettes appréciés par tous, parmi lesquels des extraits de *La Chauve-Souris* du même compositeur, mais également du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss. Le spectacle de cabaret allemand le plus populaire sera *Karussell* réalisé par Kurt Geron à la demande du commandant du camp Karl Rahm en prévision de la visite du CICR. Y collabore le compositeur Martin Roman, qui fournit nombre de musiques, ainsi que divers paroliers parmi lesquels Leo Strauss ou la poétesse Ilse Weber. Le spectacle sera donné plus d'une cinquantaine de fois entre juin et juillet 1944, y compris devant la délégation du CICR. Les participants seront déportés à Auschwitz deux mois plus tard.

La chanson *Theresienstädter Fragen* (« les Questions de Theresienstadt ») écrite par Leo Strauss pour l'occasion donne un aperçu cynique et satirique de la situation dans le camp, tout en assurant un moment de divertissement : il s'agit d'un dialogue entre deux Autrichiennes, la première nouvellement arrivée dans le camp qu'elle s'imaginait comme une ville thermale, la deuxième présente depuis plusieurs mois. Tout en jouant sur les clichés et les tensions entre les différentes nationalités, Leo Strauss livre en dix couplets une vision critique et clairvoyante de Theresienstadt (Annexe XIV). Bien que thèmes abordés et esthétique musicale soient proches, cabaret tchèque et allemand s'adressent à des publics distincts et cloisonnés en raison de la barrière que constitue la langue. La « Marche de Terezín », extraite de celui de Karel Švenk, *Všechno jde !* (« Tout va bien ! ») présenté en 1942 dans un baraquement d'hommes, deviendra l'hymne du camp pour la population tchèque. Les paroles enjoignent avant tout à l'espoir et à la solidarité (Annexe XV). Au-delà de l'apparente liberté d'expression donnée aux détenus, c'est toute une démarche de propagande nazie qui se met progressivement en place, les artistes juifs permettant, contre leur gré, d'accréditer les affirmations sur la qualité de vie dans les camps. C'est pourquoi la censure exercée sur les contenus des programmes est moindre.

Ultime paradoxe dans le camp : l'exécution autorisée, comme au temps de la *Jüdischer Kulturbund*, de pièces musicales émanant du répertoire et de compositeurs chers au régime, et à ce titre interdites aux musiciens juifs, ou au contraire de compositeurs bannis sous le prétexte de « dégénérescence » : seront ainsi donnés, entre autres, le *Concerto pour violon en la Majeur* de

Mozart (accompagné à l'accordéon par Wolfgang Lederer), ainsi que les *Noces de Figaro* et *La Flûte enchantée*, *La Création* de Joseph Haydn, *La Chauve-souris* de Johann Strauss, *Rigoletto* et le *Requiem* (septembre 1943) de Giuseppe Verdi, *Tosca* de Giacomo Puccini, *Carmen* de Georges Bizet (1944), mais aussi *Elie* de Félix Mendelssohn, *Le chant tchèque* (les parties d'orchestre jouées au piano), *La Fiancée vendue* (novembre 1942) et *Le Baiser* (20 juillet 1943) de Bedřich Smetana, et même les *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach sur demande de Rahm en prévision de visites de la Croix-Rouge.

2.1.2- Visites du CICR : le camp de la propagande

Malgré la propagande activement menée par le Reich sur les bonnes conditions de vie des Juifs, les mauvais traitements à l'intérieur des camps ne tardent pas à être connus : la politique de destruction à grande échelle est révélée par quelques évadés des camps et par des déportés ayant réussi à déjouer le système de correspondance censurée⁵⁹⁰. Le 17 décembre 1942, les Alliés condamnent la politique du régime nazi. Face à ce que les nazis nomment *Greuelpropaganda* (« propagande d'atrocité ») qui se répand dans les pays limitrophes, il faut donc donner une image positive de la déportation. Theresienstadt est désigné depuis son édification pour servir de *Propagandalager* (« camp de propagande ») ; étant le camp renfermant le plus de personnalités — et même quelques célébrités, comme l'acteur Kurt Gerron — et les activités artistiques y étant nombreuses, il permet de montrer que les Juifs, et surtout les enfants, peuvent s'y divertir. Les déportés n'y sont ni tatoués ni rasés. Au cours de l'année 1943, quelques journalistes allemands et cinéastes tournent des images pour la propagande du régime. Le 28 juin 1943, deux membres de la Croix-Rouge allemande, Walter Hartmann et Dieter Neuhaus, sont même conviés à une visite du camp. Bien que cette visite ait été préparée, elle ne masque que partiellement les problèmes de malnutrition et de mauvaises conditions de vie, et leur compte-rendu alarmant auprès d'organismes internationaux joue en défaveur des nazis. De véritables travaux de transformation du camp, rebaptisé *Jüdisches Siedlungsgebiet* (« zone de peuplement juif »), commencent alors, ceci en vue de la venue d'une délégation du Comité International de la Croix-Rouge. Afin de donner une image « normale » du camp, il convient de remplacer les combinaisons de chiffres et de lettres par lesquelles les rues étaient désignées habituellement par des noms plaisants, familiers à ceux qui fréquentent les villes d'eau, mais sans rapport avec l'environnement de Theresienstadt : « Pendant trois ans, personne ne se serait imaginé que les rues auraient pu s'appeler autrement que L et Q [...] Je n'habitais plus au L 410, mais bien au numéro 10 de la Grand-Rue⁵⁹¹. » Le courrier participe également à l'entreprise d'intoxication : la correspondance avec l'extérieur est alors encouragée, tout en restant très surveillée. Fin 1943, une lettre parvient ainsi au siège de la Croix-Rouge internationale à Genève et lui

⁵⁹⁰ Une internée aura l'idée d'écrire avec son urine en « encre sympathique », lisible après passage rapide de la lettre au-dessus d'une flamme. Elle fera ainsi parvenir un rapport complet sur les expériences médicales et l'atrocité des conditions de vie dans les camps.

⁵⁹¹ Témoignage de Helga WEISSOVA dans son journal intime, cité par Anne CARRE, *Brundibár. Un opéra chargé d'histoire... Le camp-ghetto de Theresienstadt (1941-1945). Mémoire du présent*, Bruxelles, Fédération des Jeunesses Musicales de la Communauté française, 2000, p. 50.

demande de s'abstenir d'envoyer d'autres médicaments car ils sont déjà en surnombre à Theresienstadt. Cette lettre, écrite sous la contrainte, est signée par Paul Eppstein et Benjamin Murrelstein⁵⁹². Une banque est ouverte : sa monnaie, les « couronnes du ghetto », n'a aucune valeur car elle n'a cours qu'à Theresienstadt. Les billets sont illustrés par la figure de Moïse tenant les tables de la Loi, adaptation d'une gravure de Gustave Doré⁵⁹³. Enfin, le timbre d'admission, devenu obligatoire pour l'envoi de paquets à destination de Theresienstadt constitue un excellent outil de propagande⁵⁹⁴ tout en étant un moyen de contrôle du nombre et de la contenance des colis. Des parcelles de jardins dans les fossés de la citadelle sont allouées à des *Prominenten*, et de l'herbe est semée dans les principaux « parcs » du camp. La pratique du football ou de sports collectifs après la journée de travail est autorisée.

Au printemps 1944, les travaux de nettoyage s'achèvent : façades repeintes, trottoirs et rues remis à neuf. À l'intérieur des maisons susceptibles d'être visitées, des lits sont installés, les murs sont repeints. Dans les magasins fictifs, des produits confisqués aux détenus prennent place dans les rayons et en vitrine. Le détournement des colis alimentaires est interdit et ceux-ci parviennent désormais en majorité à leurs destinataires. Dans le même temps, les dernières constructions s'achèvent : sur la place principale un kiosque à musique est monté, orné de jardinières qui permettront notamment de masquer l'absence de chaussures des musiciens qui s'y produisent. Une librairie, un restaurant et même une salle de spectacle voient le jour. Un parc est créé avec bacs à sable, balançoires et manèges pour les enfants, ainsi qu'un terrain de sport. De nombreux uniformes sont fournis aux infirmières travaillant dans l'hôpital principal. Des costumes d'opéra sont apportés et les activités culturelles sont encouragées. La *Ghettozentralbibliothek* s'enrichit de près de 60 000 ouvrages. Le 19 juin, des moutons sont même introduits :

« Les ordres pleuvent. Les enfants doivent chanter pendant la visite, les ouvriers doivent rentrer chez eux. Des pièces, des événements culturels, des matches doivent avoir lieu. Même les quelques agneaux amenés ici errent en quête d'herbe autour de la ville. Les enfants, les ouvriers, les moutons — l'idylle parfaite⁵⁹⁵. »

⁵⁹² Maurice Rossel demandera des explications à Eppstein lors de sa visite, mais en présence des nazis. Voir la rubrique « médicaments » du rapport du Dr Rossel, in *Documents du Comité International de la Croix-Rouge concernant le ghetto de Theresienstadt*, op. cit., n.p.

⁵⁹³ Tout d'abord jugé trop « aryen » par les autorités, le portrait de Moïse sera retravaillé pour accentuer ses traits « sémitiques ». À ce propos, lire George E. BERKLEY, *Hitler's Gift. The Story of Theresienstadt*, Boston, Branden Books, 1993, p. 35.

⁵⁹⁴ Rossel note dans son rapport que le bloc de timbres de Theresienstadt « a actuellement en Allemagne auprès des philatélistes une valeur de plusieurs centaines de Reichsmarks », in *Documents du Comité International de la Croix-Rouge concernant le ghetto de Theresienstadt*, op. cit., n.p., paragraphe « Envois collectifs ».

⁵⁹⁵ « They rain down order after order. Kindergarten children are to sing during the visit, the workers are to return home. Plays and cultural events and sporting activities must take place. Even the few lambs left here roam about the grass around the city. The children, the workers, the sheep — a perfect idyll. » Saul FRIEDMAN (éd.), *The Terezín Diary of Gonda Redlich*, op. cit., p. 148.

L'obligation de saluer tout SS en uniforme est levée et il est signifié l'interdiction de tout mouvement ou comportement particulier en présence de visiteurs étrangers. Dès janvier 1944, la célébration de mariages selon le rite juif sera autorisée et en novembre 1944, un rabbinat est officiellement créé dans le camp. Parallèlement à ces travaux, le camp est vidé d'une partie de sa population : les 15 et 18 décembre 1943, deux transports partent pour Auschwitz-Birkenau, totalisant 5 007 personnes, puis quatre autres entre mars et mai 1944, représentant un total de 7 548 détenus. Les mieux portant sont momentanément épargnés et sélectionnés pour apparaître ou même jouer un rôle sur le parcours dessiné par le commandant du camp : des enfants qui l'accueillent en le nommant « Oncle Rahm », des joueurs d'échec, des artisans, des marchands, etc. Ceux qui ne s'y soumettraient pas mettent leur vie en péril. Parmi eux, les Juifs danois, pourtant sous la protection de leur Roi :

« En présence [des SS], le maire tint un discours dans lequel il nous fit comprendre clairement que nous ne devons pas dire la vérité aux membres de la commission. [...] Au cas où nous ne comprendrions pas, ils pouvaient nous le faire comprendre d'une autre manière. Jusqu'à présent, les Danois étaient exclus des transports et la situation pouvait changer⁵⁹⁶. »

La menace d'une mort certaine, l'opportunité d'échapper aux conditions de vie réelles et l'occasion exceptionnelle de vivre une journée s'apparentant à une normalité les renvoyant à leurs souvenirs d'avant-guerre entraînent les détenus à tenir des rôles prédéfinis et à cautionner la supercherie qui occultera leur condition aux yeux de l'opinion publique extérieure.

Le 23 juin 1944 est organisée la visite de Theresienstadt en présence d'un ministre du gouvernement danois, Frans Hvass, d'Eigil Juel Henningsen, représentant du *Sundhedsstyrelsen*, organe du ministère de la santé danois, d'un membre de la Croix-Rouge allemande, le Dr Heidenkamp et du délégué suisse du Comité International de la Croix-Rouge à Berlin, Maurice Rossel. Ils sont reçus par des officiers SS : le commandant du camp Karl Rahm et le lieutenant Karl Bergel, inspecteur des camps ; le commandant de la police secrète à Prague Rudolf Weinmann ; le directeur du *Zentralstelle für jüdische Auswanderung in Prag* (« Bureau central d'immigration juive à Prague ») Hans Günther ; le capitaine *Hauptsturmführer* Ernst Möhs ; le ministre des affaires étrangères Eberhard von Thadden. Leur seul interlocuteur juif est le *Judenälteste* Paul Eppstein. Il est interdit aux détenus de leur adresser la parole et la délégation n'est autorisée à s'entretenir qu'avec Eppstein et les membres danois de l'Administration juive. Dans son discours d'accueil, Eppstein présente cette « ville normale de province⁵⁹⁷ » ainsi que son administration, son organisation du travail, sa production artisanale et sa vie culturelle. Weinmann se livre ensuite à une présentation « historique » du camp. La délégation, transportée en voiture d'un point à l'autre du camp selon un parcours précis, assiste brièvement à un procès

⁵⁹⁶ Témoignage de Corrie et Sven MEYER, cité par Anne CARRE, *Brundibár*, op. cit., p. 52.

⁵⁹⁷ Paul EPPSTEIN, cité par Maurice ROSSEL in *Documents du Comité International de la Croix-Rouge concernant le ghetto de Theresienstadt*, op. cit., paragraphe « Arrivée au Ghetto ».

pour vol puis à une réunion SS sur les directives à mettre en œuvre dans le camp. On lui montre un foyer pour enfants et un baraquement pour ouvriers, la lingerie centrale et son dépôt, la pharmacie et la poste, une boulangerie et une boucherie. Elle croise des femmes qui se rendent aux champs, le râteau sur l'épaule, en chantant et en riant. Elle se rend à la salle de concert dans laquelle un chœur d'enfants répète l'opéra *Brundibár* du compositeur tchèque Hans Krása. Elle écoute les *Ghetto Swingers* qui jouent du jazz en se promenant près du kiosque central, admire des jardins ouvriers, octroyés deux mois auparavant à des privilégiés en prévision, depuis le terrain de football où un match est en cours, passe devant l'école fermée pour cause de « vacances », visite les logements de privilégiés danois et le pavillon pour enfants avec manèges et balançoires. Là, les enfants courent vers le commandant du camp : « Oncle Rahm, viens jouer avec nous ! » Rahm refuse en souriant et leur distribue des sardines, mais ils sont repus : « Oh Oncle Rahm, encore des sardines⁵⁹⁸? » Dans la « cantine communale » créée pour l'occasion, Maurice Rossel observe : « La personne qui vient manger est promptement servie, cela par une jeune fille en tablier et en bonnet amidonnés comme dans tout restaurant⁵⁹⁹. »

À l'issue de la visite, le représentant du CICR écrit :

« Cette ville juive est vraiment surprenante. Arrivés d'endroits différents, parlant des langues différentes, de conditions, de fortunes différentes, il fallut donner à ces Juifs une unité, un esprit de communauté. Ce fut très difficile. Le ghetto de Theresienstadt est une société communiste dirigée par un "Stalinien" de grande valeur : Eppstein⁶⁰⁰. »

Rossel, qui précise en introduction à son rapport : « Nous ne tenons pas à avoir des ennuis avec la police SS⁶⁰¹ », écrit un compte-rendu des plus élogieux. Il en remet début juillet une copie au ministère des Affaires étrangères du Reich qui organise, le 19 du même mois, une conférence à l'intention de la presse étrangère pour démentir la propagande sur les atrocités commises contre les Juifs. À cette date, le CICR détient pourtant, comme certains Juifs du camp, des informations précises sur ce qui se passe à dans les camps de l'Est. Rossel illustre son rapport de photographies qu'il a prises lors de la visite, ainsi que de dessins aquarellés offerts par le commandant, réalisés sur ordre par l'artiste hollandais Joseph Spier, et qui représentent quelques « aspects remarquables » de cette supposée ville thermale (Annexe XVI).

L'entreprise de propagande est déclinée au cœur même du complexe de mise à mort que représente Auschwitz-Birkenau, par l'intermédiaire du *Familienlager* BIIb (« Camp des Familles »). En prévision d'une demande probable du CICR de visiter Auschwitz après Theresienstadt, les détenus transférés vers Auschwitz-Birkenau à partir du 6 septembre 1943 sont regroupés dans quelque trente-deux baraquements isolés des autres parties du camp. Ni

⁵⁹⁸ Phrases rapportées par Hans Günther ADLER, *Theresienstadt 1941-1945, op. cit.*, p. 733.

⁵⁹⁹ *Documents du Comité International de la Croix-Rouge concernant le ghetto de Theresienstadt, op. cit.*, paragraphe « Nourriture ».

⁶⁰⁰ *Ibid.*, « Conclusion ».

⁶⁰¹ *Ibid.*, « Note préliminaire ».

rasés ni tatoués, ils sont dispensés pour la plupart du travail de force, gardent leurs vêtements et effets personnels et peuvent recevoir des colis alimentaires et envoyer du courrier — on leur dicte des paroles rassurantes à l'intention de leurs proches restés à Theresienstadt. Transposition des *Kinderheime* qui y avaient été constitués, un bloc spécial est dédié aux enfants sous la responsabilité de leur éducateur Fredy Hirsch, assistant d'Egon Redlich au sein de la *Jugendfürsorge*. Hommes et femmes sont séparés mais peuvent se rendre visite et circuler librement à l'intérieur du *Familienlager*. Les activités culturelles reprennent. Malgré des conditions de vie qui semblent extrêmement privilégiées au regard de la situation des autres détenus du camp, le taux de mortalité atteint les 20%. Surtout, les deux transports qui acheminent, en septembre 1943, 5 007 individus portent la mention *SB-Sechs Monate* (*SB* étant l'abréviation de *Sonderbehandlung* ou « traitement spécial », expression signifiant le gazage). Six mois plus tard, le 9 mars 1944, tous sont effectivement assassinés dans les chambres à gaz. Entre-temps, 5 007 autres personnes ont été déportées de Theresienstadt en décembre, avec la même mention *SB-Sechs Monate*. En mai 1944, un troisième transport en achemine 7 503. Après sa visite à Theresienstadt, qu'il considère comme un *Endlager*, c'est-à-dire un camp où personne n'est déporté vers l'Est ou ailleurs, Maurice Rossel ne visite pas Auschwitz. Le *Familienlager* créé à cet usage n'est donc plus nécessaire : entre le 10 et le 14 juillet 1944, ses derniers occupants sont envoyés dans les chambres à gaz. Sur un total de 28 876 individus seront dénombrés 1 165 survivants seulement, presque essentiellement ceux — parmi les mieux portant ou avec des qualifications particulières — sélectionnés pour travailler dès leur arrivée ainsi que des jumeaux ayant fait l'objet d'expériences par Mengele⁶⁰².

S'ouvre alors le dernier acte de l'entreprise nazie. Au cours de l'été 1944, le tournage du film de propagande *Theresienstadt, Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (« Theresienstadt. Un film documentaire sur la zone de peuplement juive ») est entrepris. Kurt Geron, populaire auprès des SS, est contraint de mettre le scénario en place et de filmer. Pseudo-reportage sur Theresienstadt, ses images insistent particulièrement sur le bien-être de la population et sur la réussite de son fonctionnement autarcique. Il est également un prétexte pour montrer à l'écran, par des gros plans intermittents, une cinquantaine de personnalités de manière à prouver qu'elles sont toujours vivantes. Des détenus en bonne santé ont été minutieusement sélectionnés pour le tournage dont chaque plan a été contrôlé par le commandant du camp. Une partie du film est consacrée aux activités professionnelles exercées dans le camp : on y voit un maréchal-ferrant posant un fer sur le sabot d'une vache, des forgerons martelant en mesure sur le « Galop » d'*Orphée aux enfers* d'Offenbach, un atelier de poterie et de sculpture, un autre de travail du cuir et de couture, ainsi que le bureau des dessinateurs et des architectes. À la fin de la journée de travail, les prisonniers se dirigent vers

⁶⁰² Chiffres et chronologie établis in VEREIN ZUM ERHALT DER GEDENKSTÄTTE AUSCHWITZ-BIRKENAU, *Das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau*, Hückelhoven, Verein zum Erhalt der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau, 2001, p. 48-49 ; « Familienlager Auschwitz », in *Theresienstadt 1941-1945. Ein Nachschlagewerk*, <<http://www.ghetto-theresienstadt.info/pages/f/familienlagerth.htm>>, consulté en octobre 2010 ; « List of all transports from Terezin sorted on date of departure », in *Terezínská Inicijativa-Terezin Initiative*, <http://www.terezinstudies.cz/eng/ITI/database/tr_out_date>, consulté en mai 2011.

une cour bétonnée. Deux équipes de football s’y affrontent devant un public extrêmement nombreux. Le ballon finit parfois sa course parmi les supporters qui poussent des cris de joie. Au match succèdent des images prises dans les douches collectives pour hommes, occasion d’afficher un démenti aux rumeurs concernant les chambres à gaz maquillées en salles de douche. Une autre partie est consacrée aux loisirs et activités culturelles. La caméra montre l’intérieur très fourni de la Bibliothèque instaurée dans le bâtiment réservé précédemment aux malades atteints d’encéphalite ; dans une salle attenante y est donnée une conférence devant un public attentif. Suit une séquence musicale dans laquelle l’orchestre à cordes de Karel Ančerl interprète sous sa direction, devant près de deux cents personnes attablées comme dans un salon de thé, l’*Étude pour cordes* du compositeur Pavel Haas récemment composée. À la fin de l’exécution, le compositeur salue le chef sous les applaudissements. Pour l’occasion des costumes avec nœud papillon ont été fournis, les tables et la scène sont agrémentées de bouquets de fleurs. D’autres plans insistent sur la qualité des conditions de vie des prisonniers et sur l’atmosphère conviviale qui règne à Theresienstadt : les images d’un « jardin familial » — ordinairement réservé aux SS — mettent en scène des enfants arrosant la parcelle allouée à leurs parents, qui s’adonnent à la cueillette des légumes ; la caméra montre ensuite un parc dans lequel les plus jeunes jouent tandis que les mères discutent entre elles ou lisent sur un banc. Une séquence est tournée dans un baraquement. Bien qu’équipé de châlits nombreux, le bâtiment semble spacieux et bien aménagé, des tables sont installées à divers endroits. On y voit les femmes converser tout en tricotant, d’autres arrangent leur toilette en se regardant dans un miroir, certaines lisent. Une famille de *Prominenten* est filmée dans son logement particulier, attablée à l’occasion d’un repas. Gerron filme également un extrait de l’opéra pour enfants *Brundibár* de Hans Krása, qui sera évoqué ultérieurement, donné avec costumes et décors devant un jeune public (Annexe XVII). Après la fin du tournage et entre le 28 septembre et le 28 octobre 1944, 11 transports sont acheminés vers Auschwitz, totalisant 18 402 détenus dont tous ceux ayant participé à cette entreprise de propagande. Gerron est déporté dans le dernier convoi et conduit vers les chambres à gaz, comme la très grande majorité, dès son arrivée. Monté à Prague sous le contrôle de la *Gestapo*, le film n’est achevé que le 28 mars 1945. Trop artificiel, il n’est finalement projeté qu’un petit nombre de fois et devant un public restreint, à Prague et à Theresienstadt ; de plus, la finalité létale des camps ayant été révélée, le film n’a plus aucune utilité. À la fin de la guerre, les copies du film sont dispersées et on lui attribue un autre nom, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (« Le Führer offre une ville aux Juifs »).

Le 6 avril 1945, une dernière visite du CICR a lieu à Theresienstadt par le délégué Paul Dunant, accompagné par Eberhard von Thadden :

« Les délégués purent visiter le camp de Theresienstadt (Terezín) où vivaient exclusivement des Juifs et où régnaient des conditions spéciales. D’après les renseignements recueillis par le Comité, ce camp avait été créé à titre expérimental par certains dirigeants du Reich qui voulaient donner aux Juifs la possibilité de vivre en

commun dans une ville administrée par eux-mêmes et possédant une autonomie presque complète⁶⁰³. »

Quelques jours après cette ultime visite les activités culturelles, qui avaient repris malgré la fréquence des convois, cessent définitivement et l'ensemble des artistes est déporté vers Auschwitz, où la majorité périront dans les chambres à gaz. Le camp est placé sous la protection de la Croix-Rouge et le 15 avril 1945, à l'approche de la défaite certaine, les nazis autorisent la Croix-Rouge suédoise à évacuer 425 Danois.

2.2- Musique, résistance, renversement du système nazi

« Theresienstadt était et est pour moi l'école de la forme. Auparavant, lorsque l'on ne percevait pas la violence et la charge de la vie liée à la matière, parce que le confort, cette magie de la civilisation, la supplantait, il était facile de parvenir à la belle forme. Ici, où l'on doit quotidiennement vaincre la matière par la forme, où tout ce qui est artistique est en opposition totale avec notre environnement ; ici est la véritable école de la maîtrise, lorsque l'on voit, avec Schiller, le secret de l'œuvre d'art ainsi : éliminer la matière par la forme — ce qui est sans doute la mission de l'homme d'ailleurs, non seulement de l'être esthétique mais aussi de l'être éthique⁶⁰⁴. »

Conçu pour que sa richesse musicale et culturelle fasse écran à la réalité concentrationnaire, Theresienstadt s'est paradoxalement trouvé être le seul lieu du Reich où l'écoute et la composition de musique décrétee « dégénérée » par les nazis et interdite dans tout le *Protektorat* ont été officiellement tolérées. La création artistique très diversifiée a représenté une part importante des activités ; dans un contexte d'oppression, ou plutôt d'annihilation de la vie humaine, il est aisé d'en percevoir les enjeux nombreux, tout d'abord par la présentation d'une œuvre majeure du compositeur Viktor Ullmann : *Der Kaiser von Atlantis oder Die Todverweigerung* (« L'Empereur d'Atlantis ou le Refus de la Mort »).

⁶⁰³ *Rapport du CICR sur son activité pendant la Seconde Guerre mondiale (1er septembre 1939-30 juin 1947)*, vol. I, « Activités de caractère général », Genève, 1948, p. 642.

⁶⁰⁴ « Theresienstadt war und ist für mich Schule der Form. Früher, wo man Wucht und Last des stofflichen Lebens nicht fühlte, weil der Komfort, diese Magie der Zivilisation, sie verdrängte, war es leicht, die schöne Form zu schaffen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische in vollem Gegensatz zur Umwelt steht : Hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller das Geheimnis des Kunstwerks darin sieht : den Stoff durch die Form zu vertilgen — was ja vermutlich die Mission des Menschen überhaupt ist, nicht nur des ästhetischen, sondern auch des ethischen Menschen. » Ingo SCHULTZ (éd.), *Viktor Ullmann, "26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt"*, Hambourg, Von Bockel Verlag, coll. « Verdrängte Musik », vol. 3, 1993, p. 93.

2.2.1- Viktor Ullmann, *Der Kaiser von Atlantis*

Compositeur et critique musical tchèque au parcours instable et diversifié, Viktor Ullmann (1898-1944) est souvent présenté comme un fidèle disciple de la seconde École de Vienne, d'Alexander von Zemlinsky mais également du compositeur Alois Hába et du philosophe autrichien Rudolf Steiner, tous deux représentants du courant anthroposophe. Sa production, qui couvre plus de trente années, connaît de profonds changements esthétiques qu'il est intéressant de relier avec les événements de sa vie personnelle mais également aux circonstances historiques et politiques. Trois périodes chronologiques se dessinent : « les années de jeunesse » sont caractérisées par son attachement profond à Schönberg et par la découverte du milieu intellectuel pragois et de l'émulation artistique qui l'accompagne. Chef d'orchestre au Nouveau Théâtre Allemand de Prague sous la direction de Zemlinsky, il obtient un succès critique et public avec sept *Lieder für Orchester* en 1924. Au début des années trente, période baptisée par Ullmann lui-même comme son « Odyssée », il devient membre de la Société Anthroposophe et cesse presque totalement ses activités musicales pour se consacrer à la lecture d'ouvrages sur le sujet. Il compose néanmoins en 1935 un opéra, *Der Sturz des Antichrist* (« La Chute de l'Antéchrist »), d'après un drame du poète anthroposophe Albert Steffen, pour lequel il reçoit le prix Hertzka en 1936. La dernière période, très courte, coïncide avec son internement à Theresienstadt de 1942 à 1944. Il y découvre le judaïsme et reprend véritablement la composition : vingt-trois œuvres verront le jour durant son internement, dont son opéra *Der Kaiser von Atlantis*. Artiste reconnu et médaillé de guerre, il jouit d'un statut privilégié à Theresienstadt. Au sein de la *Freizeitgestaltung* (« Administration des loisirs »), il cumule ses activités de compositeur et de critique musical, rédigeant des comptes-rendus des concerts auxquels il assiste. Il fonde également le *Studio für neue Musik* (« Studio pour la nouvelle musique ») qui présente des œuvres de Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Max Reger, Alois Hába et Alexander von Zemlinsky, mais aussi de jeunes compositeurs internés à Theresienstadt : Gideon Klein, Karel Berman, Sigmund Schul, Heinz Alt. Enfin, il est directeur artistique et pianiste du *Collegium Musicum* qui interprète des œuvres baroques et classiques. Il sera déporté à Auschwitz dans l'un des derniers transports et assassiné dès son arrivée, le 18 octobre 1944.

L'opéra *L'Empereur d'Atlantis* est composé entre 1943 et 1944 à Theresienstadt. En quatre tableaux, prologue et épilogue pour sept solistes et treize musiciens, l'œuvre est composée sur un livret du jeune poète détenu Petr Kien, sorte de conte philosophique alliant absurde et surréalisme dans lequel chaque tableau est annoncé par le personnage du Haut-Parleur. L'argument est le suivant : dans un monde où la Mort et Arlequin, incarnant la vie, se plaignent de n'être plus respectés, l'empereur Overall (anglicisme faisant référence aux termes allemands *über alles* « par-dessus tout », de l'hymne national) déclare la guerre totale entre tous ses sujets et déclenche la colère de la Mort. Elle brise sa faux et condamne les hommes à ne plus mourir. Pour mettre fin à la situation chaotique qui s'installe, la seule condition est qu'Overall soit prêt à périr le premier, ce qu'il accepte finalement. Outre le propos général de l'opéra, métaphore à

peine voilée de la lutte contre un tyran sanguinaire se croyant investi d'une mission divine, le livret de Petr Kien fait des allusions directes à la situation du camp : le personnage du Haut-Parleur « que personne ne voit, mais entend seulement » à l'image de celui qui diffuse notamment la *musique intrusive* ou les ordres SS ; l'utilisation des cadavres « remis à un organisme de récupération » qui en retire « dix mille kilos de phosphore » ; le discours du Tambour qui appelle, sur ordre de l'Empereur, à « exterminer le Mal dans notre territoire ». Sur ce livret dénonciateur et grinçant, Ullmann compose une musique kaléidoscopique, alliant et entremêlant citations et influences diversifiées, du *recitativo secco* au *Kunstjazz* (« jazz savant »), qui en font un véritable acte de résistance politique et spirituelle.

Tout d'abord par l'inscription dans une esthétique déclarée « dégénérée ». Ullmann se réfère ainsi au *Kunstjazz* par l'insertion d'éléments rythmiques et instrumentaux associés au jazz des années Weimar et perceptible dans deux numéros de son opéra : le « *blues* » du premier air de la Mort (Premier tableau, n°5) et le « *shimmy* » du trio d'Overall, Arlequin et du Tambour (Quatrième tableau, n°15). L'influence de Kurt Weill imprègne toute l'œuvre, notamment dans son organisation en numéros dont certains sont très proches des « *Songs* », particulièrement le premier duo de la Mort et d'Arlequin (Premier tableau, n°4) mais aussi par ses situations burlesques et ses personnages improbables. Outre l'existence de contingences matérielles, l'instrumentation non-conventionnelle qui fait intervenir, en plus des cordes et des vents, trois claviers (clavecin, harmonium, piano), un banjo et un saxophone, fait elle aussi référence aux années de modernité de la République de Weimar. Également notable, la référence à la musique du compositeur juif Gustav Mahler interdit d'exécution dans le Reich : le premier air d'Arlequin évoquant les joies de la vie passée cite un extrait du cinquième Lied « *Der Trunkene im Frühling* » (« L'homme ivre au printemps ») issu de sa symphonie *Das Lied der Erde* (« Le Chant de la Terre »). Tandis que l'ivrogne de Mahler déclarait « je bois jusqu'à n'en plus pouvoir, toute la journée⁶⁰⁵ ! », Arlequin constate : « Que voulons-nous boire à présent ? Du sang⁶⁰⁶. » Enfin, la référence à un personnage de la mystique islamique et juive : Azraël, « ange de la mort », issu de la symphonie éponyme du compositeur tchèque Josef Suk composée entre 1904 et 1906, suite à la mort de son beau-père et professeur Antonín Dvořák mais également de son épouse, la fille du compositeur, un an plus tard. Les deux tritons *diabolus in musica* (l'un ascendant, l'autre descendant) forment le « motif de la mort » joué aux trompettes dans le premier mouvement. Ullmann en fait l'incipit (« Allô, allô ») puis une sorte de *leitmotiv* de son opéra.

S'il s'inspire des musiques décrétées « dégénérées » par les nazis pour affirmer leur valeur esthétique, Ullmann cite également le répertoire « aryanisé » (nazifié) et à ce titre interdit aux détenus juifs. Il fait une brève allusion à Antonín Dvořák, « annexé » par le régime en même temps que le territoire des Sudètes : le duo de la Mort et d'Arlequin (Premier tableau, n°3) sur leur propre lassitude face aux vivants cite le motif de son *Requiem*. Surtout, Ullmann utilise

⁶⁰⁵ « Ich trinke, bis ich nicht mehr kann, den ganzen lieben Tag ! »

⁶⁰⁶ « Was wollen wir nun trinken ? Blut wollen wir nun trinken. » Arlequin, Premier Tableau, n°2, *allegretto grazioso*.

l'hymne du Reich, le *Deutschlandlied* (dont est issu le nom de l'Empereur Overall). Précisons que depuis le 5 janvier 1940, ce chant, ainsi que le *Horst Wessel Lied* et « tous les autres chants patriotiques sanctifiés par la tradition ou le contenu et tous les *Kampflieder* nationaux-socialistes » font l'objet d'une « ordonnance policière pour la protection des chants et symboles nationaux » de Goebbels : « Le mauvais usage des chants précédemment mentionnés par le détournement du texte, l'utilisation de leur mélodie sur un autre texte ou tout autre procédé semblable est interdit⁶⁰⁷. » Le *Deutschlandlied* est ici transposé par Ullmann en mode mineur et accompagne la présentation ironique de l'Empereur par le Tambour (Premier tableau, n°6) qui énumère tous ses titres *un poco maestoso* :

Zu Gottes Gnaden Overall der Einzige,
Ruhm des Vaterlandes, Segen der Menschheit,
Kaiser beider Indien, Kaiser von Atlantis,
Regierender Herzog vom Ophir und wirklicher
Truchseß der Astarte,
Ban von Hungarn,
Kardinalfürst von Ravenna,
König von Jerusalem.

Overall l'Unique par la grâce de Dieu,
Gloire de la Patrie, Bénédiction de l'Humanité
Empereur des deux Indes, Empereur d'Atlantis,
Duc et régent d'Ophir⁶⁰⁸ et véritable
Sénéchal d'Astarte⁶⁰⁹,
Gouverneur de Hongrie,
Prince-cardinal de Ravenne,
Roi de Jérusalem.

Outre la référence à l'*opera seria* par l'emploi du *recitativo secco*, Ullmann détourne un autre « maître allemand » admiré par les nazis. Dans le *finale* précédant l'épilogue (Quatrième tableau, n°18), il fait entendre le choral luthérien *Eine feste Burg ist unser Gott* (« Notre Dieu est une forteresse ») de Jean-Sébastien Bach sur les paroles de Kien :

Komm Tod, du unser werter Gast,
in unsers Herzen Kammer.
Nimm von uns Lebens Leid und Last,
führ uns zur Rast nach Schmerz und Jammer.
Lehr uns Lebens Lust und Not
In unsren Brüder ehren.
Lehr uns das heiligste Gebot :
Du sollst den großen Namen Tod
Nicht eitel beschwören.

Viens, ô Mort, notre plus chère hôte,
Dans la chambre de notre cœur.
Ôte-nous la souffrance et la charge de notre vie,
Accorde-nous une halte après la douleur et la misère,
Apprends-nous à honorer les plaisirs
Et les malheurs de la vie de nos frères.
Apprends-nous le commandement suprême :
Tu ne conjureras pas le nom respecté de la Mort
Avec vanité.

⁶⁰⁷ « Der Mißbrauch der in § 1 Abs. genannten Lieder [Deutschlandliedes, des Horst Wessel-Liedes und anderer durch Tradition und Inhalt geheiligter vaterländischer Lieder oder nationalsozialistischer Kampflieder] durch Umdichtung des Textes, durch Benutzung ihrer Melodie für einen fremden Texte oder in ähnlicher Weise ist verboten. » « Polizeiverordnung zum Schutz der nationalen Symbole und Lieder », 5 janvier 1940, in Karl-Friedrich SCHRIEBER, Alfred METTEN, Herbert COLLATZ (éds), *Das Recht der Reichskulturkammer*, op. cit., vol. 1, RMK, XII, 17, p. 38.

⁶⁰⁸ Port mentionné dans la Bible, réputé pour sa richesse, notamment en or.

⁶⁰⁹ Dans la démonologie judéo-chrétienne, Astarté est considérée comme la démonsse de la Débauche.

Repris dès 1918 pour symboliser la forteresse que représentait l'Allemagne face aux ennemis extérieurs, ce choral était entonné sous Hitler dans de nombreuses cérémonies officielles. Il y a alors interaction entre une musique affiliée à un texte et un texte nouveau superposé à une musique. L'alliance du langage musical d'Ullmann, du texte de Kien et de la kyrielle de références à des répertoires interdits fait de cette œuvre un exemple particulièrement abouti de résistance spirituelle et intellectuelle par la musique. Malgré la mise en place de répétitions, l'œuvre ne sera jamais donnée à Theresienstadt.

2.2.2- Musique, religion, résistance

Au-delà de la création à Theresienstadt en elle-même, il est intéressant de s'attarder sur les thèmes qu'elle a abordés : la nostalgie du pays ou de la maison, la souffrance, l'angoisse des transports, le sionisme mais aussi la religion, qui mérite ici une attention particulière. Citation de chants hébraïques, compositions sur des textes de psaumes, allusions à des thèmes musicaux religieux, il s'agit alors d'observer ce qui pour des artistes a consisté en un changement esthétique, en mettant en valeur les enjeux d'une telle démarche ainsi que ses multiples mises en œuvre. Si l'allusion au religieux semble constituer une sorte de « langage codé », en ce qu'elle permet aux détenus d'entrer en communion spirituelle sans que les SS ne puissent le percevoir, elle peut également être considérée comme un retour des compositeurs à une spiritualité qu'ils avaient délaissée, voire ignorée des années durant. La référence à Dieu et à la religion semble donc participer tant d'une volonté de revenir au religieux que de celle de résister intellectuellement, artistiquement et humainement en faisant appel à des « significations cachées ». Internés à Theresienstadt du fait de leur obédience religieuse, ou de celle de leurs parents ou grands-parents, les déportés ne prennent que douloureusement conscience de leur judéité, parfois même ne l'apprennent que lorsque les premiers convois se dirigent vers les camps. Cette exclusion est ressentie d'autant plus durement par les artistes tchèques, qui ne se considèrent pas comme juifs mais comme citoyens de Prague : « La nouvelle génération de Juifs tchèques, née de parents assimilés, refusait de voir le sens de la vie dans un patriotisme stérile, et la tchéquité était pour elle aussi naturelle qu'existentielle⁶¹⁰. » Pour la majeure partie des détenus juifs, la déportation se base donc sur un malentendu :

« Ils étaient absolument incapables de comprendre ce qui leur arrivait. Ils essayaient de s'accrocher à ce qui, jusqu'alors, était leur amour-propre. [...] Aucune philosophie cohérente ne pouvait protéger l'intégrité de leur personne humaine, ne pouvait leur donner la force de tenir tête aux nazis. Ils avaient toujours obéi, sans mettre en cause sa sagesse, à la loi qui leur était imposée par la classe dominante. [...] La seule façon de se sortir de ce dilemme particulier était de se convaincre qu'il s'agissait d'une "erreur"⁶¹¹. »

⁶¹⁰ Helena KREJCOVA, « L'assimilation tchéco-juive », in Maurice GODE, Jacques LE RIDER, Françoise MAYER (dirs), *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague*, actes du colloque international de Montpellier, 8-10 décembre 1994, Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier III, 1996, p. 328.

⁶¹¹ Bruno BETTELHEIM, *Survivre*, *op. cit.*, p. 78.

Conséquemment à cette forme de persécution religieuse, les détenus sont nombreux à observer, durant leur internement, un changement dans leur considération du judaïsme, et les créations artistiques ayant survécu à Theresienstadt ainsi que dans d'autres camps en attestent. Le désarroi et la révolte contre un Dieu injuste s'expriment parfois, à l'image du poème de Bruno Marcuse⁶¹² :

Nicht auf eigenes Verlangen
Bin ins Ghetto ich gegangen,
Nein, Gewehre schußbereit,
Haben drohend mich geleitet !
Hielt mein Sein fürgeschlossen,
Haderte mit Gott, verdrossen,
Weil mein Schicksal Er gemacht
Anders, als ich mir's gedacht.

Je ne suis pas venu au ghetto
De mon propre gré
Non, des fusils chargés
M'y ont conduit sous la menace !
Mon être est enchaîné
Et s'en prend à Dieu avec maussaderie
Car il a fait mon destin
Bien différent de ce que je m'imaginai.

Mais contre toute attente, la plupart des artistes se tournent plutôt vers cette religion qu'ils avaient tantôt ignorée, tantôt délaissée voire rejetée. Certains voient leur conviction renforcée : le compositeur Sigmund Schul (1916-1944), élève de Paul Hindemith puis d'Alois Hába, se consacrait depuis la fin des années 1930 à la mise en musique de textes liturgiques juifs. À Theresienstadt, il poursuit sa démarche, en sélectionnant principalement les textes porteurs d'espoir. D'autres, à l'image d'Egon Redlich, redécouvrent le fait religieux même. Dans le journal intime qu'il rédige à Theresienstadt, cet animateur de la *Jugendfürsorge* note :

« Quatre mois de Terezín. Bilan : je suis devenu un juif dans la pleine et entière acception du terme. Les mélodies et la culture tchèques ont perdu toute signification. Je parviens à un objectif vers lequel je tendais depuis longtemps : être juif, avec tout ce que le mot veut dire⁶¹³. »

Dans son monodrame *Velký stín* (« La Grande Ombre⁶¹⁴ »), que le jeune compositeur Gideon Klein (1919-1945) met en musique, l'histoire suit une femme juive mariée à un officier chrétien. Devenue veuve, abandonnée de tous, elle est envoyée à Theresienstadt et se retrouve seule avec ses souvenirs. De même pour le compositeur tchèque Pavel Haas (1899-1944). Son esthétique avant-guerre était principalement nourrie des musiques populaires moraves et du langage musical de Janáček, avec l'apport d'éléments de jazz. À Theresienstadt, certaines de ses

⁶¹² Poème cité par Ludvík E. VÁCLAVEK, « Deutsche Literatur in Theresienstadt », *Theresienstädter Studien und Dokumente*, 1997, p. 281.

⁶¹³ « [April 4, 1942] Four months of Terezín. On the whole : I have turned into a Jew in the fullest sense of the word. Czech songs and culture have lost all their meaning. I am reaching a goal which I have longed for : to be a Jew, with all that the word means. » Saul FRIEDMAN (éd.), *The Terezín Diary of Gonda Redlich*, op. cit., p. 32.

⁶¹⁴ Le texte et la partition ont été perdus.

compositions s'inspireront directement de la musique juive, notamment sa *Fantaisie sur un chant populaire juif pour Quatuor à Cordes*, composée en 1943, dont la partition a également été perdue.

Moyen de résistance et d'évasion, la musique instrumentale tout d'abord assume la fonction de métalangage : « La musique admet non pas la communication discursive et réciproque du sens, mais la communication immédiate et ineffable⁶¹⁵. » Son absence manifeste de sens prête à des interprétations multiples, à une polysémie parmi son public : elle en apaise certains en suscitant des émotions, tandis qu'elle en révolte d'autres, qui l'estiment frivole face à la réalité quotidienne. Elle contribue en outre à abattre les barrières langagières qui renforcent le cloisonnement des identités et des communautés dans le camp. Mais si cette musique est, en apparence, « a-signifiante », il n'en reste pas moins qu'elle peut faire appel à des connaissances, des ancrages culturels et ainsi signifier quelque chose à l'auditeur :

« À travers l'utilisation de matériaux musicaux, dont une grande partie était connue des auditeurs, effectifs ou potentiels, les compositeurs de Theresienstadt étaient en mesure d'élaborer un véritable encodage, qui dans ce cas restait indépendant du style compositionnel⁶¹⁶. »

Dans un contexte d'encouragement des activités culturelles, mais sous contrôle d'une certaine censure, on peut véritablement évoquer et considérer ici la musique instrumentale comme « langage codé ».

Viktor Ullmann a largement utilisé le procédé de la citation dans les œuvres écrites durant son internement dans le camp, notamment de chants juifs ou protestants. Un exemple de références au religieux peut être pris dans le *finale* de sa 7^{ème} *Sonate pour piano*, intitulé « Variations et fugue sur un chant populaire hébraïque » ; ce mouvement, construit sur une longue fugue avec variations, a pour thème un poème de l'écrivaine russe Rachel, mis en musique par Yehuda Sharett, qu'Ullmann avait entendu interpréter à Theresienstadt par des groupes sionistes. Il y est fait référence à la biblique Rachel, épouse de Jacob.

⁶¹⁵ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'ineffable*, op. cit., p. 16.

⁶¹⁶ « Durch Verwendung musikalischen Materials, das wohl den meisten unter den tatsächlichen und potentiellen Zuhörern bekannt war, waren die Komponisten von Theresienstadt imstande, eine gewisse Enkodierung zu verwirklichen, die in diesem Falle außerhalb des kompositorischen Stils steht. » David BLOCH, « Versteckte Bedeutungen : Symbole in der Musik von Theresienstadt », in Miroslav KÁRNÝ, Vojtěch BLODIG, Margarita KÁRNÁ (dirs), *Theresienstadt in der « Endlösung der Judenfrage »*, Prague, Theresienstädter Initiative, Panorama Verlag, 1992, p. 148.

רחל
Rachel

Rachel. Texte : Rachel ; Musique : Yehuda Sharett, 1932.

Ullmann reprend et arrange ainsi la mélodie pour son thème :

Thema

Les paroles, qui ne sont pas chantées dans cette œuvre exclusivement instrumentale, sont les suivantes :

« Voyez, votre sang coule dans le mien,
 Votre voix chante à travers la mienne,
 Rachel, qui garde le troupeau de Laban,
 Rachel est la mère des mères. »

C'est l'idée d'unité d'un groupe d'individus autour d'un seul personnage, Rachel, et plus généralement du personnage de la mère, qui prédomine ici. Cette unité peut se comprendre dans un sens religieux mais également, dans le contexte de Theresienstadt, comme l'union patriotique des détenus tchèques. Après l'exposition et le développement de la fugue sur le thème mélodique de *Rachel*, vient une superposition de deux mélodies distinctes. La mélodie supérieure jouée par la main droite est une reprise du choral Luthérien *Nun danket alle Gott* (« Remerciez tous Dieu à présent »), détourné par le Reich et diffusé à la radio comme chant de propagande et de victoire, parfois même chanté pendant les lynchages ou les combats

de rue organisés par les SS⁶¹⁷. La mélodie inférieure, jouée par la main gauche, est un chant hussite, *Kdož jste boží bojovníci* « Vous qui êtes les combattants de Dieu » extrait du poème symphonique *Ma patrie*, de Bedřich Smetana⁶¹⁸ :

Nun dan - - - ket al le Gott

Kdož jste bo - ží bo - jo - vníci
Die iŕr Got - tes Kämp - fer seid

C'est donc un véritable langage codé « œcuménique » qu'a élaboré Ullmann dans cette œuvre. L'ironie côtoie l'appel à la révolte et à l'unité, religieux et profane se complètent. Ces citations quasiment « subliminales » se retrouvent dans de nombreuses œuvres d'autres compositeurs de Theresienstadt. Robert Brock dissimulera l'hymne tchèque dans l'adaptation musicale du conte pour enfants *Broučci* (« Les Lucioles »). La communication par la musique est possible en ce qu'elle fait appel à la culture et à la mémoire de chaque auditeur ; en cela, la musique instrumentale constitue un moyen de résistance spirituelle contre les nazis à Theresienstadt. Composer de la musique instrumentale permet de déjouer la méfiance des SS et de véhiculer des messages d'espoir ou d'appel à la résistance.

Contrairement à la musique strictement instrumentale, essentiellement allusive, le chant apporte quant à lui du signifié directement par le texte ; c'est pourquoi le choix du répertoire vocal revêt une importance particulière dans le contexte de la création concentrationnaire. Les messages en direction des auditeurs sont généralement masqués, soit par l'utilisation du tchèque — que les nazis ne comprenaient pas — soit par des paroles ou des situations symboliques. La langue employée constitue en elle-même un marqueur d'identité culturelle et permet le réinvestissement du langage dans un univers de la dépersonnalisation. Certains compositeurs se tournent vers l'hébreu, alors même qu'ils ne le parlent ni ne le comprennent. Pavel Haas dans sa pièce *Al Sefod* composée en 1942, met ainsi en musique un poème hébraïque de David Shimoni :

⁶¹⁷ À ce sujet, lire Doris L. BERGEN, « Hosanna or "Hilf, O Herr Uns" : National Identity, the German Christian Movement, and the "Dejudaization" of Sacred Music in the Third Reich », in Celia APPLGATE, Pamela POTTER (dirs), *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 142.

⁶¹⁸ Nous empruntons ici les extraits cités par David BLOCH, « Versteckte Bedeutungen : Symbole in der Musik von Theresienstadt », *art. cit.*, p. 147.

« Ne te lamente pas, ne pleure pas !
 Dans un tel moment,
 Ne perds pas courage,
 Travaille, travaille !
 Laboureur, laboure, sèmeur, sème
 En ce mauvais moment
 Travaille doublement
 Crée, plante et bêche doublement.
 Enlève les pierres et installe des clôtures
 Démolis et pave
 Prépare la voie vers la lumière et la liberté
 Dans la voie de l'affliction
 Vient la délivrance
 Et le sang crie
 Pour l'âme de son peuple
 Relève-toi et travaille
 Rachète-toi et tu seras racheté. »

Ullmann composera également de nombreuses mélodies pour chœurs sur des textes en hébreu. Outre le message d'espoir et l'appel au courage que ces textes peuvent véhiculer, la religiosité inhérente à la langue souligne un acte de détermination et d'affirmation dans un processus de résistance spirituelle à l'entreprise nazie. Autre langue favorisant l'union : le yiddish. Comprise par nombre d'entre eux et proche de la langue allemande, elle symbolise avant tout ce que les nazis considèrent comme la « dégénérescence ». Y faire appel est donc en soi un acte de résistance au système. Sur commande de la *Freizeitgestaltung*, de nombreux compositeurs mettront en musique des textes issus du répertoire populaire ou arrangeront des chansons existantes. À Theresienstadt, le chant acquiert une dimension hymnique. Jacques Cheyronnaud la définit ainsi :

« La particularité d'un chant en position hymnique résiderait dans l'instanciation d'une entité de respect (Dieu, Patrie, Nation, République, Peuple ou toute autre entité se voyant ici promue au rang d'absolu pour le groupe : Liberté, Justice, Victoire, etc.) alors proposée comme autorité, référence supérieure à construire en un « Même » [...] à travers cette action profératoire collective de "chanter-ensemble"⁶¹⁹. »

Cette dimension peut même susciter un élan mystique :

« Dans l'union, la fusion mystique "des voix et des cœurs", les limites d'individuation s'abolissent : les identités individuelles s'effacent derrière l'identité du groupe ainsi constitué. Par la socialisation de la jouissance lyrique, l'hymne participe dans un même mouvement de l'élaboration identificatoire du groupe des fidèles et de la sanctification de cette fusion des voix en une *una voce*. L'hymne est ainsi à la fois *vox Dei* et *vox populi Dei*,

⁶¹⁹ Jacques CHEYRONNAUD, *Musique, politique, religion, op. cit.*, p. 100-101.

voix du peuple de Dieu, manifestation de la *vox Ecclesiae*, la voix de l'Église. Ainsi entendue, l'hymne religieuse annonce l'hymne national⁶²⁰. »

La pièce de Karel Reiner, *Esther*⁶²¹, sur un livret d'Emil František Burian, se prête à ces processus. Écrite pour chœurs de garçons, d'hommes, de femmes et mixte, elle développe en treize tableaux le combat d'une jeune héroïne, Esther, pour sauver le peuple juif de l'anéantissement. Compositeur et interprète actif à Theresienstadt, Karel Reiner (1910-1979) participe aux activités du *Studio für neue Musik*. Néanmoins pour *Esther*, il s'inspire de mélodies puisant dans le folklore tchèque, ceci afin de favoriser la cohésion de tous autour d'un signifiant identitaire. Le chant, véhiculant le texte, apporte donc le sens.

Survivre dans un ancrage religieux et culturel garant d'un processus de résistance collective, tel est l'objectif de certains détenus des camps de concentration, en particulier à Theresienstadt. Plus que la « vie nue », c'est la personnalité de chaque être humain qui doit s'affirmer pour que le processus de résistance soit total :

« La puissance de la vie, pour résister au ban opéré par la souveraineté, doit opposer une cohésion à toute scission : il faut faire de sa vie une forme de vie, ce qui semble rejoindre l'analyse de Foucault dans l'idée d'une pratique de soi qui donnerait forme à la vie. Une des voies pour penser cette soustraction au pouvoir, cette "déprise", est la "singularité quelconque"⁶²². »

Malgré un cloisonnement des identités entre germanophones et Tchèques, la musique religieuse ou faisant appel au sentiment religieux a permis le rassemblement de ces singularités en une communauté retrouvée le temps d'un concert.

2.2.3- La musique pour enfants

La présence d'enfants dans le camp représente pour l'Administration juive l'espoir d'un avenir en-dehors du camp. Les militants sionistes étant majoritaires au sein de la *Jugendfürsorge* en charge de la jeunesse, cet espoir passe par la transmission de valeurs humanistes mais également religieuses. Au sein des *Kinderheime*, les foyers d'enfants, diverses formes d'apprentissage sont mises en place pour détourner l'interdiction formulée par le commandement nazi de dispenser toute éducation : le jeu, la transmission orale évitant des traces écrites compromettantes, et la musique :

⁶²⁰ Michel POIZAT, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, p. 46.

⁶²¹ La partition a été perdue et seuls sept tableaux pour chœur d'hommes seront reconstitués après la guerre par le compositeur.

⁶²² Katia GENEL, «Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », *art. cit.*, § 3.1.

« Je pouvais jouer avec eux, chanter avec eux, mais il m'était défendu de les instruire. Aussi me fallut-il recourir à des ruses. [...] Chanter était également une façon d'enseigner. Nous choissions des chants hébreux, basés sur des poèmes, et ainsi avions-nous quelques rudiments de littérature⁶²³. »

Il s'agit donc de résister à l'entreprise nazie de déshumanisation des individus, et parmi eux les enfants, en conservant une activité qui fasse appel à la connaissance, la mémoire et l'intellect, tout en suscitant un sentiment d'appartenance à une communauté nationale et religieuse.

L'une des œuvres emblématiques de Theresienstadt à ce sujet est l'opéra pour enfants *Brundibár* du compositeur tchèque Hans Krása. Né en 1899 d'un père tchèque et d'une mère germanophone d'origine juive, Krása reçoit, comme Ullmann, une éducation de style allemand allié à une loyauté à la cause tchèque. Il prend ses premiers cours de piano à l'âge de six ans et compose très tôt de petites pièces musicales dans le style de Mozart. Sa première composition est jouée dès 1910, grâce à l'appui financier de son père. Outre la musique de Mahler et Schönberg, il est également influencé par Alexander von Zemlinsky, Béla Bartók et Leoš Janáček. Attiré par Paris, il s'y rend en voyage en 1923 ; il rencontre Albert Roussel et découvre la musique de Claude Debussy et Maurice Ravel, ainsi que celle d'Erik Satie et des Musiciens du groupe des Six. À Prague, Krása fréquente les artistes de l'avant-garde qu'il a rencontrés, pour une partie, dans l'association Mánés⁶²⁴ à laquelle il adhère dès 1925, pour l'autre, dans le cercle des intellectuels allemands et des artistes tchèques qui s'était formé autour des feuilletonistes du quotidien de langue allemande, le *Prager Tagblatt*. En 1933, il reçoit un Prix de composition de l'État tchécoslovaque, ce qui augmente sa notoriété sur le plan national mais accroît l'inimitié des artistes tchèques revendicateurs d'une identité nationale, qui le considèrent comme trop « cosmopolite ». En réaction à l'arrivée des nazis au pouvoir, Krása et le librettiste Adolf Hoffmeister se retrouvent dans une association antifasciste et participent à un concours organisé par le ministère de l'Éducation en écrivant l'opéra pour enfants *Brundibár*. À partir de 1938, il est comme la majorité des artistes juifs tchèques et allemands exclu de la vie culturelle pragoise puis de toute vie sociale. *Brundibár* est monté dans la clandestinité et donné en représentation en 1941 dans l'orphelinat juif de Prague, sous la direction du chef d'orchestre Rafael Schächter. Après la déportation de ce dernier, Rudolf Freudenfeld le remplace. Devant la montée patente de l'antisémitisme, de nombreux artistes fuient la Tchécoslovaquie ; Krása se décide trop tard, il ne peut plus émigrer et est déporté le 10 août 1942 à Theresienstadt.

⁶²³ L'éducateur Zeev SHEK, cité par Joža KARAS, *La musique à Terezín, op. cit.*, p. 95.

⁶²⁴ Association artistique et littéraire regroupant des artistes figuratifs, dont la section musicale (après la fusion avec l'Association de représentations musicales privées) avait obtenu un rôle important dans la vie musicale pragoise grâce à la promotion de jeunes artistes et à l'organisation de ses propres concerts.

Dans le camp, il est employé au sein de la *Freizeitgestaltung* pour diriger la Section Musique⁶²⁵ et compose ses dernières œuvres : *Tanec* (« Danse » pour trio à cordes), *Passacaille et fugue* et *Trois chants* (pour baryton, clarinette, alto et violoncelle) sur des poèmes d'Arthur Rimbaud traduits par Vítězslav Nezval. À Theresienstadt, Krása retrouve Schächter, Freudenfeld et la majeure partie des enfants de l'orphelinat ayant participé à la création de *Brundibár*. C'est ainsi que les répétitions reprennent et le compositeur réorchestre sa partition pour les instruments disponibles dans le camp : flûte, clarinette, trompette, guitare, percussion, piano, violoncelle, contrebasse, quatre violons et un accordéon. Il modifie également les paroles du Final : « Celui qui aime son père, sa mère et son pays, qu'il se joigne à nous sur l'heure, et qu'il soit notre ami » devient « Celui qui aime la justice, lui reste fidèle et n'a pas peur, est notre ami et peut jouer avec nous⁶²⁶. » La première a lieu dans la Caserne Magdebourg, le 23 septembre 1943, sous la direction de Freudenfeld. L'opéra connaît immédiatement un succès considérable auprès du public tchèque⁶²⁷ et il est donné plus de cinquante fois officiellement en un an. La distribution des rôles principaux et le chœur d'enfants subissent de constants changements liés aux déportations qui continuent malgré tout. Lors de la visite du Comité International de la Croix-Rouge, une représentation de l'opéra a lieu devant la commission ; l'opéra de Krása devient alors le symbole du bien-être des Juifs en situation de détention auprès de l'opinion internationale. Un extrait est mis en scène dans le film de propagande évoqué précédemment. Le 16 octobre 1944, peu après la fin du tournage, Krása et les musiciens sont déportés à Auschwitz et assassinés à leur arrivée.

L'histoire est construite comme un conte pour enfant, mais le message qu'elle délivre s'adresse également aux adultes. Pepíček et Aninka sont deux enfants pauvres. Leur mère est malade et le médecin lui a prescrit du lait pour se soigner. Il leur faut donc trouver de l'argent. Ils s'assoient pour réfléchir à la situation et entendent un joueur d'orgue de barbarie ; ils remarquent que le musicien, nommé Brundibár, gagne beaucoup d'argent grâce à sa musique. Les deux enfants décident de chanter eux aussi pour gagner de quoi acheter une bouteille de lait mais leurs voix ne suffisent pas à couvrir les bruits de la rue ni le son de l'orgue et les passants ne les remarquent pas ; Brundibár les chasse. Fatigués et désespérés, ils s'appêtent à s'endormir dans la rue quand surgissent trois animaux magiques qui proposent une solution : faire appel aux écoliers voisins qui passent tous les jours par la place du marché pour former un chœur qui aurait une voix puissante. Après maintes péripéties les opposant à Brundibár, l'opéra s'achève par le chant de la victoire des enfants sur l'oppression et sur l'indifférence grâce à l'union et à la solidarité. Nourri d'influences musicales cosmopolites, Krása signe une œuvre accessible à un large public : les

⁶²⁵ La section musique est dirigée par Krása. L'opéra et la musique vocale sont confiés à Rafael Schächter, la musique instrumentale à Gideon Klein. Paul Libenský est chargé de l'administration des instruments et du « café », ouvert le 8 décembre 1942. Fanny MALAFOSSE, « La musique et les arts de la scène », Sabine ZEITOUN (dir.), *Le masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt, 1941-1945*, Lyon, éd. de la Ville de Lyon, 1998, p. 153.

⁶²⁶ Traduction française de Clémence COMTE, livret du CD *Hans Krása, Brundibár*, Jerusalem Van Leer Chamber Music Players, Chœur d'enfants de Prague, Bohumil Kulinsky, EK8016, Koch Records International, 3-7151-2H1, 1993.

⁶²⁷ Charlotte Opfermann précise : « Alors que cet opéra fut donné plus de cinquante fois dans le camp, — en tchèque mais jamais en allemand —, je n'ai JAMAIS assisté à aucune représentation, ni aucun enfant germanophone que je connaisse. » Charlotte OPFERMANN, *The Art of Darkness*, op. cit., p. 79-80.

mélodies des ensembles sont entraînant et simples à retenir, le travail thématique permet une identification immédiate des personnages et l'intrigue peut être facilement comprise par les enfants. Néanmoins, les duos et trios, ainsi que l'accompagnement instrumental sont plus complexes, et le compositeur ne sacrifie pas son exigence musicale. La dimension hymnique et profératoire du chant est manifeste dans les paroles :

« Devenez membres de notre bande,
Droit et justice nous allons défendre,
Nous déjouerons le dictateur,
Unis, nous maîtriserons la situation,
Nous donnerons un bon exemple,
À tous les ressortissants de la nation⁶²⁸. »

C'est l'union de tous qui mène à la victoire finale de l'innocence. Ici, à l'image des convictions de Krása, pas d'allusion au religieux mais des exhortations à la solidarité et à la générosité.

Une deuxième œuvre tchèque pour les enfants connaît un succès notable : un livre de contes *Broučci* (« Les Lucioles ») très célèbre en Tchécoslovaquie, mis en musique par Robert Brock. Après l'annonce d'une deuxième visite de la Croix-Rouge et face au manque de musiciens et d'interprètes dû aux déportations massives vers Auschwitz, le commandant du camp Karl Rahm ordonne à Brock la création d'un nouvel opéra pour enfants. L'interdiction de toute activité culturelle en tchèque, promulguée depuis « l'affaire des peintres⁶²⁹ » en juillet 1944, est levée. Brock reprend le recueil de contes de Jan Karafiát, *Broučci* (« Les Lucioles ») publié pour la première fois en 1876, et y ajoute des chansons. Une première version avait été donnée plus de vingt fois dans le camp jusqu'en juillet 1944, mais avec des chansons populaires arrangées par Karel Švenk. Brock s'inspire également de chants populaires tchèques. Créée le 20 mars 1945 avec un orchestre composé essentiellement de musiciens danois, protégés des transports vers l'Est, la pièce connaîtra une quinzaine de représentations en moins de deux mois. Deux détenues, Kamila Rosenbaum et Vastla Schönová, en assurent la chorégraphie. Bien que les témoignages à ce sujet restent peu nombreux, il semble que *Broučci* ait connu également le succès dans le camp⁶³⁰.

⁶²⁸ Acte II, scène 3. Traduction française de Clémence COMTE, livret du CD *Hans Krása, Brundibár*, réf. cit.

⁶²⁹ Le 17 juillet 1944, cinq membres du Bureau de dessin : Bedřich Fritta, Leo Haas, Ferdinand Bloch, Otto Ungar et Norbert Troller, sont arrêtés : « Quelques-unes de leurs œuvres, dont certaines contredisent l'image du ghetto modèle, ont été retrouvées en la possession d'un interné, František Strass. Les contacts avec l'extérieur dont dispose ce collectionneur éclairé lui permettent de se procurer clandestinement des denrées très convoitées (nourriture) et totalement illicites (cigarettes) en échange desquelles il acquiert des œuvres auprès des artistes. Après avoir été interrogés à la *Lagerkommandantur*, en présence d'Eichmann, et accusés de s'être livrés à une "propagande mensongère" (*Greuelpropaganda*) propre à ternir l'image extérieure du ghetto, les cinq artistes sont emprisonnés à la Petite Forteresse avec leurs familles. Ferdinand Bloch y est battu à mort. Les autres seront déportés à Auschwitz. Fritta, malade et en état d'extrême faiblesse, meurt peu après son arrivée. Leo Haas et Norbert Troller parviendront à échapper de l'enfer des camps et des "marches de la mort" de 1945. Otto Ungar également. Mais ce peintre, dont on a estropié la main à la Petite Forteresse pour le priver de ses facultés artistiques, s'éteindra quelques mois après son retour, des suites de sa déportation. » Dominique FOUCHER, « Peindre et dessiner à Theresienstadt », in Sabine ZEITOUN (dir.), *Le masque de la barbarie*, op. cit., p. 98-99.

⁶³⁰ À ce sujet, lire Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., p. 214.

Le public germanophone n'assistent pas aux représentations tchèques, des pièces en allemand voient le jour parmi lesquelles *Die schwarze Hand* écrite d'après le roman pour enfants très populaire en Allemagne, *Kai aus der Kiste* de Wolf Durian paru en 1924. Un gamin des rues est embauché par un riche industriel dans le Berlin des années 1930 pour faire la promotion de cigarettes américaines *Black Hand*. Félicité pour son travail, il est invité à vivre à New York et traverse l'Atlantique à bord d'un luxueux bateau. Cette pièce n'est cependant pas mise en musique, tout comme l'adaptation du célèbre roman d'Erich Kästner, *Émile et les détectives*, publié en 1928. L'histoire, qui associe humour et aventure, est proche de celle de *Brundibár* : un garçon de douze ans, Émile, se fait voler son argent alors qu'il va rendre visite à sa grand-mère. Avec l'aide d'autres enfants, il parvient à retrouver le bandit et à l'arrêter. Au-delà de la morale et de l'appel à la solidarité entre les enfants, et plus largement entre tous, le choix de l'auteur n'est pas anodin : Kästner était non seulement affilié au courant de la Nouvelle Objectivité mais également, avant sa fermeture en 1935 sur ordre de Goebbels, un éminent représentant du cabaret *Katakombe* à Berlin.

* * *

« La "révolution" nationale-socialiste visait d'abord à transformer les consciences, les sensibilités et les comportements des Allemands ordinaires en leur inculquant une culture "porteuse de mort", sadique et brutale, une culture de la cruauté méthodique, une *culture pure de la pulsion de mort* pourrait-on dire en termes marcusiens. Et cette culture a trouvé son apothéose mortifère dans le système des camps de la mort⁶³¹. »

Le système concentrationnaire représente l'aboutissement ultime des politiques raciales visant la constitution d'un peuple « aryen » caractérisé par la « pureté » de son sang et du combat mené contre tous les opposants au fonctionnement de la machine totalitaire, qu'ils soient intellectuels, politiques ou religieux. En édifiant les camps et en leur assignant implicitement la fonction de « réceptacles de l'impureté », le régime hitlérien s'est simultanément attaché à désagréger moralement, physiquement et psychologiquement la collectivité forcée que formaient ses victimes, ce « non-peuple » concentrationnaire, pendant extrême de la *Volksgemeinschaft*. Au sein de la machine de mort, la musique a joué un rôle à part entière, découlant certes d'une volonté politique mais à considérer avant tout comme émanation mortifère d'un véritable « régime musical ». L'évolution létale du régime nazi peut se comprendre à la lumière de la « barbarie » telle que l'a expliquée le philosophe Michel Henry :

⁶³¹ Jean-Marie BROHM, « Sur la psychologie de masse du fascisme », *Mauvais temps*, n°6/7, mars 2000, <<http://www.anti-rev.org/textes/Brohm00a/>>, consulté en décembre 2006.

« La barbarie, c'est-à-dire la régression des modes d'accomplissement de la vie, le terme mis à l'accroissement, n'est pas un événement incompréhensible et funeste venant frapper de l'extérieur une culture au faite de son épanouissement. La manière dont elle contamine successivement chaque domaine de l'activité sociale, la disparition progressive, dans la totalité organique d'un "monde" humain, de ses dimensions esthétique, éthique et religieuse, s'entend elle aussi à partir d'un processus qui affecte l'essence de l'être compris comme le principe d'où procède toute culture ainsi que ses modalités concrètes de réalisation, notamment les plus hautes : c'est une maladie de la vie elle-même⁶³². »

Le nazisme personnifie en tous points cette « maladie de la vie » et condamne véritablement le peuple allemand à la « dégénérescence ». Symbolique à ce propos, le camp de Buchenwald construit dans une partie déboisée de la forêt de l'Ettersberg et dont les nazis ont conservé un seul arbre, près des cuisines : le « *Goethe Eichen* », chêne sous lequel la légende weimarienne racontait que Goethe aimait se reposer et chercher l'inspiration.

La libération des principaux camps par les Alliés et la découverte de la mise à mort massive commence véritablement le 26 janvier 1945 avec celle d'Auschwitz⁶³³ par les Soviétiques. Suivent Sachsenhausen (22 avril), Ravensbrück (30 avril) et Stutthof (9 mai). Début avril, les troupes américaines libèrent Buchenwald puis Dora, Dachau, Flossenbürg et Mauthausen. Bergen-Belsen et Neuengamme sont libérés par les Britanniques le 15 avril et le 4 mai. La rencontre avec une horreur sans précédent a donc lieu avant la capitulation de l'Allemagne et confirme la nécessité d'une rupture radicale avec l'idéologie nazie, fût-ce dans les premiers jours par des moyens coercitifs. Le peuple allemand, considéré moralement coupable des crimes commis en son nom, porte la trace de la souillure des massacres et du génocide. L'« Heure Zéro » (*Stunde Null*), décidée symboliquement le 9 mai 1945 à 0h00, sonne l'avènement d'une ère théoriquement nouvelle. Le consensus interallié se fait immédiatement autour de l'éradication immédiate et nécessaire du nazisme comme préalable à toute reconstruction. Hitler, en son temps, avait voulu éloigner la société allemande de toute possibilité de métissage et de toute forme d'intellectualisation. Il faut désormais la soigner du racisme, de la violence et de la soif de domination. Là où la pureté s'était déterminée racialement, davantage en opposition à ce qu'elle n'était pas, c'est à dire à l'« impur », qu'en fonction de ce qu'elle était, les Alliés entendent instaurer une nouvelle dichotomie de la nature humaine, une nouvelle échelle morale et culturelle. La pureté quitte donc le champ de la race pour rejoindre celui des valeurs. Mais ces valeurs ne peuvent faire consensus entre Alliés au regard de leurs propres régimes, dont la constitution originelle s'est certes pétrie dans une promesse d'émancipation, mais à la forme et aux moyens tout à fait divergents suivant que la liberté devait se gagner d'abord individuellement pour les uns, collectivement pour les autres.

⁶³² Michel HENRY, *La barbarie*, [1987], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 39-40.

⁶³³ Les Soviétiques avaient déjà été confrontés à l'horreur dès le 23 juillet 1944, lorsqu'ils libèrent Maidanek.

La définition même de l'« impur » se focalise non plus sur le sang mais sur le mode d'organisation politique, les uns bannissant alors le totalitarisme, les autres le capitalisme.

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

La Victoire des Alliés sur le nazisme en 1945 leur donne le droit d'organiser la « rupture » par l'occupation. Occuper est pourtant en soi un acte contre-nature, eu égard à l'objectif commun de « démocratie ». Les Alliés doivent penser une rupture à la place même de ceux qui la vivront réellement. Pour que cette rupture soit saine, il leur faut, à terme, redonner au peuple sa capacité à la mettre en œuvre par lui-même. La rupture est donc envisagée en deux temps : celui de l'occupation puis celui de la reconstruction par le peuple allemand. Elle est donc fondamentalement différente de celle imposée par Hitler en 1933. Afin de déconstruire l'unité raciale recherchée par l'idéologie du nazisme, une partie des Alliés souhaite restaurer une unité politique nouvelle, grâce à laquelle « personne ne pense plus, comme l'humanité l'a toujours pensé, qu'il est indispensable que tout le monde croie la même chose⁶³⁴. » Mais cette unité politique, prônée par les Américains et avec eux les Britanniques puis les Français, cause un clivage profond avec les Soviétiques qui entendent instaurer une nouvelle unité idéologique, celle de la lutte des classes. La rupture s'opère donc simultanément avec la période passée et à l'intérieur du présent. Les conflits idéologiques et les luttes d'influence qu'entraîne la Guerre froide ont rapidement raison des actes unitaires symboliques des premiers jours.

⁶³⁴ Marcel GAUCHET, *La condition historique*, Paris, Stock, 2003, p. 306.

Partie III

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

« L'Allemagne est comparable à un homme tout juste sorti de prison, qui doit tout réapprendre : ce à quoi le monde ressemble, ce que ce monde a fait durant son enfermement, comment il ressent et pense. Mais surtout, il doit apprendre à y retrouver sa place, en tant que membre à part entière de la société⁶³⁵. »

L'avenir de l'Allemagne se décide avant la fin de la guerre, lors de rencontres entre les principaux Alliés : les Américains, dirigés par Franklin Delano Roosevelt puis Harry Truman après le décès du président en avril 1945 ; les Britanniques, représentés par le Premier Ministre Winston Churchill, qui laissera la place à Clement Attlee à l'issue de sa défaite aux élections de juillet 1945 ; les Soviétiques, gouvernés par Joseph Staline. Une rencontre a lieu entre Churchill et Roosevelt pour une Conférence à Casablanca dès le début de l'année 1943, du 14 au 24 janvier, à l'issue de laquelle l'exigence d'une capitulation sans condition de l'Allemagne est déjà formulée. Mais c'est celle de Téhéran, du 28 novembre au 1^{er} décembre de la même année, qui fait date : en présence de Staline, elle décide des futures frontières de l'Allemagne ainsi que des pertes territoriales qui lui seront infligées. Le tracé des frontières revient à celui de 1937, avant les annexions massives et l'*Anschluss* (Annexe I). Le démembrement du pays est discuté et le projet de zones d'occupation amorcé. Le cas de la France et son intégration dans le clan des vainqueurs est soulevé par Churchill. Le Général de Gaulle, présenté par Roosevelt comme « un Français fanatique, à l'esprit étroit, dévoré d'ambition et ayant de la démocratie une conception plutôt suspecte⁶³⁶ », entretient pourtant avec les Anglo-saxons des relations difficiles et ces derniers ne le considèrent pas comme un interlocuteur légitime. Malgré cet écueil majeur, Churchill défend l'utilité et la légitimité de la France aux côtés des Alliés, avec un certain succès auprès de Roosevelt. Il essuie en revanche un refus catégorique de Staline, ainsi que le rapporte l'assistant du ministre des Affaires étrangères américain :

« Toute la soirée le Maréchal Staline revint à son idée que la nation française, et particulièrement sa classe dirigeante, étaient pourris et méritaient d'être punis pour leur collaboration criminelle avec l'Allemagne nazie. Il répéta, en particulier, qu'il ne fallait pas rendre son Empire à la France⁶³⁷. »

⁶³⁵ « Germany is like a man coming out of prison who must learn all over again what the world he faces looks like, what it has done while he was away, what it is feeling and thinking, but above all, how he can come to find his way around in it as a fellow member of society. » Boyd WOLFF, « Films for German Schools and Youth Groups. Final Report of the Film and Theater Section, Reorientation Branch, Civil Affairs Division, War Department », 1^{er} avril 1947, p. 9. NA, Rg 260, 390-46-12-4 E598 Box 3, dossier 5/349-1 34, « Protokolle + Report (films) ».

⁶³⁶ Franklin Delano ROOSEVELT, cité par François KERSAUDY, *De Gaulle et Roosevelt. Le duel au sommet*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, p. 412.

⁶³⁷ « Throughout the evening Marshal Stalin kept reverting to the thesis that the French nation, and in particular its leaders and ruling classes, were rotten and deserved to be punished for their criminal collaboration with Nazi Germany. In particular he reiterated that France should not be given back her Empire. » Charles E. BOHLEN, « Memorandum of Marshal Stalin's Views as Expressed During the Evening of November 28, 1943 », in FOREIGN RELATIONS OF THE UNITED STATES, *The conferences at Cairo and Teheran 1943. Diplomatic papers*, Washington, US Government printing office, 1961, p. 514.

Suite à cette conférence, un comité consultatif est chargé de préparer l'après-guerre. Lors de sa réunion du 15 janvier 1944 à Londres, il propose un projet d'occupation selon trois zones également peuplées, ainsi que la partition de la ville de Berlin. D'autres projets s'y ajoutent, parmi lesquels le Plan de l'Américain Henry Morgenthau, qui ambitionne de transformer l'Allemagne en vaste territoire agricole afin d'empêcher toute reconstitution de sa force militaire⁶³⁸. De nouvelles conférences internationales se tiennent tout au long de l'année.

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

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

Staline : [...] Nous n'aurions pas subi tant de pertes et de destruction dans cette guerre si les Français n'avaient pas ouvert les portes à l'ennemi. Le contrôle et l'administration de l'Allemagne doivent être réservés aux seuls pouvoirs qui se sont opposés fermement à elle depuis le début et, pour l'instant, la France n'appartient pas à ce groupe.

Churchill : [...] Il n'en reste pas moins que les Français sont voisins des Allemands, et les voisins les plus importants. L'opinion publique britannique ne comprendrait pas que des décisions concernant l'Allemagne, et vitales pour la France, soient prises dans son dos. [...] La France doit prendre sa place. Nous aurons besoin de sa défense contre l'Allemagne. [...] Après que les Américains se seront retirés d'Allemagne, je dois penser sérieusement à l'avenir"⁶³⁹. »

Quelques jours après ces échanges, et après négociations avec l'Allié soviétique, le principe d'une zone allouée à la France, en Allemagne et à Berlin, est entériné : « Cette zone serait formée à partir des zones britannique et américaine, et sa superficie fixée par les Britanniques et

⁶³⁸ Ce plan ne sera cependant pas appliqué, car l'Allemagne serait devenue une charge trop importante pour les Alliés.

⁶³⁹ « [Prime Minister Churchill, UK] "We want to see their might grow to help keep Germany down. [...] [Marshal Stalin] We would not have had so many losses and destructions in this war if the French had not opened the gates to the enemy. The control and administration of Germany must be only for those powers standing firmly against her from the beginning and so far France does not belong to this group. [Prime Minister] [...] The fact remains they are the neighbor of the Germans and the most important neighbor. British public opinion would not understand if decisions vital to France are being made with regard to Germany over France's head. [...] France must take her place. We will need her defense against Germany. [...] After the Americans have gone home I must think seriously of the future". » « Second Plenary Meeting, February 5, 1945, 4 P.M., Livadia Place », in FOREIGN RELATIONS OF THE UNITED STATES, *The conferences at Malta and Yalta 1945. Diplomatic papers*, Washington, US Government printing office, 1955, p. 629.

les Américains, en accord avec le Gouvernement provisoire de la République française⁶⁴⁰. » Le Gouvernement provisoire français est par ailleurs convié à intégrer le Conseil Allié de Contrôle de l'Allemagne.

La capitulation sans condition est signée en deux temps : tout d'abord le 7 mai 1945 à Reims, au quartier général du Commandant américain des Forces alliées, le Général Dwight David Eisenhower. Le Général allemand Alfred Jodl, mandaté par l'Amiral Karl Doenitz, chef du gouvernement provisoire nazi suite au suicide de Hitler, y signe un « acte de reddition militaire » (*Act of Military Surrender*) enjoignant aux troupes allemandes de cesser tous les combats à 23h01 le 8 mai. Sur exigence de Staline a lieu, dans la nuit du 8 au 9 mai, une cérémonie à Karlshorst près de Berlin, cette fois au quartier général du Maréchal russe Gueorgui Konstantinovitch Joukov. La « capitulation sans conditions » (*Unconditional Surrender*) y est signée par le Maréchal Wilhelm Keitel, commandant suprême des forces armées allemandes, l'Amiral Hans-Georg von Friedeburg, Commandant en chef de la Marine allemande et par le Général Hans-Jürgen Stumpf, représentant du Commandant en chef de l'Armée de l'air allemande. La destitution du gouvernement Doenitz prend effet le 23 mai et, le 5 juin 1945, les Déclarations de Berlin marquent officiellement la fin de la souveraineté allemande. Les quatre Commandants en chef prennent alors le pouvoir dans leurs zones respectives et un Conseil de Contrôle interallié est installé. Les Déclarations de Berlin formalisent également les décisions de Yalta en quinze articles relatifs, entre autres, aux mesures de désarmement et à la délimitation précise des zones d'occupation.

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

« Il spécifiait une fois de plus que le désir des puissances occupantes n'était pas de détruire ou d'enchaîner le peuple allemand, mais de lui donner plutôt l'occasion de reconstruire son pays et son existence sur une base démocratique et pacifique. Il réaffirmait l'autorité suprême des quatre commandants en chef, exercée par accord unanime pour toute l'Allemagne, et séparément dans leurs zones d'occupation respectives. Il stipulait que la population allemande devait être traitée avec autant d'égalité que possible dans les quatre zones. Dans l'intérêt de la sécurité commune, la démilitarisation et le désarmement seraient complets et l'industrie servant principalement au potentiel de guerre serait

⁶⁴⁰ « This zone would be formed out of the British and American zones and its extent would be settled by the British and Americans in consultation with the French Provisional Government. » « Protocol of the Proceedings of the Crimea Conference, February 11, 1945 », *Ibid.*, p. 978.

supprimée. [...] Dans l'intérêt du développement de la démocratie les établissements scolaires seraient contrôlés et la magistrature réformée. La structure politique serait décentralisée afin d'encourager une plus grande initiative locale. Pour favoriser l'expansion des partis démocratiques, la liberté de réunions et de discussion serait accordée. Des conseils électoraux seraient institués sans délai à l'échelon local et aussitôt que possible ensuite sur le plan régional, provincial et national⁶⁴¹. »

L'accent est également mis sur la responsabilité du peuple allemand et la nécessité d'une prise de conscience forcée de sa collaboration avec le régime nazi. Une politique de réparations et de compensations est esquissée, la poursuite et le châtement des criminels de guerre mis en place. Malgré une volonté d'exhaustivité et de clarification, certains principes arrêtés restent imprécis, en raison des forts désaccords idéologiques qui subsistent et croissent entre les Alliés. L'objectif principal que se fixent les trois puissances⁶⁴² est ainsi formulé : « Préparer la reconstruction définitive de la vie politique allemande sur une base démocratique en vue d'une collaboration pacifique, à terme, de l'Allemagne dans l'ordre international⁶⁴³. »

L'Allemagne est désormais divisée en quatre zones. Avec 97 000 km² et 22,7 millions d'habitants, la zone britannique est la plus peuplée à l'Ouest ; elle est constituée des *Länder* du Nord : Schleswig-Holstein, Basse-Saxe, Rhénanie du Nord-Westphalie, Hambourg. Elle est administrée par la CCG (*Control Commission for Germany*) dirigée par le général Brian Robertson. Au Sud, la zone américaine : 116 000 km² pour 16,7 millions d'habitants, elle comporte la Hesse, le nord du Bade-Wurtemberg, la Bavière, ainsi que l'enclave de Brême, située dans la zone britannique. La gestion est assurée par l'OMGUS (*Office of Military Government, United States*) dirigé par Lucius Clay. Deuxième zone la plus peuplée avec 18 millions habitants, la zone soviétique est la plus étendue : sur 121 000 km², elle contient à l'Est le Mecklembourg-Poméranie occidentale, le Brandebourg, la Saxe-Anhalt, la Saxe et la Thuringe. Elle est sous l'autorité de l'Administration militaire soviétique de l'Allemagne, la SMAD (*Sowjetische Militäradministration Deutschlands* ; en russe, *Sovetskaja Voennaja Administracija v Germanii* ou SVAG) dirigée par le maréchal Gueorgui Konstantinovitch Joukov qui laissera quelques mois plus tard sa place au maréchal Vassili Danilovitch Sokolovsky. Fruit du partage des deux zones occidentales par les Américains et les Britanniques, la zone française enfin compte 5,9 millions d'habitants sur 42 000 km² et est constituée de la Rhénanie-Palatinat, du Sud du Bade-Wurtemberg, de l'île de Lindau située en Bavière, et de la Sarre⁶⁴⁴ ; elle est placée sous le

⁶⁴¹ Lucius CLAY, *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950, p. 38.

⁶⁴² Malgré l'intégration de la France dans le clan des vainqueurs, De Gaulle n'a pas été convié à la conférence, sur ordre de Truman. Il tirera ultérieurement parti de ce préjudice en opposant son veto à des décisions prises à Potsdam, et dont il n'a pas signé les accords.

⁶⁴³ « To prepare for the eventual reconstruction of German political life on a democratic basis and for eventual peaceful cooperation in international life by Germany. » « Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, p. 4. NA, Rg 165, 390-35-5-7 E172 Box 330, dossier « Miscellaneous Basic Papers ».

⁶⁴⁴ Les *Länder* furent constitués progressivement entre septembre 1945 et février 1947, et sont ici nommés tels que nous les connaissons aujourd'hui.

contrôle du Gouvernement militaire de la Zone Française d'Occupation, aux ordres du Général Marie-Pierre Koenig. Berlin est également divisée : la banlieue ouest (Spandau) et le centre bourgeois (Tiergarten, Charlottenbourg, Wilmersdorf) reviennent aux Britanniques ; les quartiers résidentiels du sud (Zehlendorf), trois arrondissements centraux (Kreuzberg, Schöneberg, Tempelhof) et deux banlieues industrielles (Steglitz et Neukölln) aux Américains ; le centre historique de la ville (Mitte), des quartiers ouvriers (Prenzlauer Berg, Friedrichshain), la banlieue nord et est (Pankow, Weissensee, Lichtenberg, Köpenick et Treptow) aux Soviétiques ; enfin, le quartier ouvrier de Wedding et la banlieue de Reinickendorf aux Français.

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

- « 1. D'assurer l'uniformité d'action appropriée entre les Commandants en Chef dans leurs zones respectives d'occupation ;
2. D'établir des plans et de prendre en commun des décisions sur les principales questions militaires, politiques, économiques et autres, intéressant l'ensemble de l'Allemagne, sur la base des instructions que chaque Commandant en Chef recevra de son Gouvernement ;
3. De contrôler l'administration centrale allemande qui fonctionnera sous la direction du Conseil de Contrôle et sera responsable devant lui de l'exécution de ses ordres ;
4. De diriger l'administration du "Grand Berlin" par l'intermédiaire d'organismes appropriés⁶⁴⁵. »

Assisté d'un Comité Permanent de Coordination, le Conseil de Contrôle interallié se réunit plusieurs fois par mois ; tous les membres peuvent le convoquer sur simple demande. Les décisions s'y prennent à l'unanimité et la Présidence est exercée à tour de rôle par chacun des Alliés. L'administration de Berlin, divisée en quatre zones, est quant à elle assurée par une *Kommandatura* interalliée, dans laquelle siègent quatre Commandants. Les accords de Londres, signés le 30 novembre 1944, précisent : « Chacun des Commandants Supérieurs assurera à tour de rôle les fonctions de Commandant Supérieur en Chef, à titre de Chef de l'Autorité interalliée du Gouvernement⁶⁴⁶. »

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

⁶⁴⁵ « Accord entre les Gouvernements des États-Unis, de la France, de la Grande-Bretagne et de l'U.R.S.S. sur les organismes de contrôle en Allemagne », Article 3, in Günter HINDRICHS, Wolfgang HEIDELMEYER (dirs), *Documents sur Berlin 1943-1963*, Munich, Oldenbourg, 1964, p. 5.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

« Des 177 000 maisons de Francfort, 44 000 seulement restaient debout. À peine 10% des maisons de Nuremberg étaient intactes. 43 millions de mètres cubes de décombres remplaçaient 53% des maisons de Hambourg. [...] Les combats terrestres et la politique de la terre brûlée imposée par Hitler avaient ajouté aux destructions par bombardements. [...] À part les familles paysannes du centre de l'Allemagne, peu d'Allemands étaient encore dans leurs demeures. Des millions de citoyens avaient cherché à éviter les bombes en se réfugiant à la campagne. Devant l'avance des troupes soviétiques, d'autres millions s'étaient enfuis vers l'ouest. Un mouvement en sens inverse s'était amorcé à l'entrée des Alliés occidentaux en Allemagne. [...] 1 650 000 hommes avaient été tués au combat, 2 000 000 étaient prisonniers, 1 600 000 avaient disparu. Le désordre le plus complet régnait dans le ravitaillement et les transports. Il n'y avait plus de communications postales, plus de journaux, plus d'administration⁶⁴⁷. »

Tel est le tableau chaotique de l'Allemagne au moment de sa capitulation sans conditions : 4 000 000 de logements, 34 000 kilomètres de voies ferrées, 750 ponts fluviaux (sur 948) sont hors d'usage, les pertes humaines sont considérables : Henri Ménudier avance le chiffre de 7 220 000 de personnes⁶⁴⁸. S'y ajoute le problème insoluble des transferts de population : près de 30 millions de personnes sont considérées « déplacées », c'est-à-dire en attente de retour dans leur pays d'origine, à la fin des combats⁶⁴⁹. Outre la capture de prisonniers de guerre qui mène à des transferts massifs, il s'agit tout d'abord de rapatrier les survivants des camps de concentration libérés par les armées alliées, après une période de quarantaine. Dans la majorité des cas, leur logement a été détruit ou occupé en leur absence et ils ne disposent d'aucun recours pour restitution ou dédommagement. Simultanément, avec le nouveau tracé des frontières de l'Allemagne, entériné par les accords de Potsdam, de nombreux territoires ont retrouvé leur indépendance et tous les citoyens allemands présents sont immédiatement expulsés et contraints à l'exode :

« À partir de juin 1945, près de 3 millions de Sudètes furent expulsés de Tchécoslovaquie. Le Conseil de contrôle autorisa aussi l'entrée de 3,5 millions d'Allemands chassés des secteurs de l'est de la ligne Oder-Neisse. Un nouveau transfert de 1 million de personnes eut lieu en février 1946. L'arrivée d'expulsés en provenance de Hongrie et de Yougoslavie se poursuivit jusqu'en 1947. Au total, environ 10 millions d'Allemands étaient déracinés et démunis de tout⁶⁵⁰. »

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

⁶⁴⁷ Alfred GROSSER, *L'Allemagne de notre temps, 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970, p. 66-67.

⁶⁴⁸ Chiffre donné par Henri MÉNUDIER, « La grande alliance à l'épreuve de la guerre », in Henri MÉNUDIER (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 1989, p. 14.

⁶⁴⁹ Chiffres donnés par Yves DURAND, *Naissance de la guerre froide, 1944-1949*, Paris, Messidor, 1984, p. 49-51.

⁶⁵⁰ Alfred WAHL, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 6.

population allemande, une jeune femme décrit dans son journal l'une des nombreuses scènes qui se déroulent à Berlin dès le mois d'avril 1945 :

« Des jeunes et des vieux, même très vieux, courent comme des fous en direction des hangars. La veuve et moi avons empoigné tous les seaux qu'on avait pu trouver, deux chacune. Le chemin était jonché de patates écrasées et de carottes pourries, il suffisait de suivre la trace. [...] Nous nous frayons un passage dans le couloir grouillant de monde, trébuchons sur des marches glissantes, atterrissons en bas dans les pommes de terre pourries et puantes. À la lueur des petites ampoules qui pendent au plafond, nous remuons la bouillie avec les mains et les chaussures, raflons ce qui nous semble encore utilisable. Nous délaissions les carottes et les choux-navets tout glaiseux et remplissons nos seaux de pommes de terre. Nous apercevons un sac à moitié rempli ; sans demander à qui il appartient, nous le traînons sur les escaliers, dans la rue, à la maison jusqu'au premier étage. [...] Tout autour de nous c'est la meute, qui se précipite et ramasse⁶⁵¹. »

C'est dans ce contexte qu'est amorcée la reconstruction.

Bien que la préoccupation première des Alliés reste la reconstruction matérielle du pays, la découverte de camps de plus en plus nombreux à mesure de leur avancée en Allemagne et la révélation de l'élimination programmée des Juifs confirment la situation du régime nazi en-dehors de tous les principes fondamentaux d'humanité, ce que les historiens qualifieront de « rupture de civilisation » (*Zivilisationsbruch*⁶⁵²). La présence de camps dans les environs des lieux symboliques de la culture allemande — Sachsenhausen près de Berlin, Buchenwald près de Weimar, Flossenbürg près de Bayreuth — lie indissolublement les Allemands à la folie meurtrière qu'ils ont laissé s'exercer. Une solution radicale doit être envisagée : l'extirpation de toutes les racines du nazisme pour son éradication, autrement dit un processus de « dénazification », qui devra s'appliquer en premier lieu au domaine politique pour s'étendre à toute la société allemande et également aux arts, parmi lesquels la musique. La phase de dénazification doit être vécue comme un véritable processus de purification, tel que l'énonce le philosophe Karl Jaspers :

« La purification [*Reinigung*] est aussi une condition de notre liberté politique. Car seule la conscience de la culpabilité éveille la conscience de la solidarité et de la responsabilité de tous, sans laquelle il n'y a pas de liberté. [...] Sans purification de l'âme, pas de liberté politique⁶⁵³. »

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

⁶⁵¹ ANONYME, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, éd. France Loisirs, 2007, p. 52. Entrée du 26 avril 1945.

⁶⁵² Konrad H. JARAUSCH, *After Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, trad. angl. Brandon Hunziker, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 12.

⁶⁵³ Karl JASPERS, *La culpabilité allemande*, trad. fr. Jeanne Hersch, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 123.

A) Purification de l'Allemagne et de la vie musicale

1- La dénazification : vellétés de purification

1.1- Face à l'idéologie nazie : positions idéologiques (anti-idéologie), stratégies de reconquête

1.1.1- Dénazification, rééducation, réorientation : définitions

« De nouveaux besoins ont amené la langue du Troisième Reich à élargir l'emploi du préfixe de distanciation *ent* (bien qu'à chaque fois on ne puisse établir s'il s'agit d'une création entièrement nouvelle ou de l'emprunt par la langue commune d'expressions déjà connues dans des cercles spécialisés). Face au risque de bombardement aérien, les fenêtres devaient être obscurcies (*verdunkelt*), c'est ainsi qu'apparut la tâche quotidienne du "désobscurcissement" (*Entdunkeln*). Au cas où le toit prendrait feu, il fallait que rien d'encombrant (*Gerümpel*) ne gênât l'accès aux personnes chargées de l'extinction, ils furent donc "désencombrés" (*entrümpelt*). De nouvelles sources d'alimentation devaient être trouvées : le marron amer (*bitter*) fut "désamérisé" (*entbittert*)... Pour désigner globalement la tâche qui s'impose actuellement, on a introduit dans la langue courante un mot formé de manière analogue : l'Allemagne a failli mourir du nazisme ; l'effort qu'on fait pour la guérir de cette maladie mortelle se nomme aujourd'hui "dénazification" (*Entnazifizierung*)⁶⁵⁴. »

L'occupation de l'Allemagne est marquée dès ses débuts par une volonté de cohésion des Alliés, immédiatement fragilisée cependant par des positionnements idéologiques fortement antagonistes. L'entreprise de dénazification est à ce titre emblématique. Le préambule à l'accord de Potsdam du 2 août 1945 préconise en effet d'agir « pour que l'Allemagne ne menace plus jamais ni ses voisins, ni la paix internationale » et d'« extirper le militarisme allemand et le nazisme⁶⁵⁵. » Cette action se traduit par la mise en place des « quatre D » : la *démilitarisation* tout d'abord, qui signifie un désarmement total de l'ensemble du territoire ; la *décentralisation* ou « décartellisation⁶⁵⁶ » politique et administrative ; la *dénazification* ; en découlera la *démocratisation*, avec pour objectifs le retour des partis et syndicats, des élections au niveau local et le rétablissement des libertés. Si les quatre Alliés sont d'accord sur les objectifs et sur la nécessité des « quatre D », leur mise en pratique et leur définition même divergent, notamment en ce qui concerne la dénazification.

⁶⁵⁴ Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du III^{ème} Reich*, op. cit., p. 23.

⁶⁵⁵ « To assure that Germany never again will threaten her neighbors or the peace of the world. [...] German militarism and Nazism will be extirpated. » « Report of the Tripartite Conference of Berlin », doc. cit., p. 4.

⁶⁵⁶ Alfred WAHL, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, op. cit., p. 5.

La vision française est résumée le 12 octobre 1945 par le Général de Gaulle lors d'une conférence de presse :

« Figurez-vous que nous sommes les voisins de l'Allemagne, que nous avons été envahis trois fois par l'Allemagne dans une vie d'homme et concluez que nous ne voulons plus jamais de Reich⁶⁵⁷. »

Cette vision lie en outre le nazisme au passé de l'Allemagne et à « tous les poisons qui, pendant un siècle et demi, ont corrompu l'âme allemande⁶⁵⁸ », parmi lesquels le prussianisme, l'annexionnisme, l'arrogance culturelle et le bellicisme. Le « nationalisme raciste » est même qualifié par l'occupant français de « maladie héréditaire des Allemands⁶⁵⁹. » L'Allemagne est en outre responsable de trois guerres menées contre la France, sources de ressentiment face à l'« ennemi héréditaire ». La mission de dénazification que doit mener la France dans sa zone d'occupation est ainsi résumée par Edmond Vermeil, professeur d'histoire de la culture allemande à la Sorbonne et à l'Institut d'Études politiques et directeur de l'Institut d'études germaniques⁶⁶⁰ :

« Le terme de "dénazification" doit également recevoir une acception plus large, plus extensive, voisine de "dégermanisation". Il s'agit d'éveiller et d'entretenir chez l'Allemand non seulement l'aversion à l'égard des nazis, mais un esprit critique actif touchant l'histoire de l'Allemagne depuis le règne de Frédéric II, de manière à l'amener à la conception d'une mission nouvelle qui doit échoir à l'Allemagne dans le monde de demain⁶⁶¹. »

L'objectif est de neutraliser définitivement le potentiel agressif de l'Allemagne à l'égard de la France. Les « Directives pour notre action en Allemagne⁶⁶² », adoptées par le gouvernement provisoire du général de Gaulle le 20 juillet 1945, préconisent le fédéralisme et le morcellement de la Prusse pour détruire l'unité allemande. Car c'est bien cette unité qui est perçue comme le premier danger pour la France :

⁶⁵⁷ Charles de GAULLE, *Discours et Messages*, Paris, Plon, 1970, vol. 1, « Pendant la guerre. Juin 1940-janvier 1946 », p. 634.

⁶⁵⁸ Edmond VERMEIL, *L'Allemagne contemporaine*, Paris, Institut d'Études Politiques, 1947, vol. 1, p. 264.

⁶⁵⁹ [s.n.] « L'éducation nationale-socialiste. L'occupation française et l'éducation allemande », *La revue de la zone française*, n°3, 15 janvier 1946, p. 58.

⁶⁶⁰ Engagé dans la reconstruction de l'Allemagne et les politiques de rééducation, il devient secrétaire général du Comité d'échanges avec l'Allemagne nouvelle créé en 1948 par le fondateur de la revue *Esprit* Emmanuel Mounier.

⁶⁶¹ Edmond VERMEIL, « Les Alliés et la rééducation des Allemands », in Helen LIDDELL, Edmond VERMEIL, Bogdan SUCHODOLSKI, *Education in occupied Germany. L'éducation de l'Allemagne occupée*, Paris, Librairie M. Rivière et Cie, 1949, p. 54.

⁶⁶² GOUVERNEMENT PROVISOIRE DE LA REPUBLIQUE FRANÇAISE, « Directives pour notre action en Allemagne », 20 juillet 1945, reproduit in Henri MÉNUDIER (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 1989, p. 169-175.

« La République de Weimar a échoué parce qu'elle a renforcé le centralisme. Ce qu'il faut, c'est encourager les Allemands à se construire eux-mêmes leur démocratie dans ces unités politiques restreintes que seraient les futurs États. [...] Sortons l'Allemand de son affreux collectivisme psychologique⁶⁶³. »

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

Les Soviétiques, partageant avec la France l'expérience de l'invasion et de l'occupation allemande de leur territoire durant la guerre, se prononcent également pour un affaiblissement du pays via le morcellement en zones et le fédéralisme. Staline propose « le rétablissement de l'indépendance de l'Autriche, la séparation de la Rhénanie d'avec la Prusse sous la forme d'un État indépendant ou d'un protectorat, et peut-être la constitution d'un État indépendant de Bavière⁶⁶⁴. » À l'intérieur de leur zone, le pouvoir est cependant totalement centralisé par leur Administration militaire, la SMAD. La vision russe attaque en premier lieu Martin Luther et sa Réforme, par laquelle il aurait inculqué l'esprit d'obéissance et de soumission ; il est également accusé d'avoir causé l'échec de la guerre des paysans (*Deutscher Bauernkrieg*)⁶⁶⁵. Le prussianisme lui-même serait une émanation de la doctrine luthérienne. Mais surtout, les Soviétiques accusent le capitalisme bourgeois et le libéralisme en germe dans la République de Weimar d'avoir abouti au nazisme ; la solution est leur éradication par l'application de l'idéologie communiste. Le « programme d'action » du SPD (« parti social-démocrate d'Allemagne ») qui paraît dès le mois de septembre 1945 préfigure, par les objectifs qu'il énonce, la politique totalitaire qui sera progressivement mise en place :

« Reconstruction de l'économie par la collaboration entre les administrations communales et les syndicats ; création d'une culture populaire ; éducation de la jeunesse dans l'esprit démocratique socialiste ; nouvelle réglementation concernant les droits sociaux et le droit du travail, aide au logement et à la construction de collectifs,

⁶⁶³ Edmond VERMEIL, *L'Allemagne contemporaine*, op. cit., p. 262.

⁶⁶⁴ Télégramme du Secrétaire aux Affaires étrangères (*Foreign Office*) Anthony EDEN à Churchill, 5 janvier 1942, cité dans Winston CHURCHILL, *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale*, trad. fr., Paris, Plon, 1950, tome III, vol. 2, p. 267.

⁶⁶⁵ Cette jacquerie qui ébranle le Saint Empire romain germanique entre 1524 et 1526 mêle revendications religieuses, notamment l'élection des prêtres par le peuple, mais également sociales et économiques. Luther, bien que sa réforme ait nourri les revendications des paysans, s'en désolidarise rapidement et préconise les pires traitements à leur égard. La révolte sera écrasée dans le sang.

nationalisation des banques, des entreprises d'assurance et des ressources naturelles ; nationalisation des mines et de l'Énergie ; saisie des grandes propriétés terriennes, des grandes industries viables et de tous les profits de guerre pour mener à bien la reconstruction ; élimination des revenus spéculatifs issus des terres et de l'immobilier ; obligation pour les entrepreneurs de mener à bien la privatisation des entreprises indispensables à l'économie populaire allemande qui leur seront confiées ; protection étatique de l'individu ; liberté d'expression par la parole, l'image et les écrits, sous contrôle de l'intérêt de l'État et dans le respect de tous les citoyens ; liberté d'opinion et liberté de religion⁶⁶⁶. »

Côté britannique, Robert Vansittart, conseiller diplomatique du *Foreign Office*, présente le point de vue le plus radical :

« Les Allemands ont atteint une profondeur de dégradation et de sauvagerie presque unimaginable au XX^e siècle. Ils se conduisent littéralement comme des êtres au-dessous de l'humanité ; et ils ont sombré dans cette condition en vertu d'un processus logique et inévitable. Ils ont organisé leur existence de telle façon qu'ils ne pouvaient atteindre aucun *autre* stade que celui-ci, désiré par beaucoup d'entre eux depuis des générations⁶⁶⁷. »

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

« Le ton véhément apparut avec Luther [...]. Il attaqua les Juifs dans les termes les plus barbares, et réclama contre eux les mesures les plus viles. [...] Son opinion était étroite et brutale. C'était un propagandiste, qui excusait le mensonge sous le prétexte de l'utilité. [...] Une nouvelle étape est atteinte avec Fichte, vrai xénophobe dont l'égotisme est à l'origine d'une grande partie de l'égotisme allemand⁶⁶⁸. »

⁶⁶⁶ « Wiederaufbau der Wirtschaft unter Mitwirkung der kommunalen Selbstverwaltung und der Gewerkschaften, volkstümlicher Kulturaufbau, Erziehung der Jugend im demokratischen, sozialistischen Geiste, Neuregelung des Sozialrechts und des Arbeitsrechtes, Förderung der Wohnungsfürsorge und des Siedlungswesens, Verstaatlichung der Banken, Versicherungsunternehmen und der Bodenschätze, Verstaatlichung der Bergwerke und der Energiewirtschaft, Erfassung des Grossgrundbesitzes und der lebensfähigen Grossindustrie und aller Kriegsgewinne für die Zwecke des Wiederaufbaus, Beseitigung des arbeitslosen Einkommens aus Grund und Boden und Mietshäusern. Verpflichtung der Unternehmer zur treuhänderischen Leitung der ihnen von der deutschen Volkswirtschaft anvertrauten Betriebe. Staatlicher Schutz der Person. Freiheit der Meinungsäußerung in Wort, Bild und Schrift unter Wahrung der Interessen des Staates und der Achtung des einzelnen Staatsbürgers. Gesinnungsfreiheit und Religionsfreiheit. » « Wiederaufbau der Sozialdemokratie in Deutschland », *Sozialistische Mitteilungen*, n°77-78, août-septembre 1945, p. 6.

⁶⁶⁷ Robert VANSITTART, *Leçons de ma vie. Un réquisitoire contre l'Allemagne*, trad. fr. Jean Escarra, New York, Brentano's, 1945, p. 19.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 301-302.

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

Enfin les Américains, partagés entre visions française et britannique, considèrent pour certains les Allemands comme coupables collectivement d'avoir soutenu Hitler avec plus ou moins d'enthousiasme. Parmi ceux-ci, nombre d'artistes exilés et ayant obtenu la nationalité américaine, à l'image de l'écrivain Klaus Mann :

« Les Allemands ne manifestent pas l'once d'un sentiment de responsabilité, et encore moins de culpabilité. Ils ne comprennent pas que la situation déplorable dans laquelle ils se trouvent est la conséquence directe et inévitable des maux que le peuple allemand dans son ensemble a infligés au monde pendant les cinq dernières années⁶⁶⁹. »

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

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

« L'œuvre malfaisante de Hitler, rappelons-le, n'a duré qu'une douzaine d'années, mais celle de ses prédécesseurs a duré plusieurs générations. Les forces occupantes sont maintenant appelées à anéantir dans une période comparativement courte toute cette accumulation de dangereuses notions anciennes⁶⁷⁰. »

⁶⁶⁹ Klaus MANN, « Notre mission en Allemagne », 13 mai 1945, *Contre la barbarie*, op. cit., p. 376.

⁶⁷⁰ « The evil work of Hitler, be it remembered, lasted only a dozen years, but that of his predecessors went on for generations. The occupying powers are now called upon to wipe out in a comparatively short period of this age-old accumulation of dangerous notions. » Saul PADOVER, cité par Uta GERHARDT, « American Sociology and German Re-education After World War II », in Geoffrey J. GILES (dir.), *Stunde Null. The end and the beginning fifty years ago*, Washington, German Historical Institute, 1997, p. 39.

L'extirpation, via la phase de dénazification amorcée, de tous les germes idéologiques et politiques ayant mené au nazisme, se dessine sous un aspect avant tout punitif : dissolution et interdiction de tous les partis politiques, abolition des lois hitlériennes, mise en place de procès pour juger les criminels de guerre, désarmement et démilitarisation totale du pays, purges dans les administrations, et même interdiction de toute forme de fraternisation entre forces occupantes et population allemande. Tirant les leçons de la rancœur suscitée par le traité de Versailles de juin 1919 et de ses conséquences sur l'esprit de revanche nourri par Hitler, le Préambule à l'accord de Potsdam précise : « Il n'est pas dans l'intention des Alliés de détruire le peuple allemand ou de le réduire à l'esclavage. L'intention des Alliés est de donner l'opportunité au peuple allemand de reconstruire sa vie sur une base démocratique et pacifique⁶⁷¹. » L'entreprise de dénazification entraîne donc concomitamment celle de « rééducation ». Sur cette question également les conceptions divergent selon les zones, et entreprise de rééducation et de réorientation politique ou idéologique se confondent parfois. L'objectif de chacun des Alliés est le même : appliquer son propre système politique et faire adhérer la population allemande à sa vision de la démocratie, tout en promouvant ses valeurs et sa culture.

L'occupation de l'Allemagne, la dénazification et la rééducation de sa population s'annoncent donc sous le signe de la cohésion et de la coopération alliée, en façade tout au moins. Cependant, dès les premiers mois suivant l'installation de chaque Commandant en chef dans sa zone, les stratégies de prise d'influence sont observables, que l'on pourrait qualifier de « stratégies d'expansion » politique et culturelle. De telles stratégies seront mises en place quasiment simultanément dans les quatre zones, particulièrement à Berlin, avec un autre objectif : prendre une « revanche » culturelle sur une nation qui s'est longtemps considérée, *a fortiori* sous le régime nazi, comme la patrie des Arts et le berceau des Lumières et qui, par prétention, a ignoré ou méprisé les accomplissements artistiques et la richesse culturelle des autres nations.

⁶⁷¹ « It is not the intention of the Allies to destroy or enslave the German people. It is the intention of the Allies that the German people be given the opportunity to prepare for the eventual reconstruction of their life on a democratic and peaceful basis. » « Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, *doc. cit.*, p. 4.

1.1.2- Stratégies d'expansion : la « revanche » culturelle

« Ma génération (née en 1926) est restée considérablement à l'écart de l'évolution de la musique pendant la période nazie. Nous ne pouvions écouter ni la musique étrangère, ni celle qualifiée de "dégénérée" pour des raisons raciales. Ce n'était pas seulement l'expérience sonore qui nous manquait, mais aussi la connaissance de l'évolution des techniques de composition⁶⁷². »

Au sortir de la guerre, et bien que des préoccupations matérielles et existentielles les occupent principalement, de nombreux Allemands éprouvent un « besoin de rattraper » (*Nachholbedarf* ou *Nachholbedürfnis*) tout ce à quoi le régime nazi leur avait interdit l'accès. En font partie œuvres et cultures étrangères considérées comme ennemies et inférieures. Les Alliés s'appuient sur ce besoin pour mettre en place un véritable système de rayonnement et de prise d'influence culturels à travers tout le pays, par divers moyens. Dans un premier temps, les conditions matérielles de reprise des activités culturelles et artistiques sont mises en œuvre : théâtres, cinémas, opéras sont restaurés ou reconstruits, la formation d'ensembles instrumentaux encouragée. Les Soviétiques, qui arrivent en mai 1945 à Berlin, impulsent un véritable renouveau. Le 14 mai, à l'invitation du gouvernement militaire, des personnalités allemandes du monde de la culture participent à une réunion sur la reconstruction culturelle de la ville. Emblématique de la renaissance de Berlin, la date du 19 mai 1945 : le premier spectacle de Music-hall, *Roter Stern* (« L'étoile rouge »), est donné dans une salle de la mairie du quartier de Schöneberg. La radio, rendue opérationnelle quelques jours auparavant en secteur soviétique, retransmet un concert avec pour œuvres principales l'Ouverture des *Noces de Figaro* de Mozart, l'Ouverture *Leonore III* de Beethoven et la *Cinquième Symphonie* de Tchaïkovski. Dans le stade de Lichtenberg a lieu un match de football devant près de dix mille spectateurs. Amélioration notoire des conditions de vie pour la population, c'est également à cette date que l'eau courante est rétablie. Ouvertures de nouveaux lieux et créations de spectacles s'enchaînent les jours suivants : la pièce *Der Raub der Sabinerinnen* (« L'enlèvement des Sabinés ») est donnée au Renaissance-Theater le 27 mai. Le *Kabarett der Komiker* (« Cabaret des Comiques »), très célèbre dans les années 1920, rouvre le 1^{er} juin, sous la direction inchangée de Willi Schaeffers. La chanson finale du spectacle, *Berlin kommt wieder* (« Berlin revient »), composée par Heino Gaze, remporte un succès populaire immédiat. Courant juillet, quatre cafés-concerts sont ouverts dans le seul quartier de Schöneberg⁶⁷³. Quelques mois seulement après l'installation des quatre

⁶⁷² « Meiner Generation (geb. 1926) blieb während der Nazizeit die normale Musikentwicklung weitestgehend verschlossen. Wir durften damals weder ausländische noch rassistisch verfemte oder sogenannte "entartete" Musik hören. Es fehlten uns nicht nur die Klangerlebnisse, sondern auch die Einsicht in Kompositionstechniken. » Evelyn HANSEN, « Ruth Zechlin. Zur Frage der musikalischen Dramaturgie », in Mathias HANSEN (dir.), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, p. 299-300.

⁶⁷³ Au sujet de la reprise des activités culturelles à Berlin, lire ANONYME, *Une femme à Berlin*, op. cit., 260 p. ; Hermann GLASER, *1945 : Ein Lesebuch*, Francfort, Fischer, 1995, 395 p. ; STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (éd.), *Theater in Berlin*, Berlin, Henschel, 2001, 4 vol. ; Eckhart GILLEN, Diether SCHMIDT (dirs), *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1989, 292 p.

puissances occupantes dans les différentes zones de la ville, le nombre d'ensembles instrumentaux est éloquent :

« Cinq grands orchestres, une demi-douzaine de petits ensembles instrumentaux, deux opéras pleinement opérationnels, presque une demi-douzaine de lieux pour l'opérette, un conservatoire supérieur, un institut international de musique proposant des *master class*, une école de musique religieuse, plusieurs autres conservatoires, de nombreuses chorales parmi lesquelles un tout jeune chœur d'oratorios, des ensembles de musique de chambre en abondance, une armée de solistes⁶⁷⁴. »

En juillet 1946, la salle du *Städtische Oper* de Berlin totalise 142 représentations d'opéras, 78 concerts, 67 ballets et 16 concerts de l'Orchestre Philharmonique de Berlin⁶⁷⁵.

Une fois amorcée la reprise musicale et artistique, les Alliés se consacrent à leur rayonnement et aux stratégies de prise d'influence. Les centres culturels sont les lieux privilégiés. Le premier, baptisé Centre d'Information, ouvre à Constance en zone française dès juillet 1945 — avant les Instituts français et les Centres d'Études françaises en 1946. Les Soviétiques ouvrent très tôt deux clubs, *Die Möwe* et celui de la *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* (« Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne » qui sera abordée ultérieurement), assurant la même fonction⁶⁷⁶. Suivent les *Information Centres* et *British relations centres* britanniques à partir de mars 1946, avant l'*Amerika Haus* en juin et les *United States Information centres* l'année suivante. La fonction est la même pour tous : faire découvrir la culture du pays représenté. On y trouve généralement une bibliothèque de prêt et une salle de lecture, une librairie, une salle de concert et une d'exposition. Des conférences et concerts sont donnés, des expositions organisées. Certains centres dispensent des cours de langue. Outre qu'ils diffusent des informations pratiques sur l'actualité dans leur zone et en Allemagne, ils sont surtout le moyen de promouvoir la culture du pays dont ils dépendent et de susciter l'envie de mieux la connaître. Parallèlement aux activités des Centres culturels, des événements tels que concerts et expositions sont également organisés dans les lieux institutionnels au gré des rénovations. La diffusion des expositions dans les autres zones est un élément essentiel pour bénéficier d'un rayonnement supplémentaire. Entre 1946 et 1949 par exemple, le Commandement français organise plus de 30 expositions dans presque 50 villes, en zone française mais également britannique et américaine, ainsi qu'à Berlin. Entre autres thématiques, « La peinture moderne française de l'impressionnisme à nos jours », « La gravure

⁶⁷⁴ « Fünf große Orchester, dazu ein halbes Dutzend kleinerer Instrumentalvereinigungen für die einzelnen Stadtbezirke, zwei vollgültige Opernhäuser, fast ein Dutzend Operettenbühnen, eine Musikhochschule, ein internationales Musikinstitut mit Meisterklassen, eine Kirchenmusikschule, mehrere tüchtige Konservatorien, zahlreiche Chorvereinigungen, darunter ein jüngst entstandener städtischer Oratorienchor, Kammermusikvereinigungen in Fülle, ein Heer von Solisten. » Erwin KROLL, « Berliner Musikbrief », *Die Neue Zeitung*, 31 décembre 1945, cité par Hermann GLASER, 1945 : *Ein Lesebuch*, *op. cit.*, p. 276.

⁶⁷⁵ Chiffres donnés par Joy Haslam CALICO, *The Politics of opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, Duke University, UMI, 1999, p. 32.

⁶⁷⁶ En attendant l'inauguration de la première *Haus der Kultur der Sowjetunion* en février 1947 dans leur zone.

française », « La peinture française contemporaine », « La Céramique française contemporaine ». Dans la zone américaine, la première exposition est organisée en 1948. Les Soviétiques, pour éviter toute accusation de propagande, se consacrent tout d'abord uniquement à des expositions d'artistes allemands, majoritairement des représentants du courant expressionniste interdit sous le régime hitlérien. La première exposition d'artistes soviétiques n'aura lieu qu'en février 1947 avec l'ouverture de leur *Haus der Kultur der Sowjetunion*.

Enfin, à partir de 1945, des voyages sont organisés à l'étranger. Ainsi en URSS, où six délégations d'intellectuels communistes, parmi lesquels l'écrivaine Anna Seghers et le poète Johannes Robert Becher, sont invitées à Moscou entre 1945 et 1950, afin d'y admirer le fonctionnement du modèle communiste. Les lieux visités sont méticuleusement sélectionnés et de nombreux films vantant l'accomplissement du régime leur sont projetés. Bien que plus tardivement, les États-Unis mettent également en place des séjours pour des personnalités artistiques influentes en Allemagne, afin qu'à leur retour elles rendent compte de la richesse artistique :

« L'objectif sous-jacent de ces voyages est de permettre aux visiteurs d'enrichir leurs connaissances et leur utilité dans leur domaine, de se familiariser avec les pratiques et le mode de vie américains et, à leur retour avec des perspectives sociales et professionnelles élargies, de communiquer leur expérience à leurs collègues et compatriotes⁶⁷⁷. »

Le compositeur américain Carlos Moseley, directeur-adjoint de la Division en charge de l'éducation et des affaires culturelles (*Education and Cultural Relations Division*), définit un programme très précis en onze points, sur une période de soixante jours. Parmi ceux-ci :

- « a) Contact avec la Ligue des Compositeurs et avec la Société internationale des compositeurs contemporains (section américaine) ;
- b) Exposition à la vie musicale complète d'une grande ville américaine, en insistant sur le niveau d'exécution exigé ;
- c) Étude de la Société américaine des compositeurs, auteurs et éditeurs (ASCAP) ;
- d) Contact avec la Fédération américaine des Musiciens ;
- e) Étude d'au moins deux des principaux conservatoires américains, tels que la Juilliard School (New York) et l'Eastman School of Music de l'Université de Rochester ;
- f) Étude des départements musicaux de deux universités américaines ou *colleges* telles l'Université de Yale ou celle du Michigan⁶⁷⁸. »

⁶⁷⁷ « The underlying purpose of these journeys is to enable the visitors to extend their knowledge and usefulness in their chosen fields, become acquainted with American practices and ways of life, and, upon their return, with a widened professional and social outlook, to communicate their experience to their colleagues and fellow countrymen. » Carlos MOSELEY, « Visits of German Consultants to the U.S. S.O.P. », 16 novembre 1948, p. 1. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 19, dossier « German Music Experts to the US, Reorientation general ».

⁶⁷⁸ « a) Contact with the League of Composers and the international Society of Contemporary Composers (US Section)
b) Exposure to the general music life of a great American city with emphasis on the level of performance demanded
c) A study of the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP)
d) Contact with the American Federation of Musicians

Le budget consacré à ces projets par le Commandement américain pour la seule année 1949 est révélateur de l'enjeu : 429 840 dollars⁶⁷⁹. Hans Heinz Stuckenschmidt⁶⁸⁰, critique au journal bihebdomadaire *Neue Zeitung* et rédacteur en chef du journal musical *Stimmen*, sélectionné pour le voyage en 1949, en rendra compte en termes élogieux à l'occasion d'une interview :

« J'ai trouvé une culture américaine authentique qui, bien sûr, est influencée légèrement par les musiciens européens, mais a néanmoins sa propre identité. Le niveau des programmes de concert est extraordinairement élevé. J'ai été impressionné par les orchestres les plus importants, particulièrement par les musiciens de Boston, Philadelphie et New York. Leur niveau technique est plus élevé que celui de la plupart des ensembles européens⁶⁸¹. »

Ce programme d'« artistes en visite » (*Visiting artists*) invite en retour des interprètes américains à se produire en Allemagne. Cette fois, il ne s'agit pas de promouvoir l'*American way of life* mais uniquement de témoigner du haut niveau des États-Unis en matière d'exécution musicale :

« Ralph Kirkpatrick, claveciniste américain éminent, est venu en Allemagne dans le cadre du Programme des Artistes américains en visite (juin-juillet 1948). Il a joué à Augsburg, Bamberg, Munich et Nuremberg, remportant un vif succès. Les gens ont réalisé qu'il n'y avait pas d'aussi bon claveciniste aujourd'hui en Allemagne, où la musique pour clavecin éveille pourtant un intérêt plus important que dans tout autre pays. Hans Rosbaud, alors chef d'orchestre incontournable en Bavière, a déclaré : "Voici un musicien américain duquel les Allemands peuvent apprendre beaucoup"⁶⁸². »

e) A study of at least two of the principal American conservatories such as the Juilliard (New York) and the Eastman School of Music of the University of Rochester

f) A study of the Music Departments of two American universities or colleges such as Yale University and the University of Michigan. » Carlos MOSELEY, « German Music Experts to U.S. », 6 novembre 1948, p. 1. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 19, dossier « German Music Experts to the US, Reorientation general ».

⁶⁷⁹ Chiffres donnés par Carlos MOSELEY, « Visits of German Consultants to the U.S. S.O.P. », *doc. cit.*, p. 1.

⁶⁸⁰ Critique musical au *Berliner Zeitung am Mittag* et pour le journal *Anbruch*, Stuckenschmidt quitte l'Allemagne en 1937 pour Prague puis la Roumanie, où il travaille comme critique. Enrôlé comme interprète pour la *Wehrmacht* à partir de 1942, il finit la guerre en captivité américaine puis est relâché en 1946. Il est alors engagé au *Studio für neue Musik* créé pour la radio américaine RIAS. Par sa collaboration à l'organisation des soirées de la *Kulturbund*, il permet l'apport de partitions introuvables en Allemagne ainsi que la venue d'interprètes de talent. Il quitte la commission musique en 1948 après le durcissement idéologique de l'occupant soviétique.

⁶⁸¹ « I have found true American music culture, which, of course, is still slightly influenced by European musicians, and yet it is on its own. The program standard of the concerts is extraordinarily high. I was impressed by the leading orchestras, and particularly by the musicians of Boston, Philadelphia, and New York. Their technical standard is higher than that of most of the European ensembles. » « Gist of Article in New York's *Sonntagsblatt Staats-Zeitung und Herald*, dated 15 May 1949, "Germany has Eighty Opera Houses again – a Conversation with H.H. Stuckenschmidt of Berlin" », p. 1. NA, Rg 260, 390-48-11-3 E1181 Box 124, dossier 4114-3 13, « Theatre, arts and Music ».

⁶⁸² « Ralph Kirkpatrick, distinguished American harpsichordist, was brought to Germany on the Visiting American Artists Program (June/July 1948). He played in Augsburg, Bamberg, Munich and Nürnberg with brilliant success. It was generally realized that no such harpsichordist exists today in Germany, where harpsichord music playing has a more widespread appeal than in any other country. Hans Rosbaud, then leading conductor of Bavaria, remarked : "Here is an American musician from which Germans can learn". » CULTURAL AFFAIRS BRANCH, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », 17 février 1949, p. 6. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 4, « Special Reports 1947-Feb 1949 ».

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

1.1.3- Conflits et luttes d'influence : la Guerre froide

Dans les premiers mois qui suivent la fin des combats, et malgré les divergences idéologiques en matière politique, économique et culturelle, les Alliés parviennent à faire front contre l'ennemi commun : le nazisme et tous ceux qui l'ont promu et servi. La renaissance culturelle représente pour eux un enjeu majeur, et des projets fédérateurs sont lancés. Le 3 juillet 1945 est créée, à l'initiative des Soviétiques, la « Ligue culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne » (*Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*). Il s'agit d'une association regroupant écrivains, artistes, scientifiques, enseignants et ingénieurs, mais également employés, fonctionnaires, professions indépendantes et même des ouvriers. Son objectif premier — « re-susciter la fierté de notre patrie et fonder une nouvelle vie intellectuelle⁶⁸³ » — fait qu'elle est accueillie favorablement par les trois Alliés occidentaux. Déclinés en sept points, ses « principes » mettent en valeur l'idée d'unité et la promotion de la démocratie. Parmi ceux-ci :

« 1. Extermination de l'idéologie nazie dans tous les domaines de la vie et du savoir. Lutte contre les auteurs spirituels des crimes nazis et des crimes de guerre. Lutte contre les opinions réactionnaires et militaristes. Épuration durable de la vie publique. Travail en collaboration avec tous les mouvements et groupes ancrés dans la démocratie, religieux ou non.

2. Construction d'un front d'unité nationale des intellectuels allemands. Création d'une unité inébranlable entre l'intelligentsia et le peuple⁶⁸⁴. »

De 4 000 membres à la fin de l'année 1945 elle passe à 9 000 six mois plus tard pour avoisiner les 100 000 en février 1947, dont la moitié d'adhérents dans la zone ouest, 35 000 en zone soviétique et 12 000 à Berlin⁶⁸⁵. Johannes R. Becher⁶⁸⁶ en prend la direction, assurant le contrôle

⁶⁸³ « ... den Stolz unseres Vaterlandes wiedererwecken und ein neues geistiges Leben begründen. » « Manifesto zur Gründung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands », 5 juillet 1945, BA, SAPMO, DY 30, IV 2/9.06/140, microfiche n°8.

⁶⁸⁴ « 1. Die Vernichtung der Naziideologie auf allen Lebens- und Wissensgebieten. Kampf gegen die geistigen Urheber der Naziverbrechen und der Kriegsverbrechen. Kampf gegen alle reaktionären, militaristischen Auffassungen. Säuberung und Reinhaltung des öffentlichen Lebens. Zusammenarbeit mit allen demokratisch eingestellten weltanschaulichen, religiösen und kirchlichen Bewegungen und Gruppen.

2. Bildung einer nationalen Einheitsfront der deutschen Geistesarbeiter. Schaffung einer unverbrüchlichen Einheit der Intelligenz mit dem Volk. » « Leitsätze des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. Beschlossen von der Gründungskundgebung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands », *Aufbau*, 3 juillet 1945, p. 200.

⁶⁸⁵ Chiffres donnés par Bernard GENTON, *Les Alliés et la culture. Berlin, op. cit.*, p. 43.

⁶⁸⁶ Poète allemand tout d'abord expressionniste, Johannes Robert Becher (1891-1958) entre à la Ligue spartakiste de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg en 1918, qui deviendra ensuite le KPD. Il fuit l'Allemagne dès 1933 et s'établit à Moscou à partir de 1935. Il y devient rédacteur en chef de la revue *Internationale Literatur. Deutsche Blätter* destinée aux exilés allemands

aux Soviétiques. Cependant les communistes sont très peu représentés dans le conseil de présidence, ce qui assure à la *Kulturbund* la confiance de l'Ouest : le poète Bernhard Kellermann et le peintre expressionniste Carl Hofer sont nommés aux vice-présidences, l'écrivain compromis Gerhart Hauptmann⁶⁸⁷ en est le président d'honneur. Hans Heinz Stuckenschmidt est intégré à la Commission pour la musique créée en 1946 et dirigée par le compositeur Heinz Tiessen. L'Église y est même associée et toutes les tendances politiques peuvent s'exprimer librement. En plus du journal *Aufbau* publié, une maison d'édition, *Aufbau Verlag*, est fondée en août 1945, puis l'hebdomadaire *Sonntag* voit le jour en juillet 1946. La Ligue dispose par ailleurs d'une émission radio diffusée trois fois par semaine à la *Berliner Rundfunk*. Des échanges de groupes d'artistes entre les diverses zones sont mis en place au début de l'année 1947. Le club *Die Möwe* (« La mouette ») est ouvert pour les artistes à Berlin — d'autres suivront dans le reste du pays. Le restaurant leur dispense des repas gratuits, deux bars permettent échanges intellectuels et divertissement. La salle de représentation offre des pièces d'Anton Tchekhov, Nicolas Gogol, Maxime Gorki.

Le 9 décembre 1946, la Commission en charge de la musique inaugure sa première « Soirée de musique contemporaine » (*Abend zeitgenössischer Musik*), événement qui aura désormais lieu chaque mois. La programmation, présentée par Stuckenschmidt, traduit l'objectif unitaire de la ligue : sont jouées des œuvres pour musique de chambre de Sergueï Prokofiev, Benjamin Britten, Paul Hindemith, Aaron Copland et Darius Milhaud. La programmation de ces soirées, qui cessent en juin 1949, est majoritairement consacrée à de nombreux compositeurs allemands : Karl Amadeus Hartmann, Hans (Hanning) Schröder, Ernst Krenek, Hanns Eisler, Werner Egk, Gottfried von Einem, Boris Blacher, Paul Höffer, Wilhelm Maler, Harald Genzmer, Ernst Pepping, Heinz Tiessen, Konrad Friedrich Noetel, Wolfgang Fortner, Friedrich Zipp, Hermann Reichenbach, Fred Lohse, Hermann Heiss, Leo Spies, Max Butting, Edmund von Borck. Sont également joués les trois viennois Alban Berg, Arnold Schönberg et Anton von Webern. Les quatre Alliés sont représentés par des compositeurs très emblématiques et peu nombreux : Olivier Messiaen, Jean Françaix, Claude Debussy, André Jolivet, pour la France ; Virgil Thomson, Roger Sessions, Quincy Porter et Walter Piston pour les États-Unis. Le Royaume-Uni est représenté par Britten, Michael Tippett, Lennox Berkeley, Norman Demuth et Alan Bush, tandis que les Soviétiques jouissent d'une plus grande visibilité avec Prokofiev, Dimitri Chostakovitch, Nikolai Miaskovski, Alexandre Tcherepnine, Dimitri Kabalevski, Gueorgui Vassilievitch Sviridov, Vissarion Chebaline, et Nikolai Tchemberdji. Sans oublier le

et est nommé directeur de la Commission pour la Culture au sein du comité central du KPD reconstitué en exil. Il est à ce titre l'un des principaux collaborateurs des Soviétiques concernant la préparation de l'occupation de l'Allemagne en cas de victoire.

⁶⁸⁷ Prix Nobel de Littérature en 1912, Gerhart Hauptmann (1862-1946) publie tout d'abord des ouvrages naturalistes décrivant le milieu prolétaire allemand avant d'évoluer vers l'inspiration symboliste. Il soutient la République de Weimar dans un manifeste collectif en novembre 1918. Il n'émigre pas après l'arrivée des nazis au pouvoir, qui mène à l'interdiction d'une partie de ses œuvres allié à une tentative de récupération. Sa pièce *Die goldene Harfe* (« La harpe d'or ») est donnée dans toute l'Allemagne. À l'occasion de ses quatre-vingts ans, des événements sont également organisés et il reçoit les hommages avec complaisance. Il est ajouté par Hitler à la « liste spéciale » des six écrivains majeurs de la *Gottbegnadeten Liste* en 1944. Son attitude sera sévèrement critiquée par Thomas et Klaus Mann.

cosmopolite Igor Stravinsky, Russe naturalisé français puis américain. Présents également d'autres compositeurs européens : Arthur Honegger, Frank Martin, Zoltán Kodály, Béla Bartók, Leoš Janáček ou encore Eugen Suchoň. Les concerts ont lieu au *Klubhaus* de la Jägerstraße, en secteur soviétique. La programmation reste très consensuelle : lors du concert donné à l'occasion du 30^{ème} anniversaire de l'Union Soviétique le 30 octobre 1947 par exemple, la soirée est consacrée à la « nouvelle musique soviétique ». En contrepartie, le concert suivant, le 5 décembre, est dédié à la « nouvelle musique américaine ».

Participant de cette même démarche unificatrice et fédératrice, une Bibliothèque musicale interalliée (*Interalliierte Musikbibliothek*) est ouverte à l'instigation des Américains le 28 septembre 1946, à la place de l'ancienne *Staatsbibliothek* dans le secteur russe de Berlin. Une cérémonie officielle a lieu, retransmise sur les ondes allemandes. Approvisionnée par chaque puissance occupante, la bibliothèque interalliée a pour but la diffusion gratuite de partitions de compositeurs américains, britanniques, français et soviétiques auprès des interprètes allemands et, partant, la présence des divers répertoires dans les programmes de concert à Berlin. À son ouverture, son fonds est constitué de près de 600 pièces fournies par les Britanniques⁶⁸⁸, 200 par les Soviétiques⁶⁸⁹, 100 par les Français⁶⁹⁰ et 80 par les Américains⁶⁹¹. Sont ajoutées des notices biographiques en vue de présenter aux interprètes les compositeurs et d'affirmer leur appartenance à l'élite artistique de chacun des pays.

Cependant les tensions entre Américains et Soviétiques s'accroissent très rapidement, menant à la Guerre froide⁶⁹². Déjà en mars 1946, Winston Churchill avait formulé l'idée d'un

⁶⁸⁸ Compositeurs anglais : Thomas Tallis, Henry Purcell, William Byrd, William Croft, Edward Elgar, Charles Villiers Stanford, Frederick Delius, Gustav Holst, Granville Bantock, Ralph Vaughan Williams, George Butterworth, John Ireland, Arnold Bax, Gordon Jacob, Arthur Bliss, William Turner Walton, Edmund Rubbra, Michael Tippett et Benjamin Britten. Malgré la quantité et la diversité de partitions fournies, la musique anglaise reste très peu connue et peu jouée en zone britannique et à Berlin.

⁶⁸⁹ Majoritairement de la musique populaire et folklorique, ainsi que des partitions des « classiques » Tchaïkovski, Glinka, Moussorgski, sans oublier les ballets populaires en URSS, notamment *Roméo et Juliette* de Prokofiev.

⁶⁹⁰ Les services français tardent à faire parvenir des œuvres, au point que le délégué français à l'Éducation Publique Pierre Péchoux se plaint, début août, que « la participation française reste squelettique » : seules 7 sonates de Debussy constituent alors le fonds français. Pierre PECHOUX, « Compte-Rendu de la Réunion du Groupe de Travail Théâtre et Musique », 8 août 1946, p. 2. AOFAA, 1 AC 508/5, « Bibliothèque musicale interalliée, 1945-1946 ».

⁶⁹¹ Compositeurs américains : Arthur Foote, Edward MacDowell, Charles Ives, Charles Griffes, Wallingford Riegger, Ernst Bloch, Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thomson, Quincy Porter, William Grant Still, Henry Cowell, Howard Hanson, Roy Harris, Harrison Kerr, George Gershwin, Ruth Crawford, George Antheil, Aaron Copland, Paul Creston, Samuel Barber, William Schuman, Paul Bowles, Norman Dello Joio, Morton Gould, David Diamond, Leonard Bernstein. Chiffres donnés dans le « Weekly Report of Theater and Music Section for Period 26 September-1 October 1946 », p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 240, dossier « Weekly Reports ». Moins d'un an plus tard, le catalogue des œuvres américaines s'élève à 211 pièces de 98 compositeurs.

⁶⁹² La définition des causes de la Guerre froide, qui oppose idéologiquement et politiquement l'URSS et les régimes communistes aux États-Unis et à leurs alliés, est établie différemment par les historiens désormais groupés communément autour de trois « écoles » ou courants de pensée : les « orthodoxes » ou « traditionnalistes » désignent l'idéologie communiste et la politique expansionniste de Staline comme le point de départ de mise en danger de l'équilibre mondial ; les « révisionnistes » accusent les Américains, par leur ambition hégémonique, d'avoir lancé les hostilités dès 1945 contre un bloc soviétique affaibli par la guerre ; les « réalistes » ou « postrévisionnistes » pointent les circonstances historiques rendant le conflit inévitable, notamment la paranoïa développée d'un côté comme de l'autre autour de la question de la « sécurité » après la guerre. À ce sujet, lire Dale C. COPELAND, *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University, 2000, p. 146-149 ; Jean LAROCHE, « Controverses sur l'origine et les causes de la guerre froide », *Études internationales*, vol. 6,

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

« L'un des buts essentiels de la politique extérieure des U.S.A. est la création de conditions telles que nous-mêmes et les autres nations soyons en mesure de mener une vie libre de toute oppression. [...] Cependant, nous ne pourrions atteindre nos buts que si nous avons la volonté d'aider les peuples libres à préserver leurs institutions et leur intégrité nationales contre des mouvements qui entendraient les soumettre à un régime totalitaire. C'est là simplement reconnaître un fait : les formes de gouvernement totalitaires imposées aux peuples libres par une agression directe ou indirecte minent les fondements de la paix internationale et par là ceux de la sécurité des États-Unis⁶⁹³. »

La politique de *containment*, c'est-à-dire de barrage au communisme, est officialisée. Le 5 juin 1947, le Secrétaire d'État de Truman, George Marshall, propose un plan d'aide à l'Allemagne qui exacerbe les tensions avec les Soviétiques. Alors que deux blocs se constituent internationalement avec leurs stratégies d'alliances, l'Allemagne, particulièrement Berlin, cristallise le conflit. Britanniques et Américains font bloc, avec les Français plus tardivement, les Soviétiques sont isolés. La dernière conférence interalliée qui se tient à Londres en novembre 1947 est un échec : aucun compromis n'est trouvé sur des points litigieux laissés en suspens depuis Potsdam, notamment les réparations dans la zone russe. Deux autres conférences ont lieu au même endroit du 23 février au 6 mars, puis du 20 avril au 7 juin 1948, en présence des seuls alliés occidentaux. Une réforme monétaire commune est décidée ; elle prévoit l'introduction du *Deutsche Mark* qui remplacera le *Reichsmark* dès le 20 juin 1948. En réponse, les Soviétiques ferment la *Kommandatura* de Berlin, siège du Conseil de Contrôle interallié, et instaurent un blocus total des zones occidentales de la ville. Le pont aérien qui s'ensuit et qui dure près d'un an, jusqu'à mai 1949, renforce le prestige des Alliés américains auprès de la population de l'Ouest et isole davantage les Russes de la Communauté internationale. Le 23 mai, la « Loi fondamentale » instaure la création d'un nouvel état, la République Fédérale d'Allemagne (*Bundesrepublik Deutschland* ou BRD), regroupement des zones américaine, britannique et

n°1, 1975, p. 47-65 ; Pierre GROSSER, *Les temps de la guerre froide. Réflexions sur l'histoire de la guerre froide et sur les causes de sa fin*, Bruxelles, éd. Complexe, 1995, p. 179-182.

⁶⁹³ Harry TRUMAN, cité par Konrad ADENAUER, *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965, p. 118.

française, gouvernée par le chancelier Konrad Adenauer⁶⁹⁴. En réponse, la République Démocratique Allemande (*Deutsche Demokratische Republik*, DDR) voit le jour le 7 octobre, avec pour Président Wilhelm Pieck et pour monnaie le *Deutsche Mark von der Deutschen Notenbank*, en circulation depuis le 24 juillet 1948. Le dernier conseil des ministres des Affaires Étrangères des quatre puissances alliées qui se tient à Paris du 23 mai au 20 juin 1949, officialise la levée du blocus de Berlin mais cristallise les conflits et enterre définitivement le projet de politique commune pour l'Allemagne.

L'isolement croissant des Soviétiques se traduit également culturellement : leur littérature, autorisée précédemment à être distribuée dans la zone américaine, est bloquée, tout comme la littérature américaine l'était déjà dans leur propre zone. Plus pénalisant pour les artistes, ceux qui avaient été dénazifiés et blanchis par les Soviétiques sont désormais interdits par les Américains et doivent à nouveau se soumettre au processus pour pouvoir leur offrir leurs services. La *Kulturbund* est interdite dans les secteurs de Berlin-Ouest en novembre 1947⁶⁹⁵ et expropriée du bâtiment qu'elle occupait en secteur britannique. Symbole de la rupture irrémédiable, la fermeture de la Bibliothèque musicale interalliée, dont les Alliés occidentaux retirent progressivement leurs partitions. Désormais, un ennemi est ajouté à chaque camp et mis au même niveau que le nazisme. Le chef du service en charge de l'éducation dans la zone américaine le formule clairement :

« La démocratie doit être promue et le National-socialisme et le Communisme stoppés et combattus. Cet objectif est particulièrement important pour Berlin car Berlin est devenu le centre d'un conflit mondial entre le totalitarisme communiste et les défenseurs de la démocratie⁶⁹⁶. »

Fait également révélateur, la nouvelle directive américaine JCS 1779, parue le 11 juillet 1947, évoque désormais non plus la « rééducation » mais la « réorientation » du peuple allemand comme l'objectif à poursuivre. La libre circulation des artistes n'est tout d'abord ni interdite ni remise en cause officiellement. Cependant, le changement de monnaie et la limitation des conversions de devises autorisées force rapidement les artistes à choisir une zone dans laquelle s'établir ; s'ensuit un exode massif de l'Est vers l'Ouest, avec une revitalisation de la vie

⁶⁹⁴ Maire de Cologne avant 1933, Adenauer (1876-1967) est remis en place par les Américains à la libération de la ville en mars 1945. Le 21 juin, ceux-ci laissent la place aux Britanniques dont la zone d'occupation englobe Cologne et sa région. Le 6 octobre 1945, le général anglais Barraclough destitue Adenauer et lui interdit désormais toute activité politique. Les Britanniques soutiennent alors Kurt Schumacher et le SPD, en contact avec les travaillistes à Londres. Mais Schumacher n'est pas un allié facile et prône l'adhésion de son parti aux principes du marxisme. La victoire finale de l'influence américaine est marquée par la décision anglaise de renommer Adenauer à Cologne en 1946.

⁶⁹⁵ La « soirée de musique contemporaine » n'aura pas lieu en novembre. Pour autant, les concerts reprennent dès décembre en zone soviétique avec un programme américain. Les compositeurs alliés ne disparaîtront définitivement des programmes qu'à partir de décembre 1948.

⁶⁹⁶ « Democracy must be promoted, and both National Socialism and Communism checked and combated. In Berlin this goal is especially important because Berlin has become the focus of a world-wide conflict between Communistic totalitarianism and the defenders of democracy. » J.C. THOMPSON, « General aims of the Education and Cultural Relations Branch, OMGBS, as re-defined November 1948 by E&CR Staff, OMG BS », 24 novembre 1948, p. 1. NA, Rg 260, 390-48-11-3 E1181 Box 124, dossier 4114-3 3, « US Military Government Objectives ».

musicale dans ce secteur dès 1949, et la décision des autorités soviétiques de construire un mur à Berlin pour y mettre fin.

Malgré la complexité de la situation politique et au-delà des luttes de pouvoir et d'influence qui prennent rapidement le pas sur la politique commune des Alliés, de véritables stratégies de reconquête culturelle commune se dessinent néanmoins dans un premier temps, dès la fin des combats, dans toute l'Allemagne. Mais pour porter leurs fruits, elles doivent être menées dans un pays expurgé de tout germe d'idéologie nazie. Se mettent donc en place presque simultanément politiques de dénazification et de rééducation, visant officiellement à ramener l'Allemagne et les Allemands dans le giron de la démocratie — au sens où chacun des Alliés l'entend — et officieusement à une prise d'influence sur toutes les autres zones. Mais les ruptures qu'avait instaurées le régime nazi sont perverses et insidieuses ; elles ne peuvent être contrées que par de nouvelles, tout aussi autoritaires. Il est donc impossible de chercher une simple régénération. La rupture avec le nazisme doit passer par un « arrachage » de la mauvaise herbe nazie avant de pouvoir replanter les bases de la démocratie. Pour « combattre les gaz asphyxiants par d'autres gaz asphyxiants⁶⁹⁷ », les Alliés reproduisent malgré eux des techniques instaurées par le régime hitlérien lui-même, et les Allemands deviennent des objets de pouvoir.

1.2- Épuration, purges, purification

1.2.1- Vengeances et réparations : le versant de la barbarie

Malgré la dénonciation des atrocités commises par les troupes allemandes et l'objectif pacificateur affiché par les Alliés, les premiers mois après la guerre sont ceux des débordements de haine et des déchaînements de violence. De la même manière que les idéologues hitlériens avaient systématiquement dénigré leurs ennemis en prenant l'argument de la race et en façonnant une image de barbarie, l'image de l'Allemand prométhéen façonnée par Rosenberg avait été remplacée chez les puissances alliées par celle d'une bête sanguinaire et les dernières années de guerre avaient donné lieu à un véritable endoctrinement de la force militaire contre l'envahisseur allemand, en URSS tout spécialement. En 1943, l'écrivain russe Ilia Ehrenbourg participe, par le biais de son ouvrage *Wojna* (« La Guerre »), à la fanatisation des soldats de l'Armée rouge :

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

⁶⁹⁷ C'est ainsi que Hitler avait défini sa stratégie anti-communiste en matière de propagande. Adolf HITLER, *Mein Kampf*, op. cit., p. 51.

allemand. [...] Tue l'Allemand ! prie la vieille mère. Tue l'Allemand ! implore l'enfant.
Tue l'Allemand ! crie ta patrie⁶⁹⁸. »

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

« On ne change pas en quelques années des formes psychiques remontant à la Préhistoire : ce sont toujours celles des Germains de l'Antiquité : leur mentalité n'est pas humaine : elle est raciale, elle est païenne, et si la civilisation l'a rendue savante, elle n'a fait que développer les moyens d'exercer sa férocité. [...] Est-il raisonnable de penser à changer la mentalité d'une race dont les élites sont capables de concevoir et de commettre de telles horreurs pendant des années sur des millions d'êtres humains, et qui, par cette utilisation industrielle de la Mort, la dépouillent du caractère sacré que lui confèrent toutes les civilisations⁶⁹⁹ ? »

Les idées *völkisch* et racistes menant au concept de « race pure » ont été intégrées et l'épuration elle-même en est imprégnée, preuve de la persistance de telles idées et surtout de l'influence durable du régime hitlérien sur ses opposants, particulièrement en France, patrie de Georges Vacher de Lapouge. Ainsi la justification d'Edmond Vermeil quant à l'infériorité de l'Allemagne, notamment par rapport à la France :

« Il n'existe pas de race germanique, pas plus que de race celtique ou slave. Les ethnologues admettent, dans la population allemande, six races différentes. Loin d'être Race pure, l'Allemagne est plus composite encore que ses voisins⁷⁰⁰. »

Ou encore, celle de *La revue de la zone française* :

« À examiner de près l'histoire de la civilisation humaine, on s'aperçoit même que les peuples germaniques, à la différence des grands peuples civilisateurs, anciens habitants de la Mésopotamie, de l'Assyrie, de la vallée du Nil, de l'Hellade et de l'Italie, sont des retardataires, des tard venus de la civilisation universelle. [...] L'apport de ces tribus, que rien ne distingue au point de vue culturel, est nul⁷⁰¹. »

⁶⁹⁸ « Die Deutschen sind keine Menschen. [...] Wenn du den Deutschen nicht tötest, wird der Deutsche dich töten. [...] Wenn du den Deutschen leben läßt, wird der Deutsche einen russischen Menschen erhängen und eine russische Frau schänden. Wenn du einen Deutschen getötet hast, töte noch einen — es gibt für uns nichts Lustigeres, als deutsche Leichen. [...] Töte den Deutschen ! — das bittet die alte Mutter. Töte den Deutschen ! — das fleht das Kind. Töte den Deutschen ! — das ruft die Heimat Erde. » Ilia EHRENBURG, *Der Krieg*, trad. all. citée par Wilfried AHRENS (dir.), *Verbrechen an Deutschen. Die Opfer im Osten*, Huglfing, Verlag für Öffentlichkeitsarbeit in Wirtschaft und Politik, 1980, p. 33.

⁶⁹⁹ Paul OLAGNIER, *Les trois Allemagnes*, Paris, éd. O.C.I.A. (Société parisienne d'imprimerie), 1946, p. 102-103.

⁷⁰⁰ Edmond VERMEIL, *L'Allemagne. Essai d'explication* [1940], Paris, Gallimard, 1945, p. 425-427.

⁷⁰¹ [s.n.] « L'éducation nationale-socialiste. L'occupation française et l'éducation allemande », *art. cit.*, p. 58.

Conséquence des diverses campagnes de propagande, la violence se déchaîne aveuglément dans les premiers jours. La justification est même formulée par certains dirigeants :

« Vous savez vous, *vous*, ce que les Allemands ont fait à nos prisonniers de guerre russes, comment ils ont ravagé notre pays, comment ils ont assassiné, violé et pillé. Vous avez vu Maidanek ou Auschwitz ? Chacun de nos soldats a perdu des dizaines de ses camarades. Chacun d'eux a un compte personnel à régler avec les Allemands, et dans le premier élan de la victoire, nos gars ont dû éprouver une certaine satisfaction à en faire voir de rudes aux femmes du *Herrenvolk* [« peuple de seigneurs »]⁷⁰². »

Siège du pouvoir nazi, Berlin cristallise ce déchaînement : les exactions commises par l'Armée rouge et ses quelque 500 000 hommes sont innombrables, particulièrement les viols, plus de 100 000 en quelques semaines. Sur l'ensemble du pays, il a été estimé que plus de 2 millions de femmes et jeunes filles, âgées de 10 à 70 ans, ont été victimes des viols des armées alliées ou de prostitution forcée, donnant lieu à 300 000 naissances⁷⁰³. Bien que les différentes autorités condamnent moralement ces crimes, ils sont néanmoins considérés comme des délits mineurs, que certains idéologues de la reconstruction parmi lesquels le Français Edgar Morin iront jusqu'à désigner comme un moindre mal :

« Si parfois il y a eu abus de confiance, si le paysan russe, traité comme un chien par la race seigneuriale, a trouvé sa revanche en baisant les pécores allemandes qui se croyaient issues de la cuisse de l'aryanisme, nous n'en sommes pas satisfait, certes, mais nous pensons qu'elles doivent se trouver bien heureuses, ces Allemandes, de voir que la revanche ne va pas plus loin. Ceci dit, bénissons les enfants à naître de ces unions slavo-aryennes, et passons à des choses plus essentielles⁷⁰⁴. »

Pour minimiser les termes *Schändung* et *Vergewaltigung* (« viol »), une nouvelle expression voit même le jour au cours du mois de mai 1945 : celle de « rapports sexuels forcés » (*Zwangsverkehr*). Bien que les troupes soviétiques se retirent de Berlin début mai pour préparer le partage de la ville entre les Alliés, et qu'un décret officiel stipule dès le 2 du mois que « les Russes n'avaient plus le droit de pénétrer dans les demeures allemandes et ne devaient plus fréquenter de civils allemands », les exactions se poursuivront, à un rythme moins soutenu, durant plusieurs mois, « aussi longtemps que toute une partie des demeures abandonnées, disséminées parmi nos habitations, leur serviront officiellement de logements pour les troupes⁷⁰⁵. » Il semblerait que la violence n'ait néanmoins pas été guidée par le seul instinct de revanche : l'historien Antony Beevor, s'appuyant sur des rapports de chefs ukrainiens et russes, — ainsi que de responsables de la police secrète moscovite (NKVD) à leur dirigeant Lavrenti

⁷⁰² Vassili Danilovitch SOKOLOVSKY, Commandant en chef de la zone d'occupation soviétique, cité par Alexander WERTH, *La Russie en guerre*, [1964], trad. fr. Michel Zéraffa, Paris, Tallandier, 2010, vol. 2, p. 503.

⁷⁰³ Barbara JOHR, « Die Ereignisse in Zahlen », in Helke SANDER, Barbara JOHR (dirs), *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*, München, Verlag Antje Kunstmann, 1992, p. 59 sq.

⁷⁰⁴ Edgar MORIN, *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946, p. 249.

⁷⁰⁵ ANONYME, *Une femme à Berlin. Journal*, op. cit., p. 118-119.

Beria — cite de nombreux témoignages de femmes ukrainiennes, polonaises et russes, détenues par les nazis dans des camps de travail pour prisonnières de guerre et violées également à leur libération par les soldats de l'Armée rouge⁷⁰⁶.

Une autre violence de masse, plus organisée, se matérialise par l'ouverture de camps de prisonniers, ou souvent la non-fermeture de camps de concentration, dans lesquels les prisonniers de guerre allemands sont retenus à leur tour. L'avancée des troupes alliées à la fin de la guerre donne lieu à plusieurs millions d'arrestations : après l'échec de l'ultime contre-offensive des Ardennes par exemple, en décembre 1944, 250 000 soldats allemands se rendent aux troupes américaines ; 325 000 seront faits prisonniers avec la chute de la Ruhr. S'ajoutent les officiers et soldats SS en charge de la surveillance des camps de concentration, qui y resteront incarcérés en attendant leur jugement par les tribunaux militaires. Le nombre de captifs aux mains des Américains et des Britanniques s'élève à 3,4 millions d'individus, et un peu plus pour l'Armée rouge. Dans la zone américaine sont ouverts, dès l'été 1945, 19 nouveaux camps, les *Rheinwiesenlager* (« Camps des prairies du Rhin »). Ils totalisent près d'un million d'Allemands, parmi lesquels des civils ou des jeunes membres de la Jeunesse hitlérienne, qui seront relâchés quelques mois plus tard. Les détenus y ont le statut de « Forces ennemies désarmées » et, à ce titre, ne sont pas soumis aux Conventions de Genève. Les camps ne peuvent donc être visités par le Comité International de la Croix-Rouge. Parmi les différentes tâches, la reconstruction de routes, de bâtiments, la construction de mémoriaux, le déblaiement, ou encore celle d'enterrer les victimes du régime hitlérien. La surpopulation, le manque de nourriture, les conditions hygiéniques et les épidémies de typhus et de dysenterie feront des milliers de victimes, estimées à 80 000 sur l'ensemble des camps de l'Ouest, et autant pour ceux de l'Est⁷⁰⁷. Dans le camp désormais soviétique de Buchenwald, le rythme des journées reste proche de celui mis en place par les nazis précédemment :

« Réveil à 3h45, toilette, petit-déjeuner (tasse de café, 10 grammes de margarine, 200 grammes de pain) ; appel à 4h30 ; 5h00 départ des équipes de travail ; 12h-12h30 : pause, une tasse de café ; travail jusqu'à 17h30 ou 18h00 ; retour au camp, un litre de soupe (3/4 de litre sur les dernières semaines)⁷⁰⁸. »

Les camps sont vidés progressivement : 1,8 million de prisonniers relâchés en 1946, 1,6 en 1947, 811 000 en 1948, 443 000 en 1949 et 23 000 en 1950⁷⁰⁹, année des dernières fermetures et évacuations. Après cette date, certains détenus du camp soviétique seront transférés dans des

⁷⁰⁶ Antony BEEVOR, *La chute de Berlin*, trad. fr. Jean Bourdier, Paris, éditions de Fallois, 2002, p. 142 sq.

⁷⁰⁷ Clemens VOLLNHALS (dir.), *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945-1949*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991, p. 237.

⁷⁰⁸ « Reveille at 3:45 A.M., toilet, breakfast (cup of coffee, ten grams of margarine, 200 grams of bread) ; 4:30 roll call ; 5:00 departure of work details ; 12-12:30 P.M. rest and a glass of coffee ; work until 5:30 or 6 P.M., return to camp for a liter of soup (during the last weeks a mere three-quarters of a liter). » 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. 193.

⁷⁰⁹ Chiffres donnés par Maria HÖHN, « *Stunde Null der Frauen ? Renegotiating Women's Place in Postwar West Germany* », in Geoffrey J. GILES (dir.), *Stunde Null, op. cit.*, p. 76.

prisons russes pour continuer à purger leur peine. Les derniers ne rentreront en Allemagne qu'en 1956.

Malgré la volonté de reconstruction démocratique et économique de l'Allemagne, formulée à l'issue des diverses conférences internationales, l'URSS et la France qui ont été envahies, pillées et dévastées par les troupes allemandes favorisent en premier lieu celle de leur propre pays et de leur économie, et réclament à l'Allemagne des réparations en nature. L'URSS a payé le tribut le plus lourd à la guerre : 1 700 villes, 70 000 communautés villageoises, 6 000 000 d'habitations, 31 850 entreprises industrielles, 98 800 entreprises agricoles, 65 000 kilomètres de voies ferrées ont été détruits et près de 20 millions de victimes sont à déplorer⁷¹⁰. C'est à l'issue de la Conférence de Potsdam que sont fixés le plus précisément les principes des réparations à effectuer, mais pour la zone soviétique seulement :

« Les revendications de réparation de l'URSS seront satisfaites par des démontages de la zone d'Allemagne occupée par l'URSS ainsi que par des actifs externes allemands appropriés. [...] En plus des réparations que l'URSS prélèvera sur sa zone d'occupation, elle recevra des zones Ouest :

(a) : 15% de l'équipement industriel de première nécessité complet et utilisable, en premier lieu des industries métallurgique, chimique et de fabrication, non-indispensable à l'économie de paix allemande ; ils seront prélevés dans les zones Ouest de l'Allemagne, en échange de valeurs équivalentes en nourriture, charbon, potasse, zinc, bois de construction, produits dérivés de l'argile et du pétrole, et d'autres commodités qui pourront être définies par consensus.

(b) 10% de l'équipement industriel et capital non-indispensable à l'économie de paix allemande ; il sera prélevé dans les zones Ouest et transféré au gouvernement soviétique à titre de réparation sans paiement ou échange de quelque nature que ce soit⁷¹¹. »

Toujours dans un souci de consensus, la quantité exacte que représentent ces réparations n'a pas été mentionnée ; Russes et Français se livreront en définitive à de véritables démantèlements confinants au pillage, et préjudiciables au redressement économique de leurs zones. Bien qu'officiellement abandonnés dans la zone russe en mai 1946, les démontages d'usines se poursuivront jusqu'au début de l'année 1948, totalisant plus de 1 300 usines et plus de 7 000

⁷¹⁰ Chiffres donnés par Yves DURAND, *Naissance de la guerre froide*, op. cit., p. 52.

⁷¹¹ « Reparation claims of the U.S.S.R. shall be met by removals from the zone of Germany occupied by the U.S.S.R. and from appropriate German external assets. [...] In addition to the reparations to be taken by the U.S.S.R. from its own zone of occupation, the U.S.S.R. shall receive additionally from the Western Zones :

(a) 15 per cent of such usable and complete industrial capital equipment, in the first place from the metallurgical, chemical and machine manufacturing industries, as is unnecessary for the German peace economy and should be removed from the Western Zones of Germany, in exchange for an equivalent value of food, coal, potash, zinc, timber, clay products, petroleum products, and such other commodities as may be agreed upon.

(b) 10 per cent of such industrial capital equipment as is unnecessary for the German peace economy and should be removed from the Western Zones, to be transferred to the Soviet Government on reparations account without payment or exchange of any kind in return. » « Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, *doc. cit.*, p. 8-9.

kilomètres de rails de chemin de fer⁷¹². Dans certaines usines, toutes les matières premières sont extraites et chargées dans des trains pour l'URSS :

« En cet instant, des Allemands, commandés par des Russes, manœuvraient des grues pour charger sur des wagons les pièces d'une presse à forger, deux fois plus grosse qu'eux. On voyait des hommes partout, ils dévissaient, démontaient, lubrifiaient, soulevaient, déplaçaient. Dehors, sur des rails d'usine, les wagons de marchandises étaient poussés les uns contre les autres. Finalement, un ordre fut lancé : dans le hall de montage, nous devons ramasser tout ce qui était en laiton ou autre "métal clair", mettre tous les objets dans des caisses et les transporter jusqu'à un wagon⁷¹³. »

À l'issue de ces démontages, de nombreux ouvriers, « considérés comme volontaires », seront emmenés avec les machines⁷¹⁴.

Les réparations ne se réduisent pas à des démontages ou des prélèvements de nature matérielle. La France compte des milliers de victimes du nazisme et les dégâts matériels y sont considérables ; une partie de sa main-d'œuvre a péri au combat ou dans des camps de travail, de concentration ou des centres de mise à mort. Elle exige donc que plus d'un million d'Allemands soient acheminés pour participer de manière non-rémunérée à sa reconstruction. Pour y satisfaire, les Américains lui laissent la gestion de leurs camps dès juin 1945. Plus de 182 000 prisonniers des camps américains de Sinzig, Andernach, Siershahn, Bretzenheim, Dietersheim, Koblenz, Hechtzheim et Diez sont ainsi « donnés ». Ils sont acheminés vers diverses villes et logés tantôt chez des fermiers ou agriculteurs français au service duquel ils sont mis, tantôt dans des baraquements, le plus souvent d'anciens camps nazis. Leur rythme de travail est similaire à celui qu'ils ont connu dans les camps de prisonniers précédemment mais l'envoi de colis alimentaires par leur famille est désormais autorisé. Les conditions sanitaires et alimentaires connaissent une amélioration notable. Un jour de congé leur est accordé chaque semaine, et certains peuvent aller et venir librement dans un périmètre proche de leur lieu de travail. Estimés au total à près de 500 000, ils ne seront libérés que grâce à la demande expresse américaine, et renvoyés en Allemagne entre 1947 et 1948⁷¹⁵. Les Britanniques agiront pareillement avec certains de leurs prisonniers de guerre, dont les derniers rentrent en Allemagne en 1947.

⁷¹² Chiffres donnés par Alfred GROSSER, *L'Allemagne de notre temps*, op. cit., p. 118.

⁷¹³ ANONYME, *Une femme à Berlin*, op. cit., p. 208.

⁷¹⁴ Jean-Baptiste DUROSELLE, André KASPI, *Histoire des relations internationales de 1945 à nos jours*, [1953], Paris, Armand Colin, 2002, p. 22.

⁷¹⁵ Chiffres donnés par Alfred GROSSER, *La Quatrième République et sa politique extérieure*, Paris, Armand Colin, 1961, pp. 118 et 204.

À ces prélèvements de diverse nature s'ajoutent des pillages de la part de toutes les forces d'occupations militaires, tolérés par les supérieurs hiérarchiques. Les discours de paix tenus lors des Conférences internationales se transforment donc sur le terrain en actes de vengeance, confortant la population allemande dans l'image de barbarie que le régime nazi avait forgée de ses adversaires, notamment des Russes. Ces actes, présentés comme inévitables par les Alliés, sont fermement condamnés par ceux qui y voient un risque pour l'avenir pacifique et la reconstruction du pays dans un idéal de démocratie. Parmi ceux-ci, le théologien Karl Barth, opposant à Hitler exilé en Suisse dès 1935 :

« [Ces actes] renforcent l'argument selon lequel les Alliés ne valent pas mieux que les nazis. [...] Les autorités alliées ne devraient-elles pas savoir que l'on ne peut supprimer des opinions mauvaises, mais plutôt les surmonter par la démonstration pratique d'autres qui seraient meilleures ? J'ai peur que dans les camps de nouveaux martyrs bien inutiles ne soient créés, et représentent néanmoins un réel danger pour l'avenir⁷¹⁶. »

La violence de masse exercée à l'échelle européenne par le régime nazi sur des peuples considérés inférieurs et de tout opposant politique et religieux a suscité en retour une violence de même nature à l'encontre du peuple allemand, propulsant Français et Russes de la situation de victimes à celle de tortionnaires, comme les citoyens allemands avant eux. Le système nazi remporte là une victoire posthume.

« Faire œuvre d'épuration est non pas satisfaire une vengeance, mais apporter une pierre de base à l'édifice de la paix. Nous ne pouvons démocratiser sans dénazifier. [...] On ne peut bâtir sans abattre les fondations anciennes ; on ne peut semer sans sarcler les mauvaises plantes. [...] Il faut que l'Allemagne à nouveau sache fabriquer des hommes⁷¹⁷. »

Cette définition de la mission des Alliés en Allemagne au sortir de la guerre souligne l'ambivalence de la démarche annoncée d'« épuration », ainsi que la complexité des sentiments éprouvés à l'égard de l'ancien ennemi : il s'agit de concilier le théorique idéal de pacifisme, qui passe par une rééducation du peuple allemand aux valeurs de démocratie et de solidarité, et le processus pratique de dénazification, guidé en premier lieu par un instinct de revanche. Dans les préconisations, les deux démarches fonctionnent corrélativement. Dans la mise en application, la phase de dénazification s'exerce préalablement à celle de rééducation et de pacification.

⁷¹⁶ « [These are the things which] give support to the argument that the allies are no better than the Nazis [...] Shouldn't the responsible allied authorities know that one cannot suppress wrong opinions, but only overcome them by the practical demonstration of better views ? I am afraid that in these camps very unworthy martyrs are being created, who are nevertheless very dangerous for the future. » Karl BARTH, « Some remarks on the Allied Policy of Occupation in Germany », p. 4. NA, Rg 260, 390-48-11-3 E1181 Box 124, dossier 4114-3 3, « US Military Government Objectives ».

⁷¹⁷ [s.n.], « Épuration », *La revue de la zone française*, n°3, 15 janvier 1946, p. 16-17.

1.2.2- Dénazification de la société allemande

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

« Tous les membres du parti nazi qui ont pris part à ses activités de manière significative, tous les partisans du nazisme et du militarisme et toutes les autres personnes hostiles aux objectifs des Alliés seront renvoyés et exclus des services publics et des postes à responsabilités dans les entreprises semi-publiques et privées⁷¹⁸. »

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

« Tous ceux qui ont activement soutenu la tyrannie nationale-socialiste, ou sont coupables d'avoir violé les principes de justice et d'humanité, ou d'avoir exploité égoïstement les conditions ainsi créées seront privés d'influence dans la vie publique, économique et culturelle⁷¹⁹. »

Dans un premier temps, le renvoi de toute personne compromise avec le régime est à la discrétion des dirigeants de chaque zone. En juillet 1945, la Directive n°38 du Conseil de Contrôle interallié instaure les *Spruchkammern*, sorte de tribunaux chargés d'examiner au cas par cas la situation de toute personne désirant exercer une activité professionnelle. En théorie, tous les Allemands de plus de dix-huit ans doivent remplir un questionnaire (*Fragebogen*) en 131 points, détaillant leurs activités et engagements sous le régime nazi (Annexe XVIII). En pratique, seuls les Américains appliquent systématiquement cette contrainte, les autres alliés imposant stratégiquement les questionnaires uniquement aux fonctionnaires ou aux personnes exerçant des responsabilités. À partir des réponses collectées, cinq « groupes » sont établis selon les termes décidés par le Conseil de Contrôle interallié :

⁷¹⁸ « All members of the Nazi party who have been more than nominal participants in its activities, all active supporters of Nazism or militarism and all other persons hostile to Allied purposes will be removed and excluded from public office and from positions of importance in quasi-public and private enterprises. » « Directive to Commander in Chief of United States Forces of Occupation Regarding the Military Government of Germany JCS 1067 », DEPARTMENT OF STATE, *Occupation of Germany*, op. cit., 1947, p. 111.

⁷¹⁹ « All those who have actively supported the National Socialist tyranny, or are guilty of having violated the principles of justice and humanity, or of having selfishly exploited the conditions thus created, shall be excluded from influence in public, economic and cultural life. » « Law for Liberation from National Socialism and Militarism », *Ibid.*, p. 119.

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

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

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

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

4) Les « suivistes » (*Mitläufer*) : membres d'associations nazies ou du parti s'étant abstenus de tout engagement autre que celui de se rendre aux réunions et activités obligatoires. Aux « peu compromis » est défendu l'accès à tout poste de direction pendant une période probatoire d'un maximum de trois ans. Ils connaissent des baisses de salaire et de pension de retraite, et peuvent être rétrogradés ou mis à la retraite, voire condamnés à verser des amendes à un fonds de compensation, ces deux dernières peines pouvant aussi être appliquées aux « suivistes ».

5) Les individus « exonérés » (*Entlastete*) : ceux qui ont résisté « dans la mesure de leurs capacités » et en ont subi des préjudices⁷²⁰.

Tous, au-delà des réponses apportées à leur questionnaire, doivent produire les preuves de leur innocence, le plus souvent par le biais de courriers d'amis ou de collègues déjà « exonérés » attestant leur engagement dans la résistance, une éventuelle aide fournie à des victimes du régime, ou tout simplement leur indépendance intellectuelle ou leur passivité vis-à-vis du national-socialisme. De tels « certificats de blanchiment » sont rapidement surnommés *Persilscheine* (« certificats Persil », du nom de la lessive en vogue à l'époque) par analogie aux laissez-passer *Passierscheine* et la dénazification se mue progressivement en une « fabrique de suivistes⁷²¹ ». Devant l'ampleur de la tâche — à titre d'exemple, pour la seule zone américaine, 13 millions de personnes, dont plus de 3 millions ont appartenu au parti ou à une organisation

⁷²⁰ MINISTRY FOR SPECIAL TASKS, *Law for Liberation from National Socialism and Militarism*, Munich, Hanns Lindner, s.d., 47 p.

⁷²¹ Jean SOLCHANY, *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro, 1945-1949*, Paris, PUF, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1997, p. 38.

nazis, doivent remplir leur questionnaire —, une amnistie de la jeunesse est décrétée dans les quatre zones entre 1946 et 1947, à laquelle succédera celle des « suivistes ». Au final, seules 5 187 personnes figureront dans les « principaux coupables » ou individus « compromis », et 75% seront réhabilitées par la suite⁷²².

En ce qui concerne les personnalités publiques, les Alliés conviennent de « listes noires » et de « listes blanches » à mettre en place pour permettre la reconstruction avec des acteurs politiques, scientifiques et artistiques irréprochables. Si les critères ont été décidés en commun, ces listes sont néanmoins supposées être établies indépendamment dans chaque zone ; elles doivent ensuite être transmises à chaque Commandant allié pour l'application de décisions d'exclusion homogènes, et éviter qu'une personne interdite dans une zone soit autorisée dans l'autre. Les premières listes, américaines, paraissent en octobre 1945. Sont inscrits d'office dans la liste noire tous ceux qui bénéficiaient de postes à responsabilités ou de rangs élevés dans les organisations nazies ainsi que ceux ayant appartenu à la SS, la *Waffen-SS* avant 1943, les membres de la SA après 1934, les membres actifs du NSDAP et ceux de l'*Institut zur Erforschung der Judenfrage* (« Institut pour l'étude de la Question juive ») et de la *Staatsakademie für Rassen und Gesundheitspflege* (« Académie d'État pour la race et la santé »). 327 artistes y apparaissent, parmi lesquels Hermann Abendroth, Karl Böhm, Werner Egk, Wilhelm Furtwängler, Walter Gieseking, Gustav Havemann, Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Hans Knappertsbusch, Gottfried Müller, Elly Ney, Hans Pfitzner, Heinrich Spitta et Richard Strauss⁷²³. Quelques mois plus tard sont ajoutés parmi d'autres Johann Nepomuk David, Ernst von Dohnanyi, Wolfgang Fortner, Ottmar Gerster, Paul Höffer, Elisabeth Schwarzkopf⁷²⁴.

Deux listes intermédiaires sont parallèlement mises en place par les Américains : celle des « gris non-acceptables » (*Grey Unacceptable*), qui comprend la majorité des organisations de l'Allemagne nazie, dont la *Reichskulturkammer* à laquelle appartient la *Reichsmusikkammer* ; dans celle des « gris acceptables » (*Grey acceptable*) figurent les organisations et corporations sans lien direct avec l'engagement nazi⁷²⁵, ainsi que 389 artistes. Tandis que listes noires et grises ciblent plutôt des collectifs, les « listes blanches » enfin sont nominatives. Elles concernent uniquement les personnes « non-nazies » ou « anti-nazies », souvent des victimes du régime ayant connu les camps de concentration. La liste établie par le commandement américain comporte quelque 1 500 noms, classés selon deux catégories :

⁷²² Chiffres donnés par Marie-Bénédicte VINCENT, « Punir et rééduquer : le processus de dénazification (1945-1949) », in Marie-Bénédicte VINCENT (dir.), *La dénazification*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2008, p. 24-25.

⁷²³ 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} avril 1946, 125 p.

⁷²⁴ *Id.*, *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, 52 p.

⁷²⁵ Robert McCLURE, « Evaluation of NSDAP and Affiliated Nazi Organizations », 7 mai 1946, p. 1-3. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347/5, « Denazification ».

- « (a) Ceux qui peuvent être utiles pour les journaux, l'édition, la radio et le cinéma.
- (b) Ceux qui sont en mesure de donner des conseils précieux quant à l'opinion publique ou sur la sélection de personnel supplémentaire pour la catégorie (a)⁷²⁶. »

Dans les faits, toutes les personnalités jugées utiles à la reconstruction y apparaissent, parmi lesquelles 441 artistes, 166 écrivains et éditeurs, 123 professeurs et éducateurs, 120 scientifiques, 107 représentants de l'Église, 104 politiques évincés en 1933, 84 juristes, notaires et avocats, 82 artistes, mais aussi 153 salariés de l'administration et 40 du milieu de la banque et de l'assurance⁷²⁷. Premier sur la liste, dans l'ordre alphabétique, Konrad Adenauer, pour lequel il est précisé qu'il « vaut la peine d'être contacté par les Alliés pour coopération, selon un prisonnier de guerre anti-nazi⁷²⁸. »

La décision d'établir des listes selon des critères définis communément permet une fois de plus aux Alliés d'afficher une volonté de coopération, mais là encore, impossible de parvenir à un réel consensus. Les Américains reprochent aux trois autres puissances occupantes leur laxisme, et ils sont en retour taxés d'excès de zèle et de sectarisme. Les Britanniques de leur côté refusent l'idée même de telles listes : lors de l'entrée de leurs troupes sur le territoire allemand, le *Foreign Office* recommande « de ne faire aucune tentative pour compiler une liste noire d'artistes et de compositeurs⁷²⁹. » Les Soviétiques, dont la liste noire tient en deux pages, ne souhaitent pas exclure d'office les artistes figurant sur la liste noire américaine et, inversement, les Américains dénie la légitimité à des artistes ayant été blanchis par les Soviétiques. Les Français, pour lesquels la priorité est de recenser dans leur propre pays les personnalités compromises sous le régime de Vichy afin de prendre des sanctions rapides, tardent à établir leurs listes : lors de la réunion du Conseil de Contrôlé interallié en décembre 1946, rien n'a encore été fait. Les premières listes ne seront finalisées et diffusées qu'à partir de juillet 1947. Les désaccords inévitables paralysent toute action concrète :

« Le Major [britannique Kaye] Sely veut que si une personne de la zone américaine cherche à obtenir une autorisation d'exercer dans la zone britannique, tous les papiers appropriés soient demandés à l'autorité de la zone américaine, et qu'aucune décision ne soit prise avant leur réception. C'est la manière dont les autorités américaine et britannique coopèrent déjà. Il voudrait étendre cette méthode aux zones française et soviétique. Le Capitaine [russe Sergeï] Barsky s'interpose : si une personne a reçu

⁷²⁶ « (a) Those who may be of use in connection with newspapers, publishing, radio and film work.

(b) Those who may be able to give valuable judgments as to public opinion, or opinions as to the selection of additional personnel for class "a". » *Id.*, « PWD "White List" of persons in Germany believed to be anti-Nazi or Non-Nazi », 5 décembre 1944, p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347/5, « Denazification ».

⁷²⁷ Henric L. WUERMEILING, *Die weiße Liste. Umbruch der politischen Kultur in Deutschland 1945*, Berlin, Ullstein, 1981, p. 283.

⁷²⁸ « [Konrad Adenauer is] worth contacting by Allies for cooperation according to anti-Nazi P/W. » Robert McCLURE, « PWD "White List" of persons in Germany believed to be anti-Nazi or Non-Nazi », *doc. cit.*, p. 1.

⁷²⁹ « It is recommended that no attempt be made to compile a black list of music and composers. » « Information Control in the British Occupied Zone of Germany », 18 juin 1945. TNA/PRO/FO, 898/401.

l'autorisation de se produire par son gouvernement militaire, elle ne doit pas avoir à passer devant une *Spruchkammer*⁷³⁰. »

Malgré les incohérences que des politiques menées par des Alliés en concurrence peuvent occasionner, la phase de dénazification amorcée est décisive pour la reconstruction du pays. Elle s'accompagne d'une épuration administrative et institutionnelle de grande ampleur.

Au moment de la capitulation, le NSDAP compte 6 millions de membres, engagés pour nombre d'entre eux dans les postes-clés de l'administration, de la justice, de l'enseignement et des médias notamment. L'épuration passe donc par une première étape consistant en l'arrêt de toutes les activités : écoles, salles de théâtre et de cinéma, administrations sont fermées ; la parution de toute forme de presse est interrompue. Dans le courant de l'été 1945, soit quelques semaines seulement après ces mesures, de nombreux établissements sont rouverts, mais emploient uniquement du personnel innocenté par les Alliés, le plus souvent des opposants politiques au régime déchu ou des citoyens juifs ayant survécu au système concentrationnaire. Le cas des écoles est particulièrement intéressant pour illustrer l'ampleur et la complexité de la mission d'épuration. Instrumentalisées par le régime nazi, elles furent avec les organisations de jeunesse les lieux privilégiés pour l'endoctrinement des enfants et des adolescents. Après la défaite allemande, toutes les écoles sont fermées. Très rapidement, l'urgence d'occuper les enfants pour éviter une hausse de la délinquance impose leur réouverture. Mais outre les réparations et les travaux de reconstruction à mener, il faut trouver du personnel adéquat. Des professeurs souvent inexpérimentés sont recrutés hâtivement, sur la base de leur non-implication dans le système nazi :

« L'interdiction absolue d'enseigner pesait pratiquement sur près de 75% des membres du corps enseignant. Ne restaient maintenus en service que quelques fanatiques qui, pour des raisons politiques ou religieuses, avaient refusé d'adhérer au parti ou un petit groupe de fonctionnaires tellement vieux — ou tellement incapables, que les dirigeants du parti ne s'intéressaient même pas à eux. Il fallait donc de toute urgence combler les vides. On fit appel à des retraités, à des éducateurs bénévoles : on forma par des cours accélérés des auxiliaires choisis parmi les bacheliers qui se destinaient à la fonction d'instituteur⁷³¹. »

Un autre problème crucial se pose : celui des manuels scolaires. Ces manuels ont, pour partie, été pensés et édités spécialement pour refléter l'idéologie nazie, particulièrement ceux d'histoire, de géographie et de latin. Une phase de dénazification des livres doit donc être

⁷³⁰ « Major Sely [...] says that [...] if a person from the U.S. zone tries to obtain clearance in the British zone, all pertinent papers should be requested from the U.S. zone authorities and no action taken prior to receipt of such information. This is the way in which the U.S. and British authorities cooperate already. He is willing to extend this method of handling matters to the French and Soviet zone too. Captain Barsky interposed : If a person has been authorized to perform by Military Government, he need not appear before the Spruchkammer. » « Meeting of the Theatre & Music Working Party on 19 December, 1946 11 hours », p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347/5, « Denazification »/

⁷³¹ *L'œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation Publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947, p. 9-10.

lancée. Des milliers d'ouvrages sont étudiés par des spécialistes allemands mis à contribution, pour pouvoir être censurés si besoin est. Dans la seule zone américaine, 1 885 livres seront examinés, parmi lesquels 52,3% sont approuvés, 23,3% approuvés sous réserve de modifications, et 24,4% rejetés⁷³². Pour remplacer les manuels désormais interdits, une solution provisoire est trouvée :

« Une étude fut menée pour trouver des textes de la période de Weimar qui puissent être réimprimés à l'identique et présentés aux autorités en charge des écoles allemandes comme des livres écrits et publiés en Allemagne par des Allemands, et par conséquent dénués de ce qui pourrait s'appeler de la "propagande" étrangère. Bien qu'il était clair que ces textes ne reflètent pas les idées pédagogiques les plus avancées, il fut considéré que leur usage temporaire était la solution d'urgence la meilleure au problème des manuels⁷³³. »

Néanmoins, comme le précise la commission américaine en charge des affaires d'éducation, « l'endoctrinement nationaliste et militariste, bien qu'il ait atteint son apogée sous les nazis, ne manque pas non plus dans les manuels scolaires édités en Allemagne avant 1933⁷³⁴ » ; c'est pourquoi les livres seront soigneusement sélectionnés. S'ajoute un autre problème, de nature pratique : l'impression de nouveaux manuels. Dans l'Allemagne dévastée, la pénurie de papier permet à peine la reprise de la presse sous contrôle allié, et l'impression rencontre des difficultés. Malgré cela, les Américains parviennent à imprimer 5 323 616 copies qui seront distribuées dans toute leur zone, et qui comprennent, en août 1946, vingt ouvrages différents : 8 pour la lecture, 5 d'arithmétique, 3 d'histoire et 4 de sciences naturelles⁷³⁵. Les Français en totalisent au même moment 1 537 000, dont 550 000 du « Manuel de langue française »⁷³⁶. Enfin, l'attitude même à adopter en classe doit être repensée pour éliminer les réflexes militaristes et nationalistes :

« Herr Prediger enseigne aux enfants comment s'asseoir à leur aise, en leur expliquant qu'un peuple libre dit "Bonjour" au lieu de "Heil Hitler", qu'il s'assoit et se lève à son aise, et non pas comme des soldats⁷³⁷. »

⁷³² Chiffres donnés par EDUCATION AND RELIGIOUS AFFAIRS BRANCH, *Textbooks in Germany. American Zone*, Adjutant General, OMGUS, août 1946, p. 2. NA, Rg 260, Box 4, dossier 5 351-1 6.

⁷³³ « A survey was made of texts from the Weimar period which could be reprinted intact and presented to the German school authorities as books written and published in Germany by Germans and consequently free from what might be termed foreign "propaganda". Although it was realized that these texts did not reflect the most up-to-date pedagogical ideas, it was considered that their temporary use was the best possible emergency solution to the textbook problem. » *Ibid.*, p. 1-2.

⁷³⁴ « Evidence of nationalistic and militaristic indoctrination, though it reached its climax under the Nazis, is by no means lacking in the school books produced in Germany before 1933. » *Ibid.*, p. 6.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁷³⁶ DIRECTION DE L'ÉDUCATION PUBLIQUE, « Situation au 1^{er} juillet 1946 », p. 1. AOFAA, 1 AC 510/7, « Documentation, critiques, articles divers, presse ».

⁷³⁷ « Herr Prediger instructed the children how to sit at ease, explaining that a free people that says "Good Morning" and "Good Day" instead of "Heil Hitler" also sits and stands at ease, and not like soldiers. » Arthur D. KAHN, *Experiment in occupation*, *op. cit.*, p. 96-97.

L'administration américaine fait de la dénazification sa priorité et le personnel employé par l'ICD (*Information Control Division*) s'élève à 1 700 personnes dès 1945 et dispose de moyens conséquents. À titre de comparaison, son équivalent britannique, la PR/ISC (*Public Relations and Information Services Control Branch*⁷³⁸) dirigée par le colonel Kaye Sely, compte 16 officiers, dont un seul présent à Berlin à l'arrivée des troupes. Le Major-Général William Bishop, en charge de cette branche, ne peut que constater le peu d'efficacité de son service après son établissement à Berlin : « Mon équipe de Berlin compte maintenant six officiers. Aucun d'eux ne sait la moindre chose sur les journaux, les théâtres, les films, la radio, etc., mais ils font de leur mieux⁷³⁹. »

En mai 1946, le Conseil de Contrôle interallié émet une directive commune s'appliquant à tous les ouvrages imprimés dans le pays avant la capitulation, quelle que soit leur nature :

« Tous les propriétaires de bibliothèques ambulantes, librairies et maisons d'édition doivent remettre aux Commandants militaires ou autres représentants des autorités alliées, dans les deux mois suivant la parution de cette directive :

(a) Tous les livres, brochures, magazines, journaux, albums, manuscrits, documents, cartes, plans, livres de chant et de musique, films, lanternes magiques (tout cela pour les enfants de tous âges) dont le contenu comporterait de la propagande nazie, y compris des théories "raciales" et des incitations à l'agression, tout comme ceux contenant de la propagande contre les Nations Unies ;

(b) Tout ce qui contribue à l'entraînement militaire et à l'éducation, la conservation ou le développement de vellétés bellicistes : manuels scolaires, matériel pédagogique pour tout type d'institutions éducatives militaires, ainsi qu'instructions, directives, statues, cartes, diagrammes, plans, etc. pour tout type de troupes et de services. [...]

Toutes les publications et les ouvrages mentionnés par cette directive devront être mis à la disposition des Commandants militaires de zones pour destruction⁷⁴⁰. »

Corrélativement à la phase de dénazification des administrations s'amorce celle des médias, à l'image de la presse. Ses activités sont interrompues dès l'entrée des Alliés sur le sol allemand

⁷³⁸ D'abord rattachée à la division politique, elle devient dès le mois d'août 1945 un « groupe » indépendant. Elle est renommée *Information Services Division* en mai 1948.

⁷³⁹ « My IC team in Berlin has now risen to six officers. None of them knows anything at all about newspapers, theatres, films, radio, etc., but they are doing their best. » William BISHOP, « To IC Services, CCG (BE) », 22 juillet 1945. TNA/PRO/FO, 1005/1803.

⁷⁴⁰ « All owners of circulating libraries, bookshops, bookstores and publishing houses to hand over to the Military Commandants or other Representatives of the Allied Authorities within two months of the date of publication of this order :

(a) All books, pamphlets, magazines, files of newspapers, albums, manuscripts, documents, maps, plans, song and music books, cinematographic films and magic lantern slides (including everything is intended for children of all ages), the contents of which include Nazi propaganda, including Nazi "racial" theories and incitements to aggression, as well as those containing propaganda directed against the United Nations ;

(b) Everything which contributes to military training and education or to the maintenance and development of war potential, including school text books and teaching material for all types of military educational institutions, as well as various instructions, directions, statues, maps, diagrams, plans, etc. for all types of troops and branches of the service. [...] All publications and material mentioned in this order shall be placed at the disposal of the Military Zone Commanders for destruction. » OFFICE OF MILITARY GOVERNMENT FOR GERMANY, Public Relations Office, « Action of the Coordinating Committee 13 May 1946 : Control Council Order to N°4 », 20 mai 1946, p. 1-2. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347/5, « Denazification ».

début 1945. Leur souci est cependant sa renaissance rapide, ne serait-ce que pour permettre la diffusion des informations à l'intérieur de chaque zone. Dès mai 1945 paraissent donc de nouveaux organes, sous la direction de chaque occupant tout d'abord, avec simultanéité de sa langue et de l'allemand. Très rapidement, la direction des comités rédactionnels est confiée à des Allemands qui doivent bénéficier d'une licence. Là encore, les différentes idéologies mènent à une mise en application très contrastée. Dans la zone américaine, la politique du multipartisme prévaut : au sein de chaque comité de direction est imposée la représentation de plusieurs tendances politiques opposées. À l'inverse, les Soviétiques impulsent une presse partisane, organe direct du KPD puis du SED⁷⁴¹. Français et Britanniques, tout en se méfiant des dérives qu'elle peut occasionner, se positionnent pour une presse diversifiée dans laquelle les tendances partisans s'expriment séparément. Quoi qu'il en soit, et malgré le manque de papier, la renaissance de la presse en Allemagne donne lieu à d'innombrables parutions qui traduisent une fois de plus le « besoin de rattraper » le temps perdu au sein de la population. Au début de l'année 1947, 1 000 titres de journaux et 600 magazines sont recensés dans toute l'Allemagne⁷⁴².

Si l'école et la presse ont été prises pour exemple, c'est qu'elles sont représentatives de la réorganisation de tous les domaines de la vie administrative, politique et culturelle de l'Allemagne, qui s'effectue le plus généralement en trois phases : la première, durant laquelle toute activité est interrompue et le personnel renvoyé. La deuxième, extrêmement courte, qui consiste en la prise de contrôle par chacun des Alliés dans sa zone. La dernière voit le transfert de responsabilité à des Allemands jugés dignes de confiance et désireux de servir la politique de l'occupant. Il est un autre domaine où s'exerce la dénazification, d'une tout autre manière : il s'agit de la langue allemande elle-même.

1.2.3- Dénazification et purification de la langue

« Lorsque, aux yeux des Juifs orthodoxes, un ustensile de cuisine est devenu culturellement impur, ils le nettoient en l'enfouissant dans la terre. On devrait mettre beaucoup de mots en usage chez les nazis, pour longtemps, et certains pour toujours, dans la fosse commune⁷⁴³. »

Élément identitaire omniprésent, la langue allemande a été mise à contribution et au service de l'idéologie nazie durant près de treize années. Nous avons étudié dans un précédent chapitre l'importance et la récurrence de termes-clés, émanations de l'idéologie *völkisch*, forgés

⁷⁴¹ Peu de temps après la fin de la guerre, les Soviétiques autorisent le multipartisme. Deux partis aux sympathies communistes se reconstituent : le KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*), « parti communiste d'Allemagne » fondé en 1918 et le SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*), « parti social-démocrate d'Allemagne » fondé en 1875, tous deux interdits à partir de 1933. La mise au pas de ces deux entités intervient cependant rapidement avec leur fusion, en avril 1946, au sein du « Parti socialiste unifié d'Allemagne », le SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), contrôlé par l'occupant.

⁷⁴² Chiffres donnés par le journal *Die Quelle. Zeitschrift für Theater, Musik, Film*, 1^{ère} année, n°1, 1947, p. 127.

⁷⁴³ Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du III^{ème} Reich*, op.cit., p. 41.

ou surinvestis par les idéologues du régime. Dans son étude exhaustive sur le vocabulaire national-socialiste, la linguiste Cornelia Schmitz-Berning a observé leur évolution entre 1933 et 1945, les classant en trois catégories :

« a) des mots qui furent refaçonnés par les nationaux-socialistes. »

Des exemples peuvent être trouvés dans les termes constitués à partir du mot *Blut* (« sang ») qui virent le jour après 1933, notamment le substantif *Blut(s)reinheit* (« pureté du sang ») ou l'adjectif *blut(s)mäßig* (« relatif au sang »).

« b) des mots qui furent réinterprétés ou qui acquièrent une signification spécifique supplémentaire. »

C'est encore le cas de *Blut* mais aussi d'adjectifs tels qu'*arteigen* (« propre à son espèce ») ou *artfremd* (« étranger à son espèce »), qui relevaient originellement du champ de la biologie et furent employés à propos des humains dans le cadre des discours racistes. Un autre exemple est donné par Victor Klemperer avec le terme *fanatisch* : « Si quelqu'un, au lieu d'"héroïque et vertueux", dit pendant assez longtemps "fanatique", il finira par croire vraiment qu'un fanatique est un héros vertueux et que, sans fanatisme, on ne peut pas être un héros⁷⁴⁴. »

« c) des mots qui furent très fréquemment employés et qui, par cette utilisation, signifient leur importance dans le vocabulaire d'usage national-socialiste⁷⁴⁵. »

Citons ici tout d'abord le terme *Reich* ainsi que, parmi les très nombreux autres, *Volk* (« peuple »), *Ehre* (« honneur »), ou *Kampf* (« combat »)⁷⁴⁶, mais aussi, de façon plus surprenante, le qualificatif *historisch* :

« Voilà le mot avec lequel, du début jusqu'à la fin, le national-socialisme a fait preuve d'une prodigalité démesurée. Il se prend tellement au sérieux, il est tellement convaincu de la pérennité de ses institutions, ou veut tellement en convaincre les autres, que chaque vétille qui le concerne, tout ce à quoi il touche, acquiert une signification "historique". Il prend pour "historique" chaque discours du Führer, et peu importe s'il répète cent fois la même chose, il prend pour "historique" chaque rencontre du Führer avec le Duce, même si elle ne change rien à la situation du moment ; la victoire d'une voiture de course allemande est "historique", l'inauguration d'une autoroute est "historique" et chaque route, chaque portion de route est inaugurée ; chaque jour d'action de grâce

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁴⁵ « a) Wörter, die von den Nationalsozialisten neugeprägt wurden ; b) Wörter, die umgedeutet wurden oder eine zusätzliche spezifische Bedeutung erhielten ; c) Wörter, die sehr häufig verwendet wurden und durch die hohe Gebrauchsfrequenz ihren hohen Stellenwert im NS-Sprachgebrauch signalisieren. » Cornelia SCHMITZ-BERNING, *Vokabular des Nationalsozialismus*, op. cit., p. XIV-XV.

⁷⁴⁶ Outre l'omniprésence et la récurrence de ces termes, *Reich* servira de préfixe à 185 mots recensés, *Volk* à 96, *Ehre* à 18 et *Kampf* à 14 ; termes recensés par Robert MICHAEL, Karin DOERR, *Nazi-Deutsch/Nazi-German*, op. cit., 481 p.

après la récolte est "historique" ; et comme le Troisième Reich ne connaît que des jours fériés — on pourrait presque dire qu'il a souffert du manque de jours ordinaires, mortellement souffert, tout comme le corps peut être mortellement atteint par le manque de sel —, il considère donc chacun des jours de son existence comme "historique"⁷⁴⁷. »

Au final, le nazisme aura davantage détourné les mots qu'il n'en aura forgé de nouveaux, et c'est là que résident sa perversité et son efficacité. La langue allemande est donc pleinement concernée par l'entreprise de dénazification et de purification. Le processus sera long et complexe.

Dans un premier temps, les termes spécifiques au régime hitlérien, que l'on peut rattacher à la première catégorie, sont bannis : *Rassenschande* (« outrage à la race »), *Halbjude* (« demi-juif »), *Vierteljude* (« au quart juif »), *Herrenrasse* (« race des seigneurs »), etc. La *Rassenhygiene* (eugénisme, littéralement « hygiène de la race ») est rebaptisée *Genetik* (« génétique »)⁷⁴⁸.

Les formulations sont également revues : l'emploi systématique de superlatifs et la répétition des idées, constitutifs de la rhétorique nazie, sont abandonnés. Le militarisme, le prussiannisme et la bureaucratie en action dans la langue font l'objet de mesures visant leur éradication, par exemple par la requalification de grades en apparence anodins au sein des collectivités territoriales ou de l'administration culturelle : « L'utilisation par les Allemands de titres tels qu'"intendant général", "directeur général de la musique" et autres, n'est pas souhaitable. De tels titres transpirent la bureaucratie et l'importance autoritaire⁷⁴⁹. »

Le *Generalintendant* deviendra donc, en secteurs américain et britannique du moins, *Künstlerischer Leiter* (« directeur culturel »), et le *Generalmusikdirektor* sera appelé *Erster Kapellmeister* (« premier chef d'orchestre »). Comme le nazisme avait forgé des mots nouveaux, de nouveaux termes voient le jour à sa disparition, reflétant la réalité de l'après-guerre : *Judenvernichtung* (« extermination des Juifs »), *Menschenversuche* (« expériences sur des êtres humains »), *vergastet* (« gazer »), mais aussi *Denazifizierung* ou *Entnazifizierung* (« dénazification »), *Spruchkammern* (tribunaux chargés des procès en dénazification), *Zigarettenwährung* (« monnaie-cigarette ») et bien sûr *Persilscheine* (« certificats Persil »). L'influence de l'anglais mène également à la formation de mots utilisant des préfixes tels *ko-* (*Koexistenz*) ou *ex-* (*exaußenminister*, « l'ancien ministre des Affaires étrangères »), et à l'emploi de termes importés des États-Unis : *teenager*,

⁷⁴⁷ Victor KLEMPERER, *LTI, la langue du III^{ème} Reich*, op.cit., p. 75-76.

⁷⁴⁸ Norbert FREI (dir.), *Karrieren im Zwielficht. Hitlers Eliten nach 1945*, Francfort, Campus Verlag, 2001, p. 35.

⁷⁴⁹ « The use by the Germans of such titles as "Generalintendant", "Generalmusikdirektor" and the like, is undesirable. Such titles smack of officialdom and authoritative importance. » « Meeting of the Theatre & Music Working Party on 19 December, 1946, 11 hours », p. 11-12. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347/5, « Denazification ».

boss, fan, job, girl, etc. Le purisme linguistique dont l'Allemand avait fait l'objet sous le régime précédent est abandonné et l'apport des langues étrangères encouragé⁷⁵⁰.

Les mots appartenant à la deuxième catégorie, détournés par le régime, doivent quant à eux être réhabilités, à l'exemple d'*Ordnung* (« ordre », dans sa signification organisationnelle), qui acquit dans le système concentrationnaire une définition mortifère :

« Dans le langage quotidien, "ordre" signifiait la soumission à une routine minutieusement réglée ainsi que l'obéissance immédiate à tous les ordres incessants et additionnels : vérification du nombre de prisonniers dans chaque baraque, distribution d'aliments et de vêtements, inspection de l'hygiène des baraques et des locaux du camp, ainsi que celle des prisonniers eux-mêmes. Dans la pratique, le mot signifiait terreur, brutalité et punitions arbitraires infligées à des prisonniers au hasard car, au vu des conditions, l'"ordre" tel qu'entendu était impossible à maintenir. [...] Après tout, dans un camp de concentration, le mot "ordre" servait à désigner l'ensemble des conditions de vie avec leur objectif précis : c'était un "ordre" selon lequel les prisonniers devaient mourir, d'une manière ou d'une autre⁷⁵¹. »

Entachés par plus de douze ans de propagande, de nombreux termes tels que *Jude* (« Juif »), *national*, *Lager* (« camp »), *Weltanschauung* (« conception du monde ») et bien sûr *Führer* (« chef » ou « guide ») acquièrent une polysémie dans laquelle l'idéologie nazie continuera à résonner des décennies après son élimination. En novembre 1945, trois écrivains lancent dans le journal *Die Wandlung* la rubrique « extraits du dictionnaire de l'inhumain » qui durera trois ans. Des termes pouvant sembler aujourd'hui courants ou anodins, relevant des trois catégories définies par Cornelia Schmitz-Berning, y sont présentés et expliqués à la lumière de l'idéologie nationale-socialiste, afin de mettre en garde contre leur potentiel totalitaire et inhumain⁷⁵². Dans les témoignages de prisonniers, de nombreux mots sont en outre relativisés par l'usage de guillemets : prisonniers « privilégiés », description du « quotidien », arrivées à la « gare », moments de « répit », départs au « travail »... L'expérience concentrationnaire impose une distanciation avec un vocabulaire désormais corrompu et vicié.

⁷⁵⁰ Ryszard LIPCZUK, *Geschichte und Gegenwart des Fremdwortpurismus in Deutschland und Polen*, Francfort, Peter Lang, 2007, p. 14.

⁷⁵¹ « In everyday speech "order" meant the observance of a strictly regulated routine as well as immediate response to incessant, non-routine, additional orders, verification of the number of prisoners quartered in each barracks, distribution of food and clothing, the state of hygiene in the barracks, on the camp premises, and of the prisoners themselves. In practice this meant terror, brutality, and arbitrary punishments administered to individuals at random, because given existing conditions "order" so interpreted was impossible to maintain. [...] After all, in a concentration camp the word "order" served to designate the whole system of living conditions with their specific objective — this was an "order" according to which prisoners, one way or another, were supposed to die. » Anna PAWEŁCZYŃSKA, *Values and Violence in Auschwitz*, *op. cit.*, p. 45-46.

⁷⁵² Dolf STERNBERGER, Gerhard STORZ, Wilhelm E. SÜSKIND, *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Hambourg, Claassen Verlag, 1957, 134 p.

Quant aux termes-clés de la troisième catégorie, ils connaissent des destins variés d'une zone à l'autre, à l'image de l'emblématique *Volk*, que nous aborderons ultérieurement. Autre exemple, *Kampf* (« combat ») : évincé à l'Ouest en raison de sa connotation belliqueuse, il est réinvesti à l'Est et sera l'un des termes prépondérants de la propagande soviétique, particulièrement durant la Guerre froide, que ce soit *gegen* (« contre ») la bourgeoisie, le capitalisme, l'impérialisme et même l'atonalité, ou *um/für* (« pour ») le communisme, la communauté, le socialisme ou le réalisme dans les arts. À leur tour, certains termes deviennent caractéristiques d'une zone par leur récurrence et leur surinvestissement. Dans la zone soviétique, le terme prépondérant est *sozialistisch* (« socialiste »), appliqué à la majorité des substantifs : la famille, le travail, l'économie, etc., ainsi que le relève le linguiste Ernst Riemschneider :

« Par *familie socialiste*, il faut entendre une famille dont les membres vivent selon les principes socialistes : l'homme et la femme y seront absolument égaux en droits et les enfants seront élevés dans le marxisme-léninisme. Cette explication vaut également pour des expressions telles que *société socialiste, travailler, apprendre et vivre en socialiste*, et bien sûr le *Parti socialiste unifié* (SED)⁷⁵³. »

Dans la zone américaine, c'est *Freiheit* (« liberté ») et *frei* (« libre ») qui sont omniprésents — et que lui disputeront les soviétiques :

« La liberté était non pas un, mais le Leitmotiv qui, plausiblement, s'est étendu par le biais de la (contre)propagande américaine : au printemps 1947, les Américains répondirent aux menaces idéologiques et politiques de plus en plus perceptibles à l'Est par une "croisade pour la liberté". [...] Sur demande d'étudiants, mais subventionnée par les Américains, sans l'intervention et les moyens desquels le projet n'aurait pu se réaliser, fut fondée en décembre 1948 l'"Université libre" à Berlin-Ouest. De même pour le "Congrès pour la Liberté culturelle"⁷⁵⁴, organisé en juin 1950 grâce à l'aide politique et financière de l'administration américaine⁷⁵⁵. »

⁷⁵³ « Unter sozialistische Familie ist eine Familie zu verstehen, deren Mitglieder nach sozialistischen Grundsätzen leben (dazu gehört z. B., daß Mann und Frau völlig gleichberechtigt sind, daß die Kinder im Geiste des Marxismus-Leninismus erzogen werden usw.). Diese Erklärung dürfte zutreffen auf Ausdrücke wie sozialistische Gesellschaft, sozialistisch arbeiten, lernen und leben und auch auf die Sozialistische Einheitspartei (SED). » Ernst G. RIEMSCHNEIDER, *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1963, p. 39.

⁷⁵⁴ Campagne secrète à rayonnement international, l'organisation *Congress for Cultural Freedom* est dirigée par l'agent de la CIA Michael Josselson de 1950 jusqu'à 1967. Instigatrice de la naissance d'antennes locales dans 35 pays (en France elle se nomme « Congrès pour la liberté de la culture »), l'organisation suscite également la parution de nombreuses revues, la mise en place de prix en faveur des artistes, ou encore impulse nombre de conférences internationales ou d'expositions artistiques. Citons ici à titre d'exemple le « Festival de l'œuvre du XX^e siècle » qui se tient à Paris d'avril à mai 1952 et la « Conférence internationale de Musique du XX^e siècle » de Rome en avril 1954 ; impulsés par Nicolas Nabokov, ils mettent en valeur essentiellement des compositeurs taxés de « formalisme » par les idéologues soviétiques et soulignent l'engagement des États-Unis en faveur de la modernité. Au programme des tables rondes et débats organisés, « Science et Totalitarisme », « Art, Artistes et Liberté », « Le Citoyen dans la société libre », « La Défense de la paix et de la liberté » ou encore « Une culture libre dans un monde libre ». À propos du *Congress for Cultural Freedom*, France Stonor Saunders précise : « Sa mission était de détourner l'intelligentsia de l'Europe occidentale de sa fascination persistante à l'égard du marxisme et du communisme et de favoriser une vision plus engageante du "mode de vie américain". » Frances STONOR SAUNDERS, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, trad. fr. Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003, p. 13. À ce sujet, lire également Giles SCOTT-

Enfin, certains slogans et « devises-microbes » connaissent parfois un véritable renversement sémantique :

« Notre nouvelle prière du matin et du soir est désormais : "C'est au Führer que nous devons tout cela". Phrase qui, pendant les années de paix, exprimait louanges et gratitude sur des panneaux peints ou dans les discours. Maintenant, et bien que la formulation soit restée la même, le sens est inversé, ne trahissant plus que mépris et dérision⁷⁵⁶. »

Au-delà de la langue, les caractères gothiques sont interdits dans la presse, ainsi que le sigle particulier employé pour le terme « SS ».

La dénazification s'annonce comme une « purification » totale de l'Allemagne, dût-elle passer par des moyens peu démocratiques et un recours à la violence basculant parfois dans la sauvagerie. Cette purification touche tous les domaines, politique et économique en premier lieu, mais également artistique et, ce qui nous intéresse plus précisément, musical. La pureté s'y définit avant tout par une démarche de négation du passé immédiat et se construit, dans un premier temps, exclusivement par la réaction .

2- Musique et pureté : éléments de discours

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

SMITH, *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, Londres, Routledge, 2002, 233 p. ; Mark CARROLL, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 245 p.

⁷⁵⁵ « Freiheit war ein, nein : das Leitmotiv, das sich — aus naheliegenden Gründen — durch die amerikanische (Gegen)propaganda zog : Die seit 1945 zunehmend wahrgenommene ideologisch-politische Bedrohung aus dem Osten kontert den Amerikaner ab dem Herbst 1947 im globalen Maßstab mit einem "Kreuzzug für die Freiheit" [*Crusade for Freedom*]. [...] Auf Veranlassung von Studenten, aber gefördert durch die Amerikaner, ohne deren Zutun und Mittel sich der Plan nicht hätte verwirklichen lassen, wurde im Dezember 1948 in West-Berlin die "Freie Universität" gegründet. Gleichfalls mit politischer und finanzieller Unterstützung amerikanischer Stellen konstituierte sich dort im Juni 1950 der "Kongress für kulturelle Freiheit". » Anjana BUCKOW, *Zwischen Propaganda und Realpolitik. Die USA und der sowjetisch besetzte Teil Deutschlands 1945-1955*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 563-564.

⁷⁵⁶ ANONYME, *Une femme à Berlin*, op. cit., p. 94.

2.1- Les musiques impures : dénazification musicale

2.1.1- *Stunde Null* dans la musique

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

« 90% des théâtres et salles de spectacle dans les villes principales étaient soit en ruines, soit gravement endommagés. À ce manque de salles s'ajoutait celui en costumes, décors, maquillage, instruments de musique et tout ce qu'il faut pour les maintenir en bonne condition⁷⁵⁷. »

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

Malgré cette réalité, l'expression *Stunde Null* se traduit moins dans les faits que dans les intentions. Tout d'abord, la Libération et l'occupation de l'Allemagne se sont mises en place dans une temporalité de plusieurs semaines, et aucune date, et encore moins une heure, ne peuvent être considérées comme représentatives d'un temps qui se serait figé. Ensuite, si chaque Allemand(e) a vécu sa propre « Heure Zéro », qu'elle soit celle du soulagement de la Libération ou celle de la reddition, de la capture ou de la violence, il/elle n'en a pas moins continué à vivre dans le quotidien de la guerre et des combats, des destructions et des rationnements, et cet instant zéro a revêtu l'aspect de la continuité. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la mise en place de politiques d'occupation dans un contexte de luttes d'influence et de ressentiment alliés a, dans un premier temps, mené à un fonctionnement administratif chaotique et nébuleux et non à un changement radical d'orientation. Enfin, les personnalités allemandes auxquelles sera confiée partiellement la tâche de reconstruction ont quasiment toutes connu le

⁷⁵⁷ « 90% of all theaters and concert halls in the major cities were in ruins or at least badly damaged. To this lack of halls there came the lack of costumes, sceneries, make up, musical instruments and what it takes to keep them in usable condition. » John EVARTS, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 2. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 4, « Special Reports 1947-Feb 1949 ».

régime hitlérien et la République de Weimar, si ce n'est l'empire de Guillaume II pour les plus âgées. L'« Heure Zéro » annonce donc, plutôt qu'une *tabula rasa*, le « Temps des ruines » (*Trümmerzeit*), mais exerce néanmoins un impact psychologique non-négligeable sur la population et sur les acteurs de la reconstruction, parmi lesquels les artistes. Au vu de l'ampleur des destructions et des pertes matérielles, leur coopération avec les Alliés se met en place extrêmement rapidement. Le 21 mai 1945, un appel est lancé par les Soviétiques, invitant les artistes et acteurs du monde de la presse et de l'édition à se rendre à l'Hôtel de ville de Berlin pour présenter leur travail. Les artistes sont mis sur la première catégorie pour les rations alimentaires, ce qui leur donne théoriquement droit à 1 600 calories par jour et souligne leur importance.

Dès le 26 mai 1945, soit quelques jours seulement après la Libération, un concert est donné par le *Berliner Philharmonische Orchester* dans la salle du Titania-Palast située dans le secteur Ouest de Berlin. Au programme, l'Ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, le *Concerto pour violon* en la majeur de Mozart et la *Symphonie* n°4 de Tchaïkovski. La direction est assurée par le chef Leo Borchard, dont l'activité avait été stoppée par les Nazis en 1943, et qui était entré en résistance contre le régime. Ce concert, qui n'est cependant pas le premier, révèle à plus d'un titre la complexité du « nouveau départ » prôné par les vainqueurs. D'une part, il annonce la place et le rôle prépondérants que la musique sera amenée à occuper dans le processus de reconstruction. Le choix du chef et la présence du compositeur juif Mendelssohn au programme préfigurent quant à eux la politique de rupture qui sera rapidement mise en place. D'autre part cependant, le choix des interprètes semble compromettre et vouer l'entreprise à l'échec : entièrement financé par le Reich, l'Orchestre Philharmonique de Berlin — dont tous les musiciens juifs ont été évincés au su de leurs collègues, et souvent déportés et assassinés — a été la façade culturelle du régime durant près de treize ans, se produisant lors des fêtes officielles et à l'occasion de tournées de propagande à l'étranger. Son dernier concert remontait à quelques semaines seulement, durant la seconde quinzaine d'avril 1945, au cours duquel il avait joué Beethoven, Wagner, Weber et Brahms. Et c'est paradoxalement ce qui en fait un partenaire tout d'abord incontournable des Alliés : l'orchestre lui-même figurant sur la fameuse *Gottbegnadeten Liste* (liste des compositeurs et artistes « bénis de Dieu ») établie par Goebbels, le statut privilégié de ses musiciens non-juifs leur a épargné l'envoi au front et son utilité pour le Reich a mené à la conservation et la protection plus active des instruments de musique. Des pertes matérielles et humaines sont certes à déplorer, mais il reste le seul ensemble opérationnel rapidement à Berlin. Enfin, l'organisation et la mise en place du concert en question interpellent. À cette date, seuls les Russes sont présents à Berlin, l'installation des autres Alliés dans chaque secteur de la ville ne se faisant qu'à partir de juillet. Pour autant, le concert n'est pas une initiative soviétique mais celle de l'orchestre lui-même. Conscients de leur implication dans la politique culturelle du Reich, les musiciens devancent ainsi toute accusation de collaboration et, partant, les sanctions qui s'ensuivraient. C'est donc spontanément qu'ils se réunissent à Berlin dès la fin des combats et représentés par Gerhart von Westerman,

administrateur nommé par Goebbels depuis 1939, entreprennent les démarches pour la préparation du concert ; ils obtiennent rapidement les autorisations pour les répétitions. Wilhelm Furtwängler ayant quitté Berlin et semblant dans un premier temps peu recommandable pour illustrer la rupture avec les années Hitler, l'orchestre fait appel à Leo Borchard, chef invité à plusieurs reprises avant 1943⁷⁵⁸.

Un tel concert préfigure les paradoxes et les écueils auxquels les puissances occupantes vont rapidement se trouver confrontées dans l'entreprise de dénazification qui suit la *Stunde Null*. Celle-ci se déroule en trois temps : dans une première phase, l'utilisation de la musique comme moyen de divertissement prime sur toute autre politique. Parallèlement à la *Kulturbund* sont ouverts des lieux de distraction à Berlin et dans les villes principales, théâtres, salles de concert, cabarets et cinémas, qui sont majoritairement réservés aux troupes de l'occupant mais nourrissent néanmoins l'idée d'une renaissance culturelle :

« 21 mai 1945. Des longues rues sans fin. Soudain, attroupement inhabituel, une salle de cinéma déverse un flot de vingt à trente personnes, on y joue actuellement un film russe intitulé *Tchapaïev*, comme l'indique un placard peint à la main. [...] Sur les murs sont collées des affichettes de toutes les couleurs, barbouillées de traces de mains, elles annoncent les programmes de variétés organisés dans différentes salles publiques. Ce sont donc les artistes qui ont la priorité dans le programme de relance⁷⁵⁹. »

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

⁷⁵⁸ Au sujet de l'Orchestre Philharmonique de Berlin et de sa renaissance après-guerre, lire Misha ASTER, *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, éditions Héloïse d'Ormesson, 2009, p. 310-316.

⁷⁵⁹ ANONYME, *Une femme à Berlin*, op. cit., p. 202.

2.1.2- Dénazification de la musique savante

« L'endroit était rempli d'organisations soutenues ou contrôlées par les nazis. Les artistes importants n'étaient souvent pas membres du parti nazi car ils n'y étaient pas obligés. Et les musiciens et acteurs qui en étaient membres avaient une réponse toute prête et quasi-unanime : "Je suis un artiste. Je ne me suis jamais soucié de politique." "Je ne suis pas un vrai nazi"⁷⁶⁰. »

Tel est le constat de l'Officier américain en charge de la musique en Bavière, John Evarts, à l'arrivée des troupes américaines en 1945, et qui reflète la situation de l'ensemble de l'Allemagne. Avec la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) des institutions et de la vie musicale sous Hitler, la très grande majorité des musiciens, compositeurs, interprètes, mais aussi musicologues et éditeurs de musique, avait été intégrée à la Chambre de Musique du Reich (*Reichsmusikkammer*). Presque tous étaient employés par l'État ou par les municipalités ou collectivités territoriales, sous l'égide nazie. Lors des concerts, svastikas et autres emblèmes du parti ornaient les salles et la scène. S'ils jouaient à l'étranger, c'était pour servir la politique propagandiste de leur pays. L'adhésion à la *Reichsmusikkammer* était obligatoire. Ceux qui choisirent de s'en écarter ne purent mener leurs activités durant les années que dura le régime. En conséquence, l'immense majorité des musiciens est considérée coupable de collaboration après la guerre. La tâche qui incombe désormais aux forces alliées est la définition de critères précis et objectifs permettant de déterminer le degré de collaboration et de compromission de ces musiciens avec le régime. Plusieurs courants de pensée s'expriment à l'intérieur de chaque zone : certains appellent à condamner et boycotter sans indulgence tout artiste ayant servi la cause des nazis ou n'ayant pas cherché à fuir l'Allemagne nazie, tandis que d'autres préfèrent ne pas pratiquer une politique de censure artistique et de destruction d'œuvres, qui reviendrait à reproduire le fonctionnement instauré par les nazis.

Les Alliés américains, les plus engagés dans le processus, tentent de concilier plusieurs visions qui divisent leur propre administration, menant à des politiques qui paraissent *a posteriori* incohérentes et désorganisées. La première est incarnée par le directeur de l'*Information Control Division* Robert McClure, pour lequel toute compromission avec le nazisme doit être sévèrement sanctionnée pour permettre la naissance d'un nouveau peuple allemand capable de s'inscrire dans un système démocratique. Les responsables des divisions propre à chaque domaine, radio, film, théâtre, musique défendent une autre conception : même s'ils conviennent de la nécessité de dénazifier la société allemande, leurs actions sont conditionnées

⁷⁶⁰ « The place was rife with nazi sponsored and nazi implemented organizations. The big shot artists were often not members of the nazi party because they did not have to. Those musicians and actors who were members had a ready and almost unanimous answer : "But I'm an artist." "I have never bothered about politics." "I'm not a real nazi." » John EVARTS, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », *doc cit.*, p. 3.

par le constat pragmatique du besoin d'artistes pour permettre une renaissance rapide des activités culturelles. Au-delà des sanctions, ils privilégient l'encouragement d'activités s'inscrivant dans l'idéal américain de promotion de la démocratie. Enfin, certains *Music Officers* en charge de la Section Musique dans les différents *Länder* misent sur le pouvoir pacifiant et démocratique intrinsèque de la musique pour favoriser l'entente entre les peuples et susciter naturellement un sentiment démocratique, au-delà du passé politique de chaque individu. Du côté russe, l'appartenance politique prime pour déterminer la culpabilité. Les musiciens se ralliant à l'idéologie communiste sont ainsi blanchis et réintégrés ; cette conception permet par la même occasion d'écarter les adversaires politiques indésirables. Les personnalités les plus célèbres ne sont tout d'abord pas soumises au critère idéologique. Le problème des Français est plus complexe : ayant subi eux-mêmes l'occupation allemande de 1940 à 1944 et la collaboration, ils doivent tout d'abord dénazifier leurs propres musiciens, dont ceux ayant joué pour *Radio Paris* pendant la guerre. En août 1945, des listes sont établies par le gouvernement provisoire, avec pour sanction principale 15 jours d'exclusion par journée de collaboration avec l'occupant, mais également des amendes ou des suspensions de salaire⁷⁶¹. La liste est mise à jour en mai 1946 et envoyée à Baden-Baden, pour que ces artistes se voient refuser tout travail dans la Zone Française d'occupation⁷⁶². L'accent est donc mis sur cette entreprise davantage que sur celle des musiciens et compositeurs allemands, pour laquelle les Français s'appuient, comme les Britanniques, sur l'administration américaine.

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 s'avère problématique et le répertoire de la musique savante ne fait pas exception. En effet, aucun compositeur vivant n'a connu de gloire incontestée sous Hitler et même Pfitzner et Strauss, pourtant mentionnés comme « artistes irremplaçables » sur la « liste spéciale » de la *Gottbegnadeten Liste*, ont subi des vicissitudes. C'est ce qui fait paradoxalement la force des artistes face aux *Spruchkammern* qui les auditionnent. Il est intéressant ici de reprendre les cas des compositeurs compromis évoqués en première partie de ce travail (p. 128-133), à commencer par Pfitzner et Strauss, âgés respectivement de 76 et 81 ans à la Libération.

C'est en raison de sa nomination en tant que *Reichskultursenator* par Goebbels en 1936 que Pfitzner est convoqué devant une *Spruchkammer*. Le procès se déroule néanmoins en l'absence du compositeur, malade. Il 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 à son sujet sont lacunaires. Le manque de preuves sur son implication avec le régime mène 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

⁷⁶¹ MINISTÈRE DE L'INFORMATION, « Note de Service n°114 », 8 août 1945. AOFAA, 1 AC 596/1b, « Listes noires ronéotypées ».

⁷⁶² MINISTÈRE DE L'INFORMATION, « Liste à jour », 1^{er} mai 1946. AOFAA, 1 AC 596/1b, « Listes noires ronéotypées ».

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 internationale⁷⁶³ le véritable danger pour le bonheur des peuples et la véritable raison de tous les maux dans le monde civilisé⁷⁶⁴. »

Afin d'échapper à l'humiliation d'un procès, Richard Strauss choisit pour sa part l'éloignement : après la fin des combats il s'établit en Suisse et effectue des voyages à l'étranger. Il ne reviendra véritablement qu'en 1949 après avoir été officiellement acquitté depuis juin 1948 et résidera à nouveau à Garmisch-Partenkirchen jusqu'à sa mort en septembre 1949.

Carl Orff incarne une autre réalité : celle de la partialité du personnel chargé de la dénazification. L'officier américain Newell Jenkins, qui en supervise le processus, est en effet l'un de ses anciens élèves. Dès la fin de la guerre, celui-ci vient lui rendre visite et ils passent ensemble les fêtes de Noël. Orff figure alors sur la « liste noire » américaine, qui l'expose à un procès. La détermination de Jenkins à le blanchir et les conseils qu'il prodigue au compositeur portent rapidement leurs fruits. Orff 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, et aucune vérification n'est effectuée. Il s'appuie également sur les attaques antimodernistes de certains nazis pour présenter ses *Carmina Burana* sous l'angle de la résistance au système. Orff parvient ainsi à être transféré sur la liste des « gris acceptables » dès 1946, ce qui signifie l'abandon de toute poursuite contre lui. 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.

⁷⁶³ Si *Judentum* est aujourd'hui traduit par « judaïsme », le terme *Weltjudentum* est à rattacher à l'antisémitisme et au conspirationnisme dont les écrits en langue française utilisent encore l'expression « juiverie internationale ».

⁷⁶⁴ « Glaube ich heute noch an die bona fides, den guten Glauben Hitlers. Er wollte sein Vaterland wieder stark und frei machen und darüber hinaus noch Europa einen großen Dienst leisten, indem er alle Juden aus ihm vertriebe, und wenn es sein mußte, radikal ausrotten wollte. Denn in dem Weltjudentum sah er die einzige Gefahr für alles Völkerglück, den einzigen Grund von allem Übel der gebildeten Welt. » Hans PFITZNER, « Glosse zum II. Weltkrieg », Bernhard ADAMY (éd.), *Hans Pfitzner. Sämtliche Schriften*, Tutzing, Hans Schneider, vol. IV, 1987, p. 335-336.

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 lui aussi d'emblée sur la « liste noire » ; ses œuvres sont interdites ainsi que toute activité publique, son salaire est gelé. Proche du couple Orff, il pense tout d'abord être blanchi rapidement par l'intermédiaire de Newell Jenkins. Mais des rivalités d'ordre professionnel et sentimental divisent rapidement les deux compositeurs et Orff n'intercède finalement pas en sa faveur. S'ensuit un long procès auprès d'une *Spruchkammer* à Munich. Outre l'occultation de sa compromission réelle avec le régime, Egk fait appel à de nombreux soutiens parmi lesquels Heinrich Strobel⁷⁶⁵, le 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. Le manque d'informations de la *Spruchkammer* est patent ; elle ne sait quel témoin appeler contre Egk, ignore 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 le tribunal 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. Il est définitivement blanchi le 17 octobre 1947 pour résistance politique. 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 nouvellement créée, équivalente à la SACEM française, et 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 Paris⁷⁶⁶.

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 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 soviétique, en 1947, avant de devenir professeur de composition à l'*Akademie der Künste* de Berlin-Est en 1950.

Malgré le déclin de sa popularité dans les dernières années d'existence du régime nazi, Gottfried Müller, qui manifesterait toujours son soutien, figure sur la « liste noire » américaine d'avril 1946

⁷⁶⁵ Rédacteur de *Melos* sous la République de Weimar et biographe de Hindemith, Heinrich Strobel (1898-1970), qui avait quitté l'Allemagne en 1933, en reprend la responsabilité en 1946 et accepte un poste à la *Südwestfunk*. Le cas de Strobel est évoqué plus précisément dans le dernier chapitre de cette partie.

⁷⁶⁶ La carrière d'Egk après la guerre et les étapes de sa dénazification font l'objet d'un chapitre détaillé dans l'ouvrage de référence de Michael KATER, *Composers of the Nazi Era*, op. cit., p. 22-31.

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 à Nuremberg en 1961.

La dénazification concerne non seulement les compositeurs vivants de musique savante, mais également le « répertoire classique » détourné et plébiscité par le régime, illustré principalement par Wagner, Beethoven et Bruckner. À ce sujet pourtant, pas de consigne claire. La Directive n°27 interalliée préconise uniquement la suppression des répertoires nazis ou nazifiés et de la musique militaire⁷⁶⁷. Mais la détermination du « répertoire nazifié » n'est pas aisée. Présenté comme un modèle de germanité, Beethoven par exemple a été continuellement mis en valeur, notamment par sa *Neuvième Symphonie*. *Fidelio* était devenu le symbole de la résistance à l'influence des peuples étrangers. Surtout, sa perfection compositionnelle ainsi que celle de Bruckner, Mozart, Liszt ou Haendel accréditaient la thèse d'une supériorité allemande, au sens expansionniste du terme, sur tous les autres peuples dans le domaine musical et, par extension, artistique et culturel. Le répertoire des grands compositeurs allemands peut donc être considéré comme « nazifié ». Des questions se posent également pour la « musique militaire » : faut-il y inclure des œuvres telles que la *Marche militaire* de Frédéric Chopin et celle de Schubert (jouée dans de nombreux camps de concentration), ou encore la *Marche de Radetzky* de Johann Strauss ? La solution pour laquelle optent finalement les Alliés est la suppression et l'interdiction du répertoire spécifiquement nazi, c'est-à-dire composé pour le régime entre 1933 et 1945, et la réappropriation et la réhabilitation du répertoire détourné. À ce titre, Beethoven est remis à l'honneur pour sa démarche artistique et intellectuelle d'ouverture sur l'Europe et même sur le monde :

« Beethoven s'est inspiré des œuvres de Shakespeare, il s'est enflammé passionnément pour les idées universelles de l'idéologie révolutionnaire en France, il s'est élevé au-dessus du débat national en dédiant l'Ode à la Joie de sa 9^{ème} Symphonie "au monde entier"⁷⁶⁸. »

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

Le cas de Wagner diffère de celui de Beethoven. Adulé par Hitler le compositeur, bien que détourné, a néanmoins par ses écrits influencé l'idéologie nationale-socialiste elle-même. Sa musique est stigmatisée et porte, pour les Français, les germes du bellicisme allemand ayant déjà conduit à l'horreur de la Première Guerre mondiale :

⁷⁶⁷ « Directive n°27 », *Journal officiel du Conseil de Contrôle en Allemagne*, in *Deutsche Nationalbibliothek*, <<http://deposit.ddb.de/cgi-bin/rqframe.pl?bild=0&navigation=0&info=0&wahl=0&zeitung=jouroffi>>, consulté en janvier 2010.

⁷⁶⁸ « Beethoven inspiriert sich an den Werken Shakespeares, er entzündet sich leidenschaftlich an den allgemein menschlichen Gedanken der revolutionären Ideologie Frankreichs, er erhob sich bewußt über den nationalen Bereich, indem er der "ganzen Welt" die Freudensode seiner 9. Sinfonie widmete. » René THIMONNIER, « Wie ich den deutschen Musikhörer sehe », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°5, mars 1947, p. 132.

« Après la défaite de 1918, certains Allemands clairvoyants ont pu affirmer, sans être ridicules, que le poison wagnérien les avait contaminés et que la musique de Wagner était en grande partie responsable de l'épisode sanglant dans lequel l'Allemagne s'était déraisonnablement précipitée⁷⁶⁹. »

En outre, certains membres de la famille Wagner comme sa belle-fille Winifred ont été très proches de Hitler et continueront de lui vouer une admiration sans faille après la guerre. Wagner est néanmoins rejoué en Allemagne dès 1946, notamment à l'occasion d'un concert de la chanteuse américaine Marjorie Lawrence à Bayreuth en décembre. Suivront *Tannhäuser* à Coburg, *Walkyrie* à Munich, *Parsifal* à Regensburg. Est mis en avant l'aspect universel de sa musique, favorable à la réintégration de l'Allemagne dans le concert des nations démocratiques :

« Ce que l'on peut penser de Wagner, y compris en Allemagne : il est allemand seulement par son obscure philosophie, par son penchant pour les mythes barbares et les allégories confuses, par son besoin effréné d'impérialisme esthétique. Mais dans sa musique, il est un véritable citoyen du monde et tant qu'il y aura des hommes, ils se reconnaîtront dans cette musique qui incarne si merveilleusement la magie mystérieuse de la passion et de la mort⁷⁷⁰. »

Le festival de Bayreuth, dont le salut et la persistance avaient été assurés par Hitler en personne, suscite pour sa part le malaise des autorités américaines d'occupation et sa reprise pose toujours problème en 1948 — il ne sera finalement à nouveau inauguré qu'en 1951 :

« Il semble généralement admis que ce serait une erreur politique de la part du Gouvernement militaire d'inclure la relance des festivals sur Wagner dans ses entreprises musicales majeures, car la famille Wagner, les opéras de Wagner et les festivals ont été utilisés comme symboles du parti nazi pendant la guerre⁷⁷¹. »

La décision qui prévaut dans toutes les zones est en définitive politique : à défaut de dénazifier les compositeurs défunts, l'enjeu est de régénérer le message originel de leurs œuvres ou tout simplement de réaffirmer la place des maîtres de la musique savante dans une perspective de

⁷⁶⁹ « Nach der Niederlage von 1918 konnten einige besonders hellsichtige Deutsche, ohne sich lächerlich zu machen, behaupten, daß das wagnerische Gift sie berauscht habe und daß die Musik Wagners zum großen Teil für das blutige Abenteuer verantwortlich sei, in das sich Deutschland unklugerweise gestürzt habe. » *Loc. cit.*

⁷⁷⁰ « Was man auch in Deutschland über Wagner denken mag — er ist deutsch allein durch seine dunkle Philosophie, durch seine Neigung zu barbarischen Mythen und verworrenen Allegorien, durch seine wilde Sucht nach einem ästhetischen Imperialismus. Aber in seiner Musik ist er ein wahrhaftiger Weltbürger, und solange es Menschen gibt, werden sie sich in dieser Musik wieder erkennen, welche den geheimnisvollen Zauber der Leidenschaft und des Todes so wunderbar verherrlicht. » *Loc. cit.*

⁷⁷¹ « It seems generally felt that it would be a political mistake for Military Government today to revive the Wagner Festivals as its first major music undertaking, because the Wagner family, the Wagner operas and the festivals during the war were made symbols of the Nazi party. » Carlos MOSELEY, « Memorandum : Bayreuth Music Festival », 18 mai 1948. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 19, dossier 101-120-2 2, « Music – Bayreuth (Wagner) ».

construction de la démocratie. C'est pourquoi elles ne cesseront d'être jouées, pourvu qu'elles obéissent à une condition :

« Que de telles œuvres ne résonnent pas dans des circonstances politiques. Il est primordial que les officiers en charge de la musique s'assurent que les commémorations patriotiques ou de partis politiques ne se fassent pas avec l'exécution de la musique à laquelle ils étaient liés sous Hitler⁷⁷². »

2.1.3- Dénazification de la musique populaire

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

« La responsabilité de décider ce qu'elles doivent inclure sera laissée impartialement et honnêtement aux Allemands eux-mêmes. Après tout, ils savent bien mieux que nous quelle musique est susceptible de causer des émeutes, de discréditer les forces d'occupation, d'encourager la sympathie pour les Nazis ou de raviver le militarisme. En leur laissant la décision, nous devrions éviter les immanquables difficultés liées à toute tentative de décider ce qui constitue ou non la musique nazie⁷⁷³. »

La présence de paroles dans les *Volkslieder* facilite l'entreprise. Mais outre certaines paroles, c'est leur esthétique elle-même qui pose problème. Pour rappel, leurs caractéristiques musicales, étudiées précédemment, étaient l'omniprésence de la pulsation et des temps forts, les rythmes pointés, l'écriture monodique sur un tissu harmonique très simple, parfois simpliste. Destinés à

⁷⁷² « ... that such works are not included with any political motive and it will be an important part of the duties of the local music control officer to ensure that Party and patriotic anniversaries are not commemorated by performances of the music with which they are associated under Hitler. » « Information Control in the British Occupied Zone of Germany », 18 juin 1945. TNA/PRO/FO, 898/401.

⁷⁷³ « The onus of deciding what this includes would be put fairly and squarely on the Germans themselves. After all, they know much better than we do what music is likely to cause riots, to bring the occupation forces into disrepute, to encourage sympathy for the Nazis, or to revive militarism, while by leaving the decision to them we should avoid the obvious difficulties inseparable from any attempt to decide what does or does not constitute Nazi music. » Lettre d'Ivor PINK (*Foreign Office*) à Alec BROWN (*Film Section*), mars ou avril 1945, citée par Gabriele CLEMENS, *Britische Kulturpolitik in Deutschland*, op. cit., p. 144-145.

être chantés collectivement et le plus souvent en plein air, ils étaient accompagnés par des cuivres auxquels pouvait s'adjoindre la caisse claire. En somme, les *Volkslieder* étaient très proches des musiques de fanfare militaire, même lorsque leurs paroles s'en éloignaient, ce qui explique leur usage surabondant par les nazis pour l'embrigadement de la jeunesse dans l'éducation nationale-socialiste et la militarisation des esprits. Avec la révélation des atrocités générées par la guerre, le pacifisme est officiellement le nouveau mot d'ordre, et l'avenir des *Volkslieder* et de la *Volksmusik*, mais surtout des *Marschlieder* et des *Kampflieder* (« chants de combat ») semble donc compromis. Les nouveaux recueils qui voient néanmoins le jour dans l'attente de la naissance d'une nouvelle musique populaire n'évoquent pas l'esthétique musicale et insistent sur la nécessité de se réapproprier un répertoire détourné ainsi que sur leur nouveau message, désormais pacifique :

« Les fascistes ont utilisé le chant comme moyen de propagande au service de leur idéologie criminelle. Ils en ont ainsi empoisonné la jeunesse. Les chants qui durent cesser à la prise de pouvoir de Hitler en 1933 ressuscitent dans ce livre et résonnent aux côtés de ceux du combat antifasciste et des vrais *Volkslieder*, pour la joie de tous ceux qui, après ces années d'obscurité et de terreur, veulent construire avec nous une nouvelle Allemagne et un nouveau futur⁷⁷⁴. »

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

« Il ne fait plus aucun doute aujourd'hui que la contribution du "divertissement" à la radio, au cinéma ou au sein de la *Kraft durch Freude* fut décisive pour "l'éducation de l'homme allemand". Et si nous continuons à promouvoir cette forme précise de divertissement, nous reproduirons ses travers et ses objectifs⁷⁷⁵. »

Enfin, un cas particulièrement révélateur de la difficulté de dénazifier le répertoire musical mérite d'être mentionné plus longuement ici ; il s'agit de l'hymne allemand, le *Deutschlandlied* (Annexe XIX). À l'origine, un quatuor à cordes composé par Joseph Haydn en 1797 pour l'anniversaire de l'empereur François II, futur empereur d'Autriche, sur un texte de

⁷⁷⁴ « Die Faschisten benutzten das Lied als Propagandamittel für ihre verbrecherische Ideologie. Sie vergifteten damit die Jugend. Lieder, die beim Machtantritt Hitlers im Jahre 1933 verstummen mußten, erstehen in diesem Liederbuch aufs neue und sollen mit den Liedern des antifaschistischen Kampfes und den wahren Wander- und Volksliedern zur Freude aller erklingen, die mit uns gemeinsam nach den Jahren der Finsternis und des Schreckens ein neues Deutschland, eine neue Zukunft bauen wollen. » Introduction au recueil de chants *Wir Singen*, 1945, cité par Michael JUNG, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, op. cit., vol. 1, p. 242.

⁷⁷⁵ « Es unterliegt heute keinem Zweifel mehr, daß der Anteil der Rundfunk-, Kino- und KdF-"Unterhaltung" in den vergangenen Jahren an der "Erziehung des deutschen Menschen" entscheidend war. Wenn wir nun genau diese Art von Unterhaltung weiterbetreiben, wiederholen wir ihre Tendenzen und Ziele ein weiteres Mal. » Joachim-Ernst BERENDT, « Unterhaltungs-Musik », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 15^{ème} année, n°3, mars 1948, p. 70-71.

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

Symbole musical d'un régime qui a mené l'Allemagne à la destruction et ébranlé l'ordre mondial, le *Deutschlandlied* est immédiatement banni dans leur zone par les Soviétiques après la guerre. Un nouvel hymne est composé par Hanns Eisler sur des paroles de Johannes R. Becher : *Auferstanden aus Ruinen* (« Ressuscités d'entre les ruines ») devient l'hymne officiel de la RDA le 5 novembre 1949 (Annexe XX). À l'Ouest, la rupture ne se fait pas et la question du *Deutschlandlied* divise durant plusieurs années. Les occupants ne se prononcent dans un premier temps ni pour son retrait ni pour sa réhabilitation et, au moment de la proclamation de la République Fédérale d'Allemagne, la question n'est toujours pas tranchée. Elle cristallise ensuite les divergences d'ordre politique entre le Président de la RFA Theodor Heuss et son chancelier Konrad Adenauer. En septembre 1949 le *Bundestag* vote contre une proposition visant à le déclarer à nouveau hymne national. Le 12 avril 1950 au Titania-Palast de Berlin-Ouest, Adenauer entonne le troisième couplet à la fin d'un discours sur l'avenir de l'Allemagne, provoquant confusion et protestations. S'ensuivent diverses tentatives de Heuss pour populariser d'autres chansons : *Hymne an Deutschland* (« Hymne à l'Allemagne ») (Annexe XXI), sur un texte du poète Rudolph Alexander Schröder et une musique de Hermann Reutter, reçoit un accueil réservé, tout comme la chanson *Ich hab' mich ergeben* (« Je me suis rendu »), *Volkslied* patriotique sur un poème (« Je me suis rendu, avec tout mon cœur, à Toi, pays plein de vie et d'amour,

patrie allemande ») écrit par Hans Ferdinand Maßmann en 1820 et adapté sur une mélodie composée l'année précédente par le journaliste et poète August Daniel von Binzer, diffusé sans succès sur les ondes de la *Norddeutscher Rundfunk*. Aux Jeux Olympiques d'hiver à Oslo en 1950, c'est l'« Hymne à la joie » de Beethoven qui est entonné, sans plus de succès. Face à ces échecs et sous la pression de Konrad Adenauer, Heuss reconnaît finalement le *Deutschlandlied* — en demandant à ce que seul le troisième couplet soit chanté — comme hymne officiel de la RFA le 6 mai 1952, suscitant l'inquiétude chez les occupants et l'enthousiasme dans une partie de l'opinion allemande :

« Presque sans exception, la presse étrangère réagit négativement à cette décision, particulièrement en France où — que ce soit à droite ou à gauche — il y avait le sentiment de s'être fait duper. "Une telle attitude, écrivit *Le Matin*, nous laisse craindre le pire". "L'hymne national du Troisième Reich est devenu l'hymne national de Bonn" titrait *Le Figaro*. *Le Monde* qualifia la capitulation de Heuss de "victoire de la pensée réactionnaire", *L'Humanité* parla d'une "rapide battue en retraite vers le militarisme". La presse ouest-allemande quant à elle fut presque unanime dans ses éloges pour Heuss. "Cette décision, écrit le *Frankfurter Allgemeine* le 6 mai 1952, sera reçue par le peuple, quelles que soient les classes sociales, comme quelque chose de naturel et dans l'ordre des choses". Le même jour le *Tagesspiegel* de Berlin-Ouest écrivait même : "Lorsque l'on pense à nos compatriotes opprimés à l'Est, on voit le *Deutschlandlied* moins comme la perpétuation d'une tradition que comme une responsabilité pour le futur⁷⁷⁶. »

De même que le régime hitlérien avait stigmatisé les productions de la République de Weimar, la nouvelle pureté de la musique se construit dans le rejet des politiques musicales du passé immédiat. Les compositeurs mis à l'honneur, et surtout les œuvres « officielles », sont bannis ou réhabilités. Les années 1933-1945 ont été celles de la doctrine et de la propagande, qui ont mené l'Allemagne à la barbarie. Les motivations pour enterrer définitivement ces années sombres et les musiques qui y ont été associées sont multiples. D'une part les Allemands vivent, jusque dans les années 1950, dans le cauchemar de la défaite à laquelle les a menés le national-socialisme qu'ils ont pour la majeure partie soutenu, ou dont ils se sont accommodés ; la reconstruction dans une direction diamétralement opposée doit les éloigner de ces démons. De l'autre, artistes et acteurs de la vie publique qui avaient continué à exercer pour Hitler prennent immédiatement conscience de la nécessité de changer leur discours pour être mis à contribution et ainsi retrouver un rôle social, ou tout simplement un emploi. Enfin, au vu de la collaboration

⁷⁷⁶ « Almost without exception, the foreign press reacted negatively to this decision. Particularly in France there was a feeling — on both the Right and the Left — of having been duped. "Such an attitude", wrote *Le Matin*, "leaves us to fear the worst". "The national anthem of the Third Reich has become the national anthem of Bonn", wrote *Figaro*. *Le Monde* called Heuss's surrender a "victory for reactionary thinking". *Humanité* spoke of a "rapid retreat to militarism". The West German press, however, was nearly unanimous in its praise for Heuss. "This decision", wrote the *Frankfurter Allgemeine* on 6 May 1952, will "be welcomed by the people, no matter what class, as something quite natural and a matter of course." On the same day the West Berlin *Tagesspiegel* commented even more frankly : "When one thinks of our oppressed compatriots in the East, one sees the "Deutschlandlied" less as a renewal of tradition and more as a responsibility for the future". » Jost HERMAND, « On the History of the "Deutschlandlied" », in Celia APPLGATE, Pamela POTTER (dirs), *Music and German National Identity*, op. cit., p. 263.

et de la compromission à grande échelle, la rupture et le nouveau départ qu'elle implique permettent d'éluider la mise en question de l'engagement politique de chacun. Quoi qu'il en soit, l'« Heure Zéro » appelle une nouvelle musique sortie des ruines qui, émanant de la nouvelle démocratie, acquerra une nouvelle pureté et participera à forger un nouveau citoyen allemand. La mise en œuvre de ces idéaux divergera considérablement entre les zones occidentales et la zone soviétique. Dans les premières, le rejet avec tout lien politique doit être le garant d'une musique nouvelle, caractérisée par sa totale indépendance, et à propos de laquelle on retrouve le terme omniprésent *Freiheit* (« Liberté »). La seconde entend en revanche forger une musique pure par une nouvelle idéologie politique, caractérisée par le terme *sozialistisch* (« socialiste »). Sans oublier, avant la naissance de l'une et de l'autre, la « régénération » des musiques et compositeurs qui avaient été exclus et stigmatisés par le régime nazi.

2.2- La nouvelle pureté, négation de l'impureté du passé

2.2.1- Compositeurs exilés et « musiques dégénérées » : une pureté retrouvée

« Actuellement, les "non-Aryens", cachés jusqu'ici avec tant de crainte et de soin, voient leur nom souligné en gras dans les tableaux généalogiques, et leur blason redoré⁷⁷⁷. »

Au milieu des ruines et sans être l'urgence principale, le constat parmi les Alliés est qu'une vie culturelle doit cependant rapidement renaître pour assurer un réconfort moral à la population ; de la réussite de l'entreprise découlera la popularité de chacun dans sa zone aux premiers jours de l'occupation. La phase de dénazification des compositeurs vivants et des répertoires, garante d'une véritable « purification », s'annonce longue et complexe et des musiques exemptes de tout reproche de collaboration doivent être trouvées immédiatement. Les grands compositeurs allemands n'ayant pas été épargnés par la récupération politique, le choix des occupants se porte naturellement, dans un premier temps, sur les musiques et les compositeurs victimes du régime, qu'ils aient été stigmatisés, interdits ou contraints à l'exil. Avant même l'installation des Britanniques à Berlin, une note de service sur la musique à programmer dans leur zone précise ainsi :

« Le public allemand et la profession musicale doivent être mis en contact avec les goûts et développements musicaux desquels ils ont été coupés. Il faudrait encourager ouvertement l'exécution de musique de qualité publiée à l'extérieur de l'Allemagne durant ces quinze dernières années, dans le domaine instrumental, vocal et de l'opéra. Il est fortement souhaitable que les Allemands puissent apprécier l'étendue des réalisations musicales britanniques de ces années. [...] Doivent être encouragées progressivement,

⁷⁷⁷ ANONYME, *Une femme à Berlin*, op. cit., p. 201. Entrée du 21 mai 1945.

mais sans ostentation ni commentaire, l'exécution d'œuvres de compositeurs interdits sous le régime national-socialiste pour des raisons raciales ou politiques, par exemple Mendelssohn, Hindemith, Meyerbeer⁷⁷⁸. »

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

« Nous suggérons dans notre pratique d'encourager la restauration du répertoire d'œuvres bannies par les nazies, qu'elles soient juives, russes, britanniques, américaines ou autres, mais pas de réparer des torts ou de faire la leçon aux Allemands⁷⁷⁹. »

Parmi ces compositeurs, tous ceux ayant choisi l'émigration jouissent désormais de prestige, à commencer — à l'Ouest — par Arnold Schönberg, qui ne rentrera jamais en Allemagne, et Paul Hindemith, qui n'effectuera que deux voyages entre 1945 et 1949. Stigmatisés comme « compositeurs dégénérés » sous Hitler en raison de la modernité de leur langage, ils font figure de modèles dans l'immédiat après-guerre. À leurs côtés, le chef d'orchestre Hermann Scherchen, fondateur de la revue musicale *Melos* exilé dès 1933 en Suisse. Très actif pour la promotion de la nouvelle musique, il y dirige l'orchestre de la radio de Zürich (*Zürcher Rundfunkorchester*) et fonde une maison d'édition entièrement consacrée à la nouvelle musique (*Ars Viva Verlag*). Bien qu'il ne retourne jamais vivre en Allemagne, il sera régulièrement invité à Darmstadt à partir de 1950 pour y donner des cours de direction et des conférences, ainsi qu'aux *Donaueschinger Musiktagen*, qu'il avait dirigés jusqu'en 1926. Dans la zone soviétique, les compositeurs Paul Dessau (retour en 1948 avec Bertolt Brecht), Hanns Eisler (retour en 1949) et Kurt Weill (décès aux États-Unis en 1950) sont érigés en symbole de résistance politique. Connus pour leurs sympathies communistes, ils sont joués mais pas célébrés à l'Ouest, et considérés avec suspicion par l'occupant américain⁷⁸⁰.

Certains ont choisi de rester en Allemagne ou n'ont pu fuir à temps et sont alors entrés en « émigration intérieure » ; il s'agit de personnalités s'étant tenues, volontairement ou non, à l'écart des faveurs du régime, mais ayant en tout état de cause poursuivi leurs activités artistiques sans concession stylistique ni compromission. Parmi celles-ci, le plus emblématique est le compositeur

⁷⁷⁸ « The German public and musical profession must be brought into contact again with musical tastes and developments from which they have been cut off. Open encouragement should be given to performances of first-class music published outside Germany in the last fifteen years, operatic, instrumental and vocal. It is especially desirable that Germans should appreciate the extent of British musical achievement in these years. [...] We should encourage gradually, but without ostentation or comment, performance of works by German composers which were prohibited under the National Socialist regime for racial or political reasons (e.g. Mendelssohn, Hindemith, Meyerbeer. » « Information Control in the British Occupied Zone of Germany », *doc. cit.*

⁷⁷⁹ « We suggest that it be part of our practice to encourage the restoration to the repertoire of works which were banned under the Nazis, whether Jewish, Russian, British, American, or what-not, but not to right wrongs or teach the Germans a lesson. » « Control of Film, Theater & Music in Germany », 2 juin 1945, p. 1. NA, Rg 165, 390-35-5-7 E172 Box 330, dossier « Miscellaneous Basic Papers ».

⁷⁸⁰ Établi aux États-Unis, Hanns Eisler est accusé d'activités communistes « anti-américaines » et, malgré le soutien de nombreuses personnalités artistiques parmi lesquelles Charlie Chaplin, est contraint à un nouvel exil. Il s'établira à partir de 1950 en Allemagne de l'Est.

Karl Amadeus Hartmann (1905-1963). N'appartenant à aucun parti politique, Hartmann est néanmoins sensible aux idées du parti communiste, dans lequel son frère s'engage en 1932. Ce dernier et son père appartiennent par ailleurs au groupe *Die Juryfreien* qui promeut toute forme de modernisme en art par le biais d'expositions. C'est pour accompagner l'une d'elles que Hartmann organise la même année son premier concert en tant que programmateur, avec des œuvres de Bartók, Hindemith, Krenek, Milhaud, Stravinsky, ainsi qu'Orff, Egk et de jeunes compositeurs moins connus. Influencé par les modernes et par le jazz, ainsi que par le mouvement dada ou le futurisme, il met par ailleurs en musique des textes de Karl Marx et de Johannes R. Becher. À partir de 1933, il est membre de la *Reichsmusikkammer* mais exprime son refus du régime nazi en interdisant que ses œuvres soient jouées en Allemagne, aux dépens de sa carrière. Il rompt ses relations amicales avec Orff et Egk, compromis. Durant ces années de silence, il poursuit la composition avec des œuvres dont le caractère contestataire s'exprime par le style — son quatuor à cordes *Carillon* en 1933 est basé principalement sur un chant hébreu — ou par le choix du sujet. Ainsi son opéra *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (« La jeunesse de Simplicius Simplicissimus »), composé en 1934, se base sur une histoire de Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (1621-1676), dans laquelle le jeune héros, un personnage simple d'esprit qui finit bouffon pour un despote aux termes d'aventures et de souffrances, s'avère aux antipodes de l'idéal hitlérien⁷⁸¹. Outre l'aide financière qu'il reçoit de sa famille, Hartmann promeut ses œuvres à l'étranger et s'inscrit pour l'obtention de prix, notamment lors de festivals de musique contemporaine. Signalons sa Première symphonie *Versuch eines Requiem*, pour alto et orchestre sur des textes de Walt Whitman et son poème symphonique *Miserae* qui est joué lors du festival de la société internationale de musique contemporaine (ISCM) en 1935, sous la direction de Hermann Scherchen, remportant le succès auprès de la critique. Il est dédié aux premières victimes politiques du régime national-socialiste et porte l'indication : « À mes amis qui durent subir mille morts, qui reposent pour l'éternité, nous ne vous oublierons pas. Dachau, 1933-34. » Dix ans plus tard, peu de temps avant la fin des combats, Hartmann compose sa deuxième sonate pour piano, *Sonate "27 avril 1945"* inspirée par la vue du défilé, à proximité de sa maison, des détenus évacués de Dachau lors des « marches de la mort ». Quelques jours après, les troupes américaines occupent la Bavière. Les officiers en charge de la dénazification et de la vie culturelle rendent visite à Hartmann, qu'ils décrivent comme « un homme de la plus grande intégrité, possédant une conception de la musique étonnamment saine et fraîche pour un homme qui a survécu au nazisme⁷⁸². » Ils lui proposent de prendre part à la reconstruction. Il refuse le poste d'Intendant général du *Bayerisches Staatsoper* mais accepte le projet de mise en place de cycles de concerts consacrés à la musique moderne et en organise une dizaine la première année, sous le titre « *Musica Viva* »⁷⁸³.

⁷⁸¹ Ludwig Achilles Maurick avait composé un opéra sur le même livret, donné lors des *Reichsmusiktage* à Düsseldorf. Il y avait ajouté un passage final, dans lequel le jeune héros s'avérait être un soldat courageux et dévoué à sa patrie.

⁷⁸² « Hartmann : a man of the utmost integrity and possess[ing] a musical outlook which is astonishingly sound and fresh for a man who has survived the Nazi occupation. » Arthur C. VOGEL, « Daily Report §1 », 15 juin 1945, p. 1. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 5, « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».

⁷⁸³ À ce sujet, lire Michael H. KATER, *The Twisted Muse*, op. cit., 327 p. ; *Id.*, *Composers of the Nazi Era*, op. cit., 399 p.

Le compositeur et pédagogue Wolfgang Jacobi (1894-1972) est pour sa part interdit dès le mois d'avril 1933 par le régime. Non seulement son œuvre *Der Menschenmaulwurf* (« La Taupe humaine ») pour chœur mixte, récitant, baryton et orchestre à vents, composée sous Weimar et décrivant le quotidien de mineurs de fond, est annulée quelques jours avant la représentation, mais il lui est de plus interdit d'exercer désormais son activité de professeur de théorie musicale dans l'un des conservatoires de Berlin. Désigné comme *Halbjude* (« demi-Juif »), l'un de ses parents étant juif, il est expulsé de la *Reichsmusikkammer* et ses œuvres sont interdites ; il figure dans le *Lexikon der Juden in der Musik* (« Dictionnaire des Juifs dans la musique ») de Herbert Gerigk et Theophil Stengel. Après un bref séjour en Italie en 1934, il est contraint de revenir vivre en Allemagne pour raisons financières et s'établit alors à Munich avec sa famille. À la fin de la guerre, il met en place avec Hans Mersmann le *Studio für Neue Musik* (« Studio pour la nouvelle musique »), qui organise des concerts à Munich, puis est engagé comme professeur de composition, harmonie et contrepoint au conservatoire en 1949.

Le compositeur Boris Blacher, attaqué pour la modernité de son langage musical, empruntant entre autres au jazz, et considéré comme *Vierteljude* (« au quart juif »), explication supplémentaire de son éviction systématique par le régime, est mis à l'honneur dès l'installation des troupes américaines dans le secteur de Berlin-Ouest. De même pour Max Butting. Compositeur socialiste très actif dans les années 1920, sa musique est stigmatisée et interdite après 1933. Interdit d'activités après 1935, il se retire de la vie musicale et ouvre une quincaillerie, jusqu'à la fin de la guerre⁷⁸⁴. Blanchi en avril 1947 seulement, par les Soviétiques, il rejoint immédiatement la *Kulturbund*. Anton Webern est lui aussi contraint à l'exil intérieur suite à l'interdiction de sa musique, taxée de « dégénérée » et de « bolchevique », en 1937. Son positionnement politique est ambigu : s'il fustige dès 1933 la vision de Hitler, Göring et Goebbels en matière de culture, il reste un pangermaniste convaincu qui accueille avec enthousiasme l'annexion, en 1938, de l'Autriche à la « Grande Allemagne » qu'il appelait de ses vœux. Il soutient également l'entrée en guerre, jusqu'à ce que son fils y périsse. Après la perte de son emploi, il vit de leçons particulières, d'aides financières insuffisantes et de quelques bourses que lui octroie néanmoins le régime⁷⁸⁵. Webern n'aura pas le temps de reprendre sa carrière et ses activités après la guerre ; il est « tué accidentellement⁷⁸⁶ » par un soldat américain le 15 septembre 1945.

La musique populaire vit également sa régénération par l'exhumation de genres en vogue sous la République de Weimar. Particulièrement populaires en Allemagne avant leur interdiction officielle par le régime national-socialiste, qui ne réussit pas à imposer des *ersatz* stylistiques qu'il avait commandités, le jazz et le cabaret sortent de la clandestinité dès la fin des

⁷⁸⁴ Il rejoint néanmoins le NSDAP par « adhésion tactique » en 1940, pour se préserver ainsi que sa famille des menaces qui pèsent sur eux.

⁷⁸⁵ Bruno GINER, *De Weimar à Terezine*, op. cit., p. 81.

⁷⁸⁶ Réfugié à Mittersill près de Salzbourg, en Autriche occupée, chez sa fille, Webern est confondu dans l'obscurité avec son gendre, recherché par les Américains en raison d'activités de marché noir. Sorti sur la terrasse fumer un cigare alors que le couvre-feu a été décrété, il est tué d'une balle dans la tête par un soldat.

combats à Berlin et dans tout le pays. À Berlin, le cabaret littéraire *Ulenspiegel* ouvre avec un spectacle de Günter Neumann, l'ancien directeur du *Katakombe*, célèbre sous la République de Weimar : *Alles Theater*, en juin 1946. Il s'inspire des revues des années 1920 et des *musical* américains. À Munich, *Schaubude* est également dirigé par une ancienne du *Katakombe*, Ursula Herking, et présente des spectacles écrits par Erich Kästner, qui traitent de sujets quotidiens : les problèmes de nourriture, les conditions de vie misérables, le retour des réfugiés. À Stuttgart au *Mausefalle*, Werner Finck se spécialise dans les jeux de mots et l'absurde et se moque du militarisme allemand. Dans la zone britannique, *das Kom(m)ödchen* à Düsseldorf, qui mêle sketches et chansons, et *die Amnestierten* à Kiel resteront célèbres, tout comme *die Hinterbliebenen*, troupe itinérante basant ses spectacles sur la satire du nationalisme.

La zone américaine est en outre celle où le jazz s'épanouit le plus rapidement à Berlin, Munich et Francfort. Qualifié de « musique de nègres » et de « musique dégénérée » par Goebbels, les jeunes adeptes (*Swing Jugend*) qui continuaient à l'écouter et à le danser malgré l'interdiction ont pour certains été envoyés dans des camps de concentration dont ils ne sont pas toujours revenus. La chute du régime hitlérien marque donc l'exhumation d'un genre musical devenu symbole de contestation politique et, partant, de liberté. D'innombrables jazzbands et *Hot Clubs* se forment rapidement, sur le modèle américain en vogue sous la République de Weimar, et reprennent les musiques de Glenn Miller ou Benny Goodman. Des *jam sessions* sont organisées dans la capitale, des salles dédiées sont ouvertes. Très appréciés par les troupes alliées, particulièrement américaines, les musiciens jouent dans les clubs puis les casinos réservés aux militaires des forces d'occupation. La radio permet une propagation très rapide du genre remis au goût du jour et la demande s'accroît. Quelques jours après la fin des combats, le *Radio-Berlin Tanzorchester* est fondé dans le secteur soviétique par Michael Jary et peut être écouté sur les ondes. L'ensemble enregistre en 1947 la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Cette même œuvre est reprise et donnée à Berlin-Ouest au Titania-Palast en 1948, par le *RIAS-Symphonie-Orchester*, l'orchestre de la radio américaine, sous la direction de Sergiu Celibidache. Le label est allemand « AMIGA », créé par Ernst Busch en février 1947, réalise de nombreux enregistrements entre 1946 et 1948⁷⁸⁷. Dans une période d'unité entre les Alliés, les fans de jazz circulent librement d'une zone à l'autre et se retrouvent aux concerts des vedettes américaines. En 1947, il fait toujours partiellement figure de musique représentative de la pureté politique aux côtés de la musique de divertissement allemande :

⁷⁸⁷ À ce sujet, lire entre autres Anne FRANZKOWIAK, « Und endlich wieder tanzen. Unterhaltungsmusik nach 1945 », STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (éd.), *Theater in Berlin, op. cit.*, vol. 1, p. 24-27 ; Uta G. POIGER, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000, 333 p. ; *Id.*, « American Jazz in the German Cold War », in Celia APPLIGATE, Pamela POTTER (dirs), *Music and German National Identity, op. cit.*, p. 218-233.

« Le jazz américain a été introduit et maintenu malgré de nombreuses protestations, par réaction contre la musique de marche et la musique légère sentimentale qui était trop complaisamment exploitée par les postes allemands⁷⁸⁸. »

La demande est à la fois très forte de la part des amateurs du genre, mais très faible parmi la population conservatrice, qui ne lui reconnaît pas le statut de musique à part entière. Malgré des débuts prometteurs et annonciateurs d'une liberté artistique souhaitée par de nombreux artistes, le jazz connaîtra, dès 1949, un destin comparable à celui qu'il connut sous le régime hitlérien, et sur lequel nous reviendrons en détail ultérieurement.

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

2.2.2- Utopie de la musique indépendante : la « Nouvelle musique » (Ouest)

« Mon adoption de la technique musicale que les tyrans détestaient par-dessus tout peut se comprendre comme l'expression d'une protestation et, partant, comme le résultat de leur influence⁷⁸⁹. »

Cette déclaration du compositeur des années Weimar, Ernst Krenek, après la guerre introduit le rapport inévitable entre la « nouvelle musique » et le passé récent et préfigure ce que l'on pourrait appeler une « esthétique du rejet ». Elle se fonde tout d'abord sur une préoccupation d'ordre extra-musical : c'est l'intrication de la musique et du pouvoir, à la lumière de l'horreur du système national-socialiste révélée à la libération des camps, qui est visée dans un premier temps. Asservie au domaine politique précédemment, la musique est, à l'Ouest, l'enjeu d'un nouveau lien au pouvoir, qui se caractériserait d'ailleurs plutôt par l'absence totale de celui-ci : la musique « pure » doit être exempte de toute connivence avec le politique. Stimulés par les vainqueurs mais également spontanément, les artistes aspirent dans un premier temps à retrouver la démarche de « l'art pour l'art » décriée et interdite par Goebbels et Rosenberg. L'idée de retour à l'interdit mène cependant à un autre problème que formule le nouveau rédacteur en chef de la revue *Melos*, Heinrich Strobel, dès la parution du

⁷⁸⁸ Jean ARNAUD, « L'information », *La France en Allemagne*, n° spécial « Information et Action culturelle », août 1947, p. 35.

⁷⁸⁹ « My adoption of the musical technique that the tyrants hated most of all may be interpreted as an expression of protest and thus a result of their influence. » Ernst KRENEK, « A composer's Influences », *Perspectives of New Music*, vol. III, n°1, 1964, p. 38.

premier numéro : « On ne peut tout de même pas effacer les douze dernières années et recommencer où l'on s'était arrêté en 1933⁷⁹⁰. » Plusieurs directions sont alors prises spontanément qui, sans être organisées en « Écoles », partent d'une volonté de reconstruction sur de nouvelles bases ainsi que d'un rejet commun : celui du romantisme et de sa musique, qui ont mené à l'exaltation de l'âme germanique et à l'expression d'un nationalisme destructeur entre les mains de Hitler et de ses idéologues. La plus importante s'enrichit dans un premier temps d'influences, principalement américaines et européennes, dont elle avait été coupée ainsi que des apports de Schönberg, et appelle progressivement une esthétique totalement nouvelle. Elle s'imposera largement avec la création des *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt. Une autre, touchant principalement la musique vocale et conditionnée par les horreurs de la guerre, entend témoigner, par une véritable « esthétique du traumatisme », de l'impossibilité de composer désormais sans en tenir compte.

Quelques mois seulement après la capitulation, le critique musical Wolfgang Steinecke, alors conseiller culturel pour la municipalité de Darmstadt, et le compositeur Wolfgang Fortner proposent à la force occupante américaine d'y ouvrir un institut dispensant des cours d'été sur la « nouvelle musique » (*neue Musik*). Situés au château de Kranichstein tout d'abord, les premiers « Cours d'été internationaux pour la nouvelle musique » ont lieu du 25 août au 20 septembre 1946. Intitulés au départ *Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik*, ils deviennent à partir de 1948 les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* ou *IFNM* et acquièrent alors une envergure véritablement internationale. Un piano Steinway, confisqué aux nazis, est fourni par les Américains, qui financent également majoritairement l'événement. L'objectif de ces « cours » est de permettre à la jeune génération de compositeurs de rattraper le retard subi entre 1933 et 1945 et, en partant de Hindemith et Schönberg, de faire découvrir la musique contemporaine existant en Allemagne, mais aussi et surtout en Amérique et dans le reste de l'Europe. L'enjeu est également de trouver et d'élaborer un nouveau langage musical. Le choix de la musique moderne se fait naturellement : les recherches autour de l'atonalité puis du dodécaphonisme et du sérialisme avaient déclenché les foudres du régime nazi, pour lequel l'abandon de la tonalité était symptomatique de la « dégénérescence » dont souffrait la musique depuis la mise en place de la République de Weimar. Par un renversement, cette musique devient donc allégorique de la nouvelle pureté recherchée. En outre, son intérêt pour le matériau musical et le degré d'abstraction qu'il permet semble la mettre à l'abri de toute récupération politique ou propagandiste. La nouvelle esthétique résulte donc de l'intention de s'inscrire avant tout en réaction contre le nazisme :

« De nombreux éléments du mythe de Darmstadt peuvent être compris à la lumière de la négation des mythes du national-socialisme. L'imaginaire national-socialiste — pour contraster de façon très évidente — visait la collectivité d'un "peuple", celui de Darmstadt s'appuya sur le particularisme d'une élite ; [...] la politique nationale-socialiste

⁷⁹⁰ « Man kann doch nicht einfach die letzten zwölf Jahre auslöschen und wieder da anfangen, wo man 1933 aufgehört hat. » Heinrich STROBEL, « Melos 1946 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°1, novembre 1946, p. 1.

cherchait un art de la masse, un art forcé, non fondé, à l'effet esthétique, et dont l'origine doit rester dans l'obscurité ; au premier plan de "l'École de Darmstadt", le dialogisme essentiel d'un art qui considère une capacité d'explication poétologique comme l'une de ses conditions. [...] Enfin, le mythe national-socialiste s'appuyait sur un art "éternel", sur des figures qui devaient être remplacées avec le temps ; l'"École de Darmstadt" bien au contraire exerça sa propre historicité en proclamant un principe artistique essentiel se renouvelant sans cesse, qu'elle s'efforça de mettre en application par la création⁷⁹¹. »

La création en 1947 à Darmstadt de la première *Symphonie*⁷⁹² de Hans Werner Henze, alors âgé de 21 ans et qui décrira plus tard sa musique comme « un vide politico-idéologique, un neutre sociétal, un mystère non-ouvert à l'explication rationnelle⁷⁹³ » marque la naissance symbolique d'une nouvelle génération de compositeurs, bientôt suivie par la *Deuxième Sonate* pour piano et le *Livre pour quatuor à cordes* de Pierre Boulez (1948), d'un an son aîné. Mais l'œuvre qui est saluée comme représentative de la liberté et de la neutralité politique à laquelle aspirent les jeunes compositeurs des Cours d'Été est la deuxième des *Quatre études de rythme* pour piano d'Olivier Messiaen, « Mode de valeurs et d'intensités », composée à Darmstadt où il enseigne en 1949. Messiaen y exploite de manière singulière la technique sérielle telle qu'elle avait été mise au point par Schönberg et l'étend à tous les paramètres du son. L'étude utilise quatre modes : mélodique (36 sons), de durées (24 valeurs, de la triple-croche à la ronde pointée), d'attaques (12) et d'intensités (7 nuances allant de *ppp* à *fff*), chaque son donné apparaissant toujours avec la même durée, la même attaque, la même intensité. Désolidarisée de la durée par un traitement non-global, la hauteur n'est plus le conditionnement initial de la syntaxe : durées, intensités et attaques sont mises sur le même plan. La « neutralité musicale » fait écho à l'indépendance idéologique. La division I (série des hauteurs donnée à la voix supérieure du piano) sera reprise par Boulez dans *Structures pour deux pianos I* en 1952.

⁷⁹¹ « So können auch mehrere Elemente des Darmstadt-Mythos aus einer Negation der NS-Mythenkategorie verständlich gemacht werden. Ziele — um plakativ zu kontrastieren — der NS-Mythos auf die Kollektivität eines "Volkes", so stützte sich der Darmstädter Mythos auf die Partialkultur einer Elite ; [...] zielte die NS-Politik auf eine Massenkunst, auf eine gewaltsame, nicht begründete und nicht zu begründen Kunst ästhetischer Wirkung, deren Ursachen im Dunkeln zu bleiben hatten, so stand im Vordergrund der "Darmstädter Schule" die prinzipielle Dialogizität einer Kunst, die eine poetologische Erläuterungsfähigkeit zu ihren Voraussetzungen rechnete ; [...] und zielte schließlich der NS-Mythos auf eine "ewige" Kunst, auf Gebilde, die der Zeit enthoben sein sollten, so betrieb die "Darmstädter Schule" ganz im Gegenteil ihre eigene Historisierung, indem sie einen ständig und prinzipiell sich erneuernden Kunstbegriff proklamierte und durch das Schaffen einzulösen sich bemühte. » Hermann DANUSER, « Die "Darmstädter Schule". Faktizität und Mythos », in Hermann DANUSER, Gianmario BORIO (dirs), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, vol. II, p. 361-362.

⁷⁹² Suite à un rendu illisible de la partition d'orchestre écrite à la main et photocopiée, seul le deuxième mouvement (*Notturmo*) pourra être créé, sous la direction de Hermann Scherchen. La symphonie ne sera jouée en intégralité que l'année suivante.

⁷⁹³ « A political-ideological vacuum, a societal neutrum, a mystery, not open to rational explanation. » Hans Werner HENZE, traduit et cité par Gesa KORDES, « Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity », in Celia APPLGATE, Pamela POTTER (dirs), *Music and German National Identity*, op. cit., p. 212.

Pour l'administration américaine, l'occasion est décisive. Tout d'abord parce que cette démarche s'inscrit dans la volonté de reconstruction telle que la stipulait la directive JCS 1067 rédigée à la fin de l'année 1944, adressée en octobre 1945 aux responsables des services de l'administration, avec trois objectifs principaux :

- « a) Se débarrasser de l'influence persistante du nazisme et du militarisme ;
- b) Encourager un développement politique désirable selon une ligne démocratique ;
- c) Aider à guider la réorientation de la pensée allemande⁷⁹⁴. »

Concernant la vie culturelle, un document ultérieur précise :

« La reconstruction de la vie culturelle en Allemagne doit être dans une large mesure du ressort des Allemands eux-mêmes. [...] L'héritage nazi de l'isolation spirituelle de l'Allemagne doit être surmonté par la restauration aussi rapide que possible des contacts culturels qui feront avancer l'assimilation du peuple allemand dans la société des nations pacifiques⁷⁹⁵. »

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

« La grande réussite de Schönberg a été de revendiquer la liberté pour tous les compositeurs : liberté *par rapport* aux goûts dominants de la société et de ses médias ; liberté *pour* la musique d'évoluer sans ingérence⁷⁹⁶. »

⁷⁹⁴ « (a) Remove remaining influences of Nazism and militarism ; (b) Further a desirable political development along democratic lines ; and (c) Help guide the reorientation of German thinking. » Emanuel SOLOMONS, « Basic Policy for Information and Information Control Service Operations in Germany », 25 janvier 1946, p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 242, dossier 5/348-2 7, « Theater Policies - 1947 ».

⁷⁹⁵ « The reconstruction of the cultural life of Germany must be in large measure the work of the Germans themselves. [...] The Nazi heritage of Germany's spiritual isolation must be overcome by restoring as rapidly as possible those cultural contacts which will foster the assimilation of the German people into the society of peaceful nations. » « Long-Range Policy Statement for German Re-education », 21 août 1946, in DEPARTMENT OF STATE, *Occupation of Germany, op. cit.*, p. 216.

⁷⁹⁶ « Schoenberg's great achievement was to claim freedom for composers : freedom *from* the prevailing taste of society and its media ; freedom *for* music to evolve without interference. » Karlheinz STOCKHAUSEN, cité par Anders BEYER, *The Voice of Music. Conversations with Composers of Our Time*, Ashgate, 2000, p. 178.

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

Bien que Darmstadt soit devenu représentatif de la nouvelle musique pour toute la partie Ouest de l'Allemagne, une autre esthétique se dessine parallèlement, non pas celle de l'apolitisme par la modernité, mais plutôt ce que l'on pourrait qualifier d'« esthétique du traumatisme », et qui touche principalement la musique vocale. Cette musique, elle aussi indépendante de tout pouvoir politique en place, est néanmoins éminemment liée aux années qui l'ont précédée. L'expérience directe ou indirecte du système concentrationnaire par les compositeurs a mené à une rupture traumatique des idéaux humanistes et partant, à un profond bouleversement de l'esthétique musicale. Rappelons ici les considérations de deux auteurs majeurs ; tout d'abord George Steiner :

« Il n'est pas absolument évident qu'il puisse ou qu'il doive y avoir une forme, un style ou un code d'expression intelligible articulée qui convienne d'une façon ou d'une autre aux faits de la Shoah⁷⁹⁷. »

Theodor Adorno ensuite qui, des années après sa formulation première sur le caractère barbare de toute poésie après Auschwitz, précisera : « Mais cette souffrance, la conscience du malheur comme dit Hegel, tout en interdisant que l'art continue d'exister, exige en même temps qu'il le fasse⁷⁹⁸. » La musique doit donc poursuivre son existence en intégrant le traumatisme pour s'en nourrir, et surtout en tenant compte de la perversion de la langue allemande. La dénazification peut passer par la musique vocale. À propos de cette « nouvelle musique vocale », le compositeur Clytus Gottwald écrit :

⁷⁹⁷ George STEINER, cité par Anny DAYAN ROSENMAN, « Entendre la voix du témoin », *art. cit.*, p. 6.

⁷⁹⁸ Theodor W. ADORNO, « Engagement », *Notes de littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 298.

« La composition musicale du langage ne peut pas utiliser celui-ci comme le sculpteur manie sa pierre. La composition du langage est toujours simultanément critique du langage, élan dirigé contre le langage et contre la manière dont il est parlé. La critique du langage par contre est alimentée par l'amour du langage, elle est la tentative de découvrir les tumeurs sur son corps, de nommer la fourberie par son nom. On veut que le sens non défiguré par la communication apparaisse dans une couche inférieure, dans les ruines⁷⁹⁹. »

Première œuvre consacrée à la Shoah après la guerre, *A Survivor from Warsaw* opus 46 (*Un survivant de Varsovie*) d'Arnold Schönberg (commande de la fondation Koussevitzky créée le 4 novembre 1948 à Albuquerque sous la direction de Kurt Frederick⁸⁰⁰) est une sorte de mélodrame pour récitant, orchestre et chœur d'hommes. Brève mais d'une extrême densité, elle est composée en quelques jours dans une « fureur créatrice⁸⁰¹ » entre le 11 et le 23 août 1947. Suite au témoignage d'un rescapé du massacre ayant suivi l'insurrection des Juifs du Ghetto de Varsovie en avril 1943, Schönberg élabore et compose un texte cru et violent, une véritable dramaturgie musicale à trois personnages : un narrateur, un sergent SS, un chœur d'hommes. L'une des particularités saillantes de l'œuvre est d'utiliser le polyglottisme. Tout d'abord l'anglais, pour le narrateur qui raconte la violence extrême de la répression par les SS : « *We all on the ground who could not stand up were beaten over the head* » (« Tous ceux parmi nous qui ne pouvaient se relever furent frappés à la tête »). L'Allemand ensuite, que l'on pourrait qualifier ici de « langue tumorale », par lequel le sergent SS hurle ses ordres aux insurgés : « *Rascher ! Nochmal von vorn anfangen ! In einer Minute will ich wissen wie viele ich zur Gaskammer ablieferere ! Abzählen !* » (« Plus vite ! Recommencez depuis le début ! Dans une minute je veux savoir combien j'en envoie à la chambre à gaz ! Comptez-vous ! »). L'hébreu enfin, lorsque le chœur des insurgés condamnés à la chambre à gaz entonne le *Shema Yisrael*, texte principal de la liturgie juive, et conclut l'œuvre : « *Shema Yisrael Adonai Eloheinu Adonai Ehad* » (« Écoute, Israël, l'Éternel, notre Dieu, l'Éternel est Un »). Loin de se livrer à une déconstruction ou une défiguration du langage, le polyglottisme intègre et restitue ici le traumatisme, en assignant à chacune des langues utilisées une fonction précise, que définit Geneviève Mathon :

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

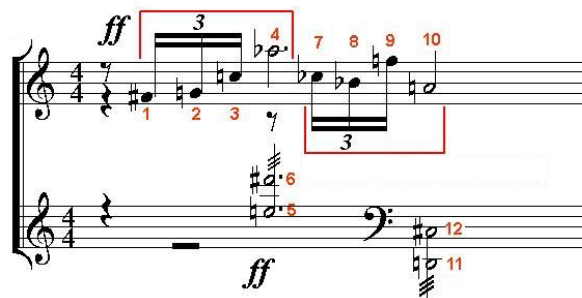
⁷⁹⁹ Clytus GOTTWALD, « Éléments pour une théorie de la nouvelle musique vocale », trad. fr. Michel Bataillon, in Pierre BOULEZ (dir.), *La musique en projet*, Paris, Gallimard I.R.C.A.M., coll. « cahiers Renaud-Barrault », 1975, p. 101.

⁸⁰⁰ « L'œuvre, qui ne dure que sept minutes, fut jouée deux fois de suite, car, après la première audition, les mille cinq cents auditeurs, bouleversés, restèrent silencieux ; après la deuxième audition, ils applaudirent frénétiquement. Schoenberg n'avait pu assister au concert. » Anecdote rapportée par Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, *Arnold Schoenberg*, trad. fr. Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 1993, p. 511.

⁸⁰¹ Charles ROSEN, *Schoenberg*, 1979, cité par Geneviève MATHON, « Remarques sur le mouvement, le retrait et le devenir des langues dans l'œuvre musicale », in Florence FABRE, Pierre MARECHAUX (dirs), *Avec George Steiner. Les chemins de la culture*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 197.

Yisrael, console, est la langue de l'espoir, d'une reconstruction possible : elle est énoncée par un chœur d'hommes à l'unisson⁸⁰². »

Outre la coexistence des langues, l'œuvre opère une fusion entre le style expressionniste — décelable dans l'appel des trompettes du début mais également dans l'écriture vocale qui fait la part belle au *Sprechgesang* ou dans des procédés tels que le *Flatterzung*, le jeu *col legno* ou *sul ponticello*, mais aussi dans l'importance des percussions — et le style constructiviste du compositeur, fusion permise par la série de douze notes, structurée très symétriquement, énoncée dès la première mesure par le motif de fanfare aux trompettes, ponctué par les accords des cordes (violons puis contrebasses) :



Après cette exposition, le traitement sériel se prête à de nombreuses variations (dilatations, étirements, transpositions, miroirs, etc.) tout au long des sept sections qui forment l'œuvre jusqu'à la fin de l'hymne *Shema Yisrael*⁸⁰³.

Le polyglottisme, le traitement dodécaphonique, les cris restituent l'atmosphère sonore des camps et ghettos surpeuplés dans lesquels aucune place n'était faite pour le silence. La composition et l'énonciation d'un texte ne renonçant pourtant ni au sens ni à la narration permettent la restitution testimoniale de cet événement traumatique, qui expose la violence et la létalité du régime nazi.

« Partout où le vrai avait cheminé aux côtés du beau, celui-là émigra : la vérité sur le beau regarde à travers les fissures de la laideur⁸⁰⁴. » La Seconde Guerre mondiale a marqué un tournant, plus, une cassure esthétique inévitable qui s'est traduite, à l'Ouest, par la naissance d'une musique nouvelle définie par la réaction, en premier lieu contre les canons établis par le régime national-socialiste et contre son potentiel propagandiste, mais pas seulement. Si la volonté a été identique chez les compositeurs de l'Est, sa mise en application a néanmoins été fondamentalement différente.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 200.

⁸⁰³ Cet agencement formel n'est pas dû au hasard. Au vu de la profonde judaïté de Schönberg, il s'agit certainement d'une volonté de cryptage symbolique. En effet dans la Kabbale le chiffre 7 représente l'intégralité et l'achèvement. Il a fallu sept jours pour que le monde soit achevé. Il y a par ailleurs six directions dans le monde : le nord, le sud, l'est, l'ouest, le haut et le bas et, en ajoutant l'endroit où l'on se trouve, on obtient un total de sept points de référence.

⁸⁰⁴ Clytus GOTTWALD, « Éléments pour une théorie de la nouvelle musique vocale », *art. cit.*, p. 108.

2.2.3- La pureté par le message politique (Est)

Du côté soviétique, les objectifs fixés pour la reconstruction de l'Allemagne sont comparables à ceux de l'administration américaine : « Libérer l'art de toute pensée nazie, raciste, militariste et réactionnaire, et donner à l'art les moyens de rééduquer le peuple allemand dans le sens de la démocratie⁸⁰⁵. » Le besoin de témoigner des compositeurs est entendu et compris par la force occupante qui encourage les œuvres à visée pédagogique :

« Prenant en compte la situation, les compositeurs — qui pour la majeure partie revenaient peu à peu d'exil ou de captivité — se dédiaient principalement à des tâches d'organisation ou de pédagogie. Les quelques forces existantes concentraient tout le poids de leurs nouvelles créations sur le domaine vocal ou sur des formes utiles telles que chansons et chœurs patriotiques⁸⁰⁶. »

La reprise des activités culturelles est très rapide dans la zone soviétique car la reconstruction artistique a été pensée bien avant la fin des combats par le régime stalinien. En outre, les Russes entrent dans Berlin au début du mois de mai 1945, tandis qu'Américains et Britanniques ne s'y installent que le 4 juillet — les Français le 12 août. Dès la capitulation de l'Allemagne, un service soviétique des affaires culturelles est opérationnel, sous la responsabilité du commandant Alexander Dymshitz. Le responsable des affaires musicales est le capitaine Sergei Barsky. Ce service appartient à l'Administration de la Propagande dirigée par le colonel Sergei Tiulpanov, qui impulse la création « spontanée », avant même celle de la *Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands* déjà mentionnée, d'une « Chambre des artistes » allemands (*Kammer der Kunstschaffenden*) dès le mois de mai 1945, dans les locaux de l'ancienne *Reichsmusikkammer*⁸⁰⁷. Le petit groupe d'artistes et d'étudiants aux sympathies communistes qui s'y réunit instaure, bien avant la dénazification, un système qui, se basant sur des documents retrouvés dans les bureaux du dirigeant Hans Hinkel, permet d'identifier les artistes compromis. Ils bénéficient en outre de cartes d'alimentation qu'ils peuvent distribuer aux artistes désireux de rejoindre la Chambre. La Chambre des artistes est divisée en sept sections : théâtre, opéra/opérette, musique, film, arts graphiques, littérature et cabaret. Elle est composée exclusivement d'Allemands, choisis en fonction de leurs opinions politiques. L'apparente autonomie accordée à la population occupée dispose tout d'abord favorablement les artistes vis-à-vis du pouvoir soviétique. L'année suivante

⁸⁰⁵ « ...die Kunst von nazistischen, rassenmäßigen, militaristischen und anderen reaktionären Gedanken zu befreien und die Mittel der Kunst zur Umerziehung des deutschen Volkes im Sinne der Demokratie zu verwenden. » Ordre de la SMAD, Nr. 51, « Die Wiederaufrichtung und Tätigkeit der Kunstanstalten in der SBZ », 4 septembre 1945, cité par Manuela BONNKE, *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Cologne, Böhlau, 2007, p. 69.

⁸⁰⁶ « Der Lage Rechnung tragend, widmeten sich die Musikschaffenden — die zum großen Teil erst nach und nach aus Emigration und Kriegsgefangenschaft zurückkehrten — vorrangig organisatorischen und pädagogischen Aufgaben. Die wenigen vorhandenen Kräfte konzentrierten das Schwergewicht ihres neuen Schaffens auf den vokalen Bereich, auf kleinere Gebrauchsformen, wie Lieder und Chöre. » Frank SCHNEIDER, « Die Beziehungen des kompositorischen Schaffens in der Deutschen Demokratischen Republik zur Sowjetunion », in Dietrich BRENNECKE, Mathias HANSEN (dirs), *Forum : Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, vol. 2, p. 21-22.

⁸⁰⁷ Ces deux organisations existeront conjointement jusqu'à la dissolution de la seconde en 1946.

a lieu le « Congrès des artistes » (*Kongreß der Kunstschaffenden*) à Dresde. Tiulpanov y prend la parole pour évoquer le rôle que l'art est amené à jouer dans la reconstruction :

« Servir le peuple, ce n'est pas seulement s'adapter aux goûts de la masse dans le contenu et dans la forme. La fonction de l'art est bien plutôt de faire comprendre au peuple les idées progressistes de l'humanité par des créations appropriées. Un art véritablement nouveau doit sa nouveauté à la nouvelle idéologie sur laquelle il est fondé⁸⁰⁸. »

Outre l'ingérence que constitue cette définition de la mission de l'art par le responsable de la propagande, l'orientation politique est clairement affichée ; c'est l'idéologie qui doit dominer la création artistique et garantir sa régénéscence. Le président allemand de la *Kulturbund*, Johannes R. Becher, l'avait également évoqué dès juillet 1945, de manière moins explicite, à propos de la mission que devaient se fixer les artistes :

« Nous devons à présent exprimer clairement, énergiquement, brillamment et de manière convaincante la richesse de l'héritage de l'humanisme, des classiques et du mouvement des travailleurs par l'attitude morale et politique de notre peuple⁸⁰⁹. »

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

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

⁸⁰⁸ « Dem Volk dienen heißt nun aber nicht etwa, sich inhaltlich und formal dem Geschmack der breiten Massen anzupassen. Die Funktion der Kunst ist vielmehr die, die fortschrittlichen Ideen der Menschheit in angemessener Gestaltung dem Volke nahezubringen. Eine wirkliche neue Kunst dankt ihre Neuheit der neuen Ideologie, auf der sie sich gründet. » Sergei TIULPANOV, cité par Ullrich KUHIRT, *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982, p. 3.

⁸⁰⁹ « Das reiche Erbe des Humanismus, der Klassik, das reiche Erbe der Arbeiterbewegung müssen wir nunmehr in der politisch moralischen Haltung unseres Volkes eindeutig, kraftvoll, überzeugend, leuchtend zum Ausdruck bringen. » Johannes R. BECHER, « Eröffnungsrede auf der Gründungskundgebung des Kulturbundes », cité par Manuela BONNKE, *Kunst in Produktion, op. cit.*, p. 79.

de toute liberté et de toute démocratie. [...] Pour nous, l'idéal est un art qui est socialiste dans son contenu, réaliste par sa forme⁸¹⁰. »

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

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

⁸¹⁰ « Freiheit für Wissenschaft und Kunst bedeutet, daß dem Gelehrten und Künstler kein Amt, keine Partei und keine Presse dreinzureden hat, solange es um die wissenschaftlichen und künstlerischen Belange geht. [...] Die Freiheit für den Wissenschaftler, die Wege der Forschung einzuschlagen, die er selbst für richtig hält, die Freiheit für den Künstler, die Gestaltung der Form zu wählen, die er selbst für die einzig künstlerisch hält, soll unangetastet bleiben. [...] Wenn dann aber irgendein Pseudokünstler herkommt, um Zoten über den Humanismus, die Freiheit und Demokratie oder über die Idee der Völkergemeinschaft zu reißen, dann soll er das "gesunde Volksempfinden" ebenso empfindlich spüren wie der Pseudowissenschaftler, der mit anderen, aber nicht weniger verwerflichen Mitteln dasselbe versuchen sollte. Hier sind die Grenzen der Freiheit gezogen, über die hinauszugehen den Tod aller Freiheit und Demokratie bedeuten würde. [...] Unser Ideal sehen wir in einer Kunst, die ihrem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch ist. » Anton ACKERMANN, « Unsere kulturpolitische Sendung », Berlin, février 1946, cité par Andreas TRAMPE, « Kultur und Medien », in Matthias JUDT (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, p. 316.

B) « Nouveau peuple » et nouvelles musiques : nouvelles identités

« Dans une vitrine pend un quotidien qui s'appelle *Tägliche Rundschau*, un journal de l'armée Rouge destiné à la *Berliner Bevölkerung*. Désormais, nous ne sommes plus un *Volk*, un peuple, mais seulement une *Bevölkerung*, une population, nous sommes toujours là mais nous ne représentons plus rien⁸¹¹. »

Évolution et transformation du peuple allemand passent non seulement par une dénazification des arts, de la société et de la langue, mais également par une dénazification symbolique du terme même de « peuple » et de l'imaginaire qu'il recouvre, ce qui met rapidement en avant le malaise des forces occupantes à employer des termes entachés par presque treize ans de national-socialisme. Une mesure, qui ne sera finalement pas appliquée, est même proposée par les Français : remplacer le mot *Reich* par l'expression *Das neue Deutschland*, « la nouvelle Allemagne ». Une transformation sémantique a néanmoins lieu dans leur zone :

« La censure fit disparaître de la presse et de la radio les termes "Reich" et "allemand", et les fit remplacer par leurs équivalents régionaux : "badois", "rhénan", "palatin". Selon Schmittlein, les Allemands devaient prendre conscience qu'ils étaient avant tout citoyens de leur région. Il voulait aussi leur enlever de la tête l'idée qu'ils appartenaient à un peuple uni avec une histoire unique⁸¹². »

L'enjeu pour les Alliés est d'effacer les deux acceptions du terme « peuple » tel que conçu par Hitler : tout d'abord un peuple *ethnos*, qui se définit par l'appartenance du sang et qui, par conséquent, transcende les frontières imposées par l'histoire et justifie ainsi ses politiques expansionnistes ; un peuple-masse unifié et uniformisé ensuite, dans lequel l'individualité n'a pas sa place, et qui ne peut exister qu'assujéti à son meneur, investi d'une mission quasi-divine. Rappelons ici que le mot *Volk*, omniprésent dans le quotidien national-socialiste, se décline dans presque une centaine de mots, la plupart chargés d'idéologie, au moment de la défaite hitlérienne⁸¹³ : *volksfremd* (« étranger au peuple »), *Volksfeind* (« ennemi du peuple »), *Volksmusik*, *völkisch*, etc. Outre l'interdiction immédiate de la majorité de ces mots, la division du pays en zones et la redéfinition des frontières des différents *Länder* contribuent à leur manière au morcellement de l'identité nationale qui doit être opéré. Côté français, la haine de l'ennemi de longue date alliée à l'arrogance du vainqueur donne lieu à des écrits cherchant, par le biais

⁸¹¹ ANONYME, *Une femme à Berlin*, op. cit., p. 192.

⁸¹² « Die Zensur ließ aus Presse und Rundfunk die Begriffe "Reich" und "deutsch" verschwinden und sie je nach Region durch "badisch", "rheinisch" oder "pfälzisch" ersetzen. Nach Schmittleins Auffassung mußten sich die Deutschen bewußt werden, daß sie zuerst einmal Bürger ihrer Region sind. Er wollte aus ihrem Bewußtsein die Vorstellung löschen, daß sie zu einem einheitlichen Volk mit einer einheitliche Geschichte gehörten. » Jérôme VAILLANT, « Einführung in die kulturelle Aspekte der französischen Deutschlandpolitik zwischen 1945 und 1949 », in *Die französische Deutschlandpolitik zwischen 1945 und 1949*, colloque de l'Institut français de Stuttgart et du Deutsch-französischen Institut de Ludwisburg, janvier 1986, Tübingen, Attempto, 1987, p. 67.

⁸¹³ Recensés par Robert MICHAEL, Karin DOERR, *Nazi-Deutsch/Nazi-German*, op. cit., 481 p.

ethnocentrique, à mettre à mal la vision d'un peuple unifié par le sang. Dans son ouvrage, préfacé par le ancien Ambassadeur de France dans l'Allemagne de Weimar, André François-Poncet, Paul Olganier définit la présence de trois peuples :

« Dans la réalité, trois grands groupes ethniques sont compris sous la dénomination d'Allemands : les Celtes ou Gaulois et les Francs romanisés de la rive gauche du Rhin et de la rive droite du Danube ; les Germains établis entre l'Oder et le Rhin ; les Slaves répartis entre l'Oder, la Vistule et au-delà de ce fleuve⁸¹⁴. »

Il s'attache ensuite à hiérarchiser ces peuples et leur civilisation en fonction de leur exposition plus ou moins longue au christianisme, le peuple le plus « évolué » à son sens étant le plus proche du peuple français. Nombreux sont les auteurs français à considérer paradoxalement le peuple allemand avant tout sous l'angle du peuple *ethnos*. Côté anglo-saxon, le salut doit passer par le cosmopolitisme : le peuple *ethnos* n'a aucune validité et c'est l'acception *demos*, c'est-à-dire un peuple historiquement et surtout politiquement institué sur un territoire, qui compte. Est visée, à terme, l'intégration de ce peuple dans la communauté internationale des autres nations démocratiques.

Les Soviétiques effectuent quant à eux un glissement sémantique tout autre : le *Volk*, qui désignait sous Hitler un peuple-race, devient désormais le peuple-classe communiste, c'est-à-dire le prolétariat, une collectivité qui se définit par opposition à l'élite et dont l'ancrage profond dans la réalité garantit une sagesse à l'écoute de laquelle les artistes doivent se tenir. Le peuple allemand est reconnu coupable collectivement d'avoir soutenu Hitler, ou de ne l'avoir pas combattu. Cependant, les principaux responsables désignés sont les représentants du grand capital et les forces réactionnaires qui l'ont entraîné dans la catastrophe du nazisme, en un mot, ceux qui sont exclus du peuple-classe. C'est cette partie du peuple à laquelle les dirigeants soviétiques s'adressent et qu'ils entendent rééduquer pour pouvoir l'intégrer dans une *Volksdemokratie* (« démocratie du peuple »), tautologie signifiant en réalité la mise en place de la dictature du prolétariat. En conséquence, les mots formés avec le préfixe *Volk* restent très présents dans la zone et le terme *Volkskultur* (« culture du peuple ») fera même son apparition en Allemagne de l'Est dans les années 1950⁸¹⁵. Le peuple *ethnos* est également pris en considération, notamment comme source d'inspiration pour les arts, non pas comme un peuple uni par le sang, mais par la richesse et les racines communes des différents folklores.

L'acception du vocable « peuple » introduit d'emblée des positionnements idéologiques divergents ; le lien qui s'instaure entre les nouveaux peuples occupés et les « nouvelles musiques » après 1945 est donc extrêmement complexe et renvoie à des réalités et des situations multiples. L'expression « nouvelles musiques » souligne tout d'abord la pluralité des manifestations musicales au sortir de la guerre, émanant des nouveaux peuples artificiellement

⁸¹⁴ Paul OLAGNIER, *Les trois Allemagnes*, op. cit., p. 17.

⁸¹⁵ Ernst G. RIEMSCHEIDER, *Veränderungen der deutschen Sprache*, op. cit., p. 92.

constitués dans chaque zone, ou s'adressant à eux. Elle insiste également sur la polysémie de l'expression *neue Musik* (« nouvelle musique ») qui sera abondamment employée en Allemagne occupée :

« La nouvelle musique doit ici être comprise comme une vaste — comprenant beaucoup mais pas tout — catégorie plurielle de la musique et de l'histoire de la musique du XX^e siècle. [...] En raison de l'ambiguïté fondamentale de cette expression, chaque acception donnée à la définition de la nouvelle musique se révèle véritablement être partiellement exacte, c'est-à-dire également partiellement insuffisante ou fausse⁸¹⁶. »

En 1945, elle désigne avant tout la musique savante née de l'Heure Zéro qui, par cette cassure avant tout historique, se démarque de celle des siècles précédents ; sa dénomination traduit une intention de table rase, qui se déclinera différemment d'une zone à l'autre. Elle sera, plus rarement, également dénommée *zeitgenössische Musik* (« musique contemporaine ») ou *moderne Musik*. La nouveauté réside principalement dans l'esthétique ou dans le message qu'elle véhicule. L'expression *neue Musik* était par ailleurs déjà employée pour la musique savante moderne sous la République de Weimar, Arnold Schönberg et Paul Hindemith étant les compositeurs de référence. Redécouverte après de longues années d'interdiction et de silence, elle conserve donc ce qualificatif après 1945, malgré les accusations de désuétude portées par les jeunes compositeurs au fil des années. La « nouvelle musique » désigne également le corpus étranger dont le public allemand a été tenu à l'écart par le régime hitlérien, au sein duquel les œuvres de compositeurs français, britanniques, américains et soviétiques seront appelées à prendre une part décisive et stratégique. Le rôle assigné à la musique, son esthétique et sa relation avec les « nouveaux peuples » occupés sont complexes. Ils divergent fondamentalement entre la zone Est et la zone Ouest, et leurs spécificités seront à ce titre étudiées séparément. Mais pour que ces spécificités soient compréhensibles, elles doivent tout d'abord être considérées en prenant en compte le contexte géopolitique particulier.

1- Des peuples sous influence, de 1945 à 1949

Les quatre années d'occupation alliée qui aboutissent à la constitution de deux États allemands donnent lieu à des politiques qui évoluent au gré du contexte international, notamment celui de l'affrontement idéologique entre bloc communiste et bloc occidental qui mène à la Guerre froide. En matière de politiques musicales, trois phases s'adaptant à l'actualité politique peuvent être définies sans distinction de zones en Allemagne occupée. La première couvre principalement l'année 1945 et le début de 1946 ; encore unis, les Alliés s'efforcent de

⁸¹⁶ « Aus den dargelegten Erwägungen wird Neue Musik hier als eine umfassende — vieles, nicht alles umfassende — plurale Kategorie für die Musik und Musikgeschichte des 20. Jh. verstanden. [...] Aufgrund einer fundamentalen Mehrdeutigkeit des Begriffs erweist sich tatsächlich jede Einzelbestimmung, die in eine Definition Neuer Musik eingebracht wird, als nur zum Teil wahr, d.h. stets auch als zum Teil unzureichend oder gar falsch. » Hermann DANUSER, « Neue Musik », in Ludwig FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1997, Sachteil 7, p. 76-77.

gouverner communément le pays, particulièrement Berlin, en favorisant les échanges interalliés sans mise en concurrence. La musique traduit cette volonté d'unité. La deuxième phase est amorcée dès le premier trimestre de l'année 1946 ; moins d'un an après la victoire, elle confirme les difficultés relationnelles croissantes entre Russes et Américains et, plus largement, Alliés de l'Ouest. La création à l'Est du « parti socialiste unifié d'Allemagne » (SED) qui absorbe les partis préexistants confirme la mainmise du régime stalinien sur la vie politique. Alors que Churchill évoque en mars le « rideau de fer » qui commence à diviser l'Allemagne, les politiques musicales contribuent à une véritable mise sous influence des différentes populations dans chaque zone, avec un objectif commun bien que non-concerté : y affirmer la légitimité, voire la suprématie de la culture de l'occupant sur celle de ses voisins. L'heure n'est pas encore à la confrontation directe. Cette confrontation se matérialise dans la dernière phase, qui se poursuivra au-delà de la période étudiée ; elle voit la mise à contribution de la musique au service des politiques propagandistes déclenchées par la Guerre froide, dont la proclamation de la « doctrine Truman » en mars 1947 officialise le conflit idéologique. Événement marquant de cette période, l'opération de communication *Operation Talk Back* lancée en octobre par le Général américain Lucius Clay, en charge de l'Office du Gouvernement militaire dans la zone américaine, avec pour objectif de contrer la propagande anti-américaine menée par l'Administration militaire soviétique. Au-delà de l'éclatement de l'unité alliée de façade, la musique est instrumentalisée dans un véritable combat entre des idéologies antagonistes. Outre le contexte géopolitique, il est intéressant d'étudier également plus en détail la manière dont les Alliés se positionnent face à la population allemande, selon la conception qu'ils se font de leur propre musique et de leur patrimoine culturel ; tandis que les Anglo-Saxons nourrissent un sentiment d'infériorité, les Français et les Soviétiques s'affirment à l'inverse dans celui de supériorité. De chaque positionnement émaneront des politiques musicales spécifiques.

1.1- De l'administration interalliée à la Guerre froide

La première année d'occupation par les Alliés est placée sous le signe de la cohésion et de la coopération. En témoignent la création de la *Kammer der Kunstschaffenden* dès le mois de mai 1945 et la naissance de la *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands* en juillet. L'unité des vainqueurs est encore mise en avant. Priorité est donnée tout d'abord à la remise à l'honneur des artistes interdits ou persécutés par le régime hitlérien, sans distinction de zone. La première exposition dans la zone soviétique de Berlin est organisée en juillet 1945 par la *Kammer der Kunstschaffenden*. Pour la seule année 1945, 22 expositions y seront présentées, 71 en 1946, 90 en 1947 et 92 en 1948⁸¹⁷, à l'initiative des quatre Alliés, dont plusieurs consacrées à l'Expressionnisme. Du 25 août au 31 octobre 1946 a lieu à Dresde la « Première exposition commune d'art allemand » (*Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*), qui sera, dans les faits, la dernière. Organisée grâce à la participation de la *Kulturbund*, elle attire quelque 74 000 visiteurs et présente près de six cents œuvres de deux cent cinquante artistes allemands, parmi lesquelles

⁸¹⁷ Une liste a été établie par Eckhart GILLEN, Diether SCHMIDT (dirs), *Zone 5, op. cit.*, p. 246-248.

une majorité émanant de peintres considérés « dégénérés » sous Hitler, notamment Paul Klee, Otto Dix, Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluff ou Ernst Barlach. Dans son discours d'ouverture le sculpteur Herbert Volwahn, qui en assure l'organisation, souligne son impact symbolique :

« Aujourd'hui signifie quelque chose de particulier pour nous, artistes de Dresde : nous n'avons pas oublié qu'il y a douze ans se tenait ici l'exposition "Art dégénéré", qui fit ensuite le tour de l'Allemagne et qui provoqua dans le monde entier de vives réactions d'indignation contre la barbarie artistique⁸¹⁸. »

Suite à cette exposition est créé, sous la houlette russe, le journal *Bildende Kunst*, distribué à près de 50 000 exemplaires dans la zone soviétique et à l'extérieur, avec pour objectif officiel néanmoins d'éduquer le public aux idéaux du parti. Dans un souci d'ouverture affichée, sa direction est confiée au peintre Carl Hofer, vice-président de la *Kulturbund* et cependant non-inféodé à l'idéologie communiste. Oskar Nerlinger, peintre membre du KPD depuis 1928 et professeur à la *Hochschule für Bildende Kunst* à Berlin-Est, est nommé conjointement et chargé de modérer Hofer. Le propos reste dans un premier temps libre et engagé en faveur de l'art moderne, pourtant stigmatisé au même moment par Jdanov en URSS. Du 26 au 29 octobre a lieu, toujours à Dresde, un important festival de musique. Sont données des œuvres de Prokofiev, Copland, Britten, Hindemith, Milhaud, ainsi que des Allemands Konrad Friedrich Noetel, Paul Höffer et Ernst Pepping. La programmation musicale dans tout le pays accorde elle aussi une place importante aux compositeurs de chaque puissance occupante, quelle que soit la zone. Rappelons également les mesures permettant la libre circulation des artistes, par le biais de passes interzonales, ou celles visant à mutualiser les ressources, notamment les partitions, à Berlin. En dehors de ces initiatives exemplaires, les politiques musicales sont néanmoins esquissées et mises en place indépendamment dans chaque zone et ne font l'objet d'aucune directive du Conseil de Contrôle interallié, excepté pour le domaine de la diffusion et de la dénazification des artistes allemands.

Aux premiers mois de l'entreprise d'administration interalliée succède une deuxième « période » qui voit l'intensification des tensions entre les Alliés et la cristallisation progressive du conflit avec les Soviétiques et qui coïncide avec la multiplication des initiatives de chaque Allié en matière culturelle dans sa zone, notamment les nombreuses ouvertures de « centres d'information » et les stratégies d'expansion évoquées précédemment. Car chacun entend, au fil des mois, imposer son influence pour s'assurer le soutien de la population et, à terme, prendre l'ascendant sur l'ensemble du pays, toutes zones confondues. Le caractère unitaire de certaines manifestations artistiques est néanmoins préservé. Le dénigrement de l'adversaire, qui

⁸¹⁸ « Der heutige Tag hat für uns Dresdner Künstler noch eine besondere Bedeutung : denn wir haben nicht vergessen, daß hier vor 12 Jahren die Nazis die erste Ausstellung "Entartete Kunst" zeigten, die dann durch ganz Deutschland ging und in der Welt einen Sturm der Entrüstung über diese Kunstbarbarei hervorrief. » *Ausstellungskatalog zur Allgemeinen Kunstausstellung Dresden 1946*, Dresde, Sachsenverlag, 1946, p. 6.

prévaudra à partir de 1947, reste encore anecdotique et l'occupant tend davantage à ériger son propre système politique et culturel en modèle qu'à se livrer à des attaques frontales. Les pièces de théâtre et les journaux qui circulent librement se chargent progressivement cependant de dénonciations, parfois à peine masquées, qui ne font qu'envenimer le climat des dernières réunions quadripartites du Conseil de Contrôle interallié. En juin 1946, un rapport américain fait état d'articles parus dans les journaux soviétiques, attaquant directement le capitalisme américain et stigmatisant notamment les États-Unis comme « le pays aux millions de chômeurs⁸¹⁹ ». Trois mois plus tard, les rumeurs se répandent parmi la population, dans les quatre zones, que la guerre entre les Russes et les Alliés de l'Ouest éclatera plus tôt que prévu.

« L'Allemagne n'est pour l'heure pas unie, il y a deux zones qui suivent deux développements. Ici dans la zone soviétique, la classe ouvrière est la force motrice de l'évolution démocratique ; la force d'occupation soviétique nous facilite la tâche, elle nous soutient, nous donne des conseils, fait des propositions [...]. Dans les autres zones, que je considère comme une seule, l'évolution ressemble à celle de l'après 1918, c'est-à-dire non pas le pouvoir à la classe ouvrière, mais une coalition avec la bourgeoisie, menée par le Parti social-démocrate [SPD]. Et par trois armées de pays capitalistes⁸²⁰. »

Cette déclaration du vice-président de l'administration en charge de la coordination de la police et futur chef de la *Stasi* Erich Mielke à la fin de l'année 1946 révèle la constitution désormais actée de deux blocs antagonistes que les idéologies divisent, et préfigure le conflit de la Guerre froide. Latent depuis la conférence de Potsdam en juillet-août 1945, c'est-à-dire dès les premiers jours de l'occupation alliée, il est officialisé sur le plan culturel, par la création de la pièce de théâtre *La Question russe* à Berlin en mai 1947. Comme le rappelle l'historien Martin Medhurst : « Une guerre froide est, par définition, une guerre rhétorique, combattue par des mots, des discours, des pamphlets, des campagnes d'information (ou de désinformation) publique, des actions symboliques et autres⁸²¹. » En 1947, les officiers américains pointent la crispation des relations avec les Soviétiques :

⁸¹⁹ F.N. LEONARD, « Information Control Summary N°62 », 7 juin 1946, p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 239, dossier 5/348 3, « Feb. 46 - Sept. 46, Weekly Reports, Theatre, Music – Berlin District 2 ».

⁸²⁰ « Deutschland ist zur Zeit keine Einheit, es gibt zwei Zonen und daher zwei Entwicklungen. Hier in der Sowjetzone [ist] die Arbeiterklasse die führende Kraft in der demokratischen Entwicklung, die sowjetische Besatzungsmacht erleichtert unsere Aufgaben, sie unterstützt uns, sie gibt uns Ratschläge, macht Vorschläge [...]. In den anderen Zonen, die ich hier als eine Zone bezeichne, haben wir eine Entwicklung, die der nach 1918 ähnelt, also keine Führung der Arbeiterklasse, sondern eine Koalition mit der Bourgeoisie, die von der Sozialdemokratie geführt wird. Zusätzlich drei Armeen aus kapitalistischen Ländern. » Erich MIELKE, 30 octobre 1946, cité par Jochen LAUFER, « Auf dem Wege zur staatlichen Verselbständigung der SBZ. Neue Quellen zur Münchener Konferenz der Ministerpräsidenten 1947 », in Jürgen KOCKA (dir.), *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, p. 33.

⁸²¹ « A cold war is, by definition, a rhetorical war, a war fought with words, speeches, pamphlets, public information (or disinformation) campaigns, slogans, gestures, symbolic actions and the like. » Martin J. MEDHURST, « Introduction », in Martin J. MEDHURST (dir.), *Cold War Rhetoric. Strategy, Metaphor and Ideology*, New York, Wesport, 1990, p. xiv.

« Dans la presse allemande et la radio de la zone soviétique, il y a de toute évidence une campagne coordonnée contre les politiques, opérations et personnalités des puissances occidentales. Cela va des insinuations contre des hommes d'État ou des hommes d'affaires américains jusqu'à la totale calomnie et au discrédit du gouvernement militaire américain et des forces d'occupation⁸²². »

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

« Cet échange ne pourra être limité par les Commandants de Zone que pour les motifs suivants : exigences de la sécurité militaire, besoins de l'occupation, nécessité d'assurer l'exécution par l'Allemagne de ses obligations à l'égard des Alliés, ainsi que nécessité de prévenir toute renaissance du national-socialisme et du militarisme. Chaque Commandant de Zone conservera le droit de prendre toutes mesures qu'il pourra juger nécessaires contre les publications ou les personnes qui enfreindraient ces dispositions et informera, ensuite, l'Autorité Alliée de Contrôle des mesures qu'il aura prises⁸²³. »

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

Début mai 1947, la situation entre les deux forces occupantes se détériore et la Guerre froide entre véritablement en application dans le domaine culturel après l'annonce de la représentation d'une pièce de théâtre clairement anti-américaine, *Die russische Frage* (*Russkij wopros*, « La Question russe »), de Constantin Simonov. La pièce raconte l'histoire d'un auteur américain embauché par un patron de presse pour écrire une série d'articles, « Dix raisons pour lesquelles les Russes veulent la guerre ». Payé généreusement, il s'offre le confort matériel et les faveurs d'une femme mais, en lieu et place d'articles antisoviétiques, écrit sur la conspiration des médias américains contre le régime démocrate et pacifique russe. Renié par son patron, sa femme et ses amis, il découvre sa nouvelle mission : apporter la vérité à ses concitoyens quant à la propagande mensongère et antisoviétique menée par les États-Unis. L'annonce de la représentation à Berlin suscite une réaction véhémente du côté américain et crée un incident diplomatique :

⁸²² « In the German press and radio of the Soviet Zone there is evident a coordinated campaign against the policies, operations and personalities of the western powers, ranging from insinuations against individual American statesmen of business men to outright vilification and discreditation of U.S. Military Government and U.S. occupying forces. » OMGUS, Office of the Director of ICD, « OMGUS Report N°6 », 22 février 1947, p. 5. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 245, dossier 5/347-3 7, « Information Control Reports ».

⁸²³ *Journal officiel du Conseil de Contrôle en Allemagne*, Berlin, Secrétariat Allié, 1947, n°16, 31 juillet, p. 286.

« L'Officier en charge du théâtre suggère de déposer plainte auprès du comité des affaires culturelles de la *Kommandatura* contre la production programmée de cette pièce qui serait nécessairement interprétée comme une calomnie malveillante de la presse et de la moralité américaines et de l'intelligence en général⁸²⁴. »

Une pression est également exercée sur les acteurs. Programmée dans un théâtre de la zone soviétique, le *Deutsches Theater*, la pièce n'est pas annulée ; le scandale entourant sa première et la conséquente campagne publicitaire dans le secteur soviétique amènent un public très nombreux. Jugée trop ouvertement propagandiste par les spectateurs, la pièce ne connaîtra cependant qu'une dizaine de représentations. Le journal de la zone soviétique *Tägliche Rundschau*, qui met en avant la « valeur démocratique de la pièce qui apprend l'honnêteté, la fermeté et la fidélité à une idée », attaque l'occupant américain pour manquement aux règles de la démocratie :

« Les journaux [américains] ont rapporté, d'une manière extrêmement incitative, que les acteurs ont refusé de prendre part à la représentation et qu'ils ont simplement prétexté être malades. Au contraire, ils ont tous fait de leur mieux pour obtenir le rôle le plus important. D'un autre côté, certaines personnes ont essayé d'inquiéter les acteurs par l'extorsion et toutes sortes de menaces pour les pousser à abandonner, ou rendre leur travail impossible. Certains ont même tenté d'influencer le public, tandis que dans le secteur américain de Berlin, la police allemande a interdit toutes les affiches annonçant la représentation⁸²⁵. »

Dès lors, l'affrontement politique s'incarne ouvertement dans le domaine culturel. Octobre 1947 marque la création officielle en URSS du *Kominform* (« Bureau d'information des partis communistes et ouvriers »), organisation qui regroupe les partis communistes des pays de l'Europe de l'Est, mais aussi de France et d'Italie. Lui répond celle de la *Central Intelligence Agency* ou CIA aux États-Unis, placée directement sous l'autorité du président Harry Truman. Créée par le *National Security Act* via la directive NSC-10/2 du 26 juillet 1947, l'Agence est pensée pour contrer la propagande communiste ; originellement destinée à coordonner les renseignements diplomatiques et militaires et à surveiller les agissements de l'URSS contre les intérêts américains, elle doit aussi permettre de mener des opérations secrètes de propagande, notamment culturelle. Par « opérations secrètes », la directive entend qu'elle soient « organisées et exécutées de telle manière que la responsabilité du gouvernement américain ne semble pas

⁸²⁴ « The Theatre officer suggests to file a strong protest with the Cultural Affairs Committee of the Kommandatura against the intended production of this play which would have to be interpreted as a malicious slandering of the American press and American morals and intelligence in general. » Frederic MELLINGER, « Russian play, "The Russian Question", to be produced at the Deutsche Theater, Berlin », 1^{er} avril 1947, p. 1-2. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347 3/5 12, « Importation : Theater ».

⁸²⁵ « The papers reported in a most inciting way that the actors refused to take part in the performance, that they simply pretended to be ill. On the contrary all of them tried their very best to get the most impressive leading parts. On the other hand certain people tried to make the actors nervous by extortion and all kinds of threatening in order to make them give up or render their work impossible. Certain people even tried to influence the public, whilst in Berlin American sector the German police prohibited posters for some time announcing the performance. » « On the stage and behind the scenes. "The Russian Question" : a Teststone. Translation, *Tägliche Rundschau* », 11 mai 1947, p. 6-7. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347 3/5 12, « Importation : Theater ».

évidente aux personnes non autorisées et, en cas de découverte, que le gouvernement américain puisse plausiblement décliner toute responsabilité à cet égard⁸²⁶. » Les moyens d'action donnés par la directive sont très vastes et permissifs :

« Propagande, guerre économique, action directe préventive incluant sabotage, antisabotage, mesures de destruction et d'évacuation, subversion contre les États hostiles incluant de l'aide aux mouvements souterrains de résistance, guérillas et groupes de libération des réfugiés, soutien des ressortissants locaux anti-communistes dans les pays menacés du monde libre⁸²⁷. »

La mission de déstabilisation du régime soviétique passe notamment par des financements accordés à des organisations anti-communistes supposément privées, dont le « Congrès pour la Liberté Culturelle » organisé en 1950 et déjà mentionné sera l'exemple le plus célèbre.

D'un côté, la mainmise du régime stalinien sur la zone Est de l'Allemagne est entérinée. De l'autre, le Général Lucius Clay lance en zone américaine son *Operation Talk Back*, destinée à « souligner la différence qui existe entre l'état policier communiste et la véritable démocratie⁸²⁸. » L'opération est confiée à l'ICD (*Information Control Division*) et aux gouvernements militaires de chaque *Land* sous contrôle américain. Tous les médias sont mis à contribution de cette véritable offensive :

« Tous les médias sous licence américaine seront utilisés, y compris le journal *Die Neue Zeitung* et les magazines *Heute*, *Neue Auslese* et *Die amerikanische Rundschau*. Les cinq stations radio de la zone américaine seront utilisées, séparément ou en tant que membres d'un réseau. Lorsque la situation le permet, des efforts seront faits pour associer les réseaux anglais, français et américains en Allemagne. Les programmes radio seront décidés et supervisés par le chef de la branche Radio à l'ICD. Ils incluront une série d'interventions par des conférenciers américains et allemands, planifiées à l'avance. Ils proposeront également des pièces à fort potentiel divertissant mais critiques envers le système communiste, comme *La ferme des animaux*⁸²⁹. [...] *Die Neue Zeitung* publiera des articles anticommunistes et mettra en opposition systématique les mécanismes du système communiste et ceux du système démocratique. Le tirage de *Die Neue Zeitung* va être considérablement augmenté et les nouveaux exemplaires distribués dans la zone soviétique. L'ICD procure actuellement en grand nombre des livres décrivant la réalité du

⁸²⁶ « "Covert operations" [...] are so planned and executed that any US Government responsibility for them is not evident to unauthorized persons and that if uncovered the US Government can plausibly disclaim any responsibility for them. » UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, *Foreign relations of the United States. 1945-50, Emergence of the Intelligence Establishment*, Washington, US Government printing office, 1996, document 292.

⁸²⁷ « Propaganda, economic warfare ; preventive direct action, including sabotage, anti-sabotage, demolition and evacuation measures ; subversion against hostile states, including assistance to underground resistance movements, guerrillas and refugee liberation groups, and support of indigenous anti-communist elements in threatened countries of the free world. » *Loc. cit.*

⁸²⁸ Lucius CLAY, *Guerre froide à Berlin*, *op. cit.*, p. 275.

⁸²⁹ Apologue de George Orwell publié en 1945 et mettant en scène une révolution organisée par les animaux d'une ferme contre les humains qui les gouvernent. L'auteur s'y livre à une satire de la révolution russe et à la critique de la dictature mise en place par Staline après la mort de Lénine.

système communiste, pour distribution par les circuits allemands habituels. Des documentaires et actualités filmées appropriés vont être tournés et distribués⁸³⁰. »

Bien que supposés s'en tenir à une description objective de faits, la mission assignée aux acteurs culturels est claire : « Concentrer les attaques sur le communisme en tant que système et sur ses manquements dans la protection et la reconnaissance des droits de l'individu⁸³¹. » À *Radio München*, une série de conférences est inaugurée en novembre 1947 et intitulée *Freedom versus Totalitarianism*. Les crimes et méfaits du communisme remplacent ceux du nazisme. La radio berlinoise RIAS voit ses dirigeants remplacés par des anticommunistes convaincus qui adaptent les programmes. Lorsque le blocus de Berlin est imposé par les Soviétiques en juin 1948 et le pont aérien mis en place, les émissions diffusent continuellement des reportages de ses journalistes sur le ballet des avions ravitailleurs au-dessus de la ville et sur le soutien apporté par la population, ou retransmettent les discours d'Ernst Reuter, le maire de la nouvelle municipalité de Berlin-Ouest. Au même moment, l'anticommunisme mène, aux États-Unis, à la création d'un programme de « lutte contre les activités antiaméricaines » et de l'*Un-American Activities Committee* (« Commission des activités non-américaines »). Dans ce contexte, le compositeur allemand Hanns Eisler, qui y avait émigré dans les années 1930, est auditionné en mai et en septembre, avant d'être stigmatisé publiquement comme le « Karl Marx de la musique⁸³² ». Son frère Gerhart, établi lui aussi aux États-Unis depuis 1941, est soupçonné d'être le chef du parti communiste américain. Bien que n'ayant jamais officiellement appartenu au parti communiste allemand ni exercé d'activité politique sur le sol américain depuis son arrivée en 1938, Hanns Eisler est accusé d'avoir infiltré le milieu artistique hollywoodien en tant qu'agent communiste. Il subit des interrogatoires publics à la fin de septembre 1947. Malgré le soutien que lui apportent parmi d'autres Charlie Chaplin, Albert Einstein, Aaron Copland, Leonard Bernstein, Roger Sessions ou Thomas Mann, il est inscrit sur une « liste noire » d'artistes compromis, avec Bertolt Brecht, puis contraint à quitter le territoire américain le 26 mars 1948. Il arrive à Berlin-Est en juin 1949.

⁸³⁰ « All overt media will be used, including the newspaper "Die Neue Zeitung", and the overt magazines "Heute", "Neue Auslese" and "Die Amerikanische Rundschau". All five radio stations in the U.S. Zones will be used, either singly or as members of a network. When occasion warrants, efforts will be made to combine English, French and American networks in Germany. Radio programs will be planned and supervised by the chief of the Radio Branch, ICD. Radio programs will include a series of talks by American and German speakers on a planned basis. They will also carry plays of high entertainment value, but critical of the Communist system, such as "Animal Farm". [...] The overt publications, most notably "Die Neue Zeitung", will carry anti-Communist material and systematically will contrast the workings of the Communist and Democratic systems. The circulation of "Die Neue Zeitung" will be increased substantially, the new circulation to be distributed in the Soviet Zone of Germany. ICD is procuring books portraying the truth about the Communist system in large editions for distribution through normal German channels. Appropriate documentaries and newsreels will be made and distributed. » Elmer COX, ICD, « Campaign against Communism », 30 octobre 1947, p. 2-3. NA, Rg 260, 390-42-21-3 E262 Box 304, dossier 5/349-1 5, « Administration of Military Government in Germany – Education ».

⁸³¹ « Attacks will be centered upon Communism as a system and its lack of protection and recognition of the rights of the individual. » *Ibid.*, p. 1.

⁸³² HOUSE OF REPRESENTATIVES, *Hearings Regarding Hanns Eisler*, Washington, US Govt. Printing Office, 1947. Cité par Elizabeth JANIK, *Recomposing German Music*, *op. cit.*, p. 163.

Aux côtés des Américains, les Britanniques s'engagent dans le conflit. La politique de mise en avant des réussites du modèle démocratique est jugée inefficace face au danger que représente désormais l'ennemi soviétique et, malgré la répugnance initiale pour la propagande, stigmatisée comme liée aux régimes totalitaires, des propositions quant à la « Politique future de publicité à l'étranger » sont soumises le 4 janvier 1948. La nouvelle campagne de propagande qui y est esquissée par le Secrétaire aux Affaires étrangères Ernest Bevin a pour objectif de « s'opposer à la percée du communisme en lançant une offensive contre lui⁸³³. » Quelques semaines plus tard est créé l'*Information Research Department* (IRD) au sein du ministère britannique des Affaires étrangères ; tenu secret jusqu'à sa dissolution en 1977, sa mission est de rassembler des informations sur les politiques soviétiques puis de les diffuser auprès de journalistes, politiciens et syndicalistes bienveillants, ainsi que de préparer et de coordonner la contre-propagande, notamment par le financement de publications ou de traductions d'ouvrages anticommunistes. Même si Bevin déclare que « c'est aux Européens et non aux Américains de donner l'exemple dans les sphères spirituelle, morale et politique, à tous les éléments anti-communistes de l'Europe de l'Ouest⁸³⁴ », les Britanniques n'en restent pas moins sous l'influence du puissant allié. L'Allemagne occupée devient naturellement le théâtre des opérations.

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

« Même si tous les personnages russes de la pièce sont dépeints en authentiques modèles, tandis que les Américains sont soit impuissants soit ridicules, la propagande de cette pièce est moins au vitriol que celle de *La Question russe*. La pièce est dénuée de toute tension dramatique et est d'une telle naïveté dans sa conception et sa présentation des différents personnages qu'elle ne pourra qu'avoir un effet hilarant sur le public allemand⁸³⁵. »

⁸³³ « Oppose the inroads of communism by taking the offensive against it. » Ernest BEVIN, « Future Foreign Publicity Policy », 4 janvier 1948, p. 1. TNA/PRO, CAB 129/23, CP (48) 8.

⁸³⁴ « It is for us as Europeans and as a Social Democratic Government, and not to the Americans, to give the lead in spiritual, moral and political sphere to all the democratic elements in Western Europe which are anti-Communist. » *Loc. cit.*

⁸³⁵ « Although all the Russian characters in the play are portrayed as genuine models, while the Americans appear as either helpless or ridiculous, the propaganda in this play is of a less vitriolic nature than of for instance "The Russian Question". The play is completely void of any dramatic tension and is so naïve in its conception and in its presentation of the various characters that it can only have a hilarious effect on a German audience. » « Synopsis of the Soviet Play "Colonel Kusmin" by brothers Tur and L. Scheinin », s.d., p. 10. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 347 3/5 12, « Importation : Theater ».

L'engouement de la population pour toute pièce traitant des dysfonctionnements de l'occupation et ridiculisant les Alliés garantit pourtant son succès ; malgré ses excès caricaturaux, elle attire plus de 40 000 spectateurs en une soixantaine de représentations⁸³⁶.

Autre révélateur des tensions Est/Ouest : l'ouverture, le 4 décembre 1948, de la *Freie Universität* (« Université libre ») par les Américains à Berlin. En concurrence directe avec l'*Universität Unter den Linden* (renommée *Humboldt Universität* en 1949) du secteur soviétique, elle accueille les étudiants berlinois et allemands qui dénonçaient la mainmise des communistes et l'endoctrinement marxiste-léniniste. Elle embauche par ailleurs des professeurs ayant fui l'est de la ville ou du pays, ainsi que des réfugiés de pays satellites de l'URSS. Les échanges avec les pays occidentaux se multiplient. De son côté, l'université de Berlin-Est généralise les cours de marxisme-léninisme, qui deviennent obligatoires en septembre 1948.

L'offensive lancée par les deux principaux Alliés touche collatéralement la musique. Preuve de l'importance que l'occupant lui accorde, pour son potentiel de rééducation tout autant que propagandiste : malgré les désastres provoqués par la guerre, un recensement des maisons d'édition musicale « ne tenant pas compte de ceux qui n'éditent qu'une revue musicale ou de rares livres sur des sujets musicaux » en dénombre, en juin 1948, 42 dans le secteur américain, 40 en zone soviétique, 30 côté britannique et 12 dans la zone française ; parmi toutes celles-ci, 27 sont situées dans la seule ville de Berlin⁸³⁷. Malgré la libre circulation accordée aux artistes d'une zone à l'autre, notamment à Berlin, les pressions s'accroissent pour les mener à choisir un camp. L'Orchestre Philharmonique de Berlin doit ainsi annuler sa tournée d'octobre 1948 en secteur soviétique après y avoir été fortement enjoint par l'administration américaine. Le mode de propagande antisoviétique choisi par les Américains en matière de musique est surtout la mise en valeur de l'esthétique de moins en moins tolérée par le régime de l'Est : la *neue Musik*, accusée de « formalisme ». Les journaux américains multiplient les attaques contre ce qu'ils nomment désormais la « musique antidémocratique » de l'URSS et mettent en avant les affinités idéologiques de ses dirigeants avec le régime hitlérien en matière de culture :

« Certaines phrases pourraient avoir été prononcées par Hitler dans l'un de ses discours de Nuremberg sur la culture ou écrits par Goebbels. La même idéologie, le même vocabulaire, le même appel aux "sentiments sains du peuple", les mêmes criaileries contre "l'art dégénéré", la même bureaucratie culturelle, qui dans son jugement nie audacieusement l'histoire du développement de la musique moderne et qui, dans ses slogans à propos de la "musique atonale", ne fait qu'illustrer son ignorance des choses culturelles⁸³⁸. »

⁸³⁶ Chiffre donné par Bernard GENTON, *Les Alliés et la culture. Berlin, op. cit.*, p. 233.

⁸³⁷ Otto E. ALBRECHT, « Music Publishing and Musicology in Germany », *Notes*, vol. V, n°4, septembre 1948, p. 491-494. « List [...] omitting those who publish only a musical periodical or occasional books on musical subjects. »

⁸³⁸ « Es sind Sätze, wie sie Hitler in einer Nürnberger Kulturrede gesagt oder Josef Goebbels irgendwo geschrieben haben könnte. Dieselbe Ideologie, derselbe Wortschatz, die gleiche Berufung auf das "gesunde Volksempfinden", das nämliche

Emblématique de la pureté politique car non-entachée par les années de national-socialisme, la *neue Musik* le devient également du modèle démocratique américain. C'est dans ce contexte que les Cours d'été de Darmstadt acquerront un nouvel enjeu.

À l'Est, la musique est toujours plus programmatique. À Berlin, des concerts sont organisés au *Staatsoper* en l'honneur de héros communistes, à l'instigation du SED. En janvier 1949 par exemple, le concert « *zur Gedenkstunde für Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg* » (« une heure de commémoration en hommage à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg ») donne à entendre Ottmar Gerster et son chœur *Warum ist das Meer so rot* (« Pourquoi la mer est-elle si rouge »), l'épilogue symphonique d'Ernst Hermann Meyer *Den Freiheitskämpfern zum Gedächtnis* (« En souvenir des combattants pour la liberté ») et la mélodie pour chœur et orchestre *Brüder packt mit an* (« Frères, combattez avec nous ») d'Eberhard Schmidt, mais aussi la *Maurerische Trauermusik* de Mozart. Entre les extraits musicaux, des lectures de textes de Liebknecht et Luxemburg ou encore un discours en hommage à ces « victimes immortelles⁸³⁹. » D'autres concerts à visée moins politique n'en font pas moins entendre des œuvres de compositeurs soviétiques reconnus par le régime, parmi lesquels Youri Chaporine et sa cantate *Sur le champ de Koulikovo*, prix Staline en 1941, traduite en allemand pour l'occasion, qui relate la bataille entre le grand-prince de Moscou Dimitri IV « Donskoï » et le seigneur féodal mongol Mamaï en 1380. Elle trouve ici un nouvel écho :

« La signification politique de ce combat réside dans le fait qu'elle constitue la première impulsion vers la réunification des peuples de duchés russes isolés sous le pouvoir du prince de Moscou. Son œuvre exprime la puissance de la force victorieuse du Bien sur celle du Mal⁸⁴⁰. »

Le contexte historique et géopolitique s'invite donc largement dans le façonnement des politiques culturelles, et particulièrement musicales, dans les quatre zones de l'Allemagne occupée. Il est un autre facteur déterminant dans la conception et la mise en application de ces dernières ; il s'agit de la relation qu'entretiennent les puissances d'occupation avec leur propre patrimoine musical au regard de celui de l'Allemagne.

Geschrei von "entarteter Kunst", dieselbe Kulturbürokratie, die in ihrem Urteil die Entwicklungsgeschichte der modernen Musik kühn negiert und in ihren Schlagworten von der "atonalen Musik" nur ihre Ahnungslosigkeit in künstlerischen Dingen dokumentiert. » « Blick in die Zeit : *Badischen Zeitung*, "Antidemokratische Musik" », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 15^{ème} année, n°3, mars 1948, p. 76.

⁸³⁹ Programme du concert « *zur Gedenkstunde für Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg* », 15 janvier 1949. LAB, C Rep 167, Nr. 30.

⁸⁴⁰ « Die politische Bedeutung dieser Schlacht bestand darin, daß sie den ersten Antrieb zur Vereinigung der Völker der einzelnen russischen Herzogtümer unter der Macht des Moskauer Großfürsten gab. [...] [In diese Werke] gibt er der Überzeugung von der siegenden Kraft des Guten über das Böse Ausdruck. » *Loc. cit.*

1.2- Politiques musicales et sentiment d'infériorité

« Il faut des traditions pour faire un occupant supportable⁸⁴¹. »

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

Les Américains ont été discrédités par le régime hitlérien comme inférieurs aux Allemands, non-seulement à cause de la pénurie de musique savante et l'absence d'une longue tradition musicale, mais également du fait de la renommée et de la prévalence du jazz, accusé d'être « dégénéré ». Contrairement à celle des peuples d'Europe, leur musique savante est effectivement récente. Les premières musiques dont aient été conservées des traces sont des psaumes religieux protestants apportés par les colons. Le premier recueil compilant des chants composés sur le sol américain, *l'Introduction au chant des psaumes* de John Tufts, est publié en 1712 et est empreint d'influences anglaises et françaises. Jusqu'au XIX^e siècle, les sociétés de musique se cantonnent principalement à l'exécution des grandes œuvres des compositeurs européens. En 1818 Anthony Philip Heinrich, originaire de Bohême, est le premier musicien à prôner la création d'une musique s'inspirant du folklore américain et se libérant des influences européennes. Il sera suivi par Antonín Dvořák après la nomination de celui-ci à la tête du Conservatoire national de New York en 1892. Le premier orchestre permanent de l'histoire des États-Unis, le *New York Philharmonic Orchestra*, est créé en 1842. L'ouverture du premier conservatoire date de 1860 et celle du premier opéra, le *Metropolitan Opera*, de 1888, soit cinq ans après la mort de Wagner. Le développement de la vie musicale s'est fait essentiellement après la Première Guerre mondiale ; les créations d'orchestres se sont multipliées et l'arrivée de la radio a entraîné une démocratisation de la musique savante alors réservée à une élite. Surtout, la créativité de trois compositeurs désormais incontournables, Charles Ives, George Gershwin et Aaron Copland a permis le développement d'esthétiques musicales libérées de l'hégémonie germanique et plus largement européenne. En 1947, l'ouvrage *Composers in America* de Claire R. Reis recense 332 compositeurs « contemporains » américains. La « nouvelle musique » est donc encouragée pour son côté anti-nazi, mais aussi car cette période est la plus avantageuse pour les Américains.

⁸⁴¹ James de COQUET, *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945, p. 204.

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

« Les Nazis ont fait croire aux Européens que l'Amérique est attardée, barbare, décadente, et n'a pas sa place parmi les nations progressives et civilisées du monde. Pour combattre ceci, les États-Unis doivent convaincre eux-mêmes l'Europe que l'Amérique a une culture⁸⁴². »

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

« En considérant la situation du compositeur américain sous tous les angles, je suis parvenu à la conclusion que notre tâche la plus dure est de nous débarrasser de cet absurde complexe d'infériorité des musiciens américains, qui continue à exister au sein du public en général, mais aussi dans les esprits du public amateur de musique et des musiciens américains eux-mêmes⁸⁴³. »

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

« Ils sont très bien formés mais n'ont pas encore eu le temps de s'émanciper, donc il n'y a pas encore de style américain. Nombre de compositeurs essaient d'écrire de la musique basée sur le langage folklorique, mais la musique folklorique du pays est elle-même britannique dans ses origines ou issue des *negro spirituals*⁸⁴⁴. »

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

⁸⁴² « The Nazis have been telling Europeans that America is backward, barbaric, decadent, and is not to be included among the progressive, civilized nations of the world. To fight this, the United States must by itself convincing Europe that America has a culture. » Edward BARRETT, directeur de l'*Office of War Information* (OWI) américain, cité par David MONOD, *Settling scores*, op. cit., p. 20.

⁸⁴³ « In viewing the situation of the American composer from many angles, I have reached the conclusion that the big job is for us to get rid of the absurd inferiority complex regarding American musicians that continues to exist in the minds of the general public, may even in the minds of the musical public and of American musicians themselves. » Quincy PORTER, « The situation of the American composer », *The Music Journal*, Vol. V, n°3, mai-juin 1947, p. 14.

⁸⁴⁴ « They are all well trained but they had little time to develop themselves so there does not exist an American style yet. Many of them are trying to write music based on folk idioms, but the country's folk music itself is British in origin or comes from Negro spirituals. » Paul HINDEMITH, « Musik in Amerika », cité par David MONOD, *Settling scores*, op. cit., p. 247-248.

Concernant l'approvisionnement peu conséquent en musique américaine auprès de la Bibliothèque musicale interalliée, les quatre-vingts partitions ont été envoyées sous forme de microfilms qui prendront des mois à être développés ; les dernières ne seront finalement disponibles qu'en mai 1947. Il faut également attendre 1947 et la nomination en février de Harrison Kerr à la *Reorientation Branch* de Washington, pour que le projet de faire venir des interprètes américains soit enfin envisagé et financé ; le programme *visiting artists* (« artistes en visite ») n'est cependant concrétisé qu'en 1948, avec la venue de Leonard Bernstein au *Prinzregententheater* de Munich. Les premiers centres culturels américains seront pour leur part créés en mai 1947 — pour rappel, les Soviétiques avaient ouvert leur premier « club » *Die Möwe*, dès la fin des combats, les Français dès 1945 également, les Britanniques en mars 1946.

N'ayant pas pressenti l'importance décisive des politiques musicales dans le processus de réorientation du peuple allemand, l'administration américaine accuse donc un retard notable comparativement à ses Alliés, particulièrement soviétiques :

« Tous les observateurs reconnaissent que les autorités russes, à Berlin et dans leur zone, réalisent l'importance propagandiste primordiale de la scène dans la tâche de rééducation des forces d'occupation, et agissent en conséquence avec une vigueur qui fait honte à l'hésitation dont font preuve les autres Alliés⁸⁴⁵. »

Pour y pallier, elle entreprend à partir de 1946 de nombreuses initiatives simultanées visant à faire découvrir et admirer la culture américaine dans son ensemble. Parmi celles-ci, la propagande par le film « pédagogique » diffusé dans les écoles de la zone occupée qui manquent de matériau suite à l'épuration du système scolaire allemand :

« L'un des besoins les plus importants de l'Allemagne est l'une des plus grandes opportunités pour l'Amérique : l'approvisionnement en films éducatifs américains, des films qui montrent le mode de vie américain et illustrent d'une manière bien plus vivante que tout autre moyen les objectifs et les résultats d'une vie en liberté démocratique⁸⁴⁶. »

Parmi la liste des 85 films conseillés, l'exemple de *The Policeman*, court film américain de 1940, « histoire simple et humaine du policier, "notre ami" », utilisé pour enseigner « l'attitude

⁸⁴⁵ « It is well known to every observer that the Russian authorities in Berlin as well as in the Russian zone, realize the paramount propagandistic importance of the stage for the re-educational task of the occupying forces, and act accordingly with a vigour that disgraces the hesitancy on the part of the Allies. » OFFICE OF MILITARY GOVERNMENT, ICD, « Theatre and Music Report », 24 juillet 1946, p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 239, dossier 5/348 3, « Feb. 46 - Sept. 46, Weekly Reports, Theatre, Music – Berlin District 2 ».

⁸⁴⁶ « One of the greatest needs of Germany is one of the greatest opportunities of America : the supplying of American educational films, of films that show the American way of life and illustrate more vividly than is possible in any other way the aims and results of life in democratic freedom. » Boyd WOLFF, « Films for German Schools and Youth Groups. Final Report of the Film and Theater Section, Reorientation Branch, Civil Affairs Division, War Department », 1^{er} avril 1947, p. 1. NA, Rg 260, 390-46-12-4 E598 Box 3, dossier 5/349-1 34, « Protokolle + Report (films) ».

démocratique envers les symboles de l'autorité⁸⁴⁷. » Ou encore *Toscanini*, commandé et produit par l'*Office of War Information*, qui présente l'Amérique comme un « havre de paix pour un grand musicien en exil suite à des persécutions politiques » et « donne une idée de l'estime en laquelle la musique est tenue en tant qu'activité culturelle par le public américain⁸⁴⁸. »

Sur les ondes berlinoises de la RIAS (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*) et celles des autres radios de la zone, des émissions alternent jazz, musique de danse, musique savante américaine et reportages sur leur zone ou plus généralement sur les États-Unis. Les articles consacrés à la musique américaine dans les revues musicales vantent la richesse de la vie culturelle outre-Atlantique. Les chiffres donnés par l'éditeur et journaliste autrichien-américain Heins Walter Heinsheimer à ce propos sont éloquentes : au moment de la Première Guerre mondiale, seuls 13 orchestres symphoniques étaient recensés sur tout le territoire, et les concerts réservés aux classes les plus aisées. Entre 1914 et 1947, 100 nouveaux orchestres sont nés, alors même que le système de subventions publiques n'existait pas. 200 stations de radio sont en fonctionnement en juillet 1947, avec des chefs d'orchestre célèbres et renommés : Arturo Toscanini (orchestre de la NBC, National Broadcasting-Company), Pierre Monteux (San Francisco), Serge Koussevitzky (Boston), Eugene Ormandy (Philadelphie). 30 000 jazz-bands ont vu le jour dans les universités, lycées et écoles, ainsi que 20 000 orchestres d'écoles. Des concerts d'été sont organisés en plein air, parfois dans des stades de 20 000 places, et attirent un vaste public avec une programmation et des interprètes de qualité⁸⁴⁹.

Autre exemple de ce que l'on pourrait qualifier de « propagande culturelle » américaine, la création d'un événement ouvertement élitiste, une série de concerts organisés par la « Société des amis et des ennemis de la nouvelle musique » (*Gesellschaft der Freunde und Feinde der neuen Musik*) :

« Son objectif était de mettre en avant la musique américaine dans son ensemble et la musique contemporaine de toutes les nations non-allemandes par une série de concerts, à programmer dans les bibliothèques des Centres d'information américains, gratuits pour tous les professionnels et limités à quarante personnes. Le tout devait être aussi snob que possible et inaccessible. En conséquence, sa popularité se répandit comme une traînée de poudre⁸⁵⁰. »

⁸⁴⁷ « Simple, human story of the policeman as "your friends". [...] Useful as indicative of the democratic attitude toward symbols of authority. » *Ibid.*, p. 18.

⁸⁴⁸ « America as a haven of refuge for a great musician in exile from political persecution. [...] Gives an idea of the esteem in which music is held as a cultural activity by the American public. » *Ibid.*, p. 19.

⁸⁴⁹ Heins Walter HEINSHEIMER, « Amerikanisches Musikleben im Aufstieg », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°9, juillet 1947, p. 250-254.

⁸⁵⁰ « Its purpose was to further in the main American music and the contemporary music of all non-German nations in a series of reading concerts to be held in the American Information Library free of charge to all professional people with an audience of not more than forty. It was to be as snobbish as possible and equally inaccessible — as a result its popularity spread like wild-fire. » Walter HINRICHSEN, « Information Control Cumulative Report, 1 July-31 December 1946 », p. 1. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 240, dossier « Weekly Reports ».

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

La situation des Britanniques est comparable, bien qu'historiquement différente. Les Allemands leur reconnaissent une tradition musicale dont Henry Purcell est le représentant incontesté, mais pointent l'absence de compositeurs de génie après lui. À l'issue du festival « Nouvelle Musique internationale à Berlin » en 1947, le critique musical allemand Kurt Westphal expose ce déficit persistant :

« Le rétablissement de la vérité historique auquel nous aspirons aujourd'hui ne fait toujours pas de l'Angleterre une patrie de musique. Le fait est que les compositeurs anglais ont joué à plusieurs reprises dans l'histoire de la musique le rôle de Moïse : ils ont montré la terre de Canaan et ont conduit les autres à ses frontières, mais ils n'y sont pas entrés eux-mêmes. C'est pourquoi l'Angleterre ne dispose aujourd'hui d'aucun compositeur qui soit présent en permanence dans les programmes de concerts européens. L'Angleterre se retrouve sans classicisme musical⁸⁵¹. »

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

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

⁸⁵¹ « Die Wiederherstellung der historischen Wahrheit, die wir heute vernehmen wollen, verwandelt aber England noch nicht in ein Musikland. Tatsache bleibt, daß englische Komponisten mehrfach eine Mosesrolle in der Musikgeschichte spielten : sie schauten das Land Kanaan und führten andere an seine Grenzen heran, aber sie selbst betraten es nicht. Darum hat England bis zum heutigen Tage keinen Komponisten aufzuweisen, der in den Konzertprogrammen Europas ständig vertreten wäre. England ist ohne musikalische Klassik geblieben. » Kurt WESTPHAL, « Internationale neue Musik in Berlin », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°10-11, août-septembre 1947, p. 293.

seulement que nous avons réussi à réunir une véritable foule de talents nouveaux et vraiment créatifs⁸⁵². »

En 1948, le poète et dramaturge Thomas Stearns Eliot — son *Murder in the Cathedral* est donné avec succès sur les scènes allemandes après la guerre — évoque même un « déclin » :

« Nous pouvons affirmer avec une certaine assurance que notre période actuelle est une période de déclin ; que les critères en matière de culture sont plus bas qu'ils ne l'étaient il y a cinquante ans ; et que les preuves de ce déclin sont observables dans tous les domaines de l'activité humaine⁸⁵³. »

Au sortir d'une guerre qui l'a considérablement affaiblie, la Grande-Bretagne connaît néanmoins un regain d'intérêt de sa population dans le domaine culturel, que son antenne de radio au sein de la BBC (*British Broadcasting Corporation*) ambitionne d'intégrer et de développer. Les politiques musicales qui se mettent progressivement en place tiennent nécessairement compte de ce contexte et expliquent la prépondérance de la radio en zone britannique. Le 4 mai 1945, l'hymne britannique retentit sur Radio Hambourg qui diffuse à 19 heures sa première annonce : « Ici Radio Hambourg, une station du Gouvernement militaire interallié » (*Here is Radio Hamburg, a Station of the Allied Military Government*). Au mois de septembre, elle devient la *Northwest German Radio* ou NWDR. Un orchestre est immédiatement créé, qui joue des musiques interdites, britanniques et juives ainsi que de la musique légère avec pour objectif de « rééduquer le public allemand pour qu'il devienne inconsciemment plus perméable aux idées et aux valeurs que la Grande-Bretagne défend⁸⁵⁴. »

Dans cette idée sont également choisies les pièces de théâtre à montrer au public occupé, dans une traduction allemande. La responsabilité de la programmation est confiée à la Section Théâtre et Musique de l'ISC (*Information Services Control, Directorate*) et à son consultant anglais Ashley Dukes, propriétaire du *Mercury Theatre* à Notting Hill. Sont privilégiées des pièces ayant connu un succès considérable en Grande-Bretagne, parmi lesquelles *Murder in the Cathedral* (*Mord im Dom*) de Thomas Stearns Eliot, représenté plus de 1 000 fois entre 1935 et 1947 ou encore *Duet for two Hands* (*Zwei Hände*) de Mary Hayley-Bell écrit en 1945 et donné plus de 400 fois en l'espace de deux ans. L'objectif est, dans un premier temps, de confirmer la légitimité de

⁸⁵² « Our opera is of inferior quality, and lives — with the exception of one solitary new English work, *Peter Grimes* — on the past. Our theatre, although superior in technical standard to our opera, lives wholly on the past. It is only in ballet that we have managed to assemble a veritable host of new and truly creative talent. » James REDFERN, cité par Robert HEWISON, *In Anger. Culture in the Cold War 1945-60*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1981, p. 7.

⁸⁵³ « We can assert with some confidence that our own period is one of decline ; that the standards of culture are lower than they were fifty years ago ; and that the evidences of this decline are visible in every department of human activity. » Thomas Stearns ELIOT, *Notes Towards the Definition of Culture*, Londres, Faber and Faber, 1948, p. 19.

⁸⁵⁴ « Reeducate the German public so that they may unconsciously become more accessible to the ideas and standards for which Britain stands. » FOREIGN OFFICE, « Policy of German Information Services for Germany », 29 mai 1945, p. 1. TNA/PRO/FO, 898/401.

l'Angleterre comme nation de culture. Les pièces sont en outre sélectionnées en fonction du message didactique, psychologique ou moral qu'elles délivrent.

Le domaine de la musique savante quant à lui laisse la part belle à l'opéra, genre le plus apprécié en Grande-Bretagne, ainsi qu'à la musique vocale. À l'été 1946, 22 opéras municipaux ont été rouverts dans la zone. Après la guerre, l'administration britannique revendique principalement Benjamin Britten et Michael Tippett comme ses compositeurs incontournables. L'oratorio *A Child of Our Time*, que Tippett avait composé entre 1939 et 1941 en commémoration des événements tragiques du pogrom de 1938 surnommé « Nuit de Cristal » par Goebbels, est donné en radiodiffusion en novembre 1945 sous la direction du chef allemand de l'orchestre de la NWDR, Hans Schmidt-Isserstedt. Précisons cependant ici qu'en raison de son engagement pacifiste et de sa constitution en objecteur de conscience durant la guerre, Tippett avait été incarcéré trois mois à la prison de Wormwood Scrubs en 1943. Conséquemment, bien que mis à l'honneur, il n'est pas accepté en zone britannique en 1945 et ne pourra pas assister à la création de sa pièce. Britten, qui sera finalement exempté, s'était lui aussi déclaré objecteur en avril 1942. La fin de la guerre sonne donc un véritable retour en grâce des deux compositeurs. *Peter Grimes* connaît une longue tournée couronnée de succès dans de nombreuses villes allemandes sur la saison 1946-1947 : Hambourg, Berlin, Hannovre, Cologne, Francfort, Stuttgart, Mannheim, Baden-Baden, Munich, Leipzig, Dresde, Halle. L'ambition de revendication du statut de *Kulturvolk* mène à l'organisation par la NWDR, en juin 1947, d'une « semaine de la musique anglaise » (*Englische Musiktage*) à Berlin. Y sont présentées des œuvres de Britten et Tippett, mais également Vaughan-Williams, Ireland, Walton, Rawsthorne et Rubbra. En ouverture à ces journées, une conférence « L'Angleterre, pays de la musique » (*Musikland England*) est donnée par le musicologue Fred Hamel, qui ne parvient néanmoins pas à changer l'opinion des musicographes allemands parmi lesquels Kurt Westphal :

« La visite guidée et experte de Hamel à travers l'histoire de la musique anglaise aura montré aux amateurs mélomanes que toutes les avancées musicales significatives en Angleterre sont le fait de l'histoire de la musique européenne⁸⁵⁵. »

Dans le domaine du cinéma, les Britanniques se retrouvent rapidement sous l'influence américaine. Après la fusion économique de la Bizone, des accords sont passés pour « permettre la distribution commerciale de films sur une base réciproque⁸⁵⁶ » dans ces deux zones. Dans les faits, les productions hollywoodiennes concernent la majorité des films diffusés dans les quelque 1 100 salles que compte la seule zone britannique.

⁸⁵⁵ « Hamels kundige Führung durch die englische Musikgeschichte wird dem musikinteressierten Laien gezeigt haben, daß von England wertvolle Anstöße auf die europäische Musikgeschichte ausgingen. » Kurt WESTPHAL, « Internationale neue Musik in Berlin », *art. cit.*, p. 293.

⁸⁵⁶ « ... permit the commercial distribution of films on a reciprocal basis in the British and American zones. » CONTROL COMMISSION FOR GERMANY (British Element), « Re-establishing the German film industry », 1^{er} octobre 1947, p. 1. NA, 260, 390-42-20/21-4 E260 Box 263, dossier 17, « British/US Film Working Party ».

Le sentiment d'infériorité anglo-saxon ainsi que la politique de « non-fraternisation » qui prévaut dans leurs zones mènent à l'interdiction totale faite à tout musicien, amateur ou professionnel travaillant pour ces deux administrations, de se produire devant un public allemand :

« Aucun fonctionnaire du gouvernement militaire ne peut profiter de sa position pour participer à des activités culturelles allemandes. Ceci en partie pour s'assurer que les Allemands ne se fassent pas de mauvaise impression sur les standards britanniques en matière de musique, dans l'éventualité où un amateur ou un mauvais musicien professionnel viendraient à s'y produire⁸⁵⁷. »

Les rares concerts de musique américaine sont tout d'abord réservés aux troupes militaires et non-accessibles au public allemand. En septembre 1945 est ainsi donnée *Afro-American Symphony* de William Grant Still, élève d'Edgar Varèse, par l'orchestre philharmonique de Berlin. Première œuvre américaine jouée sur le sol allemand, elle est dirigée par un jeune compositeur noir, Rudolph Dunbar, alors correspondant pour la presse étrangère, en remplacement du chef Leo Borchard « tué accidentellement⁸⁵⁸ » quelques jours auparavant. Malgré la mise en avant du concert et du message de tolérance porté par l'œuvre et le choix du chef, l'exclusion du public allemand empêche tout retentissement sur la population. Trois mois plus tard, l'orchestre donne l'*Adagio* de Samuel Barber sous la direction du Capitaine John Bitter, toujours devant les troupes américaines. Le premier concert ouvert au public allemand a lieu tardivement, le 8 mars 1946, à Heidelberg. Il présente une œuvre de Walter Piston, *Incredible Flutist Suite*. Les représentations s'intensifient progressivement ; Sergiu Celibidache fait découvrir l'*Adagio* de Barber à Berlin en avril, Hans Rosbaud dirige Copland (*An Outdoor Overture*) en septembre. Un peu plus d'un an après l'ouverture de la musique américaine au public allemand, le chiffre atteint, en juin 1947, 374 représentations pour 89 œuvres dans tout le pays, dont 285 pour la zone américaine⁸⁵⁹. L'engagement d'interprètes américains de renommée internationale est pour sa part fortement recommandé par le directeur de l'*Information Control Division* Robert McClure, mais rejeté par le conseiller politique de l'administration militaire américaine Robert Murphy. L'argument avancé est le refus de faire payer les contribuables américains pour des tournées d'artistes dans un pays qui doit être occupé durement. La position britannique est identique.

⁸⁵⁷ « No Military Government official may take advantage of his position to participate in German cultural activities. This is partly to ensure that the Germans do not get a false impression of British standards of musical life, should an amateur or poorly gifted professional musician perform under such circumstances. » Brian DUNN, Information Services Department, 18 juillet 1946. TNA/PRO/FO, 946/57.

⁸⁵⁸ De retour d'un concert le 23 août 1945, le chauffeur de Borchard se méprend sur le geste d'une sentinelle américaine à un *checkpoint* et ne s'arrête pas ; la sentinelle ouvre le feu sur la voiture et Borchard meurt sur le coup. Suite à cet incident, l'établissement de barrières aux *checkpoints* est généralisé.

⁸⁵⁹ Chiffres donnés par Harrison KERR, « Information Control in the Occupied Areas », *Notes*, vol. IV, n°4, septembre 1947, p. 433.

Enfin, problématique pour l'administration américaine, la gestion des lieux de spectacle et de divertissement durant les premiers mois de l'occupation. La priorité étant donnée à la reconstruction matérielle du pays, les salles d'opéra ou de cinéma sont tout d'abord utilisées pour loger les régiments de soldats américains :

« Les quelques salles encore disponibles étaient la majeure partie du temps utilisées par les Services spéciaux pour le divertissement des troupes attendant leur redéploiement, et nombreux sont les exemples où les troupes étaient logées dans des théâtres. [... Il y eut] de longues négociations entre les Commandants des troupes et l'*Information Control Division* pour, dans un premier temps, faire en sorte que les troupes ne soient plus logées dans les théâtres et, ensuite, permettre que les rares salles disponibles soient utilisées pour les activités culturelles des Allemands uniquement, ou au moins une partie du temps⁸⁶⁰. »

Le premier concert pour le public allemand organisé en Bavière est ainsi donné dans le *Prinzregententheater* de Munich investi par des troupes, avec un foyer transformé en salle de repas pour les officiers. La vision du désordre causé dans ce lieu culturel par les conditions précaires de logement confine pour la population, toujours conservatrice, au sacrilège.

Conséquence des précautions prises par les occupants anglo-saxons et des erreurs stratégiques en matière de politique culturelle, le renforcement au sein de la population allemande des préjugés à leur rencontre.

⁸⁶⁰ « The few halls still available were for a considerable time used by Special Services for the entertainment of troops awaiting re-deployment and in many instances troops were billeted in theaters. [... There were] many lengthy negotiations between troop commanders and Information Control Division to first stop the practice of billeting troops in theaters and secondly enable the few available halls to be used for cultural activities of the Germans on a full time or part time scale. » John EVARTS, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », *doc. cit.*, p. 2.

1.3- Politiques musicales et sentiment de supériorité

« Il semble donc que notre devoir soit ici, comme dans quelques autres domaines, de contrôler sans doute mais surtout de conseiller, de diriger et de réorganiser non seulement parce que nous détenons les leviers de commande mais parce que beaucoup d'Allemands cultivés sentent plus ou moins que nous sommes dépositaires d'une doctrine et d'une culture susceptibles de ramener l'Allemagne au culte de la beauté et de lui redonner le goût des valeurs spirituelles⁸⁶¹. »

Contrastant avec l'attitude anglo-saxonne, la position de la France, pourtant dénigrée elle aussi par le régime national-socialiste :

« Douze années de national-socialisme, à force d'aveuglement systématique, de propagande haineuse, de déformations et de calomnies invérifiables pour la grande masse des allemands, avaient accrédité chez celle-ci l'idée d'une France où la décadence de l'art était le signe certain de sa décadence profonde, vitale⁸⁶². »

L'objectif des membres du gouvernement militaire de la Zone Française d'Occupation n'est pas d'affirmer ou de chercher à mériter une légitimité culturelle mais de véritablement imposer la supériorité française — au détriment des autres Alliés — « dans le seul domaine où aucune concurrence étrangère ne menace de l'amoindrir : celui de l'intelligence et du goût⁸⁶³. » Tout comme ses Alliés, l'administration française accorde donc une place importante à la politique culturelle à mettre en œuvre dans sa zone d'occupation en Allemagne. Trois services sont constitués en août 1945 à Baden-Baden, qui travaillent en étroite collaboration : la Direction de l'Éducation Publique dirigée par Raymond Schmittlein, la Direction de l'Information (Jean Arnaud) et le Bureau des Spectacles et de la Musique (René Thimonnier). Dès leur installation dans la zone, ces personnalités accordent une place prépondérante à la propagation de la culture française qu'ils jugent supérieure et exemplaire, ainsi que le résumera Jean Arnaud dans la revue *La France en Allemagne* :

« La France, pays de la mesure, du bon sens, du goût, de la finesse, pays aussi de la Révolution et des droits de l'homme, pays exportateur des valeurs humanistes, est l'antidote tout indiqué pour l'âme allemande⁸⁶⁴. »

⁸⁶¹ René THIMONNIER, « Projet de réorganisation du théâtre allemand dans la Z.F.O. », 23 septembre 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 486/7a, « Spectacles, 1946-1948 ».

⁸⁶² « Les Ateliers d'Art Français », *La revue de la zone française*, n°6/7, avril-mai 1946, p. 14.

⁸⁶³ Jean CARMOËNS, « La peinture contemporaine française, La gravure française, Les artisans d'art allemand », *Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la Zone Française d'Occupation*, éd. R. Dumay, Baden-Baden, n°1, avril 1947, p. 96.

⁸⁶⁴ Jean ARNAUD, « Avant-propos », *La France en Allemagne*, n° spécial « Information et Action culturelle », août 1947, p. 10.

Dès le 3 juillet 1945, René Thimonnier rédige les « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », dans lesquels il suggère l'interdiction de toute musique ou pièce de théâtre écrite en Allemagne depuis 1933, à l'exception des compositeurs interdits par les nazis, comme les autres Alliés. Pour combler le manque, les œuvres françaises sont indiquées et fortement représentées dès les premiers mois de la reprise des activités musicales et théâtrales⁸⁶⁵. Par ailleurs, ainsi que l'énonce le Général de Lattre de Tassigny, « les Allemands sont des visuels et des auditifs, il faut leur faire entrer la France par les yeux et les oreilles⁸⁶⁶. » Le commandement militaire français n'ayant pas ordonné de politique de « non-fraternisation », les concerts « mixtes » — où se côtoient force d'occupation et population — se généralisent rapidement. Le 22 juillet a lieu le premier concert organisé par le Bureau des Spectacles et de la Musique ; un orchestre reconstitué à Baden-Baden joue un programme composé pour moitié de musique française. Au 24 août 1945, le Bureau des Spectacles et de la Musique a déjà organisé 13 concerts, accessibles aux Français et aux Allemands. Des tournées d'interprètes allemands sont mises en place sur toute la zone dès le mois de septembre. Le moyen privilégié de diffusion de la suprématie culturelle française est l'organisation de nombreuses tournées musicales ou exposition artistiques présentant au public allemand, mais également aux autres occupants dans leur propre zone, les interprètes (Quatuor Calvet, Ginette Neveu, Monique Haas, Les petits Chanteurs à la Croix de Bois, Les Compagnons de la chanson), les compositeurs (Francis Poulenc, Jacques Ibert, Georges Auric) et les auteurs dramatiques (Jean Anouilh, Albert Camus, Paul Claudel, Jean Cocteau) français les plus célèbres. En 1946, « 21 tournées théâtrales et 29 tournées musicales ont donné plus de 500 représentations, qui ont attiré plus de 600 000 auditeurs et spectateurs (528 représentations au 1^{er} juin 1947)⁸⁶⁷. » L'enjeu est d'édifier l'ennemi allemand, désormais vaincu, qui a trop souvent péché par arrogance dans le domaine musical :

« L'Allemand ne comprend bien que sa propre musique et a tendance à mal évaluer celle des autres. Il aimerait ne pas voir que jusqu'à la fin du XVII^e siècle, l'Italie et la France se partageaient l'influence sur le monde musical, et que la musique allemande n'a exercé son hégémonie que sur deux siècles, allant de la naissance de Bach à la mort de Wagner⁸⁶⁸. »

La musique populaire est également visée :

« Il n'était certes pas inutile qu'on vînt rappeler — et parfois même apprendre — aux Allemands que, pour digne d'admiration que soit leur art populaire (il ne saurait être question de le nier), tous les peuples possèdent une tradition poétique et musicale, et

⁸⁶⁵ René THIMONNIER, « Principes d'une propagande musicale française en Allemagne occupée », 3 juillet 1945, p. 1. AOFAA, 1 AC 528/5, « Propagande, 1945-1947 ».

⁸⁶⁶ Jean-Marie de LATTRE DE TASSIGNY, cité par James de COQUET, *Nous sommes les occupants*, op. cit., p. 167.

⁸⁶⁷ *L'œuvre culturelle française en Allemagne*, op. cit., p. 42.

⁸⁶⁸ « Der Deutsche versteht eigentlich nur seine eigene Musik ganz, er neigt dazu, die Musik der anderen falsch einzuschätzen. Er möchte übersehen, daß bis zum Ende des 17. Jahrhunderts Italien und Frankreich nacheinander über die musikalische Welt herrschten und daß erst seit zwei Jahrhunderten, von der Geburt Bachs bis zum Tode Wagners, die deutsche Musik ihre Hegemonie ausübte. » René THIMONNIER, « Wie ich den deutschen Musikhörer sehe », art. cit., p. 130.

qu'en particulier le folklore de la France n'était pas inférieur à celui des autres pays pour sa richesse comme pour sa valeur artistique⁸⁶⁹. »

Contrairement aux Américains et aux Britanniques qui ambitionnent de hisser leurs artistes au niveau de celui des Allemands, les idéologues français entendent prouver la supériorité de la France en soulignant son influence sur les compositeurs majeurs. Paul Olganier, qui caractérise Romains — et Celtes, dont descendent directement les Français —, Germains et Slaves comme les trois groupes ethniques constituant l'Allemagne, se livre ainsi à ce qui pourrait s'apparenter à de l'annexionnisme culturel en tentant de trouver des origines presque françaises aux grands noms de la culture allemande :

« Le grand Goethe est né en 1769 à Francfort-sur-le-Main, c'est-à-dire à une trentaine de kilomètres du Rhin. La famille Bach qui compte 28 musiciens plus ou moins célèbres, dont le plus grand est Jean-Sébastien, est originaire de Presbourg ; c'est une ville du Danube fondée par les Romains. Glück est né à Weidenwang dans le Haut-Palatinate bavarois en 1714. Haydn est né en 1732 en Autriche, à Rohran sur la Leitha. Enfin, Beethoven est né à Bonn, en 1770⁸⁷⁰. »

L'affirmation des prétentions hégémoniques en matière de culture passe en outre par la création de revues musicales ou spécialisées. Chaque concert ou événement culturel français y fait l'objet de véritables panégyriques. L'objectif propagandiste d'expansionnisme culturel est clairement affiché, par exemple dans la revue bimestrielle *Verger* — publiée conjointement en langue allemande sous le titre *Die Quelle* (« la source ») et diffusée dans les quatre zones :

« Nous espérons faire prochainement de "Verger" une grande revue internationale qui permettra à nos compatriotes de mieux comprendre et de mieux apprécier l'effort intellectuel que tente la France pour développer les notions d'humanisme et de liberté dans les territoires placés sous son contrôle⁸⁷¹. »

Autre initiative, la constitution des « Ateliers d'Art Français » où architectes et artisans français forment des Allemands, dirigés par le sculpteur et médailleur Albert De Jaeger (prix de Rome en 1935) et dont les réalisations sont immédiatement visibles :

« L'ameublement, enfin à l'image de notre pays et de notre époque, des bureaux des grands Chefs Militaires et des Hauts Administrateurs de la Zone, l'érection, ici et là, de monuments dressés en souvenir de nos victoires, l'embellissement des bâtiments publics qui servent aux services de notre armée et de notre administration⁸⁷². »

⁸⁶⁹ M.E., « Chanson populaire et propagande française », *La France en Allemagne*, n°7, novembre 1947, p. 44-45.

⁸⁷⁰ Paul OLAGNIER, *Les trois Allemagnes*, op. cit., p. 33.

⁸⁷¹ R. DUMAY, « Avant-Propos », *Verger. Revue du spectacle et des lettres pour la Zone Française d'Occupation*, n°1, avril 1947, p. 4.

⁸⁷² « Les Ateliers d'Art Français », *La revue de la zone française*, n°6/7, avril-mai 1946, p. 14.

Le gouvernement s'appuie lui aussi sur la radio, via la *Südwestfunk* à Baden-Baden. En-dehors de la propagande politique que les émissions de radio ou les bulletins d'actualité permettent de manière non-dissimulée, la diffusion de musique de compositeurs français (Debussy, Roussel, Ravel, Milhaud), du grand répertoire allemand (Mozart, Beethoven, Schubert), modernes ou stigmatisés par le régime hitlérien (Hindemith, Mendelssohn, musique de jazz) affirme leur ouverture culturelle et leur volonté de démocratisation et de rééducation. Dans le domaine du cinéma enfin, quelque 360 salles en état de fonctionner sont rouvertes dès le mois de décembre 1945, 110 seront reconstruites ou réaménagées. Le public touché est très large : près d'un million de spectateurs par semaine. Début 1946, le premier film sur les Français en Allemagne est achevé en trois versions : française, allemande et anglaise. Sont également préparés et diffusés, comme dans les autres zones, des films d'actualités allemandes hebdomadaires⁸⁷³. Deux studios de synchronisation sont construits pour permettre une diffusion rapide des films français en version allemande. Leur sélection est rigoureuse et stratégique :

« Tout film pouvant d'une façon ou d'une autre présenter la France et ses habitants sous un jour par trop défavorable, est à proscrire, tandis qu'est à conseiller tout film mettant délicatement en relief les qualités profondes du génie français⁸⁷⁴. »

En bref, seule l'image d'une France prestigieuse et idéalisée est autorisée et considérée à même de permettre la reconstruction de la démocratie en Allemagne occupée.

Bien qu'impulsées à une période de non-concurrence supposée entre Alliés, les multiples manifestations côté français ont pourtant un autre objectif plus officieux : vainqueur contestable et contesté en recherche de légitimité, la France n'affiche pas seulement sa supériorité sur l'Allemagne, elle la revendique également sur les autres Alliés, en premier lieu les Américains, par le biais de la culture. Un exemple : avant la prise de contrôle officielle le 12 juillet 1945 par ces derniers de la ville de Stuttgart, désormais située en zone américaine, les troupes françaises occupent la ville. En juin, elles y font donner des concerts pour un public mixte, par l'Orchestre Philharmonique et entretiennent l'anti-américanisme déjà existant. Un rapport américain évoque des « rumeurs déjà répandues selon lesquelles les Américains n'autoriseront aucune forme de divertissement par représailles pour les atrocités, et qu'il n'y aura ni festivals ni orchestre philharmonique, car les Américains sont des barbares en matière de culture⁸⁷⁵. » Conséquence directe : l'occupant américain met en place deux concerts, l'un à 12h et l'autre à 17h, le jour même de son installation et organise une retransmission radio dès 22h.

⁸⁷³ P. D., « L'activité cinématographique en zone française. Technique et propagande », *La France en Allemagne*, n°2, août-septembre 1946, p. 31-34.

⁸⁷⁴ SERVICES DE L'INFORMATION, Section Cinéma, « Rapport sur les expériences de propagande culturelle par le film », 22 avril 1948, p. 3. AOFAA, 1 AC 486/7a, « Spectacles, 1946-1948 ».

⁸⁷⁵ « [...] already prevalent rumor that the Americans will not allow any entertainment in retaliation for atrocities, or that there will be no Festivals or Philharmonic because the Americans are cultural barbarians. » OMGWB, « Weekly Situation Report of the Film, Theater, and Music Control Section », 30 juin 1945, p. 2. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 239, dossier 348-1/5 4, « Weekly Reports ».

Les Russes enfin ont le plus sévèrement souffert de la diffamation nazie durant la guerre. Tout d'abord du point de vue de la conception raciale hitlérienne : désignés communément par les termes « hordes », « sauvages », « barbares » ou « sous-hommes », les soldats et citoyens de l'URSS ont été massivement déportés dans les camps de concentration au gré des conquêtes territoriales ; ils y étaient considérés indignes de vivre et systématiquement maltraités. Nombre d'entre eux ont péri sous les balles des *Einsatzgruppen* dans le cadre de l'avancée des troupes allemandes expansionnistes. Politiquement ensuite ; le « bolchevisme » avait été attaqué dès les années de la République de Weimar par le gouvernement Ebert et les différentes coalitions qui mèneront à la victoire de Hitler. À partir de 1933, les sympathisants allemands à l'idéologie communiste sont officiellement combattus et persécutés et constituent la première population du système concentrationnaire. Après l'invasion de la Pologne et la violation du pacte germano-soviétique, la propagande nazie fournit une imagerie abondante dépeignant les soldats de l'Armée rouge avec des têtes de loups ou un couteau sanglant entre les dents ; les rapports quotidiens sur le comportement barbare des Soviétiques dans les nouvelles diffusées par les organes nazis contribuent à forger l'image d'un ennemi inhumain qu'il faut éliminer sans pitié.

Malgré cela, le régime totalitaire stalinien affirme la suprématie de sa culture politique et de son patrimoine artistique, dans la continuité des prétentions jdanoviennes d'avant-guerre :

« Nous connaissons très bien la force et la supériorité de notre culture. Il suffit de rappeler les succès stupéfiants de nos délégations culturelles à l'étranger, notre parade de culture physique, etc. [...] Combien mieux alors pourrions-nous, avec notre régime socialiste nouveau, représentant l'incarnation de tout ce qu'il y a de meilleur dans l'histoire de la civilisation et de la culture humaine, créer la littérature la plus avancée du monde et laissant loin derrière elle les meilleurs œuvres des temps passés⁸⁷⁶. »

Tout comme les Français, les Soviétiques disposent d'un atout en matière de musique : un répertoire musical fourni, apprécié et surtout reconnu par la population allemande, en premier lieu Tchaïkovski et Nikolai Rimski-Korsakov. Durant les premiers mois d'occupation, ce répertoire est présent sans être hégémonique. Leur programmation musicale à Berlin, particulièrement au *Deutsche Oper*, accorde ainsi une très large part aux compositeurs étrangers : Verdi, Puccini, Janáček, Humperdinck, Saint-Saëns, Ravel, sans oublier Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner et Richard Strauss. Rappelons ici que l'enjeu des Soviétiques est de se forger une image de patrons des arts pour contrecarrer celle de bourreaux sanguinaires fabriquée par Goebbels et confirmée par les exactions commises à Berlin et dans le reste du pays les jours ayant suivi la victoire. La propagande musicale se double rapidement d'enjeux politiques : *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski est donné pour la journée de commémoration de la Révolution Russe de 1917, le 7 novembre 1945. Deux ans plus tard, l'événement a pris de l'ampleur et une semaine entière est consacrée aux festivités qu'inaugure

⁸⁷⁶ Andreï JDANOV, « Sur la littérature », Discours au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, éd. de "La Nouvelle Critique", 1950, p. 42.

la représentation de sa *Dame de Pique*. Conscients de l'importance décisive de la musique et de la culture pour la reconstruction de leur zone, les Soviétiques sont les premiers à faire venir leurs musiciens en septembre 1946, parmi lesquels le Chœur d'État russe ou la pianiste Nina Jemeljanova qui, l'espace d'un spectacle, contribuent à forger la réputation de *Kulturvolk* à laquelle les Anglo-Saxons aspirent sans succès.

Quant au cinéma, les premières salles rouvrent dès le mois de mai 1945 à Berlin et présentent tout d'abord des films soviétiques en version originale. Fin juin, la première partie d'*Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein est le premier film russe à être doublé en langue allemande (sous le titre *Iwein der Schreckliche*) ; Berlin compte alors 127 salles dans le secteur soviétique. Au total, une cinquantaine de films russes y sont projetés⁸⁷⁷.

Bien qu'animés dans un premier temps par une volonté de mener conjointement les politiques musicales et culturelles et malgré l'organisation d'événements unitaires avant tout symboliques, les Alliés détournent rapidement la musique au profit de la légitimation de leur pouvoir et de leur culture tout d'abord puis de la prise d'influence politique sur les autres zones. La cristallisation des relations Est/Ouest et leur affrontement inévitable façonne l'évolution des politiques musicales après 1947 et leur réception par la population occupée :

« Un soulagement énorme transforma les Allemands : d'objets impuissants ils devenaient sujets agissants. Enfin ils avaient autre chose devant leurs yeux que la perspective d'être dominés, de payer des réparations, de supporter des contrôles sévères. En même temps tous les ressentiments du nationalisme réfréné se réveillaient et se tournaient contre l'Est. Tout ce que la défaite avait accumulé comme haine, mécontentement, peur, volonté de justification, soif de revanche se dressait contre la Russie⁸⁷⁸. »

Le positionnement fort adopté par les alliés américains d'un côté et soviétiques de l'autre mène rapidement à une radicalisation des politiques menées qui se ressent sur la musique. Le lien avec les différents peuples sous influence est repensé à la lumière de chaque idéologie et aboutit à des politiques musicales très spécifiques, à commencer par l'Est, en opposition désormais avec un « bloc » occidental.

⁸⁷⁷ Laurence THAISY, *La politique cinématographique de la France en Allemagne occupée (1945-1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 201-202.

⁸⁷⁸ Heinz ABOSCH, *L'Allemagne sans miracle, d'Hitler à Adenauer*, Paris, Julliard, 1960, p. 40.

2- Spécificité des politiques musicales à l'Est

2.1- Le contexte russe : la *Jdanovschina*

« Nos symphonies quant à elles ont élevé un rideau de fer, un rideau d'acier entre le Peuple et les compositeurs. [...] Nos compositeurs devraient descendre de leur Olympe et se demander : "Que dois-je faire, en tant que compositeur, à un moment où le pays tout entier travaille à mettre en œuvre le Plan quinquennal de reconstruction ?"⁸⁷⁹ »

Après la Révolution de 1917, Lénine nomme Anatoli Lounatcharski au commissariat du peuple à l'Instruction (*Narkompros*). La musique et les arts sont mis au service de la Révolution mais aucune doctrine n'est formulée concernant l'esthétique à adopter. Deux organisations antagonistes importantes se mettent alors en place, avec le même objectif. La première créée en 1923 autour des critiques musicaux Lev Lebedinski et Youri Keldych et du compositeur Viktor Bély, l'« Association Russe des Musiciens Prolétariens » (ARMP, qui deviendra ultérieurement l'ASMP, « Russe » étant remplacé par « Soviétique »), ambitionne un langage musical radicalement nouveau se mettant avant tout au service du peuple. Elle prône une « simplicité populaire » par opposition à l'art proclamé bourgeois et condamne la musique légère en même temps que la quasi-totalité de l'héritage savant :

« Parmi les maîtres du passé, furent déclarés acceptables par le prolétariat Ludwig van Beethoven (pour la période centrale de son œuvre) et Modeste Moussorgski, en tant que porteurs de vues "progressistes" à l'aune de l'idéologie de la classe prolétaire. Certaines vertus "de classe" étaient également reconnues à Alexandre Dargomyjski et à Franz Schubert. [...] Piotr Ilitch Tchaïkovski était condamné comme le chantre de la bourgeoisie pourrissante, Jean-Sébastien Bach et le Beethoven de la dernière période comme des créateurs de constructions scolastiques inexpressives, Stravinsky et Prokofiev comme des laquais de l'impérialisme international⁸⁸⁰. »

Elle comptera notamment les compositeurs Alexander Kastalski, Alexander Davidenko, Marian Koval, Boris Chekhter et Nikolai Tchemberdji. L'ARMP contrôle plusieurs revues parmi lesquelles *Mouzykalnaïa Nov* (« La nouveauté musicale »).

Parallèlement est fondée la même année l'« Association de Musique Contemporaine » (AMC) par Nikolai Roslavets, qui publie en 1924 la revue *Mouzykalnaïa Kouloura* (« Culture musicale », quelques numéros seulement) puis *Sovremiennaïa Mouzyka* (« Musique contemporaine ») de 1924

⁸⁷⁹ Vladimir Grigorievitch ZAKHAROV, intervention à la Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS, Moscou, janvier 1948. Minutes retranscrites et traduites par Alexander WERTH, *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010, p. 96.

⁸⁸⁰ Levon HAKOBIAN, « La musique soviétique de Lénine à Staline, 1917-1953. Les méandres de l'histoire », in Pascal HUYNH (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, Catalogue de l'exposition du 12 octobre 2010 au 16 janvier 2011, Paris, Musée de la Musique/Fayard, 2010, p. 24-25.

à 1929. L'AMC est particulièrement active à Leningrad (Saint-Pétersbourg), où elle organise des « Soirées de musique occidentale contemporaine », et à Moscou. Y appartiendront entre autres Nikolaï Miaskovski, Alexandre Mossolov, Youri Chaporine ou encore Dimitri Chostakovitch. Étroitement liée à la Société Internationale pour la musique contemporaine (ISMC), le langage musical qu'elle promeut tire sa nouveauté des influences occidentales dont elle avait été coupée et avec lesquelles elle peut renouer après le rétablissement des relations diplomatiques suite à l'adoption de la première Constitution de l'URSS, le 31 janvier 1924 : Ernst Krenek, Franz Schreker, Arnold Schönberg, Paul Hindemith ou encore Arthur Honegger et Darius Milhaud⁸⁸¹.

Les luttes d'influence entre les deux associations s'intensifient au cours des années. La démission de Lounatcharski, protecteur de l'AMC, en septembre 1929 entérine la « victoire » de l'ARMP, devenue entre-temps ASMP (« Association Soviétique des Musiciens Proletariens »). Après la prise de pouvoir totale par Staline en 1929, toutes les associations musicales sont progressivement enrégimentées puis dissoutes le 23 avril 1932 et intégrées à la nouvelle « Union des Compositeurs et Musicologues Soviétiques⁸⁸² » qui publie dès janvier 1933 une nouvelle revue, *Sovietskaïa Mouzyka* (« Musique soviétique »). Dans son premier numéro, l'article sur « Le réalisme socialiste en musique » entérine la prise d'influence de l'ASMP sur l'AMC et la conception du rôle de l'artiste selon Staline :

« L'attention principale du compositeur soviétique doit être dirigée vers les principes progressistes et victorieux de la réalité, en particulier vers ce qui est héroïque, large et beau. C'est ce qui caractérise l'univers spirituel de l'homme soviétique et doit être concrétisé par des images musicales pleines de beauté et de force. Le réalisme socialiste exige un combat implacable contre les orientations modernistes antipopulaires qui caractérisent la décadence de l'art bourgeois contemporain⁸⁸³. »

En 1934, la doctrine du « réalisme socialiste » est officiellement proclamée par Andreï Jdanov dans son discours d'ouverture du premier Congrès de l'Union des écrivains soviétiques. Il s'agit pour les artistes, désormais qualifiés d'« ingénieurs des âmes », de représenter la vie du peuple soviétique et avant tout des prolétaires, tout en les orientant dans l'esprit du stalinisme :

« Tout d'abord, connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, [...] représenter la réalité dans son développement révolutionnaire. Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme⁸⁸⁴. »

⁸⁸¹ Michel-R. HOFMANN, *La musique russe, des origines à nos jours*, Paris, Buchet/Chastel, 1968, p. 201.

⁸⁸² L'accompagnent la création de l'Union des peintres soviétiques et l'Union des écrivains soviétiques.

⁸⁸³ Article traduit et cité par Frans C. LEMAIRE, *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994, p. 79.

⁸⁸⁴ Andreï JDANOV, « Sur la littérature », Discours au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, op. cit., p. 14-15.

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

Véritable campagne idéologique de reprise en main et de mise au pas de l'intelligentsia, la *Jdanovschina* est initiée par Staline lui-même et mise en œuvre par Jdanov. L'objectif est, en restaurant un contrôle absolu sur les artistes, de revivifier l'idéologie stalinienne tout en s'inscrivant dans l'opposition avec l'Ouest, considéré décadent et corrupteur. Le point de départ est, le 1^{er} août 1946, l'annonce par Jdanov de la création d'une nouvelle revue, *Partiinaiia Jizn* (« La Vie du Parti »), chargée d'« encadrer l'évolution de la vie intellectuelle, scientifique et intellectuelle marquée, depuis la Victoire, par la mollesse idéologique, les idées nouvelles et les influences étrangères [...] qui affaiblissent l'esprit communiste⁸⁸⁵. » La poétesse Anna Akhmatova et l'écrivain humoriste Mikhaïl Zoschenko font les premiers les frais de ce qui s'annonce comme une épuration du milieu artistique ; leurs œuvres sont condamnées par un décret paru fin août 1946. En septembre, c'est le cinéma et des films « dépourvus d'idées » qui sont stigmatisés :

« Trois films étaient nommément visés par ce décret : *La Grande Vie*, un film sur les mineurs du Donbass, accusé notamment d'avoir "complètement passé sous silence le rôle moteur du Parti dans la reconstruction du Donbass" et de "n'avoir pas montré la nouvelle technologie utilisée dans les mines" ; *L'Amiral Nakhimov* de Poudovkine, et la seconde partie d'*Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein. Le célèbre réalisateur était notamment condamné pour avoir présenté une image caricaturale de l'*Opritchnina* (sorte de police politique avant l'heure) du tsar ("une organisation de voyous et de criminels rappelant le Ku-Klux-Klan") et, plus grave encore, une image erronée (celle d'un "homme sans caractère, d'une sorte de pitoyable Hamlet") d'Ivan IV, un tsar qui figurait désormais, selon les canons idéologiques du stalinisme, parmi les grands bâtisseurs de l'État russe⁸⁸⁶. »

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

⁸⁸⁵ Cité par Nicolas WERTH, « Préface », Alexander WERTH, *Scandale musical à Moscou*, op. cit., p. 15-16.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

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

« La rumeur d'un "sacré scandale" dans les milieux musicaux commença à se répandre. On remarque que, du jour au lendemain, les œuvres des compositeurs soviétiques contemporains n'étaient plus à l'affiche des salles de concert. Au programme du concert donné par Sviatoslav Richter, le meilleur pianiste soviétique de l'avis général, la dernière sonate de Prokofiev (la *Neuvième*) fut, au dernier moment, remplacée par une sonate de Schubert. Bien plus grave encore, des personnalités du monde musical, disait-on, avaient été arrêtées. Et puis, vers la mi-janvier, on apprit qu'une importante conférence réunissant compositeurs et musiciens avait été convoquée d'urgence et se déroulait dans le bâtiment du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique, sous la présidence de Jdanov⁸⁸⁷. »

Cette « Conférence des compositeurs et des musiciens », qui se tient au Comité central du Parti Communiste d'Union Soviétique en janvier 1948, définit l'orientation de la musique dans le rejet de ce que Jdanov nomme « formalisme » :

« En vérité, on assiste à une lutte — une lutte cachée — entre deux écoles. L'une défend tout ce qu'il y a de progressiste et de sain dans la musique soviétique ; elle défend l'héritage de notre tradition classique, et notamment celui de l'école classique russe ; elle défend un haut niveau idéologique, la sincérité et le réalisme, ainsi que le maintien et l'approfondissement du lien organique entre le Peuple et le chant folklorique — le tout combiné à un haut niveau de savoir-faire. L'autre école défend le formalisme, étranger à l'art soviétique et à la tradition classique. Le formalisme est antipopulaire et n'aspire qu'à pouvoir aux expériences individualistes d'une clique d'esthètes⁸⁸⁸. »

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

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

⁸⁸⁸ *Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS*, Moscou, janvier 1948. Minutes retranscrites et traduites par Alexander WERTH, *Ibid.*, p. 139.

« Pour le dire candidement, en exprimant ici les souhaits des auditeurs soviétiques, ce serait bien que nous produisions un grand nombre d'œuvres qui seraient du niveau des classiques russes, tant du point de vue de la forme, de l'élégance et de la beauté musicale. Et j'ajouterais : si c'est ça l'"épigonisme", eh bien "Vivent les épigones !" ⁸⁸⁹ »

Suite à la conférence paraît le 10 février 1948 un décret attaquant à nouveau l'opéra de Mouradeli, « chaotique et disharmonieux, plein de discordances désagréables à l'oreille », ainsi que d'autres compositeurs, parmi lesquels Chostakovitch, Prokofiev et Miaskovsky :

« Leurs œuvres sont dénaturées par des perversions formalistes et antidémocratiques étrangères au peuple soviétique et à ses goûts artistiques. Caractéristiques de cette musique sont : son rejet des principes de base du classicisme, son recours à l'atonalisme, à la dissonance, à la disharmonie considérés comme des éléments de "progrès" et d'"innovation" ; son rejet de la mélodie ; son aspiration au chaos, aux dissonances psychopathes et à l'accumulation de sons. Cette musique raffole de la musique bourgeoise contemporaine en vogue en Europe et aux États-Unis — une musique qui n'est que le reflet du marasme de la culture bourgeoise ⁸⁹⁰. »

Malgré le décès de Jdanov en août 1948 et son remplacement par le compositeur et musicologue Boris Assafiev puis par Tikhon Khrennikov en 1949, les effets de la *Jdanovschina* ne cesseront véritablement qu'avec la disparition de Staline en 1953 ⁸⁹¹.

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

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 141-142.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

⁸⁹¹ Au sujet des politiques musicales en URSS, lire également Pascal HUYNH (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, op. cit., 256 p. ; Franz C. LEMAIRE, *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, 736 p.

2.2- Primauté du peuple : la mission de l'artiste

« Staline nous a dit que l'opéra soviétique doit être profondément émotionnel et émouvant. Il doit faire ressortir le caractère chantant des mélodies populaires, la forme doit être légère et compréhensible. Grâce à sa clarté et son intelligibilité, la musique doit rester proche des masses⁸⁹². »

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

« Les chansons populaires en tant qu'organismes musicaux ne sont absolument pas l'œuvre de talents isolés, mais la production du peuple tout entier [...]. Comme un lys dans sa splendeur parfaite éclipse l'éclat du brocart et des pierres précieuses, de même la musique populaire par sa simplicité enfantine, est mille fois plus riche et plus forte que tous les artifices de l'art d'école, préconisés par les pédants dans les conservatoires et les académies musicales⁸⁹³. »

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

« Quel pas en arrière font nos formalistes hors de la grand'route de notre histoire musicale lorsque sapant les bases de la vraie musique ils composent une musique monstrueuse, factice, pénétrée d'impressions idéalistes, étrangère aux larges masses du

⁸⁹² Ivan DZERJINSKI, cité par Frans C. LEMAIRE, *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, op. cit., p. 85.

⁸⁹³ A.N. SEROV, « La musique des chants de la Russie du Sud », cité par Andreï JDANOV, « Sur la musique », discours d'introduction à la Conférence des musiciens soviétiques, 1948, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, op. cit., p. 83.

peuple, s'adressant non à des millions de soviétiques mais à quelques unités ou à quelques dizaines d'élus, à une "élite"⁸⁹⁴ ! »

Enfin, le peuple-masse, le « peuple soviétique », uni pour la cause patriotique et dévoué à Staline, est avant tout le destinataire. En conséquence, l'esthétique prônée par Jdanov doit être très simple et versera rapidement dans le simplisme :

« Tout ce qui est accessible n'est pas nécessairement génial, mais une œuvre géniale est nécessairement une œuvre accessible, et plus elle est accessible au plus grand nombre, plus elle est alors géniale⁸⁹⁵. »

Ces trois dimensions du « peuple » sont en intrication et leur alchimie doit inspirer l'artiste. Surtout, il lui faut à son tour s'intégrer à ce peuple pour ne pas, par son élitisme, verser dans le « formalisme » ou s'éloigner de la réalité socialiste.

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

« Nous cherchons un chant qui s'appuie sur les forces spécifiques du peuple en tant que représentant de la nouvelle démocratie allemande. [...] L'une des tâches de la nouvelle démocratie allemande est de contribuer à la croissance des forces culturelles. Elles doivent trouver leur expression dans ce Chant du peuple⁸⁹⁶. »

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁹⁵ *Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS*, Alexander WERTH, *Scandale musical à Moscou*, op. cit., p. 143.

⁸⁹⁶ « Wir suchen ein Lied, das sich auf die Wesenskräfte des Volkes stützt als Träger der neuen deutschen Demokratie. [...] Es gehört mit zu den Aufgaben der neuen deutschen Demokratie, das Wachstum der kulturellen Kräfte zu fördern. Sie sollen im Lied des Volkes ihren Ausdruck finden. » « Unser erstes Preisausschreiben : Das Lied des Volkes », *Theater der Zeit*, 1^{ère} année, n°2, août 1946, p. 17.

Aucune consigne n'est donnée quant au style musical, bien que l'influence des *Volkslieder* soit suggérée :

« Qu'il nous soit permis ici de citer Goethe, qui disait jadis à Eckermann que la gaieté des mélodies populaires était l'un des fondements de la musique véritable. [...] Nous ne voulons pas de texte ou de musique faciles ; les chants que nous voulons appartiennent à la masse du peuple, et le peuple ne mérite que l'art le plus authentique⁸⁹⁷. »

Trois sujets sont proposés : celui de la jeunesse porteuse d'avenir, celui de la nouvelle femme socialiste et celui de la « volonté du peuple » (*der Wille des Volkes*), de démocratie et de foi en l'avenir. Les cinq chants primés à l'issue du concours sont les suivants :

- *Wir zieh'n in den dämmernden Morgen* (« Nous partons à l'aube ») (Musique : Matthias Waldeck / texte : Marianne Lange)
- *Lied der Jugend* (« Chant de la jeunesse ») (Hubert Rentmeister / Walter Hulde)
- *Erwartung* (« L'attente ») (Fred Lohse / Johannes Schönherr)
- *Denn wir sind jung...* (« Car nous sommes jeunes... ») (Klaus Jungk / Jutte Jungk)
- *Freie Jugend* (« Jeunesse libre ») (Walter Nolting / Fritz Bremer)

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

Le peuple-classe des prolétaires, quant à lui, n'est pas encore une réalité dans la zone allemande occupée, malgré la mise en œuvre de la politique communiste et les attaques de plus en plus nombreuses et ciblées contre « la bourgeoisie » ou « le grand capital ». Quelques directions sont néanmoins données pour qu'il soit le sujet, tout comme en URSS, d'œuvres à programme ou de pièces de théâtre. Deux termes nouveaux émergeront même pour qualifier ces œuvres, celui de *Gegenwartdramatik* (« dramaturgie de présent ») et *Produktionstück* (« pièce sur la production »). Les deux doivent situer leur action dans les entreprises et rendre compte de la nouvelle réalité socialiste des travailleurs⁸⁹⁸. Reprenant les méthodes de l'*Agit-prop* des années Weimar, des troupes de comédiens et de musiciens sillonnent la zone et donnent des représentations dans des usines ou des villages avec des pièces à visée didactique exposant clairement les idées communistes.

⁸⁹⁷ « Dürfen wir hier auf Goethe verweisen, der einst zu Eckermann sagte, daß das Heitere des Volksweisen eine der Grundlage der wahren Musik sei ? [...] Wir wollen keine billigen Texte und keine billige Musik ; denn Lieder, die wir wünschen, gehören in die Masse des Volkes, und dem Volk gebührt nur echt Kunst. » *Ibid.*, p. 17.

⁸⁹⁸ Ernst G. RIEMSCHEIDER, *Veränderungen der deutschen Sprache*, op. cit., p. 72.

C'est donc plutôt le peuple-masse comme destinataire des nouvelles œuvres qui intéresse finalement. À ce sujet, les tensions entre les domaines politique et artistique sont révélatrices. D'une part, le SED, qui applique les politiques de Moscou, se fait l'intermédiaire direct de ses dirigeants, parmi lesquels Jdanov. Lors d'un Comité directeur en décembre 1947, Anton Ackermann fustige l'élitisme encore trop présent dans les arts en général : il y exige, au nom des « Allemands marxistes », que « l'art respecte les réalisations des classiques et démontre une réelle capacité à se battre contre l'expérimentation fautive et artificielle⁸⁹⁹ », qu'il qualifie de *volksfremd* (« étrangère au peuple »), un terme entaché d'idéologie nazie et interdit à l'Ouest. Son caractère positif et optimiste doit être mis en avant ainsi que son lien avec la tradition classique allemande. De l'autre côté, les compositeurs qui siègent dans la Commission Musique de la *Kulturbund* et dont certains ne sont pas communistes. Hostiles à ce que l'on pourrait qualifier de « populisme esthétique » qui leur rappelle les directives formulées par Goebbels en d'autres temps, ils restent plus modérés ; surtout, l'ouverture vers la modernité leur semble garante d'une reconstruction démocratique qui s'inscrit dans la réaction contre l'idéologie nazie. La vision communiste du peuple et du rôle de l'artiste est donc prise en compte, mais pas autant que l'aurait souhaité le régime stalinien qui, isolé du bloc occidental et ostracisé est contraint, jusqu'à la création de la RDA, de limiter son ingérence dans le domaine artistique.

2.3- Réception des politiques : réticence des artistes

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

⁸⁹⁹ « "German Marxists" demanded that art respect the achievements of the classics, demonstrate real ability, and do battle against "artificial, false experimentation". » Anton ACKERMANN, cité par David PIKE, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany*, op. cit., p. 457.

menacés de faillite. Surtout, l'Union soviétique est à nouveau engagée dans un combat idéologique et, après moins de trois années de relative liberté, les artistes doivent désormais se faire les exécutants des directives données par Jdanov. Malgré tout, l'administration soviétique peine à la mise en œuvre de la *Jdanovschina*.

La zone Est manque, encore en 1948, de compositeurs emblématiques engagés : au sein du « Groupe Ulbricht » d'émigrés communistes allemands qu'ils avaient encouragés en URSS mais aussi dans la *Kulturbund*, aucun musicien ou compositeur d'envergure ne se détache, et ni Hanns Eisler ni Paul Dessau ne projettent leur retour dans un premier temps. L'octroi de rations alimentaires supplémentaires et d'avantages matériels aux artistes choisissant de s'établir dans la zone a eu un effet positif de courte durée et le manque de liberté, voire l'asservissement de la musique au peuple, a éloigné des compositeurs marqués par des années d'hitlérisme. L'administration soviétique est contrainte à l'ouverture et c'est Heinz Tiessen, compositeur actif dans les années 1920 en Allemagne, qui est finalement embauché pour diriger la section musicale de la *Kulturbund*. N'appartenant pas au parti communiste, il avait pourtant été attaqué pour « tendances marxistes » par le régime nazi, qu'il avait lui-même justifiées et attribuées à des « erreurs de jeunesse⁹⁰⁰ ». Le rejoindront les compositeurs Paul Höffer et Boris Blacher. À la suite du décret de février 1948 en URSS et des nombreux écrits qu'il suscite, les musiciens et compositeurs de la *Kulturbund* — qui restent encore relativement indépendants sur le plan idéologique — s'inquiètent des intentions pour l'Allemagne, d'autant que les compositeurs bannis par Jdanov sont populaires et très présents dans la programmation musicale à Berlin et dans la zone Est, y compris dans les soirées de concert organisées par la *Kulturbund*. Hans Heinz Stuckenschmidt, alors directeur du *Studio für neue Musik* à la radio du secteur américain (RIAS), prend clairement position dans le journal *Stimmen* qu'il a nouvellement fondé sous licence américaine :

« En tant qu'avant-gardistes allemands, ces publications nous ont fait l'effet d'une douche froide. Non seulement sur le fond mais jusqu'aux détails des formulations mêmes, elles concordent parfaitement avec les considérations sur l'art des nationaux-socialistes, dont nous avons été libérés de la terreur intellectuelle voilà seulement trois ans. Ils diffament à leur tour les mêmes représentants de la musique contemporaine que ceux interdits par le Reich hitlérien. [...] Et la campagne a elle aussi été menée au nom du peuple, au nom des millions de travailleurs auxquels ces petits jeux ridicules de "l'art pour l'art" d'une clique de snobs intellectuels est incompréhensible. [...] Une œuvre d'art a de la consistance, non parce qu'elle est bourgeoise ou non, décadente ou constructiviste, proche ou isolée du peuple, mais parce que son créateur en maîtrise le métier et n'est pas guidé par la chimère d'un succès éphémère mais par sa propre recherche d'authenticité et de vérité⁹⁰¹. »

⁹⁰⁰ Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 46.

⁹⁰¹ « Auf uns deutsche Avantgardisten haben diese Veröffentlichungen wie eine eisige Dusche gewirkt. Sie stimmen nicht nur sachlich bis in Einzelheiten der Formulierung mit den Kunst-Maximen der Nationalsozialisten überein, von deren geistigem Terror wir gerade erst drei Jahre lang befreit sind. Sie diffamieren auch dieselben großen Führer der zeitgenössischen Musik,

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

Compositeur et historien de la musique juif berlinois, très actif durant la République de Weimar, il s'était exilé en Grande-Bretagne dès 1933 et y avait trouvé la renommée grâce à des émissions musicales qu'il animait à la BBC et qui permettaient la découverte de la musique moderne méconnue. Militant communiste, il écrit sur les directions que doit prendre la musique en Allemagne à partir de mai 1945. Il est nommé à la chaire de Sociologie de la Musique à Humboldt en juin 1948 et prend également la tête de la Commission pour la Musique au sein du SED. Soutenu par l'administration militaire, il reste sur un positionnement consensuel avec Heinz Tiessen qui peut poursuivre une programmation exigeante dans le cadre des concerts de la *Kulturbund*, d'où la présence de musique moderne jusqu'au dernier en juin 1949, qui marque la disparition de la Commission pour la Musique. Il soutient néanmoins la mise en place, en juin 1948, d'un « plan biennal » baptisé « Programme de lutte pour surmonter les conséquences de la guerre et pour le développement d'une économie pacifique » (*Kampfprogramm zur Überwindung der Kriegsfolgen und zur Entwicklung der Friedenswirtschaft*). Visant avant tout l'amélioration des conditions matérielles dans la zone soviétique, il comprend un volet culturel, avec plus spécifiquement une mission attribuée aux arts :

« La propagation d'une construction économique et culturelle en Union soviétique comme exemple à suivre de la victoire sur la détresse par ses propres forces et pour le renforcement des tendances socialistes⁹⁰². »

die im Hitler-Reich verboten waren [...]. Und der Feldzug wurde ebenso im Namen des Volkes geführt, im Namen der Millionen werktätiger Menschen, denen die Kunst für die Spielereien eines Häufleins intellektueller Snobs unverständlich seien. [...] Bestand hat ein Kunstwerk nicht, weil es bürgerlich oder unbürgerlich, dekadent oder konstruktiv, volksnah oder volksfremd isoliert ist, sondern weil sein Schöpfer das Handwerk beherrschte und den Verlockungen des Augenblickserfolges weniger hörig war, als dem eigenen Trieb zur Wahrhaftigkeit und Redlichkeit. » Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, « Was ist bürgerliche Musik ? », *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, Berlin, H. Blauer, 1^{ère} année, vol. 7, mai 1948, pp. 211 et 213.

⁹⁰² « ... die Propagierung des wirtschaftlichen und kulturellen Aufbaus in der Sowjetunion als anfeuerndes Beispiel der Überwindung der Not aus eigener Kraft und zur Stärkung der sozialistischen Tendenzen. » Cité par Ulrike GOESCHEN, *Vom*

Malgré un positionnement qui semble tout d'abord mesuré, Meyer se fera rapidement l'exécutant zélé des politiques musicales décidées par Moscou et sera en première ligne des attaques contre la modernité après 1948.

La réticence d'artistes pourtant acquis aux idées communistes se traduit enfin dans le parcours de certaines personnalités artistiques parmi les plus célèbres des années 1920, à l'exemple du compositeur Hanns Eisler et du dramaturge Bertolt Brecht, figures-phares marxistes de la modernité sous la République de Weimar. Ce qui les rapproche après 1945 est le double-exil qui leur est imposé : après avoir été stigmatisés pour « bolchevisme » par les nazis dès 1933, ils avaient quitté l'Allemagne cette même année. Eisler s'établit à New York en 1938, où il enseigne à la *New School University* tout en poursuivant ses activités de compositeur, avant de partir pour Hollywood. Brecht y arrive en 1941. Courtisés et mis à l'honneur dans la zone Est dès la fin de la guerre, avant tout pour leurs discours politiques sur le rôle des arts, ils accueillent avec satisfaction la constitution d'un gouvernement soviétique mais restent tout d'abord en exil aux États-Unis. En 1947, suite à leur audition devant le *House Un-American Activities Committee*, ils sont contraints de quitter leur terre d'accueil pour s'exiler à nouveau ; ils arrivent à Berlin-Est entre 1948 et 1949. Les premiers mois suivant leur établissement, ils font l'objet d'attentions particulières par l'administration soviétique, le SED et la *Kulturbund*. Eisler compose, rappelons-le, *Auferstanden aus Ruinen* qui deviendra le 5 novembre 1949 l'hymne officiel de la RDA ; en 1950, il obtient un poste de professeur de composition au Conservatoire de Berlin-Est. Mais le radicalisme atteint par le réalisme socialiste et les répercussions de la *Jdanovschina* les opposent inévitablement aux tenants de l'esthétique « officielle », souvent d'anciens membres du KPD exilés à Moscou durant la guerre dont le modèle se base sur le réalisme et sur l'influence de l'esthétique du XIX^e siècle en terme de langage harmonique, de mélodie et d'instrumentation. Déjà en 1934, tandis que Jdanov prônait en URSS l'identification du spectateur avec les personnages mis en scène, dans les différents arts, et l'élévation par leurs idéaux, Brecht esquissait une définition divergente de ce qu'il appellera le « théâtre épique » :

« Cet art dramatique ne se sert en aucune façon aussi inconsidérément que l'art dramatique aristotélien de l'identification sans réserve du spectateur et il a également à l'égard de certains effets psychiques comme par exemple la catharsis, une position essentiellement différente. Tout comme il ne cherche pas à abandonner son héros au monde comme à son inéluctable destin, il n'entre pas non plus dans ses vues d'abandonner le spectateur à un vécu théâtral fondé sur la suggestion. Appliqué à enseigner à son spectateur un comportement pratique très précis visant au changement du monde, il lui faut l'investir au théâtre déjà, d'une attitude fondamentalement différente de celle à laquelle il est habitué⁹⁰³. »

sozialistischen Realismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 261.

⁹⁰³ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1972, vol. 2, p. 352.

Les années d'exil occidental ont vu la poursuite de leurs réflexions respectives sur l'esthétique de la nouvelle musique pour l'un, sur le rôle du théâtre dans l'éducation des masses pour l'autre. Le contexte politique de leur retour — tensions croissantes entre les États-Unis et le bloc soviétique, radicalisation des idéologies — les conforte dans la conviction que l'art doit rendre le spectateur acteur et dans leur recherche d'une esthétique capable d'incarner le socialisme face à l'« impérialisme bourgeois » occidental. Seulement pour le régime d'occupation soviétique, l'atonalité est une forme de dissidence, tout comme l'instrumentation avec trop de percussions ou des instruments non-orthodoxes ajoutés à l'orchestre. En conséquence, après avoir été taxés de « dégénérescence » par le régime hitlérien, Eisler et Brecht, mais aussi Dessau ou Weill — qui reste en exil — sont accusés de « formalisme ». La controverse provoquée par la création, en 1951, de *La condamnation de Lucullus* que nous évoquerons ultérieurement, entérine la cristallisation d'un conflit qui reste tout d'abord latent entre ces artistes et l'occupant soviétique. Malgré les attaques régulières dont il fera l'objet et les auditions visant à confirmer sa loyauté vis-à-vis du communisme, Eisler demeurera dans la zone soviétique jusqu'à sa mort en 1962, sans cesser de composer.

Une vie musicale intense a été rendue possible dès les premiers jours de l'occupation dans toute la zone soviétique. Outre l'octroi d'avantages matériels non négligeables, la politique d'ouverture artistique, passant notamment par l'exécution de musique moderne, a tout d'abord disposé favorablement certains musicologues et compositeurs qui choisissent de s'y établir. Parallèlement, une musique nouvelle émerge. Sa nouveauté ne réside pas dans son esthétique mais dans ses liens avec le contexte historique et social qui l'accompagne, et surtout avec le « peuple », continuellement convoqué dans le discours des théoriciens et idéologues du nouveau régime. Elle doit même avant tout s'adapter au peuple. L'accroissement des tensions politiques avec les Alliés de l'Ouest précipite le basculement des politiques musicales soviétiques vers un asservissement de la musique. Conséquemment, nombre de compositeurs quitteront la zone pour s'établir à l'Ouest dès 1947, tandis que d'autres seront accusés de « formalisme ». Réaction plus que coïncidence, les politiques concernant la création musicale à l'Ouest se situent dans la démarche inverse. La « nouvelle musique » promue comme symbole de rupture avec le totalitarisme annonce un lien fondamentalement modifié avec le peuple : c'est à lui, à terme, de s'adapter et de la faire sienne. La liberté créatrice du compositeur doit prévaloir pour garantir le succès de la construction de la démocratie.

3- Spécificité des politiques musicales à l'Ouest

3.1- Divergences et convergences entre Alliés

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

Le cas de la France mérite ici intérêt. Occupé de 1940 à 1944, confronté aux conséquences morales et politiques de la Collaboration, victime de nombreux bombardements, le pays pense avant tout à sa propre régénération matérielle, économique et politique, mais également artistique et culturelle. Au-delà des problèmes d'« épuration » qui se posent, sa reconstruction est amorcée par un gouvernement d'union nationale dans lequel siègent des communistes. L'intelligentsia française est elle-même pour partie composée d'artistes favorables aux idées communistes. Après la Libération, de nouveaux organes de presse voient le jour, parmi lesquels *Arts de France* et *La Pensée*, qui publient leur premier numéro en décembre 1945, et *La Nouvelle Critique* (décembre 1948). Le journal *Les Lettres françaises*, créé par le Front National de la Résistance sous l'occupation en 1941, poursuit ses publications avec une plus large diffusion. S'ils ne se font pas les émissaires de Moscou, la teneur des articles de ces journaux révèle néanmoins des liens privilégiés avec l'URSS. La renaissance culturelle française y est évoquée sous l'angle de la construction d'un rapport nouveau entre arts et peuple, mais sans véritable mise en avant de la modernité en tant que porteuse d'un idéal démocratique. Face à ces artistes se positionne une nouvelle génération de compositeurs, certains s'inscrivant dans l'affirmation d'une nouvelle identité par la modernité et le rejet du passé ou de tout engagement politique. Le « besoin de rattraper » le temps perdu et d'affirmer une nouvelle identité par la création musicale conduit à un véritable « bouillonnement culturel » :

« Le patriotisme renforcé par la guerre se heurte à l'offensive d'une jeune génération iconoclaste, ne jurant que par l'atonalisme et le sérialisme et qui conduit chacun à prendre position. Le débat, apparemment fondé sur des critères exclusivement esthétiques, rejoint souvent les sentiments politiques, le rejet du germanisme s'incarnant alors dans celui d'Arnold Schönberg et de son école. [...] Désireux d'incarner le

renouveau culturel de la nation, les intellectuels et les artistes proches du P.C.F. revendiquent et réaffirment la spécificité française en matière de création⁹⁰⁴. »

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

« Il nous semble possible de surmonter la crise musicale actuelle :

1° Si les compositeurs prennent conscience de la crise, s'ils parviennent à s'échapper des tendances d'extrême subjectivisme pour faire exprimer à leur musique les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires.

2° Si les compositeurs, dans leurs œuvres, s'attachent plus étroitement à la culture nationale de leur pays et la défendent contre les tendances faussement cosmopolites, car le vrai internationalisme dans la musique découle du développement des divers caractères nationaux.

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

4° Si les compositeurs, critiques et musicologues travaillent pratiquement et activement à liquider l'analphabétisme musical et à éduquer musicalement les masses⁹⁰⁵. »

Si le cas français est complexe dans un premier temps, la situation diffère côté anglo-saxon. La Grande-Bretagne s'engage dès 1945 aux côtés des États-Unis, dont elle bénéficie d'une aide financière indispensable à sa reconstruction économique alors qu'elle traverse une crise sans précédent. En matière de musique, sa politique peu développée se calque sur celle de son

⁹⁰⁴ Michèle ALTEN, *Musiciens français dans la Guerre Froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 34-35.

⁹⁰⁵ « La crise de la musique. Le manifeste de Prague : Les réactions des musiciens français », *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1948, p. 6.

partenaire dès 1945. C'est au sein de l'administration américaine que l'enjeu de la modernité est le plus clairement stratégique. Quelques années après les révélations sur l'implication artistique et financière de la CIA dans la guerre idéologique contre le bloc soviétique, l'ancien officier Donald Jameson explique la démarche de soutien, en définitive dogmatique et politique, au modernisme dans les arts :

« Nous avons compris que c'était le type d'art qui n'avait rien à voir avec le réalisme social et le rendait encore plus stylisé, plus rigide et plus confiné qu'il ne l'était. Et ce rapport était exploité dans certaines œuvres exposées. Moscou, à l'époque, dénonçait haineusement tout ce qui ne se conformait pas à ses règles très rigides. Alors on pouvait raisonner correctement et justement que tout ce que Moscou critiquait avec tant d'insistance et de virulence était digne d'être soutenu d'une façon ou d'une autre. Bien sûr, en de telles matières, cela ne pouvait se faire que par les organisations ou les opérations de la CIA avec des intermédiaires et relais, afin que ne se pose pas le problème d'avoir à dédouaner Jackson Pollock, par exemple, ou de faire quoi que ce soit qui puisse compromettre les gens de ce montage⁹⁰⁶. »

Au début de l'année 1946, des enquêtes sont menées dans leur zone pour déterminer les goûts du public allemand auditeur de la radio américaine : la *Volksmusik* arrive en tête des musiques préférées (33%) devant la musique légère (22%), l'opéra (19%) et la musique symphonique (15%). Le jazz est alors très peu écouté et apprécié (2%)⁹⁰⁷, la « nouvelle musique » pas encore mentionnée. L'explication que donne Heinrich Strobel quelques mois plus tard, alors que ce conservatisme persiste, est celle de la victoire du nazisme qui, par l'exaltation du passé, a fermé les esprits à la créativité et, par la censure du cosmopolitisme et de la modernité, les a plongés dans l'ignorance de l'évolution musicale des dernières années :

« Dans une telle situation, il est donc plus confortable de dire : "en quoi le présent me concerne-t-il ?" "Ne possédons-nous pas le merveilleux héritage de la musique allemande du passé ?" "Notre ancienne culture n'est-elle pas tout ce qui nous reste ?" [...] Il est confortable de se reposer sur les lauriers du passé, que l'on connaît aujourd'hui surtout par le biais de maigres pots-pourris d'opéras et de concerts. Le nazisme a magnifiquement porté ses fruits⁹⁰⁸. »

⁹⁰⁶ Donald JAMESON, cité par Frances STONOR SAUNDERS, *Qui mène la danse ?*, op. cit., p. 267-268.

⁹⁰⁷ ICD, Surveys Section, « Radio listening in Germany, Winter 1946 », mars 1946, p. 11. NA, Rg 260, 390-42-21-3 E262 Box 304, dossier 5/349-1 29, « Voice of America ».

⁹⁰⁸ « In solcher Lage ist es freilich bequemer, zu sagen : was geht mich denn die Gegenwart an ? Besitzen wir nicht die wunderbare Vergangenheit unserer deutschen Musik ? Ist unsere alte Kultur nicht das Letzte, was uns verblieb ? [...] Es ist bequem, sich auf dem Lorbeer einer Vergangenheit auszuruhen, die man meist nur aus dem mageren Potpourri der Konzert- und Opernprogramme kennt. Der Nazismus hat prächtige Früchte getragen. » Heinrich STROBEL, « *Melos 1946* », art. cit., p. 2.

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

3.2- Primauté de la nouvelle musique : éducation du peuple

« Le génie parle une langue accomplie et reconnue ; mais une langue n'existe et ne s'acquiert que par de perpétuels et longs exercices. Sa grammaire et son orthographe évoluent lentement. Il en va de même pour la langue musicale de notre temps : la langue de la "musique moderne" ne s'accomplit pas et ne devient pas compréhensible pour tous en un claquement de doigts⁹⁰⁹. »

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

Cela passe tout d'abord par l'organisation de concerts. À Munich par exemple, que les Américains considèrent comme la capitale culturelle de leur zone, Karl Amadeus Hartmann lance la série « *Musica Viva* » dès 1945. La première saison offre, jusqu'à l'automne 1946, dix concerts, avec une programmation diversifiée. Comme pour les soirées organisées par la *Kulturbund*, elle donne à entendre des compositeurs des quatre zones : Aaron Copland et Frederick Jacobi pour les États-Unis (avec Paul Hindemith, Manuel de Falla, Arnold Schönberg et Igor Stravinsky, dont la double-nationalité est mentionnée) ; Olivier Messiaen, Francis Poulenc, Albert Roussel, Maurice Ravel et Amédée Borsari côté français ; Michael Tippett et Priaulx Rainier représentent les Britanniques ; seuls Dimitri Chostakovitch et Serge Prokofiev sont choisis pour l'URSS. La première année, Wolfgang Fortner est le seul Allemand joué. Outre ces compositeurs, d'autres ressortissants de pays européens y figurent, notamment d'Italie (Luigi Dallapiccola), du Danemark (Knudage Riisager) ou encore de Suisse (Rolf Liebermann, Arthur Honegger, Frank Martin, Willy Burkhard). Des initiatives similaires seront ensuite lancées à Augsbourg, Nuremberg, Cobourg et Würzburg, avec des concerts mensuels.

⁹⁰⁹ « Das Genie spricht eine fertige und gültige Sprache — eine Sprache wird aber und erlernt sich erst durch immerwährendes fleissiges Üben. Ihre Grammatik und ihre Orthographie wachsen langsam. Auch die Musiksprache unserer Zeit, die Sprache der "modernen Musik" kann nicht mit einem Schlage fertig und allen verständlich dastehen. » Edgar SCHMIDT-BREDOW, « Gedanken zum Thema "Moderne Musik" », 1^{er} juillet 1948, p. 1. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 19, dossier 101-120-2 21, « Friends & Enemies ».

La programmation de *neue Musik* s'étend à toute l'Allemagne et, en 1948, *Melos* recense pas moins de vingt-sept villes organisant au total 274 concerts lui étant consacrés⁹¹⁰. Certains sont précédés de présentation des œuvres ou des compositeurs, ainsi que d'explications permettant au public une meilleure perception. D'autres ambitionnent une « rééducation progressive » du goût des auditeurs et concilient répertoire du début du siècle et œuvres plus modernes :

« Les oreilles des auditeurs ne sont plus du tout habituées à la musique moderne. Je conseille donc de réintégrer les meilleures œuvres des compositeurs modernes dans les programmes, ceci de façon répétée, jusqu'à ce qu'une compréhension de cette musique par l'auditeur moyen soit à nouveau atteinte, et après seulement de commencer les expérimentations, c'est-à-dire de présenter les travaux de tous les jeunes compositeurs talentueux⁹¹¹. »

Des festivals de « nouvelle musique » ou de « musique moderne » sont également organisés : le festival *neue Musik Donaueschingen* (juillet 1946) ; la *Niederrheinisches Musikfest* à Aachen (1946) puis Düsseldorf (1947) ; les *Berliner Musiktage* et les *Stuttgarter Musiktage* (mai-juin 1947) ; les *Kunstwochen* à Coblenze et Baden-Baden (mai-juin 1947) ; la *Woche für neue Musik* à Francfort (mai 1948). Financés en majorité par les fonds publics, l'avenir des concerts et des festivals est fortement compromis après l'inflation provoquée par la réforme monétaire en 1948.

Les alliés de l'Ouest impulsent enfin la création de sociétés et instituts dispensant, à l'année ou à l'occasion de sessions d'été, des cours et conférences sur la nouvelle musique, sur la composition ou sur les méthodes de son enseignement à l'école ou en cours particuliers. En dehors des conférences figurent des ateliers de pratique instrumentale et vocale ou d'analyses d'œuvres. Outre l'exemple spécifique des *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt ou celui de la *Gesellschaft der Freunde und Feinde der neuen Musik* (« Société des amis et des ennemis de la nouvelle musique ») évoqués précédemment sont ouverts, en secteur américain, des « Instituts pour la nouvelle musique et l'éducation musicale » (*Institute für Neue Musik und Musikerziehung*) qui dispensent des cours toute l'année et organisent également des « journées d'étude » (*Arbeitstagungen*). En zone britannique est fondée, à Cologne, la *Gesellschaft für Neue Musik*, (« Société pour la Nouvelle Musique ») en 1948 ; un an plus tard naît l'*Arbeitskreis für Neue Musik* (« Cercle d'étude pour la Nouvelle Musique ») sous la direction de Hans Mersmann. Y appartient également Herbert Eimert, qui fondera en 1950 le *Studio für elektronische Musik* (« Studio de Musique électronique »), toujours à Cologne.

⁹¹⁰ « Neue Musik in den Konzertprogrammen 1948 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 16^{ème} année, n°1, janvier 1949, p. 27-28.

⁹¹¹ « Die Ohren der Hörer sind also gar nicht mehr an die moderne Musik gewöhnt. Daher rate ich, die besten Werke moderner Komponisten wiederholt aufs Programm zu setzen, bis ein Verständnis für diese Musik beim Durchschnittshörer wieder erreicht ist, und dann erst mit den Experimenten anzufangen, d.h. der heutigen Zeit die Arbeiten aller talentierten jungen Komponisten vorzuführen. » Hubert GIESEN, « Rundfrage : Warum wollen die Leute keine neue Musik hören ? », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°5, mars 1947, p. 144.

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

« Il est proposé d'insister auprès de tous les théâtres sur le besoin de faire une utilisation maximale de la presse, de la radio et des autres médias pour étendre leur influence et pour permettre une meilleure réception des pièces controversées. [...] Une série de conférences et d'événements spéciaux traitant de la question du théâtre moderne dans le monde entier est programmée, qui aura probablement lieu dans les *Information Centers*⁹¹². »

Une agence de concerts est même ouverte pour contrer le monopole de celle en place, jugée réactionnaire :

« Le département du contrôle de la musique et du théâtre a contribué à la création d'une agence de concerts, PRO-ARTE, dédiée à la mission d'animation et d'ouverture de la vie musicale de la ville, encourageant l'exécution de musique nouvelle et exigeant le plus haut niveau musical⁹¹³. »

Enfin, la radio est mobilisée dès les premiers mois d'occupation pour faire découvrir et apprécier la nouvelle musique. Les Britanniques sont les premiers à en assurer la reprise via *Radio Hamburg*, épargnée par les bombardements, le 4 mai 1945 — elle diffusait la veille encore des programmes nazis. Elle deviendra, à partir du 22 septembre 1945, la *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR), avec un système centralisé calqué sur celui de la BBC en Grande-Bretagne. Des Allemands sont associés au projet mais la direction est assurée par l'occupant. Quelques jours plus tard, les Américains ouvrent *Radio München* en Bavière (12 mai), *Radio Stuttgart* dans le Wurtemberg-Bade (3 juin) et *Radio Frankfurt* dans la Hesse (4 juin). Suivront à Berlin la *Drahtfunk im amerikanischen Sektor* ou DIAS (21 novembre, renommée quelques mois plus tard RIAS, *Rundfunk im amerikanischen Sektor*) et *Radio Bremen* (23 décembre). Chaque station est dirigée par un *Chief Controller* allemand dépendant de la Division du contrôle et de l'information (ICD) américaine. Après l'échec du système fédéraliste, les Américains s'orienteront vers le modèle britannique. Les Soviétiques inaugurent la *Berliner Rundfunk* le 13 mai, avec un

⁹¹² « It is proposed to stress to all theatres the need of making full use of press, radio, and other media in order to extend their influence, and to secure a more favorable reception for controversial plays. The main theatres must also be encouraged to bring their performances to the population of the outlying areas, who find it impossible to travel to the theatres. [...] A series of lectures and special events dealing with the modern theatre all over the world is planned, probably to take place in the US. Information Center. » Alex SARON, « Theatre & Music History, 1 July 1946 to 30 June 1947 », 9 juillet 1947, p. 16. NA, Rg 260, 390-48-29-2 E1345 Box 81, dossier 34, « Semi-Monthly Report, Theater and Music Control ».

⁹¹³ « Theatre and Music Control helped to set up a competing concert agency, PRO-ARTE, dedicated to the mission of enlivening and broadening the musical life of the city, encouraging the performance of new music, and insisting on the highest musical standards. » *Ibid.*, p. 14.

fonctionnement centraliste la plaçant sous le contrôle total du Gouvernement militaire. Quant aux Français, ne bénéficiant pas d'infrastructures préexistantes, ils n'ouvrent la *Südwestfunk* à Baden-Baden que le 31 mars 1946. Administrée par des représentants diversifiés de l'échiquier politique allemand, elle est néanmoins sous l'étroit contrôle de la Direction générale des Affaires culturelles française. Toutes ces radios fonctionnent grâce à des fonds publics assurés par l'instauration d'une redevance payée par les auditeurs. Une ligne commune est décidée par les Alliés et publiée dans les *Rules and Duties of Broadcasts*. Il y est notamment mentionné une « mission de formation » (*Bildungsauftrag*) du public allemand et préconisé que les programmes « servent à la population toute entière par l'éducation, l'instruction et le divertissement⁹¹⁴. » Si la diffusion d'informations pratiques venant du Gouvernement militaire de chaque zone prédomine tout d'abord, la musique tient cependant une place importante, avec la présence notable de musiques interdites sous Hitler ainsi que la remise à l'honneur du répertoire classique détourné.

Chez les Alliés de l'Ouest, l'accent est mis sur la mission de rééducation de ce média par le cosmopolitisme et par l'ouverture à la musique moderne et à la création musicale contemporaine :

« La radio n'a pas seulement pour tâche de distraire, son rôle sur la mentalité est déterminant. Il commence, nous venons de le dire, par la musique, puisqu'il n'est pas indifférent de donner le pas à Hindemith sur un Wagner, dont la musique, par ses dimensions colossales, encourageait trop la prétention des Allemands à être les seuls à pénétrer les profondeurs mystico-musicales⁹¹⁵. »

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

⁹¹⁴ « The network stations serve the entire population through education, instruction and entertainment. » *Rules and Duties of Broadcast*, cité par Rita VON DER GRÜN, « Wer macht das Programm ? Die Entwicklung des Rundfunks nach 1945 », in Hanns-Werner HEISTER, Dietrich STERN (dirs), *Musik der fünfziger Jahre*, Berlin, Argument Verlag, 1980, p. 26.

⁹¹⁵ Jean ARNAUD, « L'information », *art. cit.*, p. 35.

« Le chef d'orchestre choisit, en accord avec les professeurs, un programme qui sera inscrit dans celui des écoles. Le programme ainsi que des notes sont ensuite distribués aux soixante-seize écoles de Los Angeles, pour permettre la préparation au concert lors des heures de musique. Deux mille élèves assistent à l'enregistrement de l'émission dans la salle de concert, et des milliers d'autres l'écoutent depuis leur salle de classe. Avant chaque œuvre, le chef d'orchestre donne des explications⁹¹⁶. »

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

« La bataille est gagnée : si vous continuez à écouter de la musique moderne avec ouverture d'esprit, vous l'aimerez et la comprendrez rapidement. [...] Il vous faudra certes plus de temps pour pouvoir apprécier réellement la musique moderne la plus avancée. Mais lorsque vous la comprendrez, tout un nouveau monde de plaisir musical s'ouvrira à vous⁹¹⁷. »

À Cologne en zone britannique, la NWDR confie en 1948 le programme hebdomadaire *Musikalisches Nachtprogramm* à Herbert Eimert, collaborateur à la radio depuis 1945 : de 23h15 à minuit, il s'adresse à un public averti avide de découvertes musicales et donne à entendre des compositeurs encore inconnus en Allemagne⁹¹⁸. Sur la *Südwestfunk*, les Français lancent en mai 1949 les programmes « Profession de foi d'un jeune de 19 ans en faveur de la musique moderne » (*Bekanntnis eines 19-Jährigen zur modernen Musik*) et « Musique du monde » (*Musik der Welt*), diffusant exclusivement de la musique moderne.

⁹¹⁶ « Der Dirigent wählt zusammen mit den Erziehern der Jugend ein Programm, das in den regulären Lehrplan der Schulen eingebaut wird. An alle 76 Schulen in Los Angeles werden dann Programme und Noten zur Vorbereitung und Besprechung der Konzerte in den Musik-Stunden ausgegeben. 2000 Schüler erleben diese Sendung im Konzert-Saal, viele Tausende sitzen in ihren Klassenzimmern an den Lautsprechern. Der Dirigent gibt vor jedem Werk eine Einführung. » Heins Walter HEINSHEIMER, « Musik im amerikanischen Rundfunk », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°12, octobre 1947, p. 334.

⁹¹⁷ « Music is an expression of our time, and our time is full of dissonances. » « The battle is won : if you just keep listening to modern music with an open mind you'll soon find yourself liking it and understanding it. [...] You'll find it will take considerable time before you really appreciate the most advanced modern music. But when you do understand it, you'll have a whole new world of enjoyment open to you. » AMY C. BEAL « The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde : American Classical Music in Postwar West Germany », *American Music*, vol. 21, n°4, 2003, p. 485.

⁹¹⁸ Le 27 novembre 1952, Eimert est le premier à consacrer une émission entière à un compositeur américain encore inconnu du grand public en Allemagne : John Cage. Il sera également l'initiateur du *Studio für elektronische Musik*, créé en 1951.

3.3- Réception des politiques : réticence du peuple

« Ce qui attire le public dans les salles de concert, c'est un programme allant de Beethoven à Strauss. Dans certaines villes, et grâce à l'activité de certains spécialistes, éventuellement un programme consacré entièrement à Bach. Le répertoire musical — notion apparue au XIX^e siècle — rétrécit à vue d'œil. Cette limitation du répertoire à des œuvres à succès de la musique classique et romantique annonce un déclin de la culture⁹¹⁹. »

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

« Sans doute le surréalisme et Picasso, dont le génie dépassa et assimila avec une si parfaite souplesse les diverses doctrines qui se disputèrent l'esprit des peintres depuis une trentaine d'années, n'étaient pas représentés. Peut-être a-t-on craint et avec juste raison qu'ils n'effarouchent un public qui, privé de liberté depuis 1933, ne peut pas encore en supporter de trop fortes doses⁹²⁰. »

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

Plusieurs mois après la défaite du régime hitlérien, au milieu des ruines et du chaos provoqué par l'effondrement d'un système auprès duquel une grande majorité de la population s'était fourvoyée, la situation économique reste catastrophique et le niveau de vie extrêmement bas. Une monnaie, l'*Allied military Mark*, est créée pour les troupes, et s'échange à raison d'un pour un. Les soldats perçoivent par ailleurs leur salaire dans la monnaie de leur pays d'origine. La présence de nombreuses monnaies et de taux de change variables entraîne une spéculation au

⁹¹⁹ « Was das Publikum in die Konzertsäle lockt, ist ein Programm von Beethoven bis Strauß. In wenigen Städten, dank der Tätigkeit einiger Spezialisten, auch ein reines Bach-Programm. Das musikalische Repertoire — ein erst im 19. Jahrhundert entstandener Begriff — schrumpft immer mehr zusammen. Diese Beschränkung des Repertoires auf die erfolgssicheren Werke der klassischen und romantischen Musik bedeutet einen Kulturverlust. » Günther KEHR, « Rundfrage : Wie sollen wir aufbauen ? », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°5, mars 1947, p. 17.

⁹²⁰ « La quinzaine culturelle de Constance », *La France en Allemagne*, n°1, juillet 1946, p. 22.

sein des troupes : à titre d'exemple en 1945, le dollar américain s'échange contre 10 *Allied military Mark* et contre 200 *Reichsmark*. Devant la pénurie de ressources, les soldats vendent tout ce dont ils bénéficient gratuitement à la population allemande, au marché noir : rations alimentaires, cigarettes, bonbons, ou même biens publics. La « monnaie cigarette » (*Zigarettenwährung*) est également utilisée. Conséquence de l'effondrement du *Reichsmark*, l'absentéisme se développe et la productivité chute. Face à cette situation, les Américains proposent de changer de monnaie dès 1946. Devant l'opposition des Soviétiques et des Français, ils s'allient uniquement aux Britanniques et constituent une « bizone », avant d'être rejoints par les Français en 1948 et de former la « trizone ». En juin 1948, le *Reichsmark* est retiré de cette zone et changé pour le *Deutsche Mark* (DM) au rapport de dix pour un, à la suite de quoi les Soviétiques quittent le commandement quadripartite et bloquent Berlin. Ce changement de monnaie a des conséquences catastrophiques sur le domaine culturel. Durant les années d'après-guerre, le marché noir n'avait touché que les biens matériels ; le prix des spectacles, très bas, les rendait accessibles et donc plus facilement attractifs et à toute la population. Après la réforme, il est multiplié par dix. Conséquence de la hausse drastique du coût de la vie, le secteur culturel est en crise ; près de 350 théâtres privés ferment en moins d'un an dans la zone occidentale⁹²¹. La programmation musicale dans tout le pays donne désormais largement la priorité aux œuvres du passé : Bach et Haendel sont remis à l'honneur aux côtés de Beethoven et Mozart, Mendelssohn ou Schumann. Tchaïkovski et Chopin sont très fréquemment programmés, tout comme Debussy, Ravel, Fauré et Poulenc.

« La tendance générale du public est de n'assister qu'aux événements donnant à entendre les artistes les plus célèbres. [...] La musique contemporaine, bannie des programmes allemands durant l'ère nazie et donc moins connue et moins bien comprise par le public en général, a de nouveau disparu trop significativement des programmes. La musique classique américaine fait bien sûr partie de cette catégorie⁹²². »

La réforme monétaire porte un coup aux initiatives fragiles en faveur d'une véritable renaissance musicale de la zone Ouest, à tel point que l'administration américaine, pourtant encline à encourager les initiatives essentiellement privées, décide de débloquent de nouveaux fonds publics pour s'assurer la continuité de la programmation et la survie d'initiatives en faveur de la nouvelle musique, à commencer par les Cours d'été de Darmstadt ou encore le cycle de concerts « *Musica Viva* », organisés par Hartmann :

⁹²¹ Chiffre donné par David MONOD, *Settling scores*, op. cit., p. 183.

⁹²² « The tendency has been for the public in general to attend only these events where the most outstanding artists were performing [...]. Contemporary music, banned from the German program during the Nazi era and therefore less known and less understood by the general public, has again to too large an extent disappeared from the programs. American art-music is of course included in this category. » CULTURAL AFFAIRS BRANCH, E&CE Division, OMGB, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 3. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 4, « Special Reports 1947-Feb 1949 ».

« "*Musica Viva*" est la série de concerts la plus significative en terme de musique contemporaine à Munich. Elle était subventionnée par diverses institutions parmi lesquelles le *Staatsoper*, et très suivie par les étudiants en musique, et autres, avant la réforme monétaire, mais doit désormais être abandonnée en raison de l'incapacité de son public à payer sa place. Allouer un financement pour trois concerts serait un service public de notre part⁹²³. »

Si le conservatisme ambiant et le contexte économique mettent en échec l'avenir de la nouvelle musique, certains à l'image du compositeur Louis Saguer pointeront également son élitisme qui l'éloigne du public :

« Cette musique n'est plus aujourd'hui que l'affaire d'un petit cercle de spécialistes et d'initiés. Elle s'accomplit dans l'isolement le plus strict. Elle tend de moins en moins à toucher un public, qui du reste s'en détourne, car elle n'a rien à lui offrir, et elle lui semble incompréhensible et ennuyeuse. Entre la grande musique et le grand public, un fossé s'est creusé, qui s'élargit d'année en année⁹²⁴. »

Le compositeur Hans Werner Henze dénoncera même, non un éloignement involontaire du compositeur, mais sa mise à l'écart de tout public, garante pour certains de la véritable indépendance artistique recherchée après des années d'asservissement idéologique :

« Tout devait être stylisé et rendu abstrait. [...] Les mélomanes et les auditeurs devaient être ignorés. Chaque rencontre avec le public qui n'était pas catastrophique ou scandaleuse salissait l'artiste et suscitait de la méfiance à notre égard⁹²⁵. »

Enfin, le déclin de la programmation de nouvelle musique et l'éloignement du public peuvent être expliqués par la persistance symptomatique du protectionnisme, du conservatisme et même du nationalisme musical dans le pays. Ce conservatisme musical est révélateur de l'arrogance de certains Allemands, qui affirment encore avoir pour mission d'« empêcher la grande musique de disparaître de la surface de la Terre⁹²⁶. » Dans le domaine de

⁹²³ « "*Musica Viva*" has been the most significant series of contemporary music concerts in Munich. It was sponsored by various organizations such as the *Staatsoper*, and was well attended by music students, etc. before the currency reform, but must now be abandoned because of the inability of its audience to pay. To make a grant for 3 concerts would be a public service on our part. » Carlos MOSELEY, « Reorientation Funds for Music Activities », 15 septembre 1948, p. 2. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 18, dossier 101-48-1 9, « DM Reorientation Program ».

⁹²⁴ « Diese Musik also ist heute nunmehr Angelegenheit eines kleinen Kreises von Spezialisten und Eingeweihten. Sie vollzieht sich in der strengsten Abgeschlossenheit. Sie strebt immer weniger danach, das Publikum zu erreichen, das sich übrigens von ihr abwendet, da sie ihm nichts zu bieten hat, denn sie erscheint ihm unverständlich und langweilig. Zwischen der großen Musik und dem großen Publikum hat sich eine Kluft aufgetan, die sich von Jahr zu Jahr erweitert. » Louis SAGUER, « Die Krise im gegenwärtigen Musikschaffen », [1949], in Hermann DANUSER, Gianmario BORIO (dirs), *Im Zenit der Moderne*, op. cit., vol. III, 1997, p. 308.

⁹²⁵ « Everything had to be stylized and made abstract [...] The existing audience of music-lovers, music-consumers, was to be ignored. Any encounter with the listeners that was not catastrophic and scandalous would defile the artist, and would mobilize distrust against us. » Hans Werner HENZE, cité par Alex ROSS, *The Rest is Noise*, op. cit., p. 393.

⁹²⁶ « During the period of this report it has often been stated by Bavarians, of various walks of life, not only the musicians, that it is Germany's duty to keep great music from perishing from the earth. » CULTURAL AFFAIRS BRANCH, E&CE

la nouvelle musique étrangère importée par l'occupant, et principalement en zone américaine, il souligne également le problème des préjugés de la population allemande, évoqués précédemment, en matière de culture. Déjà en septembre 1947, le critique musical Kurt Westphal exposait, en termes clairs, l'infériorité de la « nouvelle musique » américaine au regard de la tradition allemande :

« Chez Walter Piston, Harrison Kerr et même chez le jeune David Diamond règnent le trait d'esprit et le sens pour la vivacité ludique sur le sentiment, la rythmique exorbitante sur la beauté du timbre, la description grotesque sur le caractère chantant⁹²⁷. »

Importée récemment et mal connue, la nouvelle musique américaine subit un préjudice important et la persistance de sa programmation n'est assurée que grâce aux subventions allouées par le gouvernement militaire.

Aggloméré, massifié et mythifié dans son unité par le nazisme, le peuple allemand est de fait éclaté, après la guerre, par des systèmes de gouvernement différenciés voire antagonistes. Morcelé, atomisé, dénazifié puis divisé, il se cherche une identité. Malgré les voies profondément divergentes choisies d'un camp à l'autre pour la reconstruction, les différentes « populations » partagent le sort commun de l'occupation et, partant, de la mise sous influence. Il est important de préciser ici que « la division du Reich en deux Allemagnes ne fut pas la conséquence d'un projet politique, mais bien le fruit de la bipartition du monde et des rivalités Est-Ouest que la fin des années quarante vit aller croissant⁹²⁸. » Lieu stratégique d'affrontement cristallisant le conflit majeur que représente la Guerre froide, les différentes zones allemandes — plus spécifiquement les zones de l'Ouest contre la zone soviétique — voient leurs politiques modelées avant tout sur une « véritable guerre des convictions et des idéologies menée de part et d'autre avec acharnement et hystérie⁹²⁹. » Tous les domaines, notamment celui de la culture et de la musique, sont désormais influencés par ces « rapports germano-allemands⁹³⁰ ». L'affrontement entre les Alliés du bloc de l'Ouest et les Soviétiques, s'il fait ressortir des idéologies diamétralement opposées, ne doit pas occulter le point de départ néanmoins commun des divers régimes : l'« Heure Zéro » et l'objectif d'éradication du nazisme et de reconstruction du pays. L'identité allemande se construit donc avant tout, politiquement mais également culturellement et artistiquement, dans la rupture avec le passé national-socialiste. La nature de la rupture est en soi reconstituante de la nature du « nouveau peuple ». L'étude des politiques

Division, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 2. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 4, « Special Reports 1947-Feb 1949 ».

⁹²⁷ « Bei Walter Piston, Harrison Kerr und selbst dem jungen David Diamond herrscht der geistreiche Witz, der Sinn für spielerische Beweglichkeit über das Gefühl, die gepfefferte Rhythmik über den Schönklang, die groteske Zeichnung über die Kantabilität. » Kurt WESTPHAL, « Internationale neue Musik in Berlin », *art. cit.*, p. 292.

⁹²⁸ Jean-Paul CAHN, Ulrich PFEIL, « Introduction », *art. cit.*, p. 18.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 21.

musicales et de leurs liens avec le « peuple » dans les diverses zones a fait ressortir des spécificités, des clivages d'une zone d'influence à une autre. Dans ce chaos identitaire, la musique, l'un des derniers traits communs au peuple qui puisse demeurer avec la langue allemande, se trouve écartelée entre la tolérance du passé, son détournement ou sa réappropriation, et sa réinvention.

« Les définitions de la démocratie divergeaient [parmi les Alliés], mais leurs pratiques avaient au moins un point commun, à savoir la procédure autoritaire pour imposer la démocratie. Dans la mise en place d'institutions nouvelles comme dans le choix des hommes, ils intervenaient sans cesse souvent avec brutalité, et ne donnaient en aucune façon l'exemple de la procédure et du style démocratiques. Ils nommaient arbitrairement et révoquaient arbitrairement pour les motifs les plus variés⁹³¹. »

Cette description de l'exercice du pouvoir par les Alliés dans les premiers mois de l'occupation, outre qu'elle confirme les difficultés auxquelles ils se retrouvent confrontés, présume également des écueils à éviter et des problèmes qui se poseront en matière de politiques musicales : comment la rupture qui s'opère de 1945 à 1949 peut-elle en effet, sans se trahir elle-même, proposer un modèle musical qui renoue avec l'identité allemande tant manipulée par Hitler ? Comment peut-elle invoquer une rupture esthétique fondamentale sans se risquer aux déviances du totalitarisme ? Cette rupture ne serait-elle pas, en définitive, nécessairement utopique ? Le cas des Soviétiques est particulier. Malgré le violent combat que se sont livré nazis et communistes depuis les années 1920, et qui a fait de nombreuses victimes chez ces derniers, malgré des différences idéologiques fondamentales, la transposition en matière de politiques musicales connaît des similitudes. La première explication à fournir est celle du détournement par Hitler, Goebbels et Rosenberg d'idées formulées dès la Révolution de 1917 en Russie et relayées en Allemagne par des sympathisants durant la République de Weimar, notamment à propos du rôle fédérateur de la musique collective. Les politiques musicales, qui s'inscrivent avant tout dans la rupture idéologique avec le nazisme, sont donc condamnées à une forme de continuité.

⁹³¹ Alfred GROSSER, *L'Allemagne de notre temps*, op. cit., p. 99-100.

C) L'utopie de la rupture

1- Dans les ornières du nazisme

1.1- À l'Est : détournement et réappropriation

« 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 biennal⁹³². »

Cette déclaration du syndicat des artistes illustre d'emblée le cheminement problématique du système soviétique. Tout d'abord parce qu'elle émane de la *Freie Deutsche Gewerkschaftsbund* (FDGB), la « confédération libre des syndicats allemands ». Organisation mise en place par les Soviétiques dès 1945⁹³³, elle a pour but officiel le regroupement et la représentation de toutes les professions artistiques mais est pensée avant tout comme un outil de contrôle, à l'instar de la *Reichskulturkammer* de Goebbels. La rupture idéologique est certes annoncée par les termes « pacifique » et « démocratie », mais contredits par l'évocation du « combat », de la « joie » par le travail — qui rappelle l'organisation de Robert Ley *Kraft durch Freude* (« la Force par la joie ») visant la fusion de tous les travailleurs au sein d'une masse nazifiée — et du plan biennal autoritairement mis en place. Enfin, l'évocation de 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 la mise en place de politiques reprenant les travers totalitaires du régime national-socialiste.

⁹³² « 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. BA, SAPMO, DY 43, 1, Haus 903/2.OG.

⁹³³ La première antenne est créée à Aix-la-Chapelle en mai 1945 ; le premier congrès entérinant la fondation de la FDGB aura lieu du 9 au 11 février 1946.

1.1.1- 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 sûrs⁹³⁴. »

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. Hanns Eisler en donnera la justification suivante :

« 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 d'amateurs et de connaisseurs. Cela ne signifie pas que la musique de chambre doit disparaître, mais plutôt que son importance doit changer 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 masse⁹³⁵. »

⁹³⁴ Hanns EISLER, « Les grandes questions sociales de la musique moderne », *Musique et société*, trad. fr. Diane Meur, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p. 176-178.

⁹³⁵ « Kammermusik ist als Genre eher im Absteigen als im Aufstieg, denn sie wird ohne das häusliche Musizieren zu einer Angelegenheit kleiner Kreise von Liebhabern und Kennern. Das bedeutet aber nicht, daß Kammermusik verschwinden, sondern daß ihre Bedeutung sich für einige Zeit verändern wird. Sie dient mehr der Pflege der Tradition für den Hörer, der Vervollkommnung der Technik für die Musiker, zum Lehrmaterial für die Komponisten, als zum Kunstgenuß der breiten Massen. » Hanns EISLER, « Brief nach Westdeutschland », *Musik und Gesellschaft*, 2^{ème} année, n°4, avril 1952, p. 19.

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, radicalisé 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, pionniers⁹³⁶ », 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 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 communiste⁹³⁷. »

La prééminence idéologique qui confine dès 1934 chez Jdanov au sectarisme mène 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 détache, que ce soit en URSS ou en Allemagne occupée.

⁹³⁶ Andreï JDANOV, « Sur la littérature », Discours au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques, 17 août 1934, *Sur la littérature, la philosophie et la musique, op. cit.*, p. 14.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 93-94.

1.1.2- Contrôle des artistes

Bien que le contrôle de toute manifestation artistique soit omniprésent et l'exercice de la censure monnaie courante dans la zone soviétique dès 1945, deux temps doivent néanmoins être distingués. Tout d'abord la période de dénazification de la société allemande, qui s'exerce 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 » totale 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 divers organes de contrôle sur lesquels ils prendront l'ascendant par la suite : *Kammer der Kunstschaffenden* et *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, sans oublier la fusion « encouragée » des deux principaux partis politiques, le SPD et le KPD au sein du 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 *Beratender Kulturausschuß* (« Comité culturel consultatif ») à partir de mai 1947. Chargé de « l'amélioration de la qualité artistique et de la suppression du kitsch⁹³⁸ » dans les Beaux-Arts, il doit également « aider » à la mise en place d'expositions et surtout établir des données sur les artistes de chaque

⁹³⁸ « ... eine Steigerung der künstlerischen Qualität und die Ausschaltung des Kitsches. » Cité par Manuela BONNKE, *Kunst in Produktion*, op. cit., p. 72.

Land et les catégoriser, au vu de leur engagement politique puis de leurs productions artistiques, comme *brauchbar* (« utilisables ») ou *unbrauchbar* (« inutilisables »). 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 *Tartuffe* de Molière ; les pièces antifascistes allemandes ; les classiques russes ; les pièces soviétiques.

Après le blocus de Berlin, les organes créés dans les deux premières années d'occupation sont véritablement instrumentalisés et mis au service de la propagande soviétique. La *Kulturbund* 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 :

« 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 progressiste⁹³⁹. »

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 Bertolt Brecht, établis dans la zone est depuis 1948, donné en RDA en 1951. Écrit originellement pour la radiodiffusion de Stockholm par Brecht en 1939⁹⁴⁰ alors qu'il s'est exilé en Suède, il 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

⁹³⁹ « The stance toward the Soviet Union must be more positively and clearly defined in the sense that the Kulturbund not only recognizes the great cultural achievements of the Soviet Union, but that it also views the Soviet Union as the most solid and secure guarantor of the peace, because of its high culture and its progressive social development. » Stefan HEYMANN, directeur de la Section Culture du SED, lettre à Alexander Abusch, 30 juin 1949. Citée par Norman M. NAIMARK, *The Russians in Germany*, op. cit., p. 407-408.

⁹⁴⁰ 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 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.

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 accordéon, 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. Il fait en outre usage de l'atonalité et du *patchwork* musical, caractéristiques des années Weimar. En février 1950, le metteur en scène Caspar Neher le propose à l'Intendant du *Deutsche Staatsoper* Ernst Legal, qui le soumet à l'approbation du *Ministerium für Volksbildung* (« ministère pour l'Éducation du Peuple ») 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 intellectuelle⁹⁴¹. »

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. Avant-même la représentation, une polémique est cependant 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, 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 ans⁹⁴². »

Le 13 mars 1951, la Première est donc donnée tout d'abord en privé, devant un public choisi constitué d'intellectuels communistes, de membres de la *Kulturbund* et de la FDGB mais aussi de l'organisation de jeunesse *Freie deutsche Jugend* 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, défenseur de la « nouvelle musique » dans les années 1920 puis compromis

⁹⁴¹ « I am bound to take into consideration the interests of the GDR, and to avoid any action that might cause our cultural policy to look from the outside like something other than a policy of intellectual freedom. » Lettre de Legal au Ministère, 8 mars 1950, citée par Joy Haslam CALICO, *The Politics of opera in the German Democratic Republic*, op. cit., p. 55.

⁹⁴² « Es ist ganz sicher, daß Genosse Dessau, der in anderen Kompositionen bewiesen hat, daß er eine Begabung und ein Können ist, subjektiv den Willen hatte, auch in dieser Oper fortschrittlichen Zielen zu dienen. Aber er hat Ausdrucksmittel verwandt, die eine Negation des klassischen Erbes und der Volkskunst darstellen : er bleibt stehen beim Epigontum eines überlebten bürgerlichen Avantgardismus, wie er vor 25 Jahren üblich war. » Ernst Hermann MEYER, 12 mars 1951, in Ulrich DIBELIUS, Frank SCHNEIDER (dirs), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993, p. 176.

sous le régime nazi : « 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 utiliser⁹⁴³. » 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 Mouradeli, 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 Francfort⁹⁴⁴.

Cet épisode immédiatement postérieur à la création de la RDA illustre l'évolution des politiques musicales soviétiques et de 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 a pervertis durant leurs années d'exil. Le tournant populiste qui s'opère en s'imposant désormais aux compositeurs n'est pas sans rappeler les écrits de Goebbels au sujet de l'art et de sa mission, en 1934 également⁹⁴⁵. 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 et des dérives qui s'ensuivront.

1.1.3- Antiaméricanisme, anti-internationalisme, antisémitisme, retour de la « dégénérescence »

Tout comme le système national-socialiste, le régime soviétique définit son esthétique musicale essentiellement par l'opposition après 1945 : anti-modernisme, anti-cosmopolitisme, antiaméricanisme 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 :

« 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

⁹⁴³ « Man kann nicht von einer Musik sprechen ; es ist ein Geräusch [...]. Es sieht so aus, als ob sich der Komponist überlegt hätte, welche schlechten Töne überhaupt ein Instrument hervorbringen kann, um diese dann zu verwenden. » Karl LAUX, cité par Joy Haslam CALICO, *The Politics of opera in the German Democratic Republic*, op. cit., p. 65.

⁹⁴⁴ 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, 443 p. ; lire également Joy Haslam CALICO, *The Politics of opera in the German Democratic Republic*, op. cit., p. 48-86 ; David Gerard TOMPKINS, *Composing the Party Line. Music and Politics in Poland and East Germany, 1948-1957*, Columbia University, UMI, 2004, p. 63-66.

⁹⁴⁵ Josef GOEBBELS, *Signale der neuen Zeit*, op. cit., p. 194-195.

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 bourgeoise⁹⁴⁶. »

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. Alexander Dymshitz écrit ainsi dans l'organe de propagande *Tägliche Rundschau* :

« L'expressionnisme ne savait concevoir un thème sans le démembrer ni l'analyser en profondeur, il n'avait pas de perspective idéologique claire. Ce mouvement n'offrait que des émotions déchirées, les cris d'une âme malade, blessée, parfois seulement des implorations mystiques⁹⁴⁷. »

L'aggravation des tensions entre Alliés mène très rapidement à la radicalisation, particulièrement lorsqu'il s'agit de compositeurs promus par les Alliés de l'Ouest. Ainsi à la suite d'une des « Soirées de musique contemporaine » de la *Kulturbund* évoquées dans le précédent chapitre, donnant à entendre pour la première fois en Allemagne le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen :

« 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 audible⁹⁴⁸. »

De la même manière, le compositeur Arnold Schönberg, dont Ernst Hermann Meyer admet qu'il a été persécuté par le régime nazi, aurait mérité à ce titre un « geste de solidarité ». Mais,

⁹⁴⁶ *Conférence des compositeurs et des musiciens au Comité central du PCUS*, Alexander WERTH, *Scandale musical à Moscou*, op. cit., p. 141.

⁹⁴⁷ Alexander DYMSCHITZ, « Krieg und Kunst », *Tägliche Rundschau*, 1^{er} août 1945. Traduit et cité par Violette GARNIER, *L'art en Allemagne, 1945-1955*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1997, p. 37.

⁹⁴⁸ « 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. BA, SAPMO, DY 27, 215, Haus 903/EG.

ajoute-t-il, « transplanter chez nous cette musique et imiter ainsi ce que la bourgeoisie faisait à l'Ouest, aurait-ce été utile et important⁹⁴⁹ ? » 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.

Autre conséquence de l'antiaméricanisme et du combat contre la « bourgeoisie » et le capitalisme, l'antisémitisme :

« Staline succomba au même virus de l'antisémitisme qu'Hitler, substituant la conspiration mondiale juive du capitalisme et du sionisme (avec son quartier général à Wall Street) à la conspiration judéo-bolchevique (avec son quartier général au Kremlin) de Hitler⁹⁵⁰. »

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, « 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 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 :

⁹⁴⁹ « Man hätte den Geistesschaffenden gegenüber, die vom Faschismus als "Kulturbolschewisten" und Juden verfolgt worden waren, eine Solidaritätsgeste machen können. Aber diese Musik wirklich hierher zu verpflanzen und das nachzumachen, was das Bürgertum im Westen tat, wäre das richtig und wichtig gewesen ? » Heinrich SPIELER, « Ernst Hermann Meyer », in Mathias HANSEN (dir.), *Komponieren zur Zeit*, op. cit., p. 193.

⁹⁵⁰ Alan BULLOCK, *Hitler et Staline*, op. cit., p. 425.

« 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 places⁹⁵¹ ! »

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 exécutés. Cinq jours plus tard, la dernière maison d'édition juive, *Der Emes*, est fermée, les associations d'écrivains juifs liquidées. Interdiction est faite aux critiques juifs d'écrire dans les journaux soviétiques. Les écoles juives sont fermées et un *numerus clausus* 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 soviétique⁹⁵². Son discours conspirationniste ne porte pas non plus sur la « pureté du sang » qui avait motivé la mise en place de la « Solution Finale » en Allemagne nazie, 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 d'attaques constantes et de discriminations 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, le plus souvent 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 mises en place par Hitler et Goebbels entre 1933 et 1945. 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

⁹⁵¹ GOLOVTCHENKO, cité par Françoise THOM, « La campagne contre "l'adulation de l'Occident" », in Jean-François SIRINELLI, Georges-Henri SOUTOU (dirs), *Culture et Guerre Froide*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 25.

⁹⁵² Partisan d'un État fort et autoritaire, Staline a néanmoins 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*.

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 assuré 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.

1.2- À l'Ouest : les pièges de l'épuration

1.2.1- Exclusions et *Fragebogen* : sclérose de la vie musicale

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 « *Judenrein* » (« sans Juif ») voulue par Hitler à celle que nous pourrions, sur le même modèle, qualifier de « *Nazirein* » (« sans nazi »), 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 de 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 :

« 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 religieux⁹⁵³. »

Le deuxième, rédigé par Edward Kilenyi, prédécesseur d'Evarts, en 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 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 dans ces conditions en Bavière⁹⁵⁴. »

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 conservent une politique de non-fraternisation excessive, qui ne permet pas à leurs ressortissants de se produire devant un public allemand. 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 approche totalitaire de l'instauration 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 l'instauration 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. Procédé perçu comme autoritaire et discriminatoire, à l'exemple de celui instauré 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

⁹⁵³ « 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 », *doc. cit.*, p. 4.

⁹⁵⁴ « 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. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 5, « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».

les zones occidentales, ce qui n'est pas sans rappeler la *Reichskulturkammer* mise en place par Goebbels. L'influence de l'occupant s'exerce également par son droit de censure sur toute la production artistique.

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 d'anciens membres du NSDAP, etc., dans l'une des catégories définies [...], que ces personnes aient ou non été relevées de leurs fonctions⁹⁵⁵. »

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

1.2.2- Retour au conservatisme

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 signent 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 au conservatisme par la réaction. D'une part, étant donné le totalitarisme de l'idéologie telle qu'appliquée par Staline, qui prône le salut de la « démocratie » par la révolution et la mise en place d'une dictature du prolétariat. De l'autre par méfiance contre toute initiative soviétique visant à contribuer au renouveau de la vie artistique et politique par la mise en place de divers organes supposément neutres mais dont elle a déjà ou prend rapidement le contrôle : *Kulturbund*, *Kammer der Kunstschaffenden*, *Freie deutsche Gewerkschaftsbund* (FDGB) entre autres. Également et surtout par le fait que les opposants les plus catégoriques à cette

⁹⁵⁵ 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.

idéologie soient 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 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 athée⁹⁵⁶. »

Une autre raison doit également 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.

Conséquence inévitable de cette politique, un retour vers le conservatisme musical et artistique, parfois à l'encontre des occupants eux-mêmes :

« Les autorités ouest-allemandes, malgré leur engagement par l'alliance politique et militaire avec l'Ouest, cherchaient une quatrième direction "allemande", entre la menace du bolchevisme, les pouvoirs autodestructeurs, sexualisants et dévirilisants de la société de consommation américaine, et pour finir le sécularisme et le matérialisme qui, selon nombre d'entre eux, avaient mené au national-socialisme⁹⁵⁷. »

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 Bavière :

⁹⁵⁶ Konrad ADENAUER, *Mémoires, op. cit.*, p. 49.

⁹⁵⁷ « West German authorities, in spite of their commitment to a Western military and political alliance, were trying to find a fourth "German" way, between the threat of Bolshevism, the self-destructive, sexualizing, and emasculating powers emanating from American-style consumer culture, and finally the dangerous secularism and materialism that according to many contemporary commentators had led to National Socialism. » Uta G. POIGER, *Jazz, Rock, and Rebels, op. cit.*, p. 46.

« 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 Bavière⁹⁵⁸. »

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 journées de rencontre pour la jeunesse (qui seront évoquées ultérieurement) organisées à partir de 1947, à l'exemple des cours d'été *International Youth Course* mis en place en 1948. Pour la deuxième édition, les 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, le combat contre la délinquance et la dépravation⁹⁵⁹. Raison 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 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 renoncer à certaines des méthodes qu'il avait employées, voire certaines idées qu'il avait développées. La constitution et l'affrontement stratégique de deux blocs idéologiques ont prévalu sur l'épuration, rendant les stratégies de reconstruction incohérentes, parfois même contradictoires et régressives. Au centre de toutes les attentions, 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 demain⁹⁶⁰. » Par conséquent, la rééducation — au sens ici de réorientation — 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.

⁹⁵⁸ « 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. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 4, « Special Reports 1947-Feb 1949 ».

⁹⁵⁹ WANNSEEHEIM FÜR JUGENDARBEIT/WANNSEE CENTER FOR YOUTH WORK, Prospectus « International Youth Course », 17-30 juillet 1949. NA, Rg 260, 390-48-11-3 E1181 Box 124, dossier 4114-3 12, « Youth Activities, Women Affairs, Adult Education ».

⁹⁶⁰ « 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. NA, Rg 260, 390-46-15-4 E613 Box 152, dossier 5 337-1 5, « GYA [German Youth Activities]. Program & Policy 46-47 ».

2- Reconstruction et impossible table rase

2.1- L'importance de la jeunesse

« 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 époque⁹⁶¹. »

2.1.1- Préparation de l'avenir

« 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 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 propagande⁹⁶². »

Ce résultat d'une enquête menée dans la zone américaine à l'été 1945 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, gage d'émancipation et de liberté dans l'immédiat après-guerre. Enfin il trahit l'optimisme —

⁹⁶¹ Edgar MORIN, *L'An zéro de l'Allemagne*, op. cit., p. 75.

⁹⁶² « The typical youth wants to continue living in Germany and considers Russia the worst place in the world in which to live. He thinks that Germans as a people are superior to the Italians, Poles, Russians and French but not to the Americans and English. [...] He is ready to admit that Germany started the war although apt to add that the Jews or English or Poles were also responsible. He agrees that German Jews should be permitted to return to Germany (25 percent of those questioned, however, declared that they should not be allowed back) [...]. The majority expressed the view that Germany should become a democracy, while at the same time declaring that the idea of National Socialism was good but was badly carried out. They were unsure whether Hitler himself was bad or whether he merely had bad advisers. In any case, they were convinced that Germany needed another Fuehrer to rehabilitate it. Favoring the establishment of a free press, they also believed that newspapers should print only "what is good for the people" since they considered the average citizen to be stupid and easily misled by propaganda. » Arthur D. KAHN, *Experiment in occupation*, op. cit., p. 202.

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 bacille du nazisme 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'émousser le moral. Eux n'acceptent pas la défaite⁹⁶³. »

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 passe principalement par 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 rescolarisation 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 de consensuels « Principes fondamentaux pour la démocratisation de l'éducation ». Déclinés en dix points, parmi lesquels la gratuité et l'accessibilité à tous ou encore la refonte en un système unique basé sur deux niveaux, seuls deux d'entre eux 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 aucune⁹⁶⁴. »

En dehors de ces points d'accord, chaque Allié a autorité sur la réforme à mener dans sa zone, et l'on retrouve les constantes : 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 américain et britannique, relevant davantage de l'expansionnisme intellectuel côté soviétique et français. Avec le durcissement du

⁹⁶³ James de COQUET, *Nous sommes les occupants*, op. cit., p. 147.

⁹⁶⁴ « 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. NA, Rg 260, 390-48-11-3 E1181 Box 124, dossier 4114-3 27, « School Reform 1946 ».

conflit Est/Ouest, elle assume une tâche, parfois non-officielle, de politisation de la jeunesse, personnifiée par l'exemple de l'ouverture de la *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 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 se tournent vers 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, ils impulsent la renaissance à Berlin du « Mouvement libre de la jeunesse allemande » (*Freie deutsche Jugendbewegung* ou FDJ), créé à Prague en 1936 par les responsables en exil des Jeunesses socialistes), constitué en comités dans les divers quartiers de la ville et sous la direction de militants communistes allemands, 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 la FDJ sont 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 la 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, la politique de contrôle total exercé par le régime 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 durable⁹⁶⁵. »

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 :

⁹⁶⁵ « 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. » Programme du FDJ cité dans « Russians open drive to win German Youth to Communism », *World Report. The weekly Newsmagazine of World Affairs*, 20 juin 1946, p. 4. NA, Rg 260, 390-48-11-3 E1181 Box 124, dossier 4114-3 22, « Youth Activities ».

« 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 durable⁹⁶⁶. »

Inévitablement, des tensions apparaissent rapidement entre Soviétiques et Américains qui condamnent la Fédération instrumentalisée par Moscou, suscitant à partir de 1946 le départ de nombreux groupes de jeunesse occidentaux avant la formation d'une fédération concurrente, la *World Assembly of Youth*, en août 1949 seulement. Dans leur zone d'occupation en Allemagne, ils encouragent la constitution de nouveaux comités et la multiplication des organisations de jeunesse en prônant une approche apolitique garante de démocratie :

« 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 unique⁹⁶⁷. »

L'interdiction de toute activité politique leur permet d'exclure les membres communistes des comités mis en place par les Soviétiques en 1945. D'un côté comme de l'autre est formulée l'accusation 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 une 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 années⁹⁶⁸. »

⁹⁶⁶ « We pledge ourselves to build the unity of youth of the world : all races, all colors, all nationalities, all beliefs ; To eliminate all traces of fascism from the earth ; To build a deep and sincere international friendship among the peoples of the world ; To keep a just lasting peace. » *World Federation of Democratic Youth*, <<http://www.wfdy.org/history/>>, consulté en mars 2012.

⁹⁶⁷ « 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. NA, Rg 260, 390-48-11-3 E1181 Box 124, dossier 4114-3 22, « Youth Activities ».

⁹⁶⁸ « 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. NA, Rg 260, 390-46-15-4 E613 Box 152, dossier 5 337-1 1, « Amnesty for Youth ».

Cette amnistie se généralise en quelques mois à toutes les zones et permet de pallier le 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 Allemands⁹⁶⁹. »

2.1.2- Mesures de contrôle par la musique

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 :

« 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 favorable⁹⁷⁰. »

Dans la zone soviétique, tous les moyens et médias doivent tendre à la gagner 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 peuple⁹⁷¹. »

L'encouragement à rejoindre la 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 » dès l'âge de six ans en 1948. À partir de 1955, l'instauration de la cérémonie initiatique de la *Jugendweihe* (« consécration de la jeunesse »), 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.

⁹⁶⁹ *L'œuvre culturelle française en Allemagne*, op. cit., p. 46.

⁹⁷⁰ Joseph François ANGELLOZ, *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.

⁹⁷¹ Andreï JDANOV, « Sur la littérature », *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 *Falkenbewegung* (« Mouvement des faucons ») de tendance socialiste, se constituent des groupements confessionnels, l'un catholique, l'autre protestant, ou laïcs et « neutres », à l'image des *Natufreunde* (« Amis de la nature »), 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 collective⁹⁷². 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 *Summer Camps* (« Camps d'été ») ; 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-ball⁹⁷³. 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 :

« 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

⁹⁷² 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 ».

⁹⁷³ B.B. Mc MAHON, « German Youth Activities », 5 septembre 1946, p. 1-3. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 19, dossier 101-120-2 8, « Munich Philharmoniker ».

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 vie⁹⁷⁴. »

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 Amérique⁹⁷⁵. » 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, émissions de radio ou même 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, on l'a vu, une importance non-négligeable à sa composition et à sa propagation. Mais la « nouvelle musique » appartient au domaine savant et ne peut en aucun cas se substituer au répertoire populaire. Le jazz — dont le destin particulier est étudié ci-après — 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. Surtout, après presque treize ans d'omniprésence dans la vie quotidienne des jeunes Allemands, les *Volkslieder* sont devenus incontournables. Le postulat de la musique populaire — qui s'adresse à la mémoire collective du peuple allemand — rend la naissance d'une esthétique fondamentalement nouvelle dans ce domaine impossible ; seuls les textes des chansons peuvent incarner la rupture avec le système hitlérien. Les *Volkslieder* conservent donc 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. Dans les nouveaux recueils qui paraissent au cours des premières années d'occupation à l'Ouest, pas de compositions de circonstance ; on se contente 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 nazifié et détourné. Les chants sont

⁹⁷⁴ « 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" (GCT) », 10 décembre 1947, p. 1. NA, Rg 260, 390-46-15-4 E613 Box 152, dossier 5 337-1 5, « GYA. Program & Policy 46-47 ».

⁹⁷⁵ « Being shown as much of America and American life as possible. » *Loc. cit.*

interprétés avec une pulsation et des temps forts moins accentués, 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 *Jungen Pioniere* (« 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 une vie nouvelle, joyeuse et active en tant que membres de la grande famille des travailleurs⁹⁷⁶. »

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'accroissent de part et d'autre avec la Guerre froide, s'inscrivent malgré tout 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 est réduite, dans le meilleur des cas, 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

⁹⁷⁶ « Niemals wieder sollen Lust und Liebe zum Singen dazu mißbraucht werden, in unserer Jugend Gedanken an Krieg und Eroberungen, an Raub und Mord großzuziehen. Nie wieder soll das Lied helfen, unsere Jugend willfährig zu machen zum Sterben für die egoistischen, vaterlandsfeindlichen Ziele einer kleinen Herrenschicht. Musik und Gesang sollen uns helfen, ein neues, freies, tätiges Leben als Glieder der großen Familie der Werktätigen zu leben. » Introduction au recueil *Unser Lied – Unser Leben*, citée par Michael JUNG, *Liederbücher im Nationalsozialismus*, op. cit., vol. 1, p. 241.

attention. Érigé en symbole de résistance et hissé au niveau de pureté musicale garanti 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 deuxième 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.

2.2- Une continuité ambiguë

2.2.1- Le cas 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 public allemand 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 valses, tangos et polkas. 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 rapidement l'engouement. Interdit presque totalement 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 de la *Freie deutsche Jugend* contrôlée 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 rappelons-le 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. 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 Anatole 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 créés et équipés avec des instruments et des partitions de musique achetées aux États-Unis. En 1924, à l'occasion du Congrès de la III^e Internationale Communiste, est donné *Le Bœuf sur le toit* de Darius Milhaud. 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 génital⁹⁷⁷. »

La pression exercée contre le jazz a raison des dernières tentatives en sa faveur. La *Suite de jazz n°1* (1934) de Chostakovitch, fortement critiquée, marque la quasi-disparition du genre et de son influence en URSS. Au moment où Goebbels promeut en Allemagne la naissance d'un ersatz de jazz est créé, fin 1936, l'« Orchestre étatique de Jazz de l'URSS ». La direction artistique en est confiée au compositeur Matveï Blanter et celle de l'orchestre au chef Viktor Knuchevisky. 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 et la désignation des États-Unis comme le nouvel ennemi marquera le durcissement du régime à l'encontre de cette musique. 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

⁹⁷⁷ Maxime GORKI, traduit et cité par Franz C. LEMAIRE, *Le destin russe et la musique*, op. cit., p. 133.

le domaine artistique, mais également de s'affirmer par l'opposition contre les politiques musicales nazies. Avec l'aggravation des tensions entre Alliés et la Guerre froide, le jazz est attaqué, pour être totalement interdit à l'Est à partir de 1950. L'orchestre de jazz de la radio de Berlin est dissous, les émissions de radio diffusant du jazz arrêtées, l'importation d'enregistrements américains interdite et les enregistrements du label « AMIGA » détruits. Lors de sporadiques et stratégiques levées d'interdiction, le *blues* sera mis en 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 dans un précédent chapitre, 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 :

« Ne furent jouées 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 pour la musique de danse allemande. L'ambiance commença lentement à atteindre son apogée, dont les signes visibles étaient les sifflements, les battements dans les 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 transe⁹⁷⁸. »

Outre l'aspect essentiellement percussif de la musique, l'effet qu'elle exerce sur les corps, notamment sur les jeunes filles, inquiète les tenants de la 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 et exacerbe l'antiaméricanisme de l'autre :

« Alors que les discours est- et ouest-allemands sur les westerns focalisaient sur la sur-agressivité masculine, les débats autour du jazz et des danses américaines portaient sur des

⁹⁷⁸ « Es erklangen ausschließlich "heiße" amerikanische Nummern, deren Melodie meist von übersteigerten Rhythmen verdeckt wurde. Nur das Blech war zu hören und nichts von weichen Streichinstrumenten, die das Herz des Freundes deutscher Tanzmusik so oft freudig höher schlagen lassen. Langsam begann die Stimmung sich dem Höhepunkt zu nähern, deren äußeres Zeichen Pfeifen, Händeklatschen und die Bewegung sonstiger Körperteile war. [...] Man kletterte auf Tische, Stühle, Fensterbänke und ließ buntfarbige Luftballons durch den Raum fliegen und man stürzte meistens mit einem lebenden Püppchen im Arm im Trancezustand zum Podium. » OKTAVIUS, « K.O. durch Töne », *Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands*, II, n°44, 31 octobre 1949, p. 3.

inquiétudes autour de l'image véhiculée d'hommes faibles et de femmes trop sexuelles. Les westerns, films de gangsters et le jazz étaient des éléments cruciaux de l'imagerie culturelle que les Allemands de l'Est et de l'Ouest associaient aux dangers de l'américanisation. [...] Plus encore que les musiciens, les fans de jazz soulevaient chez les conservateurs des craintes de perte de respectabilité de l'Allemagne d'après-guerre⁹⁷⁹. »

Contrairement à ce qu'ils avaient entrepris dès 1945 en faveur de la *neue Musik*, les Américains ne souhaitent pas promouvoir cette musique ni « éduquer » le public ou mettre en place des stratégies pour en permettre une meilleure compréhension. Rappelons 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 l'administration américaine comme faisant partie de la culture savante⁹⁸⁰. 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. Toléré pour divertir les troupes des forces d'occupation, aucun concert n'est encouragé ni financé, et il est à nouveau menacé d'interdiction. C'est la Guerre froide qui assurera 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 mis en place, principalement par Joachim-Ernst Berendt, musicologue allemand, auteur de la première monographie sur le sujet dans son pays. De la même façon qu'un nouveau style dérivé 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

⁹⁷⁹ « While East and West German discourses on westerns centered on fears of male overaggression, debates around jazz and American dances evolved around worries about weak men and overly sexual women. Westerns, gangster movies, and jazz were the crucial parts in a cluster of cultural images that East and West Germans associated with the dangers of Americanization. [...] Even more than the musicians, jazz fans raised fears among cultural conservatives about a lack of respectability in postwar Germany. » Uta G. POIGER, *Jazz, Rock, and Rebels*, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁸⁰ Concernant la situation du jazz en Amérique et son destin chaotique dans les années 1920-1940, lire Lewis A. ERENBERG, « Things to Come : Swing Bands, Bebop, and the Rise of a Postwar Jazz Scene », in Lary MAY (dir.), *Recasting America. Culture and Politics in the Age of Cold War*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 221-245.

musique européenne est donc viable. Depuis près d'un siècle, ce sont surtout des professeurs blancs qui enseignent les *Spirituals* à des enfants nègres⁹⁸¹. »

Outre la récupération 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 ultérieurement un discours d'esthétisation du jazz pour le faire passer 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 interprètes⁹⁸². »

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 se basant sur Bix Beiderbecke et ses origines allemandes. Les musiques érigées en modèle d'aboutissement sont le *be-bop* et le *cool-jazz*, 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 ; en bref, les moins accessibles et les moins appréciées du grand public allemand, et surtout celles accusées de « dégénérescence » par les idéologues soviétiques. 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

⁹⁸¹ « Entwicklungsmäßig gesehen, ist dieser "Negergesang" nun aber gar nichts rein "Schwarzes". Natürlich gehen seine Anfänge auf die afrikanischen Negertänze zurück, auf "Calinda", "Voudou", "Bamboula", und wie sie alle heißen. Aber diese waren in melodischer und harmonischer Beziehung so arm, daß die Behauptung, die Neger kennten ursprünglich keine Melodie, in gewissen Grenzen berechtigt ist — obwohl dies sonderbar erscheint bei einer Rasse von so übersprudelnder Musikalität. [...] Im allgemein kann man sagen, wo sich im Jazz eine wirkliche Melodie findet, kann man mit Sicherheit damit rechnen, daß sie aus Europa kommt. Die Auffassung, daß der Jazz nichts sein als eine "Interpretation Swing" der alten europäischen Musik, ist danach berechtigt. Seit fast einem Jahrhundert sind es vorwiegend weiße Lehrer, die den Negerkindern die *Spirituals* beibringen. » Joachim-Ernst BERENDT, « Vom Choral zum Swing. Zur Genesis des Jazz », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, 14^{ème} année, n°5, mars 1947, p. 137-138.

⁹⁸² « Es ist lächerlich, etwa im Falle der Jazzmusik von "negroider" und "urwaldartiger" Primitivität zu sprechen. Jeder Fachmann weiß, wie außerordentlich kompliziert diese Musik mit ihren Schleiftönen, Glissandis, ihren raffinierten Harmonien und rhythmischen Überlagerungen ist, mit ihren Synkopen und Swing-Rhythmen, ihrer komplizierten Variationstechnik, ihren Arrangements, die in satztechnischer Hinsicht mit den Partituren der symphonischen Musik verglichen werden können, und nicht zuletzt mit ihren unvergleichlichen Anforderungen an die Spieltechnik der Interpreten. » Joachim-Ernst BERENDT, « Unterhaltungs-Musik », *art. cit.*, p. 71.

authentique », en clair propre à servir la cause idéologique communiste. Revendiquant lui aussi l'influence de la musique allemande sur le genre, il met en avant les amateurs de jazz ayant été victimes de la répression hitlérienne, considérés dès lors comme nécessairement antifascistes. Le jazz « non-authentique » selon lui est le jazz américain. Bien que trouvant tout d'abord un certain écho auprès de l'administration soviétique, les idées de Rudolf seront rapidement reniées par les dirigeants et son entreprise d'ouverture du peuple est-allemand au jazz se soldera par une condamnation à deux ans de prison en 1955.

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. Autre cas méritant attention : 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 confirme le côté utopique et illusoire de la rupture en matière de politiques musicales.

2.2.2- Amnisties et réintégrations

La purification de la vie politique et artistique allemande a nécessité une période de dénazification qui a mené, on l'a vu, 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 toutes les amnisties et les réintégrations dont ont bénéficié de nombreuses personnalités, compromises à des degrés différents. Un autre élément décisif doit être considéré conjointement, dès 1946 : l'enjeu extra-musical induit par les prémices de la Guerre froide et la lutte 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*, 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* [de Bavière] 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 vite⁹⁸³ ! »

Vogel propose de redéfinir la fonction des musiciens pour que ceux rémunérés par les collectivités locales ne soient néanmoins pas considérés comme salariés du service 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 1945-46 à 1947-48 dans les quatre zones, 275, soit près de 65%, avaient une position similaire sous le régime nazi⁹⁸⁴. 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, ce seront les 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 artistes est intéressant 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 et rationnelle. Malgré l'établissement de « listes noires » par les Américains et leur communication aux trois autres Alliés, l'interdiction des artistes sera très peu respectée, ce pour plusieurs raisons : 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 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

⁹⁸³ « 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. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 5, « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».

⁹⁸⁴ Chiffres donnés par Gabriele CLEMENS, *Britische Kulturpolitik in Deutschland*, op. cit., p. 251.

afin d'affirmer son statut de patron 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. Citons ici quelques exemples : parmi les artistes inscrits sur la liste noire américaine, le chef Eugen Jochum, nommé *Generalmusikdirektor* à Hambourg par les nazis, conserve son poste dans la zone britannique ; de même pour le pianiste Walter Giesecking, 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 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. Le cas le plus célèbre de réintégration fortement médiatisée et politisée reste celui du chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler. Son parcours professionnel et sa collaboration avec le régime ont fait l'objet d'études approfondies et d'articles nombreux⁹⁸⁵. Les faits objectifs et chronologiques sont rapportés par le procès-verbal de son interrogatoire :

« Mr Furtwängler a été 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 Philharmonique⁹⁸⁶. »

En 1944, lors de l'établissement de la *Gottbegnadeten Liste* par Goebbels, il est ajouté à la *Sonderliste der unersetzlichen Künstler*, « liste spéciale des artistes irremplaçables », aux seuls côtés de Richard Strauss et Hans Pfitzner. Au vu des activités exercées, il apparaît dès la fin de la guerre sur la « liste noire » américaine. 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, Soviétiques et 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,

⁹⁸⁵ À ce sujet, lire Audrey RONCIGLI, *Musicien sous le III^e Reich*, Mémoire de Master 1 Histoire, Université Nancy 2, juin 2006, 108 p. ; Michael KATER, *Composers of the Nazi Era*, op. cit., p. 145-181 ; Alan E. STEINWEIS, *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany*, op. cit., p. 32-50 ; Michael H. KATER, *The Twisted Muse*, op. cit., p. 188-202 ; David MONOD, *Settling scores*, op. cit., p. 129-136.

⁹⁸⁶ « 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. NA, Rg 260, 390-46-17-3 E623 Box 237, dossier 5/347 3, « Furtwängler, Wilhelm, Dr., (Denazification file) ».

notamment Johannes R. Becher, président de la *Kulturbund* et Gustav von Wangenheim, directeur du *Deutsches Theater*⁹⁸⁷. 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, il signifie par sa présence sa disponibilité pour reprendre son poste au *Staatsoper*, sous contrôle soviétique. Les Russes le dénazifient par leur *Amt für Volksbildung* et annoncent dans le *Berliner Zeitung* le 14 juin 1946, qu'il a été dénazifié par le comité interallié. Malgré son dogmatisme, l'enjeu stratégique n'échappe pas au directeur de l'*Information Control Division* Robert McClure, qui fait alors pression sur le chef d'orchestre 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 :

« 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-socialisme⁹⁸⁸. »

Il avance également l'aide apportée à de nombreux musiciens juifs, en omettant le soutien tout aussi conséquent assuré à d'autres musiciens nazis ou antisémites⁹⁸⁹. Cependant, l'enjeu n'est plus de déterminer une responsabilité ou sa culpabilité, mais d'obtenir sa présence dans l'une ou l'autre zone. La *Kommandatura* confirme 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*⁹⁹⁰. » Courtisé par les quatre puissances alliées, il choisit 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 au *Deutsche Oper* du secteur soviétique, il reprend son poste à la tête de la l'Orchestre Philharmonique. Des traitements similaires, bien que moins médiatiques, seront faits des cas de Karl Böhm, Elisabeth Schwarzkopf, Hermann Abendroth ou encore Herbert von Karajan ; tous ont disparu des listes noires américaines dans la dernière version de mars 1947.

⁹⁸⁷ « Berlin ruft Furtwängler », *Berliner Zeitung*, n°2, 16 février 1946, p. 39.

⁹⁸⁸ « 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.

⁹⁸⁹ Michael KATER, *The Twisted Muse*, *op. cit.*, p. 196.

⁹⁹⁰ « Der Appellant hat glaubhaft dargestellt, daß er mit seiner Tätigkeit als Vizepräsident der Reichsmusikkammer keine nazistische Aktivität verbunden hat. » Interrogatoire de Furtwängler, *doc. cit.*, p. 230.

La dénazification et la réintégration quasi-systématique des artistes, prenant en compte principalement des préoccupations d'ordre politique et extra-musical, confronte les Alliés à l'échec de leur idéologie d'« épuration », non seulement à l'échelle du pays mais également à l'intérieur même de leur zone.

Celle sous commandement américain tout d'abord, dans laquelle 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 ajouté sur la liste noire quelques mois après. Hans Pfitzner, interdit également, 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. 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 GI's et le personnel américains, 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 Dressel⁹⁹¹, 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 mal⁹⁹². » 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.

Le cas le plus caractéristique de réintégrations à grande ampleur et révélateur du véritable dysfonctionnement de la politique de dénazification américaine est cependant celui qui touche nombre d'acteurs des Cours d'été internationaux de Darmstadt, à commencer par leur instigateur Wolfgang Fortner. 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 fasciste⁹⁹³ » est apprécié des dirigeants nazis dès leur arrivée au pouvoir. Le *Kampfbund für deutsche Kultur* de Rosenberg soutient financièrement la création de son *Concerto pour cordes* en 1933. Par la suite, il 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 »). Il prend la direction de l'orchestre de la Jeunesse hitlérienne à Heidelberg, pour lequel il compose également. Il rejoint le parti en 1940 et s'engage dans la *Wehrmacht*. Ses incursions dans le

⁹⁹¹ Edward KILENYI, Arthur C. VOGEL, « Daily Report §18 », 11 juillet 1945, p. 1. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 5, « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».

⁹⁹² « 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. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 20, dossier 101-48-1 5, « Weekly and Semi-Monthly Reports June 45-December 47 ».

⁹⁹³ « A Confessionalist church musician outwardly at peace with the fascist state. » Michael KATER, *The Twisted Muse*, op. cit., p. 171.

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 1942. Lorsque la première édition des *Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik* a lieu 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. À ses côtés 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'appartenant pas au parti nazi, sa chanson *Kein Tor der Welt ist uns zu hoch* (« Aucune porte au monde n'est trop haute pour nous »), composée en 1940 pour les pilotes de chasse, ainsi que sa *Flieger-Fanfare* (« Fanfare des aviateurs ») figurent sur la liste noire des chants nazis. 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 génération⁹⁹⁴ » selon l'historien nazi de la musique Otto Schumann, y est responsable du *Kammerchor* (« chœur de chambre ») alors que son nom est, au même moment, enlevé de la liste des « gris non-acceptables » et ajouté à la « liste noire »⁹⁹⁵. Parmi les compositeurs allemands compromis joués à Darmstadt, Ernst Pepping (prix de composition en 1942, 4 000 RM), Hugo Distler (prix de composition en 1942, 2 000 RM), ou encore Paul Höffer (médaille d'or pour son *Serment olympique* en 1936, prix de composition en 1939, 5 000 RM).

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 : 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 compromettantes⁹⁹⁶, 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 McClure en 1948, qui s'accompagne de la fin des « listes noires », épargnent tout besoin de justification à ces différents acteurs de la reconstruction musicale de l'Allemagne.

⁹⁹⁴ « Der bedeutendste Chorkomponist der Generation der neunziger Jahre. » Otto SCHUMANN, *Geschichte der Deutschen Musik*, op. cit., p. 406.

⁹⁹⁵ 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.

⁹⁹⁶ Pour une étude plus détaillée des activités de Fortner, lire notamment Toby THACKER, *Music after Hitler*, op. cit., p. 78 sq. ; Michael KATER, *The Twisted Muse*, op. cit., p. 170 sq. ; Michael MEYER, *The Politics of Music in the Third Reich*, op. cit., p. 202-300 ; Fred K. PRIEBERG, *Musik im NS-Staat*, op. cit., 448 p.

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, celui du 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 Dimitri 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 national-socialiste en smoking marron. Les compositeurs allemands qu'il invite — Lothar von Knorr (signalé par les Britanniques comme compositeur de chants nazis), Ottmar Gerster (sur « liste noire », prix de composition en 1942, 4 000 RM), Joseph Haas (représentant avec Gerster du courant musical nazi 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'orientations. Herrmann est condamné par l'administration française à « contribution de 5% de son revenu net de travail pendant cinq ans⁹⁹⁷ » en 1948. Il s'établit alors à Cologne en zone britannique et rejoint la *Gesellschaft für Neue Musik*. L'année suivante, il fonde l'*Arbeitskreis für Neue Musik*.

Le cas des éditions musicales Schott, dirigées par les frères Ludwig et Willy Strecker, est également intéressant. 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 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 échappe⁹⁹⁸. »

Schott reprend également la publication de la revue musicale *Melos* en 1947. À cette revue est lié le musicologue et critique Heinrich Strobel, qui en devient rédacteur en chef à partir de sa reparution en novembre 1946. Déjà rédacteur de *Melos* sous la République de Weimar, biographe de Hindemith, Strobel, dont l'épouse est juive, est considéré « bolchevique » par les nazis à leur

⁹⁹⁷ 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 ».

⁹⁹⁸ 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 ».

arrivée au pouvoir. Il quitte l'Allemagne pour Paris en 1933. 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 allemande⁹⁹⁹ ». Durant la guerre, il écrit dans le *Pariser Zeitung*, journal pour la communauté allemande en France occupée et organe de propagande nazie. En 1944, il 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* », 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] Doriot¹⁰⁰⁰. [...] En 1945, il fut employé à la radio-diffusion française au titre de la propagande musicale pour l'Allemagne et l'Autriche¹⁰⁰¹. » 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 son exemption du service militaire : « J'étais déclaré "wehrunwürdig¹⁰⁰²" à cause de ma femme¹⁰⁰³. » Il est soutenu en France par le compositeur Arthur Honegger et Claude Delvincourt, Directeur du Conservatoire National 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 francophiles¹⁰⁰⁴. » Malgré sa situation peu claire, il est embauché à la section de la *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 surveillées.

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. Rudolf Mauersberger, membre du NSDAP depuis 1933, est ainsi encouragé à reprendre son travail avec le *Kreuzchor* à Dresde. Hermann Abendroth, présent sur leur propre « liste noire », est néanmoins engagé à Weimar pour diriger l'orchestre philharmonique et sera le premier chef d'orchestre à partir en tournée en URSS après la guerre. Des membres du *Deutsches Tanz- und Unterhaltungsorchester*, évoqué précédemment, intègrent une

⁹⁹⁹ Raymond A. VIGUIE, Directeur de la Sûreté, « A/s. de STROBEL Heinrich », 21 août 1946, p. 1. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

¹⁰⁰⁰ Homme politique français ayant collaboré avec le régime allemand durant la guerre.

¹⁰⁰¹ LE PREFET, DIRECTEUR DES RENSEIGNEMENTS GÉNÉRAUX, « a/s. du nommé STROBEL Heinrich », 19 juillet 1949, p. 1. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

¹⁰⁰² Strobel n'avait pas été déclaré *wehrunwürdig*, « indigne du service militaire » comme il le prétendra, mais *unabkömmlich*, c'est-à-dire « indisponible » par Goebbels.

¹⁰⁰³ Heinrich STROBEL, Annexe au *Fragebogen*, 25 janvier 1946, p. 2. AOFAA, 1 AC 595/8, « STROBEL, 1947-1950 ».

¹⁰⁰⁴ LE PREFET, « a/s. du nommé STROBEL Heinrich », *doc. cit.*, p. 1-2.

nouvelle entité, le *Radio Berlin Tanzorchester*, mais restent dans les mêmes locaux de la radio situés dans la *Masurenallee*. 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.

Quels qu'aient été les écueils rencontrés et les décisions prises, le constat à propos des réintégrations est celui d'un échec dans toutes les zones. Si la majorité des fonctionnaires a été renvoyée dans un premier temps, la plupart est néanmoins revenue en poste après la fin de la dénazification :

« 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 suite¹⁰⁰⁵. »

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 ainsi que le rappelle David Monod : « Les politiciens à l'échelon local et le public des concerts voyaient dans l'éviction de ces personnels nommés par les occupants un signe d'un retour à la vie normale¹⁰⁰⁶. »

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 le dirigeant Eugen Jochum, pourtant évincé après l'été 1945. Il devient, après sa dénazification en 1947, chef principal de l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise (*Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks*) en 1949. Mais le véritable échec est politique : plus qu'un retour à la « vie normale », c'est un retour au conservatisme et aux idées les plus

¹⁰⁰⁵ Marie-Bénédicte VINCENT, « Punir et rééduquer : le processus de dénazification (1945-1949) », *art. cit.*, pp. 25 et 33.

¹⁰⁰⁶ « Local politicians and many concertgoers saw the removal of the occupation's appointees as a sign of life returning to normal. » David MONOD, *Settling scores*, *op. cit.*, p. 179-180.

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 révélait que 60% de la population restait profondément antisémite. [...] En mai des affiches furent collées dans les gares de Munich avec des caricatures de Juifs, des hommages à Hitler et l'annonce de la création d'un nouveau parti antisémite. Des fonctionnaires, parmi lesquels les ministres bavarois de l'agriculture et de l'économie, se livrèrent à des harangues antisémites en public¹⁰⁰⁷. »

Le processus de dénazification, les diverses amnisties et réintégrations n'ont en définitive pas permis aux forces d'occupation de s'inscrire dans une rupture totale avec le régime hitlérien ; elles ont au contraire accrédité la thèse de l'innocence de la musique et de l'indépendance de l'artiste dans le système totalitaire nazi. La rupture s'est davantage exercée sur le plan psychologique et certains, notamment les compositeurs de « nouvelle musique », ont mis en application l'idée de nouveau départ sous-tendue par l'expression de *Stunde Null*, en s'inscrivant officiellement dans une perspective apolitique pour faire oublier leur passé de compromission.

¹⁰⁰⁷ « In March 1947 a poll in the American Zone revealed that 60 percent of the population remained strongly anti-Semitic. [...] In May placards were posted in the Munich railway station with caricatures of Jews, praise of Hitler, and an announcement of the founding of a new anti-Semitic political party. Public officials, including the Bavarian ministers of agriculture and economics, engaged in public anti-Semitic harangues. » Arthur D. KAHN, *Experiment in occupation, op. cit.*, p. 177.

Conclusion

L'étude des politiques musicales en Allemagne sur une période de près de dix-sept années a mis en valeur les liens inévitables qu'entretenaient musique et politique au gré des événements historiques et sous différents régimes : nazisme, communisme, démocraties. L'analyse du fonctionnement du régime hitlérien, fondé sur l'idéologie obsessionnelle de la « pureté » raciale, a permis d'en explorer le totalitarisme tel que dénoncé et analysé par Hannah Arendt :

« Le totalitarisme ne tend pas vers un règne despotique sur les hommes, mais vers un système dans lequel les hommes sont superflus. Le pouvoir total ne peut être achevé et préservé que dans un monde de réflexes conditionnés, de marionnettes ne présentant pas la moindre trace de spontanéité. Justement parce qu'il possède en lui tant de ressources, l'homme ne peut être pleinement dominé qu'à condition de devenir un spécimen de l'espèce animale homme¹⁰⁰⁸. »

Le nazisme en constitue une forme spécifique. L'obsession de la « pureté » du sang dans la constitution du III^e Reich mène à l'exaltation de la *Volksgemeinschaft*, « communauté » d'un nouveau peuple réifié et fantasmé, qui se construit « dans, par et comme une œuvre d'art¹⁰⁰⁹. » Idéologie raciste et politiques musicales sont éminemment liées dans ce régime totalitaire. Outre la glorification et la « nazification » des maîtres de la tradition allemande, principalement Wagner, Beethoven et Bruckner, le soutien financier apporté à la création musicale favorise l'émergence de jeunes compositeurs acquis aux idées nationales-socialistes, qui composent nombre d'œuvres à la gloire de Hitler ou des musiques orchestrales à l'esthétique monumentale et uniforme, notamment à l'occasion des Jeux Olympiques de 1936. Le *Volksoper*, opéra aux livrets imprégnés de l'idéologie *völkisch*, connaît un développement très riche jusqu'en 1944. Même chose pour le répertoire populaire : la *Volksmusik*, et particulièrement les *Volkslieder*, résonnent dans toutes les organisations, au premier rang desquelles les mouvements de jeunesse désormais dirigés et contrôlés par le NSDAP. Les recueils de chants, alliant un répertoire préexistant détourné à de nouvelles compositions, connaissent d'innombrables publications. La création musicale ne s'est donc pas arrêtée durant près de treize années de vie du régime national-socialiste, même si sa qualité s'est considérablement dégradée. La musique, et l'art en général, ont été mis au service de la réification de l'individu, préalable nécessaire à l'édification de la *Volksgemeinschaft* comme le rappelle Éric Michaud :

« La tâche de l'artiste s'apparentait maintenant à celle du scientifique, puisqu'ils avaient en commun un même but : définir et construire le type idéal, puis le reproduire en masse pour réaliser la grande œuvre d'art totale de la Communauté du peuple, enfin soudée en toutes ses parties parce que biologiquement pure¹⁰¹⁰. »

¹⁰⁰⁸ Hannah ARENDT, *Le système totalitaire*, [1951], trad. fr. Patrick Lévy, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Paris, Seuil, 1972, p. 274.

¹⁰⁰⁹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Musica Ficta*, cité par Éric MICHAUD, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », in Jean GALARD, Julian ZUGAZAGOITIA (dirs), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 35.

¹⁰¹⁰ Éric MICHAUD, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », *art. cit.*, p. 62.

Cette conception avant tout raciale du peuple allemand et de sa musique induit, dès les premiers jours d'existence du régime, la mise à l'écart et l'élimination des indésirables. Aux politiques d'eugénisme et d'euthanasie, qui préfigurent la mise en place du système concentrationnaire, correspondent dans le domaine musical l'interdiction, la stigmatisation et l'exclusion de compositeurs qui, par leurs origines raciales, idéologiques ou par leur esthétique moderne, contreviennent au projet de constitution de la *Volksgemeinschaft* et sont à ce titre taxés de « dégénérescence » :

« La condamnation, l'exclusion et la destruction des œuvres d'art réputées *artfremd* ou "dégénérées" avaient exactement la même fonction que l'interdiction des relations sexuelles d'un membre de la *Volksgemeinschaft* avec tout être réputé de "race étrangère", voué à l'exclusion de la pure Communauté raciale à venir¹⁰¹¹. »

La politique de rupture annoncée par Hitler dans *Mein Kampf* se traduit dans le domaine culturel par une vaste entreprise de mise au pas des artistes qu'officialise l'instauration de l'exclusive et centralisatrice *Reichskulturkammer* en septembre 1933. S'ensuit une véritable hémorragie dans tous les domaines scientifiques, culturels et artistiques suite aux renvois massifs, aux déchéances de nationalité ainsi qu'à l'exil contraint de très nombreux artistes désormais menacés de mort. Si la rupture dans les actes est réelle, le discours idéologique extrémiste et mortifère puise néanmoins ses racines dans un terreau intellectuel présent depuis la fin du XIX^e siècle en Allemagne. Au lieu de la « révolution nationale-socialiste », le régime instaure bien plutôt une politique de « nazification » de la société et de toutes ses institutions, qui passe par le détournement ou la réappropriation des idées *völkisch* notamment. C'est ce qui justifie l'expression « vellétés de rupture » pour qualifier plus spécifiquement ses politiques musicales. Conséquence ou cause de ces vellétés, le fonctionnement nébuleux du parti et d'importants conflits d'intérêt et de personnalités aux plus hauts échelons de la hiérarchie, particulièrement — pour ce qui concerne la musique — entre l'idéologue du parti Alfred Rosenberg et le ministre de la Propagande du Reich Joseph Goebbels. Les tensions idéologiques qui s'ajoutent à leur inimitié mènent à une forme d'illisibilité des politiques musicales sous le III^e Reich, qui semblent marquées par l'incohérence, les ambiguïtés et une quasi-schizophrénie. Tandis que sous l'influence de Rosenberg la musique légère, le jazz, le cabaret et toutes les formes de modernité sont interdites et décrétées « dégénérées », elles sont reprises, détournées et instrumentalisées par Goebbels pour servir la politique propagandiste du régime, notamment vis-à-vis de l'opinion publique internationale, ou tout simplement pour canaliser, par cet apparent espace de liberté, le mécontentement qui pourrait s'exprimer — et qui s'exprime dans des mouvements de résistance telle la *Swing Jugend* — au sein de la population.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 62.

Aboutissement extrême de la politique de terreur que mène le régime national-socialiste et de sa létalité, le système concentrationnaire constitue la mise en application des théories racistes. En basculant dans la barbarie absolue, ce régime est dès lors voué à l'autodestruction. L'idéologie de la « pureté » et ses conséquences meurtrières touchent tout d'abord le domaine politique avant de s'acheminer vers des mesures d'« épuration » sociale et raciale qui mèneront au génocide des populations juives d'Europe et à l'assassinat de plusieurs millions d'autres détenus : opposants politiques ou religieux, individus considérés « asociaux », homosexuels, Tsiganes, noirs, prisonniers de guerre soviétiques, Slaves. Ce basculement découle de la vision même du régime concernant la constitution de la *Volksgemeinschaft* et des moyens coercitifs qu'il se donne. Les camps de concentration sont conçus comme les réceptacles de l'« impureté » telle que définie par le régime. Si les premiers camps, dits « de rééducation », ont pour finalité annoncée la réintégration des détenus dans cette « Communauté du peuple » à l'issue d'un enrégimentement quotidien, ceux qui ouvrent après 1938 visent déjà l'élimination physique des « indésirables », principalement les Juifs.

La musique prend une part active à cette entreprise. Art emblématique de la puissance du régime, son omniprésence dans la société allemande jusqu'à la formation des recrues SS en charge de la surveillance et de l'administration des camps se traduit par une utilisation quotidienne et quasi-permanente au sein du système concentrationnaire et par la formation d'orchestres ou d'ensembles instrumentaux « officiels » sur ordre des commandants dans la plupart des camps.

« Le camp [est] une forme spécifique de société — mais d'une société située à la limite de toute socialité. Car l'un des traits essentiels du pouvoir absolu est de passer arbitrairement de la socialisation à la dissociation, de la formation totale du social à sa décomposition absolue¹⁰¹². »

Se situant dans la rupture avec tous les idéaux d'humanité, le système concentrationnaire où règne le pouvoir absolu tel qu'analysé par Wolfgang Sofsky est néanmoins une transposition des politiques mises en place par Hitler en Allemagne. À l'intérieur des camps, dont certains sont gigantesques, la collectivité des détenus est pensée comme une masse de « sous-hommes » au sein de laquelle toute chance de communauté doit être refusée et empêchée. S'ensuit une organisation visant la destruction systématique de l'individualité, qui passe tout d'abord par la déshumanisation et qui encourage l'exacerbation des tensions nationales, religieuses ou politiques. La collectivité forcée que représente la population concentrationnaire est gouvernée comme un « non-peuple ». La musique contrainte contribue à son anéantissement, physique mais également psychologique. Mais son omniprésence et la surabondance de son usage par les commandants et gardiens des camps permettent paradoxalement des espaces de résistance, avant tout spirituelle et intellectuelle : seul vecteur de communication autorisé, la musique, avant tout

¹⁰¹² Wolfgang SOFSKY, *L'Organisation de la terreur*, op. cit., p. 19.

la musique « non-imposée », sera exploitée par les détenus pour réinvestir un langage confisqué par l'idéologie nationale-socialiste. L'extrême richesse de la création dans ce domaine — la plupart du temps des reprises ou détournements de chansons connues — témoigne du rôle qu'elle a malgré tout tenu dans la constitution d'espaces d'humanité et de communauté, même furtifs. Cristallisation des paradoxes du régime et de ses ambivalences, le camp de Theresienstadt. Au cœur du système concentrationnaire qui incarne la rupture avec le passé humaniste de l'Allemagne, ce camp a servi à la fois de vitrine pour la propagande à visée internationale concernant le sort de la population juive, de lieu de déportation de citoyens juifs allemands renommés — et à ce titre « privilégiés » — et d'antichambre du centre de mise à mort d'Auschwitz-Birkenau. À l'intérieur du camp, une vie musicale et culturelle a été encouragée et a donné naissance à de nombreuses œuvres, redécouvertes dans les années 1970, qui mettent en échec l'entreprise nazie d'annihilation de toute culture « non-aryenne ».

La signature de la capitulation sans conditions dans la nuit du 8 au 9 mai 1945 met fin à près de treize années d'un régime totalitaire voué à l'autodestruction et sonne l'« Heure Zéro » (*Stunde Null*). Le tableau de l'Allemagne au sortir des combats est celui de la désolation, des destructions massives, de la misère et de la déchéance. Le nouveau tracé des frontières entraîne des flux migratoires de grande ampleur qui ajoutent à la situation chaotique du pays. C'est dans ce contexte que les trois puissances alliées (États-Unis, Union Soviétique, Grande-Bretagne), bientôt rejointes par la France, amorcent la « reconstruction » de l'Allemagne. Partagée en quatre zones, elle est théoriquement gouvernée indépendamment, avec pour objectif néanmoins commun la « démocratisation ». Malgré des positionnements idéologiques antagonistes, la reconstruction de l'Allemagne est envisagée par tous sous l'angle de la rupture radicale avec le passé. Afin d'extirper les germes idéologiques, présents dans la société allemande pour certains depuis les écrits de Martin Luther, pour d'autres depuis le XIX^e siècle, une vaste entreprise de « dénazification » est lancée, à laquelle s'ajoute celle de « rééducation » ou de « réorientation ». Complice d'un régime ayant, au nom de la « pureté » raciale, basculé dans la barbarie et la folie meurtrière autodestructrice, le peuple allemand fait l'objet de politiques visant à le « purifier » et à « épurer » la société dans son ensemble.

Cette première phase s'exerce tout d'abord par la violence et le désir de revanche qui mène à des viols, exactions et pillages, mais aussi à des démontages et démantèlements massifs d'usines, contribuant à retarder et mettant en échec dans un premier temps la reconstruction du pays. La dénazification s'applique rapidement à la société allemande dans son ensemble ; l'établissement par les Américains de « listes » noires, grises et blanches, permet d'évincer les individus compromis, pour une véritable « épuration » du système éducatif, des administrations et de la langue elle-même. La musique, instrumentalisée et exploitée par le régime hitlérien, n'échappe pas à cette entreprise. Élément fort, « marqueur identitaire » d'un peuple construit autour de l'idéologie de « pureté » raciale, sa dénazification et son épuration sont complexes. D'un côté, des musiciens et compositeurs compromis par leur soutien explicite au régime : Richard Strauss,

Wilhelm Furtwängler, Carl Orff et bien d'autres. Leur éviction est immédiate, du moins dans les premiers mois d'occupation alliée. De l'autre, les compositeurs et répertoires détournés, récupérés, « nazifiés », dont la pureté doit être restaurée sans condamnation au silence. Emblématique de la nouvelle pureté recherchée, non plus raciale mais avant tout politique, l'engouement des premières semaines pour des styles musicaux — principalement le jazz et la *neue Musik* des années Weimar — et des compositeurs stigmatisés par le régime hitlérien comme « dégénérés ». Parallèlement à ces premières tentatives de réhabilitation, la création musicale est encouragée, à l'Ouest comme à l'Est, pour permettre l'avènement d'une musique « vierge », irréprochable. L'avènement de cette « nouvelle musique » (l'expression *neue Musik*, déjà employée sous la République de Weimar, est conservée) se définit dans les deux cas par une démarche de rejet et de réaction, en rupture avec les idéaux nazis. Mais tandis qu'à l'Ouest, le rejet des occupants est avant tout celui de l'esthétique qui avait été dictée par l'impératif idéologique, à l'Est la musique acquiert sa nouvelle pureté et sa valeur par le renouvellement du message politique.

La rupture historique fondamentale que représente l'« Heure Zéro », le discours sur la rupture qui marque les premiers mois de l'après-guerre, les procès en dénazification, le renvoi massif de tous les fonctionnaires compromis, la mise à l'honneur des anciens opposants au régime et de ceux qu'il avait exclus sont révélateurs d'un positionnement manichéen qui prône la destruction de toute trace de nazisme pour permettre la régénérescence et la renaissance d'un peuple « purifié ». Cette somme de ruptures mène les occupants à repenser le terme même de « peuple » et la réalité du « peuple allemand ». Une fois de plus, les idéologies divergentes chargent cette notion de sens antagonistes : si le peuple dans sa dimension *demos* prévaut à l'Ouest, le peuple-classe détermine les politiques à l'Est ; le lien qui unit les divers peuples aux « nouvelles musiques » est donc complexe et préfigure celui qui unira à nouveau la musique et le politique. L'instrumentalisation de la musique au service du façonnement d'un « nouveau peuple » dans chaque zone sert également la prise d'influence des Alliés.

Les politiques musicales ne peuvent donc être comprises sans l'étude préalable des stratégies d'« expansionnisme culturel » que tous mettent en place plus ou moins activement. Stratégies qui elles-mêmes se développent en fonction du lien que l'occupant entretient avec sa propre musique et du complexe d'infériorité ou de supériorité qu'il nourrit à ce sujet envers l'Allemagne. Les années 1945-1949 doivent être envisagées comme l'articulation complexe entre une politique ambitionnant la rupture totale par rapport à un passé immédiat — revendication qui préside à toutes les décisions interalliées de l'immédiat après-guerre — et de nouveaux enjeux géopolitiques et stratégiques. Après quelques mois d'une unité de façade interalliée en effet, les tensions idéologiques mènent à l'inévitable conflit de la Guerre froide et les politiques musicales se radicalisent rapidement d'un camp à l'autre.

Le positionnement concernant la musique à l'Ouest ambitionne à la fois de réunir artistes et intellectuels autour de la réflexion sur la naissance d'une nouvelle musique et de reconstruire une identité européenne sur des valeurs communes. On a souvent coutume d'associer la naissance de la « nouvelle musique » (*neue Musik*) dans la zone occidentale uniquement au traumatisme causé par la guerre. La découverte de l'horreur absolue a certes entraîné des désillusions qu'il s'agissait de faire percevoir par un langage musical totalement repensé. Si cette rupture est réelle en 1945, elle ne doit néanmoins pas occulter l'enjeu politique dont est investie la *neue Musik* : chargés de promouvoir un art absolument anti-nazi — et par là-même d'encourager les initiatives réprimées par le régime hitlérien —, la création et le développement d'initiatives en faveur de la modernité musicale, dont l'exemple le plus connu est celui des *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt, ont été soutenus avant tout pour leur potentiel de « dénazification » symbolique dans la zone occupée ouest-allemande.

À l'Est, il s'agit bien également d'écrire une nouvelle page musicale, mais les politiques culturelles sont très différentes ; si la relation des communistes staliniens à la musique diffère de celle des nazis dans les intentions originelles, des écueils aux résultats parfois convergents apparaissent. Ainsi l'attraction et le détournement de la musique populaire sous ces deux régimes : soulignant pour le régime hitlérien la puissance du passé allemand et lui permettant d'affirmer la légitimité de sa domination, elle traduit pour les Soviétiques l'authenticité du peuple-classe comme référence de valeur. Ainsi également le rejet de la *neue Musik* : considérée « dégénérée » par les nazis en raison de l'origine raciale ou politique des compositeurs, elle subit les mêmes attaques côté Est, en raison de son caractère « bourgeois » et en décalage avec le peuple. La rupture se fait donc principalement par le message délivré par la musique au travers des paroles et textes choisis, et non pas nécessairement par son esthétique, ce qui entraîne des ressemblances troublantes de certaines œuvres commanditées avec d'autres plébiscitées par le régime nazi.

On ne peut donc envisager la musique d'après-guerre uniquement comme une volonté ou selon une esthétique de renouveau : bien plus, cette musique est le symbole d'une utopie et d'une politique de rupture radicale avec le passé, de nouveau départ plutôt que de régénération — des enjeux qui dépassent le simple fait musical.

Adorno déclarait en 1966 : « Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture¹⁰¹³. » Cette même idée, bien que formulée différemment, se retrouve dans les réflexions plus tardives du philosophe Jean-François Lyotard à propos de la modernité :

« Mon argument est que le projet moderne (de réalisation de l'universalité) n'a pas été abandonné, oublié, mais détruit, "liquidé". Il y a plusieurs modes de destruction, plusieurs noms qui en sont les symboles. "Auschwitz" peut être pris comme un nom paradigmatique pour l'"inachèvement" tragique de la modernité¹⁰¹⁴. »

L'idée de modernité telle que l'expose Lyotard, intrinsèquement liée à celle de progrès et de connaissance par un savoir encyclopédique, s'est construite comme un récit s'ouvrant avec les philosophes des Lumières qui placèrent l'homme et sa quête du bonheur au centre absolu du Monde et de l'Univers. Alors que le développement des sciences et des techniques était apparu comme la concrétisation du progrès, Auschwitz — où « le sommet de la science s'est avéré être l'abîme de la barbarie¹⁰¹⁵ » — symbolise l'échec définitif de deux siècles d'histoire philosophique et scientifique de la « vieille Europe » : « Une grève générale de tout ce que la civilisation et la technique les plus modernes et les plus élevées auraient pu mettre au service du Bien et qu'elles ont voué à la damnation du Mal¹⁰¹⁶. »

L'obscurantisme et le fanatisme nazis ont fragilisé tout postulat d'évolution et de progrès. Cynique paradoxe : les dirigeants et officiers nazis étaient pour la plupart cultivés, éduqués et mélomanes et ont pu d'autant mieux instrumentaliser et détourner l'art pour le mettre au service de la négation même de toute humanité, que le système concentrationnaire et la Shoah incarnent. C'est donc l'humanisme des Lumières qui semble mis en échec puisque le nazisme prouve que « l'être humain peut se montrer d'autant plus cruel qu'il est cultivé, d'autant plus barbare qu'il est civilisé¹⁰¹⁷. » L'avant-garde musicale ne peut dès lors plus se penser uniquement sous l'angle évolutionniste qui avait marqué son développement tout au long des XIX^e et XX^e siècles. « Esthétique du sublime, mais nostalgique¹⁰¹⁸ » selon les propos de Lyotard, s'inscrivant dans une volonté de *tabula rasa*, l'esthétique moderne et intransigeante des jeunes compositeurs de Darmstadt dans les années 1950-1953, qui ne conservent de l'héritage de l'éclectisme musical weimarien (Expressionnisme, Nouvelle Objectivité, *Kunstjazz*, *Songs*, *Agit-prop*, etc.) que le sérialisme schönbergien ou webernien, mènera cependant au dogmatisme et à l'impasse. À ce titre, notons le positionnement radical bien connu de Pierre Boulez en 1952 :

¹⁰¹³ Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, [1966], trad. fr. Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, p. 444.

¹⁰¹⁴ Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, p. 32.

¹⁰¹⁵ André NEHER, *Le dur bonheur d'être juif*, Paris, Le Centurion, coll. « Les Interviews », 1978, p. 46.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰¹⁷ Bruno GINER, *De Weimar à Térézine*, op. cit., p. 110.

¹⁰¹⁸ Jean-François LYOTARD, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 26.

« Tout musicien qui n'a pas ressenti — nous ne disons pas compris, mais bien ressenti — la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque¹⁰¹⁹. »

Malgré l'ambition affichée des Alliés en matière de création artistique, la réforme monétaire découlant de la constitution de la « Bizone » en 1948 et le blocus de Berlin qui s'ensuit génèrent un rapport de forces conflictuel et une crise financière qui impactent la vie artistique et mettent un terme au véritable « bouillonnement culturel » permis par la fin des combats et par le désir très fort de reconstruction. Le pessimisme s'exprime désormais, notamment chez les intellectuels allemands, à l'image de Klaus Mann qui écrit, à la veille de son suicide en 1949 :

« Nous sommes vaincus, nous sommes battus... Le combat entre deux grandes puissances adversaires de l'esprit — l'argent américain et le fanatisme russe — ne laisse plus aucune place dans le monde à l'intégrité et à l'indépendance intellectuelles¹⁰²⁰. »

La construction du mur de Berlin, dans la nuit du 12 au 13 août 1961, scelle durablement la division d'un pays dont l'unité est officiellement et durablement mise en échec. À l'Ouest, l'internationalisme apparaît désormais comme la solution de régénération de l'Allemagne :

« Ainsi était nettement posée la question de l'identité nationale dans sa relation avec celle de l'unification européenne, qui apparaissait comme une possibilité de surmonter un présent catastrophique et d'effacer un tant soit peu les stigmates du passé. Le problème du passé historique, surtout récent, était en effet un aspect quasi intolérable de l'identité nationale allemande¹⁰²¹. »

L'évasion de la réflexion sur le passé historique récent, indissociablement liée à celle de l'identité du peuple allemand, se heurte cependant en quelques années au besoin de comprendre qui s'exprime chez les auteurs, penseurs et historiens allemands ayant, directement ou non, fait l'expérience du nazisme, et préfigure le travail qui sera mené sur le « devoir de mémoire » :

« Avec la défaite de l'Allemagne nazie, une partie de cette histoire avait trouvé sa conclusion. Pour la première fois, le moment semblait venu de considérer les événements contemporains avec le regard rétrospectif de l'historien et le zèle analytique du spécialiste de sciences politiques. C'était la première occasion d'essayer de dire et de comprendre ce qui s'était passé, pas encore *sine ira et studio*, toujours avec douleur, mais non plus avec

¹⁰¹⁹ Pierre BOULEZ, « Éventuellement... », *La Revue Musicale*, avril 1952, n°212, p. 119. Il est intéressant de souligner ici que ce « Numéro spécial » de la *Revue Musicale* est publié en pleine Guerre froide à l'occasion du Festival « L'Œuvre du XX^e siècle » impulsé, rappelons-le, par l'organisation *Congress for Cultural Freedom* (« Congrès pour la Liberté de la Culture ») financée et pilotée par la CIA.

¹⁰²⁰ Klaus MANN, *L'affliction de l'esprit européen*, 1949. Testament intellectuel paru au lendemain du suicide de l'écrivain, cité par Jean NURDIN, *Le rêve européen des penseurs allemands, 1700-1950*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 253.

¹⁰²¹ Jean NURDIN, *Le rêve européen des penseurs allemands*, op. cit., p. 249.

une horreur sans voix. C'était, de toute façon, la première fois qu'il était possible d'articuler et d'élaborer les questions en compagnie desquelles ma génération avait été forcée de vivre pour la meilleure part de sa vie adulte : *Qu'est-ce qui s'est passé ? Pourquoi cela s'est-il passé ? Comment cela a-t-il été possible*¹⁰²² ? »

Au lendemain de la guerre dévastatrice, alors que l'Europe pense avant tout à sa reconstruction matérielle et économique, les victimes du régime nazi, traumatisées et affaiblies, cherchent à revivre malgré la culpabilité d'avoir survécu à leurs codétenus. Les rescapés des camps se heurtent à l'incapacité de communiquer avec leur entourage qui ne peut les comprendre et s'efforcent tout d'abord d'enfouir leurs souvenirs ; ceux qui tentent de témoigner par écrit ne trouvent pas de public prêt à revivre le drame trop récent de la Guerre en découvrant réellement l'atrocité du système nazi, et donc pas d'éditeurs. Beaucoup d'anciens déportés meurent des suites des mauvaises conditions de vie dans les camps, d'autres, incompris et incapables de se réadapter à une « vie normale », se suicident. Quant à ceux qui ont décidé de commencer une vie nouvelle pour survivre, ils occultent cette période de leur existence et font le souhait de ne jamais plus en parler. Ceux qui ont réussi à émigrer en Israël se retrouvent confrontés à bien d'autres impératifs : recherche d'un travail ou d'un logement, apprentissage de l'hébreu, difficultés d'adaptation. Si les premiers mois sont néanmoins marqués par la publication de mémoires ou de films documentaires encouragés et diffusés par les Alliés pour faire prendre conscience au peuple allemand de sa culpabilité collective, la perspective de la Guerre froide et le durcissement du conflit Est/Ouest relèguent au second plan cet aspect de la reconstruction et de la « rééducation » et évacuent opportunément les remises en cause personnelles :

« La réflexion critique sur le passé, l'exigence de justice contre les criminels nazis, la pleine prise de conscience de la monstruosité des crimes nazis et de l'ampleur des responsabilités allemandes ne pouvaient être que des préoccupations secondaires ou même dérangeantes¹⁰²³. »

La radicalisation idéologique ne signe pourtant pas l'arrêt du travail mémoriel, mais elle le détourne dans des visées politiques et propagandistes. En témoigne un extrait du dépliant édité pour la visite du camp de Sachsenhausen qui n'évoque que les victimes communistes du régime hitlérien :

« Ici ils furent traqués et torturés à mort, tourmentés et assassinés, simplement parce qu'ils aimaient leur peuple, la liberté et la démocratie plus encore que leur propre vie, parce qu'ils étaient socialistes, parce qu'ils détestaient la haine et le meurtre de peuples

¹⁰²² Hannah ARENDT, *Le système totalitaire*, op. cit., p. 7.

¹⁰²³ Jean SOLCHANY, *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro*, op. cit., p. 309-310.

(*Völkerhaß* et *Völkermord*), parce qu'ils avaient consacré leurs vies à l'humanisme et à l'amitié entre les peuples¹⁰²⁴. »

Outre la minimisation du sort réservé aux Juifs dans le camp, la brochure spécifie également que « de nombreux criminels [nazis], reconnus ou incognito, vivent encore en Allemagne de l'Ouest¹⁰²⁵. » De la même façon, le camp d'Auschwitz, dont l'exposition principale a été conçue en 1955 par des prisonniers polonais, livre une vision partielle et partielle, avant tout nationaliste, catholique puis « antifasciste » et « anti-impérialiste ». La spécificité de la Shoah y est occultée durant de nombreuses années¹⁰²⁶.

Le besoin de reconstruction de l'histoire se manifeste au fil des ans auprès de la génération d'après-guerre : les récits d'anciens déportés, massivement publiés et commercialisés, ont un écho important, décriés ou ignorés qu'ils avaient été dans les premiers temps qui avaient suivi la fin de la guerre ; la recherche de témoignages s'accroît et les archives sont dépouillées en quête de preuves ou d'éléments sur la vie dans les ghettos et dans les camps de concentration et les centres de mise à mort, aussi bien que sur la Résistance ou sur les « enfants cachés ». L'avènement de la génération née après 1945, qui ressent l'importance du témoignage pour comprendre ce qui a pu déclencher de tels événements, explique le regain d'intérêt pour ce passé en Allemagne dans les années 1970. De nombreux témoignages de survivants et ouvrages scientifiques affluent à nouveau de toutes parts, tant sur le nazisme et son système que sur le III^e Reich, les camps de concentration ou la Shoah : livres pour adultes et pour enfants, études, récits, documentaires, films, fictions, émissions radiophoniques, expositions, découverte d'œuvres d'art et de partitions. Le phénomène s'accroît dès lors de façon exponentielle. Des associations se créent, des mémoriaux sont construits ou rénovés, les camps se visitent avec des guides spécialisés. La première visite officielle de groupes de lycéens français a lieu en 1988. Les commémorations s'enchaînent au gré des dates anniversaires, tant à Buchenwald qu'à Ravensbrück, Auschwitz ou Theresienstadt.

Avec la parution de témoignages évoquant la présence de musique dans le système concentrationnaire, l'intérêt pour la place qu'elle y a occupée et le rôle qu'elle a pu tenir, qu'il soit destructeur ou salvateur, ne cesse de croître. Si les œuvres composées à Theresienstadt ont été redécouvertes dès les années 1970, il faudra néanmoins attendre 1992 pour que l'une des œuvres majeures de Viktor Ullmann, *Der Kaiser von Atlantis*, soit créée en Allemagne, et trois

¹⁰²⁴ « Here they were hunted and tortured to death, tormented and murdered, only because they loved their people, freedom and democracy more than their own lives, because they were socialists, because they detested mass hatred and murder of peoples (*Völkerhaß* and *Völkermord*), because they had dedicated their lives to humanism and friendship among peoples. » *Sachsenhausen*, guide cité par Mary FULBROOK, *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 2002, p. 32.

¹⁰²⁵ « Many murderers, both recognized and incognito, now live in West Germany. » *Ibid.*, p. 29.

¹⁰²⁶ À ce sujet, lire Jonathan HUENER, « On the Postwar History of the Auschwitz Site and its Symbolism », in David MICKENBERG, Corinne GRANOF, Peter HAYES (dirs), *The last expression. Art and Auschwitz*, op. cit., p. 1-3 ; Annette WIEVIORKA, *L'heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage. Entretiens avec Séverine Nickel*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 207-237.

années supplémentaires pour qu'elle soit jouée pour la première fois en France¹⁰²⁷. Dès lors, les initiatives pour faire redécouvrir les compositeurs déportés à Theresienstadt, mais également ceux interdits sous le III^e Reich, se multiplient. La création de l'ensemble de musique de chambre « Voix Étouffées » par le chef d'orchestre Amaury du Closel en 2005 et l'organisation de nombreux concerts de Paris à Auschwitz ainsi que de festivals autour des musiques interdites suscitent un intérêt croissant de la part du public. D'autres ensembles mais aussi des solistes intègrent des pièces à leur répertoire ou y consacrent concerts et enregistrements. Citons par exemple l'« Ensemble K », l'« Ensemble Aleph », Pascal Amoyel ou encore Anne Sofie von Otter. En 2007, l'opérette de Germaine Tillion, écrite dans la clandestinité à Ravensbrück, est créée au Théâtre du Châtelet. *Le Verfügbar aux enfers* est repris en 2010 à Ravensbrück par un chœur associant lycéens français et allemands, accompagné par des musiciens de l'école de musique de Brandebourg, en présence d'anciennes déportées.

Toutes ces manifestations sont indispensables au nécessaire devoir de mémoire qui, au-delà de la réflexion sur la culpabilité, doit s'ancrer dans des actions concrètes et tangibles :

« Nous devons pourtant maintenir vivante la mémoire du passé : non pour demander réparation pour l'offense subie, mais pour être alertés sur des situations nouvelles et pourtant analogues. Le racisme, la xénophobie, l'exclusion qui frappent les autres aujourd'hui ne sont pas identiques à ceux d'il y a cinquante, cent ou deux cents ans ; nous ne devons pas moins, au nom de ce passé, précisément agir sur le présent. Aujourd'hui même, la mémoire de la Seconde Guerre mondiale est vivante en Europe, entretenue par d'innombrables commémorations, publications, émissions de radio ou de télévision ; mais la répétition rituelle du "il ne faut pas oublier" n'a aucune incidence visible sur les processus de purification ethnique, de tortures et d'exécutions massives qui se produisent pendant le même temps à l'intérieur de l'Europe¹⁰²⁸. »

Le devoir de mémoire doit avant tout entretenir la vigilance quant aux déviances qui, malgré l'horreur et la stupeur suscitées par la découverte des camps en 1945, n'ont pas cessé, et que rappelait Primo Lévi il y a plus de vingt ans déjà :

« Après la défaite, la silencieuse diaspora nazie a enseigné les techniques de la persécution et de la terreur à une douzaine de pays qui ont une façade sur la Méditerranée, les océans Atlantique et Pacifique. Beaucoup de ces nouveaux tyrans gardent dans leur tiroir le *Mein Kampf* d'Adolf Hitler : avec, au besoin, quelques corrections ou substitutions de nom, il peut encore servir¹⁰²⁹. »

¹⁰²⁷ L'ensemble 2e2m, sous la direction du compositeur Paul Méfano et dans une mise en scène de Serge Noyelle, donne l'opéra en avril 1995 au Centre Georges Pompidou, avant une tournée française. L'œuvre est dès lors régulièrement montée par diverses productions. La dernière en date est celle prévue à Lyon du 12 au 17 février 2013, sous la direction de Jean-Michaël Lavoie et dans une mise en scène de Richard Brunel.

¹⁰²⁸ Tzvetan TODOROV, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 1998, p. 60-61.

¹⁰²⁹ Primo LEVI, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 198.

L'historiographie des politiques musicales en Allemagne, de la prise de pouvoir hitlérienne en 1933 à la constitution de deux entités politiques distinctes en 1949, reste à l'heure actuelle marquée par le cloisonnement chronologique : la « rupture de civilisation » révélée par la découverte du camp d'Auschwitz en janvier 1945 par les Soviétiques, ainsi que le point de référence symbolique de l'« Heure Zéro » (*Stunde Null*) le 9 mai 1945, ont institué un véritable « tabou musicologique », évoqué dans l'introduction de ce travail, que les chercheurs peinent aujourd'hui encore à dépasser. L'étude des politiques musicales et de leur mise en œuvre sur les années que couvre notre sujet d'étude a fait ressortir, au-delà des spécificités très fortes de chaque système politique étudié, des continuités inévitables qui permettent une nouvelle approche, indispensable pour leur appréhension et leur compréhension.

Tout d'abord les diverses tentatives visant à « purifier » le répertoire musical après la guerre et à permettre la naissance d'une musique « pure » politiquement. Si elles s'expliquent par le besoin évident de rompre avec le régime hitlérien, elles ne peuvent cependant être vraiment décryptées que grâce à l'analyse en profondeur des mécanismes d'« épuration » mis en œuvre par ce régime en réaction contre les années Weimar et à celle du rôle avant tout destructeur de la musique, mise au service du nazisme. Ensuite, le lien repensé au terme polysémique « peuple ». C'est la constitution d'une entité définie par le « Sang et le Sol » à partir de 1933 qui a mené à son atomisation et à sa redéfinition en profondeur par les Alliés, plus que la réalité géographique du partage du territoire en zones d'occupation. La relation d'interdépendance du peuple-*Volksgemeinschaft* avec la musique a également présidé aux questionnements esthétiques fondamentaux concernant la naissance d'une « nouvelle musique » après la guerre. Le lien identitaire fort, détourné par l'idéologie hitlérienne, a dû être repensé, refondé, dans une perspective de construction « démocratique ». La notion de « rupture » enfin, non-viable et vouée en définitive à l'échec. Échec qui ne peut se comprendre pleinement qu'après avoir démontré que le régime national-socialiste, en s'assurant une prise de contrôle absolue sur chaque individu vivant à l'intérieur de ses frontières, condamne dès lors la restauration du libre-arbitre et des idéaux démocratiques à l'impossibilité. Les politiques définies en réaction ou ambitionnant le renversement d'un tel système de pensée après 1945 se heurtent aux effets pervers obtenus par des années de propagande et d'enrégimentement. Si la victoire idéologique sur le nazisme a été effective, notre travail a cependant fait ressortir les dissensions entre les déclarations d'intention des Alliés et les inévitables dérives propagandistes et autoritaires, totalitaires à l'Est, auxquels ils sont tous condamnés.

L'étude détaillée des politiques musicales jette des bases fondamentales pour la compréhension des enjeux extra-musicaux de la création en Allemagne entre 1933 et 1949 et s'enrichit conjointement des apports de la recherche historique et de la musicologie. Effectué dans un souci d'objectivité et d'objectivation de faits, notre travail s'est pour cela basé sur une importante quantité de sources d'époque. L'exploration détaillée des fonds d'archives concernant l'après 1945 a permis de prendre connaissance de documents inédits, certains encore

conservés dans des enveloppes scellées estampillées « secret », d'autres non encore trouvés par les quelques chercheurs s'y étant intéressés. Les découvertes faites au gré de nos recherches nous ont menée à l'évocation détaillée de chaque système politique étudié, de son fonctionnement et, nécessairement, de considérations extra-musicales. Si ces éléments nous ont parfois fait sortir du champ musicologique, ils ont cependant considérablement nourri notre approche et permis de dégager des spécificités. L'étude des liens conflictuels et concurrentiels entre deux personnalités fortes du régime nazi, Alfred Rosenberg et Joseph Goebbels, a par exemple fourni les premières explications quant à l'application de politiques musicales en apparence peu claires et paradoxales. Concernant l'après-guerre, la compréhension des enjeux idéologiques, dès les prémices de la Guerre froide, et de leur transposition dans le domaine culturel était le préalable à toute réflexion sur la naissance d'une « nouvelle musique ». De la même façon, l'explication de l'« expansionnisme culturel » des Américains, des Soviétiques et des Français principalement ne pouvait se comprendre qu'après s'être penché sur le système de pensée propre à chacun des occupants et sur sa propre considération de son patrimoine musical et culturel, révélant le poids de l'altérité dans ce processus.

L'importance quantitative de références sur un sujet aussi important, que révèle la bibliographie, s'est retrouvée dans le traitement que nous en avons fait. Nous avons souhaité offrir une étude historique complète, bien que nécessairement non-exhaustive, du panorama des politiques musicales dans les diverses zones d'occupation en Allemagne après la guerre. En effet, si les monographies consacrées à l'un ou l'autre des compositeurs emblématiques de la modernité après 1945 — ou aux courants musicaux qui en sont nés — sont nombreuses, seul un ouvrage, *Music after Hitler* de Toby Thacker, a jusqu'ici été consacré à l'étude du rôle et de la place de la musique dans l'Allemagne occupée entre 1945 et 1949. En France, le sujet est encore méconnu, et la profusion de sources principalement en langue allemande le rend peu accessible aux chercheurs non-germanophones. Nous nous sommes basée sur des paradigmes déterminants dans les processus de bouleversements politiques (« pureté », « peuple », « rupture ») et sur leurs implications dans la vie musicale. L'analyse critique de l'interprétation, de l'instrumentalisation, des paradoxes et réalités associés à ces concepts offre un regard singulier sur ces périodes et leurs différents régimes, et en souligne toutes les spécificités.

De nombreux aspects de notre étude peuvent encore mener à de nouvelles recherches pour développer, enrichir ou éclaircir des points dont nous n'avons pu nous permettre que l'évocation : l'étude de l'évolution des *Volkslieder* en Allemagne entre 1945 et 1949, puis dans les deux Allemagnes par exemple, permettrait de dégager les similitudes et les divergences avec le répertoire nazi et nazifié ; celle proprement musicologique de deux œuvres majeures du répertoire savant, l'une composée à l'Ouest, l'autre à l'Est, constituerait une illustration des clivages abordés tout au long de notre travail ; le travail sur un compositeur allemand et son parcours esthétique au gré des événements du XX^e siècle confirmerait l'évolution au regard des événements politiques et extra-musicaux ; l'identification de la place des programmes scolaires

dans le processus de rééducation et l'étude du rôle qu'a pu y prendre la musique mettrait en valeur les stratégies politiques de chacun des occupants ; l'analyse des déviances totalitaires des régimes d'occupation en matière de musique pourrait elle aussi donner lieu à une publication entière. Les perspectives offertes par ce travail sont donc riches et ses questionnements et prolongements orienteront nos recherches ultérieures.

Bien que couvrant une période de moins d'une vingtaine d'années, la densité historique, musicale et politique de notre sujet aurait pu justifier une périodisation plus courte pour permettre une étude exhaustive de l'un ou l'autre contexte étudié, avant ou après 1945. C'eût été cependant reconnaître et légitimer une fois de plus la césure que tenta d'opérer l'« Heure Zéro ». L'étude structurée autour des trois notions de « pureté », « peuple » et « rupture » aurait quant à elle pu se décliner sous un cheminement thématique et non pas chronologique. Au vu de la complexité des situations observées dans chacun des systèmes cependant, le risque aurait été d'occulter leur spécificité, travers pouvant mener à des rapprochements dangereux entre des idéologies fondamentalement opposées.

La période de 1945 à 1949 a sans doute servi d'enseignement tant pour l'Allemagne de l'Ouest elle-même que pour les Alliés en matière de politiques culturelles à un moment où elles n'étaient que très peu délimitées. Si toutes les démocraties évoluèrent dans des directions très distinctes en la matière, elles prirent à ce moment un peu de la mesure nécessaire quant à l'indispensable équilibre entre soutien à la création, à la formation, au patrimoine et aux pratiques collectives. La place de l'État y fut diversement appréciée : totalement sous contrôle à l'Est, les politiques culturelles totalitaires servirent de contre-exemple à l'Ouest et incitèrent à une certaine prudence, notamment chez les Anglo-saxons qui laissèrent l'initiative culturelle et artistique principalement à la société civile. C'est aussi au cours de ces années et précisément en Allemagne que put se mesurer réellement pour la première fois l'enjeu de la domination par les arts et la culture. Le conflit et la concurrence qui s'ouvrent entre Russes et Américains les amènera à financer directement le rayonnement et la diffusion des productions artistiques annonçant les grandes batailles d'influence culturelle. C'est donc sans doute à partir de la naissance des nationalismes que les enjeux identitaires se sont déplacés de la revendication de la terre et de l'histoire vers une volonté d'expansionnisme culturel mondial. Au-delà des connaissances qu'il apporte sur un sujet encore trop peu étudié, notre travail renouvelle les questionnements récurrents pouvant s'appliquer à d'autres périodes historiques et d'autres contextes : si l'illusion de la rupture de et par l'art à chaque bouleversement politique est récurrente, peut-il alors y avoir rupture politique sans rupture artistique ? Quels sont les enjeux de la rupture artistique pour celui qui incarne la rupture politique ? L'idéal de rupture s'avèrerait-il fondamentalement inapplicable ? Dans le cas des deux Allemagnes qui s'inscriront, après 1949, dans un rapport complexe à la construction européenne, qu'en sera-t-il alors de l'identité musicale et du lien entre un peuple « élargi » et la musique ?

Bibliographie, tables et index

Bibliographie

1- Sources

Archives

Bundesarchiv, Berlin (BA)

- SAPMO : Stiftung der Parteien und Massenorganisationen der DDR
- DSF : Deutsch-Sowjetische Freundschaft
- 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)

- 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

- Affaires Culturelles (AC)
- 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
- 1AC 594-1 AC 623 : Bureau de la Radiodiffusion

The National Archives (TNA/PRO) (anciennement Public Record Office), Kew (Grande-Bretagne)

- 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 (NA), College Park, Maryland (États-Unis)

- Rg 165 : Records of the War Department General and Special Staffs
- Rg 260 : Records of the U.S. Occupation Headquarters, World War II

Périodiques

- **Dépouillement systématique, de 1933 à 1949 lorsqu'applicable**

Allgemeine Musikzeitung.

La France en Allemagne.

KIB. Bulletin Officiel de la Kommandatura Interalliée.

Melos. Zeitschrift für Musik.

Melos. Zeitschrift für neue Musik.

Die Musik. Organ des Amtes Musik, beim Beauftragen des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. Zugleich amtliche Musikzeitschrift des Amtes Feierabend in der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude".

Musik im Kriege. Gemeinschaftszeitschrift für die Dauer des Krieges vereinigt aus Die Musik, Zeitschrift für Musik, Allgemeine Musikzeitung, Neues Musikblatt.

Musik und Volk.

Musikblätter des Anbruch.

Die Quelle. Zeitschrift für Theater, Musik, Film.

La revue de la zone française.

Stimmen. Monatsblätter für Musik.

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

Theater der Zeit. Blätter für Bühne, Film und Musik.

- **Dépouillement partiel**

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

Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik.

Berliner Zeitung.

Berliner Montag. Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands.

Bildende Kunst.

The Dearborn Independent.

Der Golden Brunnen.

Les Lettres françaises.

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. Quaterly Journal of the Music Library Association.

Reichsgesetzblatt.

Sinn und Form.

Sozialistische Mitteilungen.

Tägliche Rundschau.

Les Temps modernes.

Revue de l'Institut de Sociologie [de Bruxelles].

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

Ouvrages d'époque

- ADAMY (Bernhard) (éd.), *Hans Pfitzner. Sämtliche Schriften*, Tutzing, Hans Schneider, 1987, vol. IV, 905 p.
- L'Allemagne, le pays de la musique*, Berlin, Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr, 1935, 20 p.
- 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.
- Ausstellungskatalog zur Allgemeinen Kunstausstellung Dresden 1946*, Dresde, Sachsenverlag, 1946, 96 p.
- BOUHLER (Philipp), *Kampf um Deutschland. Ein Lesebuch für die deutsche Jugend*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1938, 107 p.
- BOUHLER (Philipp) (éd.), *Die Reden des Führers nach der Machtübernahme*, Berlin, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1939, 192 p.
- BRÜGGEMANN (Kurt), *Nordische Rhythmik. Ein Beitrag zum Problem "Rasse – Kunst – Weltanschauung" in der nationalen Musikerziehung*, Berlin, SAHfM, 1935, 92 p.
- CHAMBERLAIN (Houston Stewart) *La Genèse du XIX^e siècle*, trad. fr. Robert Godet, [1899], Paris, Payot & Cie, 1913, 2 volumes.
- DAVENPORT (Charles B.), *Eugenics, The Science of Human Improvement by Better Breeding*, New York, Henry Holt and Company, 1910, 35 p.
- DAVENPORT (Charles B.), « Research in Eugenics », *Science*, vol. 54, n°1400, 28 octobre 1921, p. 391-397.
- DEPARTMENT OF STATE, *Occupation of Germany. Policy and Progress, 1945-46*, Washington, US Government printing office, 1947, 241 p.
- Documents du Comité International de la Croix-Rouge concernant le ghetto de Theresienstadt*, [1944], Genève, CICR, 26 juin 1990, n. p.
- EICHENAUER (Richard), *Musik und Rasse*, [1932], Munich, J.F. Lehmanns Verlag, 1937, 323 p.
- ELIOT (Thomas Stearns), *Notes Towards the Definition of Culture*, Londres, Faber and Faber, 1948, 124 p.
- FISCHER (Hans) (éd.), *Wege zur deutschen Musik. Die Musik im Schaffen der großen Meister und im Leben des Volkes*, [1939], Berlin, Chr. Friedrich Vieweg, 1941, 158 p.
- FISCHER (Robert), TSCHIRCH (Wilhelm) (éds), *Liederbuch für Freimaurer-Logen*, Leipzig, Verlag des Vereins deutscher Freimaurer, 1925, 294 p.
- FRÖHLICH (Elke), MUNDIG (Anne) (éds), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*, Munich, K. G. Saur, 2004, partie I, vol. 1 et 3, 407 p.

- GERIGK (Herbert), STENGEL (Theophil) (éds), *Lexikon der Juden in der Musik*, Francfort, Verlag Bernhard Hahnefeld, 1940, 2 vol.
- GOBINEAU (Arthur de), *Essai sur l'inégalité des races humaines*, [1855], Paris, éditions Pierre Belfond, 1967, 855 p.
- GOEBBELS (Joseph), *Michael. Ein Deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1929, 158 p.
- GOEBBELS (Joseph), *Das kleine ABC des Nationalsozialisten*, Berlin, Elberfeld, 1929, 24 p.
- GOEBBELS (Joseph), *Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels*, [1934], Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1938, 362 p.
- GOEBBELS (Joseph), *Die Zeit ohne Beispiel. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1941, 595 p.
- HITLER (Adolf), *Mein Kampf*, [1926], trad. fr. J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, s. d., 687 p.
- HITLER (Adolf), *Adolf Hitler an seine Jugend*, Zentralverlag der NSDAP, Munich, Franz Eher Verlag, 1940, 84 p.
- HITLER (Adolf), *Libres propos sur la guerre et la paix*, [1944], trad. fr. François Genoud, Paris, Flammarion, 1952-1954, 2 vol.
- JASPERS (Karl), *La culpabilité allemande*, [1948], trad. fr. Jeanne Hersch, Paris, éd. de Minuit, 1990, 128 p.
- JDANOV (Andreï), *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. fr. Jacques Duclos, Paris, éd. de "La Nouvelle Critique", 1950, 94 p.
- KOGON (Eugen), *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands*, [1946], trad. fr., Paris, Seuil, 1970, 384 p.
- KRIECK (Ernst), *National-politische Erziehung*, Leipzig, Armanen-Verlag, 1932, 186 p.
- LANGER (Walter C.), *Psychanalyse d'Adolf Hitler*, [1943], trad. fr. Henri Drevet, Paris, Denoël, 1973, 291 p.
- LEY (Robert) (éd.), *Organisationsbuch der NSDAP*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1937, 556 p.
- LICHTENBERGER (Henri), *The Third Reich*, trad. angl. Koppel S. Pinson, New York, Greystone Press, 1937, 392 p.
- LIDDELL (Helen), VERMEIL (Edmond), SUCHODOLSKI (Bogdan), *Education in occupied Germany. L'éducation de l'Allemagne occupée*, Paris, Librairie M. Rivière et C^{ie}, 1949, 148 p.

- LOUNATCHARSKI (Anatole), *L'esthétique soviétique contre Staline*, trad. fr. Aymeric Monville, Paris, Delga, 2005, 148 p.
- LUTHER (Martin), *Von den Juden und ihren Lügen*, 1543, version numérisée, <<http://archive.org/details/VonDenJudenUndIhrenLuegen>>, 18 p.
- MANN (Klaus), *Contre la barbarie, 1925-1948*, trad. fr. Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, éd. Phébus, coll. « Points », 2009, 460 p.
- Meyers Lexikon*, Leipzig, Bibliographisches Institut AG, 1936-1942, 9 vol.
- 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, 20 p.
- MORIN (Edgar), *L'An zéro de l'Allemagne*, Paris, Cité universelle, 1946, 261 p.
- NATIONALSOZIALISTISCHE DEUTSCHE ARBEITERPARTEI (éd.), *Der Kongress zu Nürnberg, vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, Munich, Franz Eher, 1934, 216 p.
- NEUMANN (Franz Leopold), *Behemoth : The Structure and Practice of National Socialism*, New York, Oxford University Press, 1942, 532 p.
- NORDAU (Max), *Dégénérescence*, trad. fr. Auguste Dietrich, Paris, F. Alcan, 1894, 2 vol., 575 p.
- L'œuvre culturelle française en Allemagne*, Paris, Direction de l'Éducation Publique auprès du Commandement en chef français en Allemagne, 1947, 53 p.
- OLAGNIER (Paul), *Les trois Allemagnes*, Paris, éd. O.C.I.A. (Société parisienne d'imprimerie), 1946, 109 p.
- 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, 588 p.
- PFITZNER (Hans), *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1926, 307 p.
- RAABE (Peter), *Die Musik im Dritten Reich*, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, 1936, 93 p.
- RAABE (Peter), *Kulturwille im deutschen Musikleben. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Ratisbonne, Gustav Bosse Verlag, 1936, vol. 2, 76 p.
- Rapport du CICR sur son activité pendant la Seconde Guerre mondiale (1er septembre 1939-30 juin 1947)*, vol. I, « Activités de caractère général », Genève, CICR, 1948, 767 p.
- RAUSCHNING (Hermann), *Hitler m'a dit*, [1939], trad. fr. Raoul Girardet, Paris, éd. Aimery Somogy, 1979, 384 p.
- REICHSJUGENDFÜHRUNG, *Unser Liederbuch. Lieder der Hitler-Jugend*, Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, 1939, 280 p.

- REICHSVERBAND DER DEUTSCHEN ADVENTJUGEND (éd.), *Liederbuch der Adventjugend*, Hambourg, Advent-Verlag, 1933, 304 p.
- ROSENBERG (Alfred) (éd.), *Das Parteiprogramm. Wesen, Grundsätze und Ziele der NSDAP*, [1922], Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Verlag, Munich, 24^e éd. 1942, 64 p.
- ROSENBERG (Alfred), *Le mythe du XX^e siècle*, [1930], trad. fr. Adler von Scholle, Paris, Avalon, 1986, 689 p.
- SAUSSURE (Raymond de), « L'inconnu chez Hitler », *Les œuvres nouvelles*, New York, éditions de la Maison Française, 1943, vol. 2, p. 179-244.
- SHELLER (Thilo) (éd.), *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, Potsdam, L. Voggenreiter, 1937, 210 p.
- SCHMIDT (Hugo Wolfram), *Liederbuch für Volksschulen*, Bochum, Ferdinand Kamp, 1942, vol. 1, 80 p.
- SCHRIEBER (Karl-Friedrich), METTEN (Alfred), COLLATZ (Herbert) (éds), *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, vol. 1, 25 livrets.
- SCHUMANN (Otto), *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940, 421 p.
- SECRETARIAT DU TRIBUNAL SOUS LA JURIDICTION DES AUTORITES ALLIEES DE CONTROLE POUR L'ALLEMAGNE, *Procès des grands criminels de guerre devant le tribunal militaire international, Nuremberg, 14 novembre 1945 - 1er octobre 1946*, tome XXVI, « Documents et autre matériel de preuve », Tribunal militaire international, Nuremberg, 1947, 705 p.
- STEGE (Fritz), « Gibt es eine "deutsche Jazzkapelle" ? », *Zeitschrift für Instrumentenbau*, n°56, 1936, p. 251-253.
- STERNBERGER (Dolf), STORZ (Gerhard), SÜSKIND (Wilhelm E.), *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, Hambourg, Claassen Verlag, 1957, 134 p.
- STODDARD (Lothrop), *The Revolt Against Civilization. The Menace of the Under-Man*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922, 274 p.
- UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, *Foreign relations of the United States. 1945-50, Emergence of the Intelligence Establishment*, Washington, US Government printing office, 1996, 1274 p.
- UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, *Foreign relations of the United States. The conferences at Cairo and Teheran 1943. Diplomatic papers*, Washington, US Government printing office, 1961, 933 p.
- UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, *Foreign relations of the United States. The conferences at Malta and Yalta 1945. Diplomatic papers*, Washington, US Government printing office, 1955, 1032 p.

- VACHER DE LAPOUGE (Georges), *L'Aryen et son rôle social. Cours libre de science politique professé à l'Université de Montpellier (1889-1890)*, Paris, Fontemoing, 1899, 569 p.
- VANSITTART (Robert), *Black Record. Germans Past and Present*, Londres, Hamish Hamilton, 1941, 57 p.
- VANSITTART (Robert), *Leçons de ma Vie. Un réquisitoire contre l'Allemagne*, trad. fr. Jean Escarra, New York, Brentano's, 1945, 375 p.
- VERMEIL (Edmond), *L'Allemagne contemporaine*, Paris, Institut d'Études Politiques, 1947, vol. 1, 278 p.
- VERMEIL (Edmond), *L'Allemagne. Essai d'explication*, Paris, Gallimard, 1945, 459 p.
- VIRALLY (Michel), *L'administration internationale de l'Allemagne du 8 mai 1945 au 24 avril 1947*, Baden-Baden, Régie autonome des publications officielles, 1948, 180 p.
- WAGNER (Richard), *Œuvres en prose*, trad. fr. J.-G. Prod'homme, F. Caillé, Paris, Delagrave, 1913, 319 p.
- WERTH (Alexander), *Scandale musical à Moscou, 1948*, trad. fr. Nicolas Werth, Paris, Tallandier, 2010, 183 p.
- 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*, Iéna, Eugen Diederichs, 1907, 226 p.
- ZIEGLER (Hans Severus), *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf, Völkischer Verlag, 1939, 32 p.
- ZIEGLER (Hans Severus), *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar, Fritz Fink Verlag, 1937, 107 p.

Témoignages, récits et mémoires

- ADENAUER (Konrad), *Mémoires 1945-1949*, trad. fr. Denise Meunier, Paris, Hachette, 1965, 598 p.
- ADLER (Hans Günther), *Die verheimlichte Wahrheit. Theresienstädter Dokumente*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1958, 372 p.
- ADLER (Hans Günther), *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, [1955], Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960, 892 p.
- ANONYME, *Une femme à Berlin. Journal, 20 avril-22 juin 1945*, trad. fr. Françoise Wuilmart, Paris, éd. France Loisirs, 2007, 260 p.
- ANTELME (Robert), *L'espèce humaine*, [1947], Paris, Gallimard, 1957, 308 p.
- BETTELHEIM (Bruno), *Survivre*, trad. fr. Théo Carlier, Paris, Laffont, 1981, 524 p.

- BOEHM (Erich H.) (éd.), *We survived. The story of Fourteen of the Hidden and the Hunted of Nazi Germany*, New Haven, Yale University Press, 1949, 308 p.
- CHURCHILL (Winston), *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale*, trad. fr., Paris, Plon, 1950, tome III, vol. 2, 462 p.
- CLARE (George), *Berlin après Berlin 1946-1947*, trad. fr. Jean Clem, Paris, Plon, 1990, 279 p.
- CLAY (Lucius), *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950, 438 p.
- COQUET (James de), *Nous sommes les occupants*, Paris, Fayard, 1945, 210 p.
- DANZI (Michael), *American musician in Germany 1924-1939. Memoirs of the jazz, entertainment, and movie world of Berlin during the Weimar Republic and the Nazi era — and in the United States*, témoignage recueilli par Rainer E. Lotz, Schmitten, Rücker, 1986, 292 p.
- DE GAULLE (Charles), *Discours et Messages*, Paris, Plon, 1970, vol. 1, 677 p.
- FÉNELON (Fania), *Sursis pour l'orchestre*, témoignage recueilli par Marcelle Routier, Paris, Stock, 1976, 396 p.
- FRIEDMAN (Saul) (éd.), *The Terezín Diary of Gonda Redlich*, trad. angl. Laurence Kutler, Lexington, The University Press of Kentucky, 1992, 173 p.
- GLAS-LARSSON (Margareta), *I Want to Speak. The Tragedy and Banality of Survival in Terezín and Auschwitz*, trad. angl. Lowell A. Bangarter, Riverside, Ariadne Press, 1991, 268 p.
- HACKETT (David A.) (éd.), *Der Buchenwald-Report. Bericht über das Konzentrationslager Buchenwald bei Weimar*, [1996], Munich, Beck'sche Reihe, 2002, 457 p.
- HAFFNER (Sebastian), *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914 - 1933)*, trad. fr Brigitte Hébert, Arles, Babel/Actes Sud, 2003, 437 p.
- JOHNSEN (Julia E.) (DIR.), *The Dilemma of Postwar Germany*, New York, H.W. Wilson Co, 1948, 304 p.
- KAHN (Arthur D.), *Experiment in occupation. Witness to the turnabout Anti-Nazi War to Cold War, 1944-1946*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004, 227 p.
- KALISCH (Shoshana), MEISTER (Barbara), *Yes, we sang ! Songs of the Ghettos and Concentration Camps*, New York, Harper & Row, 1985, 160 p.
- KLEMPERER (Victor), *LTI, la langue du III^{ème} Reich*, [1947], trad. fr. Élisabeth Guillot, Paris, Agora Pocket, 2003, 376 p.
- KLÜGER (Ruth), *Refus de témoigner. Une jeunesse*, trad. fr. Jeanne Étoré, Mayenne, Viviane Hamy, 1997, 319 p.

- LAGERARBEITSGEMEINSCHAFT BUCHENWALD (éd.), *Buchenwald, ein Konzentrationslager. Bericht der ehemaligen KZ-Häftlinge Emil Carlebach, Paul Grünwald, Helmut Röder, Willy Schmidt, Walter Vielhauer*, Francfort, Röderberg, 1984, 190 p.
- LAKS (Simon), COUDY (René), *Musiques d'un autre monde*, Paris, Mercure de France, 1948, 190 p.
- LAKS (Simon), *Mélodies d'Auschwitz*, [1979], trad. fr. Laurence Dyèvre, Paris, éditions du Cerf, 1991, 148 p.
- LAMMEL (Inge), HOFMEYER (Günter) (éds), *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1962, 168 p.
- LANGBEIN (Hermann), *People in Auschwitz*, [1980], trad. angl. Harry Zohn, Chapel Hill, The University of North Carolina Press and the United States Holocaust Memorial Museum, 2004, 549 p.
- LASKER-WALLFISCH (Anita), *La vérité en héritage. La violoncelliste d'Auschwitz* [1996], trad. fr. Jacqueline Lahana, Paris, Albin Michel, 1998, 236 p.
- LEDERER (Zdeněk), *Ghetto Theresienstadt*, [1953], New York, Fertig, 1983, 375 p.
- LEVI (Primo), *Si c'est un homme*, [1947], trad. fr. Martine Schruoffenegger, Paris, Presses Pocket, 1988, 213 p.
- LEWINSKA (Pelagia), *Vingt mois à Auschwitz*, Paris, Nagel, 1945, 198 p.
- MARCUSE (Bruno), *Erlebnisse im K.Z. Theresienstadt*, Ulm, J. Ebner, 1966, 45 p.
- NABOKOV (Nicolas), *Cosmopolite. Mémoires*, trad. fr. Claude Nabokov, Paris, Mémoire du Livre, 2002, 522 p.
- OPFERMANN (Charlotte G.), *The Art of Darkness*, Houston, University Trace Press, 2002, 158 p.
- ROUSSET (David), *L'univers concentrationnaire*, Paris, éd. du Pavois, 1946, 190 p.
- ROUSSET (David), *Les jours de notre mort*, Paris, éd. du Pavois, 1947, 787 p.
- ROST (Nico), *Goethe in Dachau*, [1948], Hambourg, Konkret Literatur Verlag, 1981, 256 p.
- SCHNEEDE (Uwe M.) (éd.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Cologne, DuMont, 1979, 298 p.
- SCHWAN (Valentin), *Bis auf weiteres*, Darmstadt, Progress-Verlag, 1961, 656 p.
- SEMPRUN (Jorge), *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, 400 p.
- SMOLEŃ (Kazimierz) (éd.), *KL Auschwitz Seen by the SS. Höss, Broad, Kremer*, Cracovie, Publications of Państwowe Muzeum w Oświęcimiu, 1978, 331 p.
- STROUMSA (Jacques), *Tu choisiras la vie. Violoniste à Auschwitz*, Paris, éditions du Cerf, 1998, 157 p.

TROLLER (Norbert), *Theresienstadt. Hitler's Gift to the Jews*, Londres, University of North Carolina Press, 1991, 182 p.

ZUCKER (Otto), *Geschichte des Ghettos Theresienstadt 1941-1943*, Theresienstadt, 1943, [tapuscrit], 67 p.

2- Études

Périodiques

Buchenwaldheft.

Les Cahiers de la Shoah.

Dachauer Hefte.

Journal of Contemporary History.

Judaica Bohemiae.

Mots. Les langages du politique.

Mitteilungen der Dokumentationsstelle zur NS-Sozialpolitik.

Music Educators Journal.

Musica Reanimata-Mitteilungen.

The Music Journal.

Revue d'esthétique.

Revue d'histoire diplomatique.

Theresienstädter Studien und Dokumente.

Ouvrages généraux

AGAMBEN (Giorgio), *Homo sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. fr. Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997, 213 p.

BARTÓK (Béla), *Musique de la vie*, trad. fr. Philippe A. Autexier, Paris, Stock Musique, 1980, 226 p.

BEAUFILS (Marcel), *Musique du son, musique du verbe*, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1994, 220 p.

BENDIKOWSKI (Tilmann), GILLMANN (Sabine), JANSEN (Christian), LENIGER (Markus), PÖPPMANN (Dirk) (dirs), *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2003, 219 p.

BERSTEIN (Serge), MILZA (Pierre), *L'Allemagne de 1870 à nos jours*, [1971], Paris, Armand Colin, 2003, 304 p.

BETZ (Albrecht), *Exil et engagement. Les intellectuels allemands et la France, 1930-1940*, Paris, Gallimard, 1991, 416 p.

BITON (Philippe), *Le rythme musical. Le rythme de la langue française, paroles et musique, le rythme en général*, Genève, Henn, 1948, 157 p.

BOURDIEU (Pierre), « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 32, n°3, 1977, p. 405-411.

- BOUVERESSE (Renée), *Esthétique, psychologie et musique. L'esthétique expérimentale et son origine philosophique chez David Hume*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin / Institut Interdisciplinaire d'Études Épistémologiques, coll. « Science-Histoire-Philosophie », 1995, 648 p.
- BRECHT (Bertolt), *Les Arts et la révolution*, trad. fr. Bernard Lortholary, Paris, l'Arche, 1977, 191 p.
- BRECHT (Bertolt), *Écrits sur le théâtre*, trad. fr. Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1972, vol. 2, 659 p.
- BUCH (Estebán), *La "Neuvième" de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999, 364 p.
- CANETTI (Elias), *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966, 527 p.
- CERTEAU (Michel de), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2002, 527 p.
- CHEYRONNAUD (Jacques), *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, l'Harmattan, 2002, 205 p.
- COHEN-LEVINAS (Danielle), *La voix au-delà du chant*, Paris, éd. Michel de Maule, 1987, 122 p.
- CRELINSTEN (Ronald D.), SCHMID (Alex P.) (dirs), *The Politics of Pain. Torturers and Their Masters*, Boulder, Westview Press, 1995, 195 p.
- DELAMARRE (Xavier), *Le vocabulaire indo-européen. Lexique étymologique thématique*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1984, 330 p.
- DOMENACH (Jean-Marie), *La propagande politique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1950, 127 p.
- DRIENCOURT (Jacques), *La propagande, nouvelle force politique*, Paris, Armand Colin, 1950, 284 p.
- DUPEUX (Louis), *Histoire culturelle de l'Allemagne, 1919-1960*, Paris, PUF, 1989, 365 p.
- DUROSELLE (Jean-Baptiste), *Histoire diplomatique de 1919 à nos jours*, Paris, Dalloz, 1990, 1010 p.
- ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, trad. fr. Jean Guillon, Paris, Hatier, s.d., rééd. 1965, 62 p.
- FELICE (Philippe De), *Foules en délire, Extases collectives : Essai sur quelques formes inférieures de la mystique*, Paris, Albin Michel, 1947, 401 p.
- FENEYROU (Laurent) (dir.), *Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XX^e siècle*, Paris, Cdmc, 2005, 263 p.
- FIRME (Annemarie), HOCKER (Ramona) (dirs), *Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006, 302 p.
- FOUCAULT (Michel), *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France, 1975-76*, Paris, Gallimard/Seuil, 1997, 283 p.

- FOUCAULT (Michel), *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France, 1973-1974*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes Études », 2003, 399 p.
- FOUCAULT (Michel), *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.
- FURET (François), *L'Atelier de l'histoire*, [1982], Paris, Flammarion, 1989, 314 p.
- GAUCHET (Marcel), *La condition historique*, Paris, Stock, 2003, 353 p.
- GINER (Bruno), *Musique contemporaine : le second vingtième siècle*, Paris, Durand, 2000, 135 p.
- GODE (Maurice), LE RIDER (Jacques), MAYER (Françoise), *Allemands, Juifs et Tchèques à Prague*, Actes du colloque international de Montpellier, 8-10 décembre 1994, Montpellier, Université Paul Valéry - Montpellier III, 1996, 463 p.
- GREIMAS (Algirdas Julien), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, vol. 1, 317 p.
- HENRY (Michel), *La barbarie*, [1987], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, 249 p.
- HESIODE, *Théogonie*, trad. fr. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, s.d., rééd. 1960, 158 p.
- HOFMANN (Michel-R.), *La musique russe, des origines à nos jours*, Paris, Buchet/Chastel, 1968, 279 p.
- HOHENDORF (Gerd), MUSICK (Barbara), SCHREITER (Gerhard) (dirs), *Lehrer im antifaschistischen Widerstandskampf der Völker. Studien und Materialien*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, coll. « Monumenta Paedagogica », vol. XV, 1974, 399 p.
- IMBERTY (Michel), *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1981, 274 p.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *La Musique et l'ineffable*, [1961], Paris, Seuil, 1983, 202 p.
- KARBUSICKÝ (Vladimir) (dir.), *Sinn und Bedeutung in der Musik : Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, 217 p.
- LACAN (Jacques), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 911 p.
- LEMAIRE (Franz C.), *Le destin russe et la musique. Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, 2005, 736 p.
- LEMAIRE (Frans C.), *La musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, 1994, 521 p.
- LEVI-STRAUSS (Claude), *Race et histoire*, [1952], Paris, Gonthier, 1982, 134 p.
- LIEGEOIS (Jean-Pierre), *Roms en Europe*, Strasbourg, éd. du Conseil de l'Europe, 2007, 314 p.
- LIPCZUK (Ryszard), *Geschichte und Gegenwart des Fremdwortpurismus in Deutschland und Polen*, Francfort, Peter Lang, 2007, 251 p.

- LITTRÉ (Émile), BEAUJEAN (Amédée), *Dictionnaire de la langue française : abrégé du dictionnaire de E. Littré par A. Beaujean*, Paris, Hachette, 12^e éd., 1914, 1418 p.
- MISES (Ludwig von), *L'Action humaine. Traité d'économie*, [1949], tr. fr. Raoul Audouin, Paris, PUF, coll. « Libre échange », 1985, 942 p.
- MÜNSTER (Hans A.), *Publizistik : Mensch – Mittel – Methoden*, Leipzig, Bibliographisches Institut AG, 1939, 145 p.
- NEHER (André), *Le dur bonheur d'être juif*, Paris, Le Centurion, coll. « Les Interviews », 1978, 251 p.
- NOLL (Günther) (dir.), *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, Essen, Die blaue Eule, coll. « Musikalische Volkskunde », 1994, 570 p.
- NURDIN (Jean), *Le rêve européen des penseurs allemands (1700-1950)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, 296 p.
- PLATON, *Protagoras et autres dialogues*, trad. fr. Émile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, s.d., rééd. 1967, 503 p.
- RAPIN (Eugène), *La musique et le sentiment religieux*, Lausanne, F. Rouge, 1896, 45 p.
- RANDALL (Annie J.), *Music, Power, and Politics*, New York, Routledge, 2005, 286 p.
- La Révolution française. Cahiers de l'Institut d'histoire de la Révolution française*, n°5, décembre 2011.
- REIWALD (Paul), *De l'esprit des masses. Traité de psychologie collective*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1949, 378 p.
- ROSS (Alex), *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, 624 p.
- ROSTAND (Claude), *La musique allemande*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1967, 128 p.
- SERGENT (Bernard), *Les Indo-Européens. Histoire, langues, mythes*, Paris, Payot, 1996, 536 p.
- SIRONI (Françoise), *Bourreaux et victimes. Psychologie de la torture*, Paris, Odile Jacob, 1999, 283 p.
- STARK (Gary D.), LACKNER (Bede Karl) (dirs), *Essays on Culture and Society in Modern Germany*, Arlington, Texas A & M University Press, 1982, 200 p.
- STREET (John), *Music and Politics*, Cambridge, Polity Press, 2012, 195 p.
- STUCKENSCHMIDT (Hans Heinz), *Arnold Schoenberg*, trad. fr. Hans Hildebrand, Paris, Fayard, 1993, 816 p.
- SUEDFELD (Peter) (dir.), *Psychology and Torture*, New York, Hemisphere Publishing Corporation, 1990, 207 p.
- TCHAKHOTINE (Serge), *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952, 605 p.

THIESSE (Anne-Marie), *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1999, 307 p.

TODOROV (Tzvetan), *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 1998, 89 p.

TÖNNIES (Ferdinand), *Communauté et société*, [1887], trad. fr. Joseph Leif, Paris, PUF, 1977, 286 p.

VÉLEZ-SERRANO (Luis), MEYER-BISCH (Patrice) (dirs), *La Torture. Le corps et la parole*, Actes du III^e Colloque Interuniversitaire sur les Droits de l'Homme, Fribourg, éd. universitaires de Fribourg, 1985, 197 p.

WERTH (Nicolas), *Histoire de l'Union soviétique, de Lénine à Staline*, [1995], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2007, 128 p.

Ouvrages spécifiques

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

L'Allemagne de Hitler, 1933-1945, (Collectif), Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1991, 434 p.

ANDERSON (Rachel Jane), *Lieder, Totalitarianism and the Bund deutscher Mädel. Girls' political coercion through song*, Montreal, UMI Dissertation, 2002, 99 p.

APPLEGATE (Celia), POTTER (Pamela) (dirs), *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, 319 p.

ASTER (Misha), *Sous la baguette du Reich. Le Philharmonique de Berlin et le national-socialisme*, trad. fr. Philippe Giraudon, Paris, éditions Héloïse d'Ormesson, 2009, 399 p.

AYCARD (Mathilde), VALLAUD (Pierre) (dirs), *Allemagne III^e Reich. Histoire/Encyclopédie*, Paris, Perrin, 2008, 543 p.

BAECHLER (Christian), *L'Allemagne de Weimar, 1919-1933*, Paris, Fayard, 2007, 483 p.

BARBER-KERSOVAN (Alenka), UHLMANN (Gordon) (DIRS), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hambourg, Dölling und Galitz, 2002, 240 p.

BERGER (Ernst) (dir.), *Verfolgte Kindheit. Kinder und Jugendliche als Opfer der NS-Sozialverwaltung*, Berlin, Böhlau, 2007, 458 p.

BOCK (Gisela), *Zwangssterilisation im Nationalsozialismus. Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1986, 494 p.

BRAUN (Joachim), HOFFMANN (Heidi Tamar), KARBUSICKÝ (Vladimir) (dirs), *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unsers Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.-12. Januar 1993 in Dresden*, Francfort, Peter Lang, 1995, 460 p.

- BROSZAT (Martin), *Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972, 473 p.
- BROSZAT (Martin), KRAUSNICK (Helmut), BUCHHEIM (Hans), JACOBSEN (Hans-Adolf), *Anatomie des SS-Staates*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967, 684 p.
- 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, 213 p.
- BULLOCK (Alan), *Hitler et Staline. Vies parallèles*, trad. fr. Serge Quadrupani, Paris, Albin Michel/Robert Laffont, Paris, 1994, vol. 2, 531 p.
- BURKE (Peter), « Langage de la pureté et pureté du langage », trad. fr. Claudie Voisenat, *Terrain*, n°31, septembre 1998, p. 103-112.
- CONTE (Édouard), « Épouser un héros mort. "Pureté de sang" et mariages posthumes dans le Reich nazi », *Terrain*, n°31, septembre 1998, p. 13-28.
- CURRID (Brian), *A national acoustics : music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, 279 p.
- DOMPKE (Christoph), *Unterhaltungsmusik und NS-Verfolgung*, Neumünster, von Bockel Verlag, 2011, 393 p.
- DU CLOSEL (Amaury), *Les voix étouffées du III^e Reich*, Paris, Actes Sud, 2005, 575 p.
- DÜMLING (Albrecht), GIRTH (Peter), *Entartete Musik. Dokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, catalogue de l'exposition « "Entartete Musik" : eine kommentierte Rekonstruktion » du 16 janvier au 28 février 1988, Düsseldorf, Düsseldorf Symphoniker, 1993, 235 p.
- DURST (David C.), *Weimar Modernism. Philosophy, Politics, and Culture in Germany 1918-1933*, New York, Lexington Books, 2004, 233 p.
- EBERLE (Henrik), UHL (Matthias) (éds), *Le dossier Hitler. Le dossier secret commandé par Staline*, trad. fr. Danièle Darneau, Paris, Presses de la Cité, 2006, 509 p.
- ESCHENBACHER (Wolfgang), *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990*, Trossingen, Hohner-Verlag, "Musikpädagogik, Musikwissenschaft", 1993, vol. 1, 187 p.
- FERAL (Thierry), *Le "nazisme" en dates, novembre 1918-novembre 1945*, Paris, L'Harmattan, 2010, 509 p.
- FEST (Joachim), *Les Maîtres du III^e Reich*, [1965], trad. fr. Simone Hutin et Maurice Barth, Paris, Grasset, 2011, 602 p.
- FOCKE (Harald), REIMER (Uwe), *Alltag der Entrechteten. Wie die Nazis mit ihren Gegnern umgingen*, Hambourg, Rowohlt, 1980, 254 p.
- FRAENKEL (Heinrich), MANVELL (Roger), *Dr. Goebbels. His Life and Death*, New York, Simon and Schuster, 1960, 306 p.

- GELLATELY (Robert), STOLTZFUIS (Nathan) (dirs), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 332 p.
- GILLIAM (Bryan) (dir.), *Music and performance during the Weimar Republic*, Cambridge, University Press, 1994, 220 p.
- GINER (Bruno), *Weimar 1933. La musique aussi brûle en exil*, Paris, Le Temps des Cerises, 2001, 70 p.
- GINER (Bruno), *De Weimar à Térézine. L'épuration musicale*, Paris, Van de Velde, 2006, 149 p.
- GOLDSMITH (Martin), *The Inextinguishable Symphony. A True Story of Music and Love in Nazi Germany*, New York, J. Wiley, 2000, 352 p.
- HEISTER (Hanns-Werner), KLEIN (Hans-Günter) (dirs), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Francfort, Fischer Taschenbuch, 1984, 320 p.
- HEISTER (Hanns-Werner) (dir.), *Musik / Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Hambourg, von Bockel Verlag, 1997, vol. 3, 364 p.
- HEISTER (Hanns-Werner) (dir.), *"Entartete Musik" 1938 – Weimar und die Ambivalenz*, Saarbrücken, Pfau-Verlag, 2001, 2 vol.
- HIPPEN (Reinhard), *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich*, Zürich, Pendo-Verlag, 1988, 192 p.
- HOFFMANN (Moritz), *Beethoven im "Dritten Reich"*, Bonn, Philosophische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, s. d., 59 p.
- HUYNH (Pascal), *La musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998, 501 p.
- HUYNH (Pascal) (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, Catalogue de l'exposition du 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005, Paris, Musée de la Musique/Fayard, 2004, 256 p.
- JUNG (Michael), *Liederbücher im Nationalsozialismus*, Francfort, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, 2 vol.
- JUREIT (Ulrike), *Erziehen, strafen, vernichten. Jugendkriminalität und Jugendstrafrecht im Nationalsozialismus*, Münster, Waxmann Verlag, 1995, 117 p.
- KATER (Michael H.), *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York, Oxford University Press, 1997, 327 p.
- KATER (Michael H.), *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York, Oxford University Press, 2000, 399 p.
- KATER (Michael H.), RIETHMÜLLER (Albrecht) (dirs), *Music and nazism. Art under Tyranny, 1933-1945*, Laaber, Laaber Verlag, 2003, 328 p.
- KERSHAW (Ian), *Hitler*, trad. fr. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 1999-2000, 2 vol.

- KLEE (Ernst), *Kulturlexikon zum Dritten Reich*, Francfort, Fischer Taschenburg Verlag, 2007, 648 p.
- KREBS (Gilbert) (dir.), *Berlin, carrefour des années vingt et trente*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 1992, 223 p.
- LEVI (Erik), « Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich », *Tempo*, n°178, septembre 1991, p. 17-21.
- LEVI (Erik), *Music in the Third Reich*, [1994], New York, Saint Martin's Press, 1996, 303 p.
- LEVI (Erik), *Mozart and the Nazis. How the Third Reich abused a cultural Icon*, New Haven, Yale University Press, 2010, 324 p.
- LONDON (John) (dir.), *Theatre under the Nazis*, Manchester, Manchester University Press, 2000, 356 p.
- LOWINSKY (Edward E.) (éd.), *A Confidential matter. The letters of Richard Strauss and Stefan Zweig, 1931-1935*, trad. angl. Max Knight, Berkeley, University of California Press, 1977, 122 p.
- MAURER (Lise), « L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre », *Essaim*, n°11, 2003, p. 199-226.
- MEYER (Michael), *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1993, 434 p.
- MICHAEL (Robert), DOERR (Karin), *Nazi-Deutsch/Nazi-German. An English Lexicon of the Language of the Third Reich*, Westport, Greenwood Press, 2002, 481 p.
- MICHAUD (Éric), *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 1996, 392 p.
- MICHAUD (Éric), « Œuvre d'art totale et totalitarisme », in Jean GALARD, Julian ZUGAZAGOITIA (dirs), *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2003, p. 35-65.
- MOSSE (George L.), *Les racines intellectuelles du Troisième Reich. La crise de l'idéologie allemande*, [1964], trad. fr. Claire Darmon, Paris, Calmann-Lévy, 2006, 404 p.
- OKRASSA (Nina), *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872-1945)*, Cologne, Böhlau, 2004, 461 p.
- PALMIER (Jean-Michel), *L'Expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar*, Paris, Payot, 1978, vol. 1, 479 p.
- PALMIER (Jean-Michel), *L'Expressionnisme et les arts*, Paris, Payot, 1979, 2 vol.
- PALMIER (Jean-Michel), *Weimar en exil : Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, [1988], Paris, Payot, 1990, 1007 p.
- PETROPOULOS (Jonathan) *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, 439 p.
- PHLEPS (Thomas), « Was bedeutet : Aufarbeitung der "Musikerziehung" in NS- Deutschland », in 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, 576 p.
- 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, 364 p.
- PRIEBERG (Fred K.), *Musik im NS-Staat* Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, 448 p.
- PRIEBERG (Fred K.), *Handbuch deutsche Musiker 1933-1945*, Kiel, Kopf, 2005, CD-Rom.
- RATHKOLB (Oliver), *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Vienne, ÖBV, 1991, 303 p.
- RÉMY (Pierre-Jean), *Diplomates en guerre*, Paris, JC Lattès, 2007, 1077 p.
- RIBON (Michel), « Le nazisme et la musique », *Le patriote résistant*, n°782, décembre 2004, p. 12-14.
- RICCIARDI VON PLATEN (Alice), *L'extermination des malades mentaux dans l'Allemagne nazie*, trad. fr. Patrick Faugeras, Ramonville, Érès, coll. « Des Travaux et des Jours », 2001, 172 p.
- RICHARD (Lionel), *Nazisme et littérature*, Paris, François Maspéro, coll. « Cahiers libres », 1971, 202 p.
- RICHARD (Lionel), *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, Paris, Hachette, 1983, 325 p.
- RICHARD (Lionel), *L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995, 335 p.
- RICHARD (Lionel), *Nazisme et barbarie*, Bruxelles, éd. Complexe, 2006, 304 p.
- ROBERGE (Marc-André), « Le périodique *Die Musik* (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande », *Revue de musicologie*, tome 78, n°1, 1992, p. 109-144.
- RONCIGLI (Audrey), *Musicien sous le III^e Reich*, Mémoire de Master 1 Histoire, Université Nancy 2, juin 2006, 105 p.
- ROSKIES (David G.) (dir.), *The Literature of Destruction. Jewish Responses to Catastrophe*, Philadelphie, The Jewish Publication Society, 1989, 652 p.
- ROTTERS (Katja), *Bearbeitungen von Händel-Oratorien im Dritten Reich*, Halle, Händel-Haus, 1999, 101 p.
- RYBACK (Timothy W.), *Hitler's Private Library. The Books that shaped his Life*, New York, Knopf, 2008, 279 p.
- SALOMON (Jean-Claude), « Le racisme scientifique », *Alliage*, n°28, automne 1996, p. 75-79.
- SCHMITZ-BERNING (Cornelia), *Vokabular des Nationalsozialismus*, [1997], Berlin, De Gruyter, 2007, 617 p.

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, 233 p.

TAGUIEFF (Pierre-André), *Wagner contre les Juifs*, Paris, Berg International, 2012, 398 p.

TRAVERSO (Enzo), *Pour une critique de la barbarie moderne. Écrits sur l'histoire des Juifs et de l'antisémitisme*, Paris, Page deux, 1997, 242 p.

WULF (Joseph), *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, [1963], Hambourg, Rowohlt, coll. « Rororo », 1966, 500 p.

YENNE (Bill), *Hitler's Master of the Dark Arts. Himmler's Black Knights and the Occult Origins of the SS*, Minneapolis, Zenith Press, 2010, 312 p.

• **Ouvrages spécifiques et articles sur le système concentrationnaire et la Shoah**

ASSEO (Henriette), « L'avènement politique des Roms (Tsiganes) et le génocide », *Le Temps des médias*, 2005/2, n°5, p. 78-91.

BALFOUR (Michael) (dir.), *Theatre and War 1933-1945. Performance in Extremis*, New York, Berghahn Books, 2001, 189 p.

BAMBERGER (Edgar), EHMANN (Annegret) (dirs), *Kinder und Jugendliche als Opfer des Holocaust*, Heidelberg, Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti & Roma, 1995, 191 p.

BARTOV (Omer) (dir.), *The Holocaust. Origins, Implementation, Aftermath*, London and New York, Routledge, « Rewriting Histories », 2000, 300 p.

BEDARIDA (François), « Le débat est clos sur les faits », *Le Monde*, 5-6 mai 1996, p. 4.

BERKLEY (George E.), *Hitler's Gift. The Story of Theresienstadt*, Boston, Branden Books, 1993, 308 p.

BENZ (Wolfgang), DISTEL (Barbara) (dirs), *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Munich, C.H. Beck, 2005, vol. 1, 394 p.

BILÉ (Serge), *Noirs dans les camps nazis*, Paris, éd. du Rocher, 2005, 157 p.

BILLIG (Joseph), *L'hitlérisme et le système concentrationnaire*, [1967], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000, 321 p.

BLODIG (Vojtěch) (dir.), *Art against death. Permanent exhibitions of the Terezín Memorial in the former Magdeburg Barracks*, trad. angl. Jan Valeška, Prague, Helena Osvaldová, 2002, 255 p.

BUJAK (Adam) (éd.), *Auschwitz Birkenau : "Que l'innommable ne devienne pas l'innommé"*, Paris, Criterion, 1990, 120 p.

- CARRÉ (Anne), *Brundibár. Un opéra chargé d'histoire... Le camp-ghetto de Theresienstadt (1941-1945). Mémoire du présent*, Bruxelles, Fédération des Jeunesses Musicales de la Communauté française, octobre 2000, 93 p.
- CHLÁDKOVÁ (Ludmila), *The Terezín Ghetto*, trad. angl. Vlasta Basetlíková, Prague, Naše vojsko Publishing House, 1991, 47 p.
- COLIJN (G. Jan), LITTELL (Marcia Sachs) (dirs), *Confronting the Holocaust. A Mandate for the 21st Century*, Lanham, University Press of America, coll. « Studies in the Shoah », vol. XIX, 1997, 178 p.
- Créer pour survivre*, Actes du Colloque international « Écritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis », Reims, 20-22 septembre 1995, Paris, Fédération nationale des déportés et internés résistants et patriotes, 1996, vol. 2, 263 p.
- DAGAN (Avigdor) (dir.), *The Jews of Czechoslovakia. Historical Studies and Surveys*, Philadelphie, Jewish Publication Society of America, 1984, vol. III, 700 p.
- DUTLINGER (Anne D.) (dir.), *Art, music and education as strategies for survival, Theresienstadt 1941-1945*, New York, Herodias, 2001, 204 p.
- ECKHARD (John), « Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung », *Archiv für Musikwissenschaft*, Wiesbaden, Franz Steiner, 48^{ème} année, vol. 1, 1991, p. 1-36.
- EHRMANN (František) et alii (dirs), *Terezín*, Prague, Council of Jewish Communities in Czech Lands, 1965, 329 p.
- EISEN (George), *Les enfants pendant l'Holocauste, jouer parmi les ombres*, trad. fr. Françoise Rey-Sens, Paris, Hachette, 1995, 216 p.
- ESCHKE (Kurt), « Wie das Buchenwald-Lied entstand », *Patrioten*, vol. 1, septembre 1975, p. 62-65.
- FACKLER (Guido), "Des Lagers Stimme". *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Brême, Temmen, 2000, 628 p.
- FACKLER (Guido), « Music in Concentration Camps 1933-1945 », trad. angl. Peter Logan, *Music and Politics*, vol. 1, n°1, 2007, p. 1-24.
- FELSTEIN (Jean-Jacques), *Dans l'orchestre d'Auschwitz. Le secret de ma mère*, Paris, Imago, 2010, 206 p.
- FRIEDMAN (Tuvia) (dir.), *Endlösung und Vernichtung der Juden. Eine dokumentarische Sammlung*, Haïfa, Institute of documentation in Israel for the investigation of Nazi War Crimes, 1998, n.p.
- FUCHS (Torsten), HADER (Ingrid), KOCH (Klaus-Peter) (dirs), *Der jüdische Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens*, Ratisbonne, Sudetendeutsches Musikinstitut, 1994, vol. 2, 142 p.
- GERLACH (Christian), *Sur la conférence de Wannsee. De la décision d'exterminer les Juifs d'Europe*, trad. fr. Julia Schmidt, Paris, Liana Levi, 1999, 141 p.
- GILBERT (Shirli), *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press, 2005, 243 p.

- GINER (Bruno), *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011, 190 p.
- GRAHAM (Lisa), *Musik macht frei. Choral music composed and performed in the nazi concentration camps, 1938-44*, Faculty of the Thornton School of Music, UMI, 2001, 125 p.
- HERBERT (Ulrich), ORTH (Karin), DIECKMANN (Christoph) (dirs), *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Francfort, Fischer Taschenburg Verlag, 2002, 2 vol.
- HILBERG (Raul), *La destruction des Juifs d'Europe*, [1961], Paris, Fayard, 1998, 1099 p.
- KARAS (Joža), *La musique à Terezín : 1941-1945*, [1985], trad. fr. Georges Schneider, Mayenne, Le Messenger, Gallimard, 1993, 237 p.
- KARNÝ (Miroslav), BLODIG (Vojtěch), KARNA (Margarita) (éds), *Theresienstadt in der "Endlösung der Judenfrage"*, Prague, Panorama, 1992, 316 p.
- KLEIN (Hans-Günter) (dir.), "... *Es wird der Tod zum Dichter*". *Die Referate des Kolloquiums zur Oper Der Kaiser von Atlantis von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995*, Hambourg, von Bockel Verlag, coll. « Verdrängte Musik », vol. 14, 1997, 100 p.
- KLEIN (Hans-Günter) (dir.), "*Lebe im Augenblick, Lebe in der Ewigkeit*". *Die Referate des Symposions aus Anlaß des 100. Geburtstags von Viktor Ullmann in Berlin am 31. Oktober/1. November 1998*, Sarrebruck, Pfau, coll. « Verdrängte Musik », vol.16, 2000, 131 p.
- KLEIN (Hans-Günter) (éd.), *Viktor Ullmann. Materialien*, Hambourg, von Bockel Verlag, coll. « Verdrängte Musik », vol. 2, 1995, 177 p.
- KLEIN Peter, *Die Wannsee-Konferenz vom 20. Januar 1942. Analyse und Dokumentation*, Berlin, Hentrich, 1995, 64 p.
- KNAPP (Gabriele), *Das Frauenorchester in Auschwitz. Musikalische Zwangsarbeit und ihre Bewältigung*, Hambourg, Von Bockel Verlag, coll. « Musik im "Dritten Reich" und im Exil », 1996, 345 p.
- KŘÍŽKOVÁ (Marie Rút), KUNA (Milan), PECHOVÁ (Oliva), ŠORMOVÁ (Eva), *Kunst in Theresienstadt 1941-1945. Sammelband zur Ausstellung, Gedenkstätte Theresienstadt, Památník Terezín*, 1972, 80 p.
- KÜHNRIICH (Heinz), *Der KZ-Staat 1933-1945*, Berlin, Dietz Verlag, 1983, 232 p.
- KUNA (Milan), *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, [1990], trad. all. Eliška Nováková, Francfort, Zweitausendeins, 1993, 407 p.
- LEVI (Primo), *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. fr. André Maugé, Paris, Gallimard, 1989, 199 p.
- MENDELSON John (éd.), *The Wannsee protocol and a 1944 report on Auschwitz by the Office of Strategic Services*, [1982], Clark, Lawbook Exchange, 2010, 278 p.

- MICKENBERG (David), GRANOF (Corinne), HAYES (Peter) (dirs), *The last expression. Art and Auschwitz*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, 320 p.
- MIGDAL (Ulrike), *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*, Munich, Piper, 1986, 183 p.
- NAEGELE (Verena), *Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit*, Köln, Dittrich, 2002, 496 p.
- NEUGEBAUER (Manuela), *Der Weg in das Jugendschutzlager Moringen. Eine entwicklungsgeschichtliche Analyse nationalsozialistischer Jugendpolitik*, Mönchengladbach, Forum Verlag Godesberg, 1997, 207 p.
- NIEDHART (Gottfried), BRODERICK (George) (dirs), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Berlin, Peter Lang, 1999, 288 p.
- PARRAU (Alain), *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, 383 p.
- PAWEŁCZYŃSKA (Anna), *Values and Violence in Auschwitz. A Sociological Analysis*, trad. angl. Catherine S. Leach, Berkeley, University of California Press, 1979, 170 p.
- PLACEK (Max), *Double signature, portraits of personalities from the Terezín ghetto*, Jerusalem, Yad Vashem, 1994, 100 p.
- POLIAKOV (Léon), *Auschwitz*, [1964], Paris, Gallimard, 2006, 330 p.
- POLIAKOV (Léon), *Bréviaire de la haine. Le III^e Reich et les Juifs*, [1951], Paris, Calmann-Lévy, 1993, 397 p.
- POLLACK (Michael), *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 2000, 342 p.
- PORRET (Michel) (dir.), *Le corps violenté. Du geste à la parole*, Genève, Droz, 1998, 370 p.
- PROJEKTGRUPPE MUSIK IN KONZENTRATIONSLAGERN, *Musik in Konzentrationslagern*, Fribourg, Systemdruck & Verlags GmbH, 1992, 85 p.
- RAMATI (Alexander), *And the Violins Stopped Playing. A Story of the Gypsy Holocaust*, Londres, Hodder and Stoughton, 1985, 236 p.
- ROVIT (Rebecca), GOLDFARB (Alvin) (dirs), *Theatrical Performance during the Holocaust. Texts, Documents, Memoirs*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, 350 p.
- SACHSENHAUSENKOMITEE WESTBERLIN (éd.), *Niemand und nichts vergessen*, Berlin, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefantpress, 1984, 206 p.
- SCHNAPPER (Laure), « La musique "dégénérée" sous l'Allemagne nazie », *Raisons politiques*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, n°14, mai 2004, p. 155-177.
- SCHNEIDER (Wolfgang), *Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes*, Leipzig, Seemann, 1976, 192 p.

- SCHULTZ (Ingo) (dir.), *Viktor Ullmann, "26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt"*, Hambourg, Von Bockel Verlag, coll. « Verdrängte Musik », 1993, 136 p.
- SCHULTZ (Ingo), « "... ich bin schon lange ein begeisterter Verehrer Ihres *Wozzeck*" », *Musiktheorie*, Laaber, Laaber-Verlag, 7. Jahrgang, Heft 2, 1992, p. 113-128.
- SCHULTZ (Ingo), « Leben, wo alles Musische im Gegensatz zur Umwelt steht », *Novalis. Zeitschrift für spirituelles Denken*, 51-52, Dezember-Januar 1997-1998, p. 12-16.
- SCHWERTFEGER (Ruth), *Women of Theresienstadt. Voices From a Concentration Camp*, New York, Berg Publishers, 1989, 131 p.
- SEGEV (Tom), *Die Soldaten des Bösen. Zur Geschichte der KZ-Kommandanten*, Hambourg, Rowohlt Taschenburg, 1992, 284 p.
- SOFSKY (Wolfgang), *L'Organisation de la terreur. Les camps de concentration*, trad. fr. Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995, 436 p.
- TRAVERSO (Enzo), *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, éditions du Cerf, coll. « Passages », 1997, 242 p.
- VEREIN ZUM ERHALT DER GEDENKSTÄTTE AUSCHWITZ-BIRKENAU, *Das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau*, Hückelhoven, Verein zum Erhalt der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau, 2001, 108 p.
- VOUTEY (Maurice), *Les camps nazis. Des camps sauvages au système concentrationnaire, 1933-1945*, Paris, Graphein, 1999, 234 p.
- WIEVIORKA (Annette), *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, 506 p.
- WIEVIORKA (Annette), *Auschwitz expliqué à ma fille*, Paris, Seuil, 1999, 60 p.
- WIEVIORKA (Annette), MOUCHARD (Claude) (dir.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Orléans, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, 396 p.
- WIEVIORKA (Annette), *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005, 297 p.
- WIEVIORKA (Annette), *L'heure d'exactitude. Histoire, mémoire, témoignage. Entretiens avec Séverine Nikel*, Paris, Albin Michel, 2011, 251 p.
- WITTHOEFFT (Cornelis) (dir.), *Komponisten in Theresienstadt*, Hambourg, Initiative Hans Krása, 1999, 80 p.
- ZEITOUN (Sabine), FOUCHER (Dominique) (dirs), *Le masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt, 1941-1945*, Lyon, éd. de la Ville de Lyon, 1998, 255 p.

- **Ouvrages spécifiques et articles sur l'Allemagne après 1945**

- ABOSCH (Heinz), *L'Allemagne sans miracle, d'Hitler à Adenauer*, Paris, Julliard, 1960, 268 p.

- ADORNO (Theodor W.), *Philosophie de la nouvelle musique*, [1948], trad. fr. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1990, 223 p.
- ADORNO (Theodor W.), *Notes de littérature*, [1958-1974], trad. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, 441 p.
- ADORNO (Theodor W.), *Dialectique négative*, [1966], trad. fr. Groupe de traduction du Collège de Philosophie, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2003, 544 p.
- AHRENS (Wilfried) (dir.), *Verbrechen an Deutschen. Die Opfer im Osten*, Huglfing, Verlag für Öffentlichkeitsarbeit in Wirtschaft und Politik, 1980, 95 p.
- ALTEN (Michèle), *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1956). L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000, 220 p.
- ARENDDT (Hannah), *Le système totalitaire*, [1951], trad. fr. Patrick Lévy, Jean-Loup Bourget, Robert Davreu, Paris, Seuil, 1972, 313 p.
- ARENDDT (Hannah), *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, [1966], trad. fr. Anne Guérin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1991, 512 p.
- BALFOUR (Michael), *Vier-Mächte Kontrolle in Deutschland, 1945-1946*, trad. all. Wilhelm et Modeste Pferdekamp, Düsseldorf, Droste Verlag, 1959, 408 p.
- BEAL (Amy C.), « Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956 », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n°1, 2000, p. 105-139.
- BEAL (Amy C.), « The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde : American Classical Music in Postwar West Germany », *American Music*, vol. 21, n°4, 2003, p. 474-513.
- BEAL (Amy C.), *New music, new Allies. American experimental music in West Germany from the Zero Hour to reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006, 340 p.
- BECKER (Maximilian), *Die Kulturpolitik der sowjetischen Besatzungsmacht in der SBZ/DDR, 1945-1953*, Munich, LMU-Publikationen, 2007, 137 p.
- BEEVOR (Antony), *La chute de Berlin*, trad. fr. Jean Bourdier, Paris, éditions de Fallois, 2002, 492 p.
- BENZ (Wolfgang) (dir.), *Deutschland unter alliierter Besatzung 1945-1949/55. Ein Handbuch*, Berlin, Akademie Verlag, 1999, 494 p.
- BENZ (Wolfgang) (dir.), *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, vol. 4, 544 p.
- BENZ (Wolfgang), SCHOLZ (Michael F.) (dirs), *Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2009, vol. 22, 686 p.
- BONNKE (Manuela), *Kunst in Produktion. Bildende Kunst und volkseigene Wirtschaft in der SBZ/DDR*, Cologne, Böhlau, 2007, 496 p.

- BOULEZ (Pierre), « Éventuellement... », *La Revue Musicale*, n°212, avril 1952, p. 117-148.
- BOULEZ (Pierre) (dir.), *La musique en projet*, Paris, Gallimard I.R.C.A.M., coll. « cahiers Renaud-Barrault », 1975, 211 p.
- BRENNECKE (Dietrich), HANSEN (Mathias) (dirs), *Forum : Musik in der DDR*, Berlin, Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, 1972, vol. 2, 164 p.
- BUCKOW (Anjana), *Zwischen Propaganda und Realpolitik. Die USA und der sowjetisch besetzte Teil Deutschlands 1945-1955*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, 697 p.
- CAHN (Jean-Paul), PFEIL (Ulrich) (dirs), *Allemagne 1945-1961. De la "catastrophe" à la construction du Mur*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, 250 p.
- CALICO (Joy Haslam), *The Politics of opera in the German Democratic Republic, 1945-1961*, Duke University, UMI, 1999, 366 p.
- CARROLL (Mark), *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 245 p.
- CARUTH (Cathy) (dir.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, 277 p.
- CHIANTARETTO (Jean-François), *Bertolt Brecht, penseur intervenant*, Paris, Publisud, 1985, 214 p.
- CLEMENS (Gabriele), *Britische Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner, 1997, 308 p.
- 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*, Francfort, Peter Lang, 1995, 287 p.
- COPELAND (Dale C.), *The Origins of Major War*, Ithaca, Cornell University, 2000, 336 p.
- CUSTODIS (Michael), *Die soziale Isolation der neuen Musik. zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004, 256 p.
- DAHLHAUS (Carl), *Essais sur la Nouvelle Musique, [1965-1971]*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004, 244 p.
- DANUSER (Hermann), BORIO (Gianmario) (dirs), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, vol. II, 380 p.; vol. III, 707 p.
- DANUSER (Hermann), « Neue Musik », in Ludwig FINSCHER (éd.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1997, Sachteil 7, p. 76-122.
- DEFRANCE (Corine), *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin, 1945-1955*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1994, 363 p.

- DEFTY (Andrew), *Britain, America, and anticommunist Propaganda, 1945-53. The Information Research Department*, Londres, Routledge, 2004, 281 p.
- DEISSLER (Dirk), *Die entnazifizierte Sprache*, Francfort, Peter Lang, 2002, 313 p.
- DELIÈGE (Célestin), *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003, 1024 p.
- DIBELIUS (Ulrich), SCHNEIDER (Frank) (dirs), *Neue Musik im geteilten Deutschland. Dokumente aus den fünfziger Jahren*, Berlin, Henschel-Verlag, 1993, 400 p.
- DURAND (Yves), *Naissance de la guerre froide, 1944-1949*, Paris, Messidor, 1984, 324 p.
- DUROSELLE (Jean-Baptiste), KASPI (André), *Histoire des relations internationales de 1945 à nos jours, [1953]*, Paris, Armand Colin, 2002, 685 p.
- DUROSELLE (Jean-Baptiste), *Les relations franco-allemandes de 1939 à 1950*, Cours de Sorbonne, 1967, Fascicule 5, 23 p.
- EISLER (Hanns), *Musique et société*, [1973], trad. fr. Diane Meur, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, 245 p.
- Die französische Deutschlandpolitik zwischen 1945 und 1949*, Actes du colloque de l'Institut français de Stuttgart et du Deutsch-französischen Institut de Ludwisburg, janvier 1986, Tübingen, Attempto, 1987, 171 p.
- FREI (Norbert) (dir.), *Karrieren im Zwielficht. Hitlers Eliten nach 1945*, Francfort, Campus Verlag, 2001, 364 p.
- FRITSCH-BOURNAZEL (Renata), *L'union soviétique et les Allemagnes*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1979, 259 p.
- FULBROOK (Mary), *German National Identity after the Holocaust*, Cambridge, Polity Press, 2002, 248 p.
- FUNK-HENNIGS (Erika), *Deutsche Militärmusik nach 1945. Aufbau und Entwicklung im Kontext der politischen Kultur der DDR und der Bundesrepublik*, Karben, Coda, 1999, 158 p.
- GARNIER (Violette), *L'art en Allemagne, 1945-1995*, Paris, Nouvelles éditions françaises, 1997, 220 p.
- GENTON (Bernard), *Les Alliés et la culture. Berlin, 1945-1949*, Paris, PUF, 1998, 450 p.
- GEPPERT (Dominik) (dir.), *The Postwar Challenge. Cultural, Social and Political Change in Western Europe, 1945-58*, Oxford, Oxford University Press, 2007, 402 p.
- GERHARDT (Uta), « Re-Education als Demokratisierung der Gesellschaft Deutschlands durch das amerikanische Besatzungsregime. Ein historischer Bericht », *Leviathan*, vol. 27, n°2, 1999, p. 355-385.

- GERHARDT (Uta), *Soziologie der Stunde Null. Zur Gesellschaftskonzeption des amerikanischen Besatzungsregimes in Deutschland 1944-1945/1946*, Francfort, Suhrkamp Taschenbuch, 2005, 456 p.
- GEYER (Dietrich) (dir.), *Osteuropa-Handbuch. Sowjetunion. Aussenpolitik 1917-1955*, Cologne, Böhlau, 1972, vol. I, 618 p.
- GILES (Geoffrey J.) (dir.), *Stunde Null. The end and the beginning fifty years ago*, Washington, German Historical Institute, 1997, 128 p.
- GILLEN (Eckhart), SCHMIDT (Diether) (dirs), *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1989, 292 p.
- GLASER (Hermann), *1945 : Ein Lesebuch*, Francfort, Fischer, 1995, 395 p.
- GLASER (Hermann), *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1991, 528 p.
- GOELTZER (Wolf) (dir.), *Stunde Null. Deutsche Kunst der späten vierziger Jahre*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1998, 77 p.
- GOESCHEN (Ulrike), *Vom sozialistischen Realismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, 445 p.
- GROSSER (Alfred), *L'Allemagne de notre temps 1945-1970*, Paris, Fayard, 1970, 641 p.
- GROSSER (Alfred), *La Quatrième République et sa politique extérieure*, Paris, Armand Colin, 1961, 439 p.
- GROSSER (Alfred), MENUQUIER (Henri) (dirs), *La vie politique en Allemagne fédérale*, Paris, A. Colin, 1970, 352 p.
- GROSSER (Pierre), *Les temps de la guerre froide. Réflexions sur l'histoire de la guerre froide et sur les causes de sa fin*, Bruxelles, éd. Complexe, 1995, 466 p.
- HANSEN (Mathias) (dir.), *Komponieren zur Zeit. Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, 359 p.
- HEISTER (Hanns-Werner), STERN (Dietrich) (dirs), *Musik der fünfziger Jahre*, Berlin, Argument Verlag, 1980, 192 p.
- HEWISON (Robert), *In Anger. Culture in the Cold War 1945-60*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1981, 230 p.
- HINDRICHS (Günter), HEIDELMEYER (Wolfgang) (éds), *Documents sur Berlin 1943-1963*, Munich, Oldenbourg, 1964, 401 p.
- HIXSON (Walter L.), *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945-1961*, New York, St. Martin's Press, 1997, 283 p.
- HOFFMANN (Christa), *Stunden Null ? Vergangenheitsbewältigung in Deutschland 1945 und 1989*, Bonn, Bouvier, 1992, 331 p.

- HOPF (Helmuth), SONNTAG (Brunhilde) (dirs), *Im Osten nichts Neues ? Zur Musik der DDR*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, 1989, 166 p.
- HUYNH (Pascal) (dir.), *Lénine, Staline et la musique*, Catalogue de l'exposition du 12 octobre 2010 au 16 janvier 2011, Paris, Musée de la Musique/Fayard, 2010, 256 p.
- JÄCKEL (Eberhard), « Denkmal-Streit : Sinti, Roma oder Zigeuner ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n°31, 7 février 2005, p. 31.
- JANIK (Elizabeth), *Recomposing German Music. Politics and musical tradition in Cold War Berlin*, Leiden, Brill, 2005, 354 p.
- JARAUSCH (Konrad H.), *After Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, trad. angl. Brandon Hunziker, Oxford, Oxford University Press, 2006, 379 p.
- JOSEPH (Detlef), *Nazis in der DDR. Die deutschen Staatsdiener nach 1945 – woher kamen sie ?*, Berlin, Ost, 2002, 218 p.
- JUDT (Matthias) (dir.), *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1998, 638 p.
- KERSAUDY (François), *De Gaulle et Roosevelt. Le duel au sommet*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2006, 523 p.
- KOCKA (Jürgen) (dir.), *Historische DDR-Forschung. Aufsätze und Studien*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, 384 p.
- KREBS (Gilbert), SCHNEILIN (Gérard) (dirs), *L'Allemagne 1945-1955. De la capitulation à la division*, Asnières, Publication de l'Institut d'Allemand, 1996, 319 p.
- KUHIRT (Ullrich), *Kunst der DDR 1945-1949*, Leipzig, Seemann, 1982, 356 p.
- LACAPRA (Dominick), *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca, Cornell University Press, 1998, 214 p.
- LAROCHE (Jean), « Controverses sur l'origine et les causes de la guerre froide », *Études internationales*, vol. 6, n°1, 1975, p. 47-65.
- LINSENMANN (Andreas), *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland, 1945-1949/50*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, 287 p.
- LIST (Kurt), « Music Chronicle : The State of American Music », *Partisan Review*, janvier 1948, p. 90.
- 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, 443 p.
- LYOTARD (Jean-François), *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1986, 165 p.

- MACDONOGH (Giles), *After the Reich. The Brutal History of the Allied Occupation*, New York, Basic Books, 2007, 618 p.
- MATHON (Geneviève), « Remarques sur le mouvement, le retrait et le devenir des langues dans l'œuvre musicale », in Florence FABRE, Pierre MARECHAUX (dirs), *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, 310 p.
- MEDHURST (Martin J.) (dir.), *Cold War Rhetoric. Strategy, Metaphor and Ideology*, New York, Wesport, 1990, 224 p.
- MÉNODIER (Henri) (dir.), *L'Allemagne occupée 1945-1949*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 1989, 336 p.
- METTLER (Barbara), *Demokratisierung und Kalter Krieg. Zur amerikanischen Informations- und Rundfunkpolitik in Westdeutschland, 1945-1949*, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1975, 208 p.
- MONOD (David), *Settling scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, 325 p.
- NAIMARK (Norman M.), *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949*, [1995], Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2001, 586 p.
- NOTIN (Jean-Christophe), *Les vaincus seront les vainqueurs. La France en Allemagne, 1945*, Paris, Perrin, 2004, 524 p.
- PICARD (Emmanuelle), *Des usages de l'Allemagne. Politique culturelle française en Allemagne et rapprochement franco-allemand, 1945-1963. Politique publique, trajectoires, discours*, Paris, IEP, 1999, 677 p.
- PIKE (David), *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1993, 691 p.
- PLUM (Jacqueline), *Französische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1955. Das Beispiel der Jugendbewegungen und privaten Organisationen*, Bonn, Friedrich-Wilhelms-Universität, 2005, 320 p.
- POIGER (Uta G.), *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley, University of California Press, 2000, 333 p.
- PRESTON (Paul), PARTRIDGE (Michael) (éds), *British Documents on foreign affairs. Reports and Papers from the Foreign Office Confidential Print*, Bethesda, University Publications of America, fac-simile, 2000, IV, Series F, vol. 7, 464 p.
- PRONAY (Nicholas), WILSON (Keith) (dirs), *Political Re-education of Germany and Her Allies after WWII*, Londres, Croom Helm, 1985, 257 p.
- RIEMSCHNEIDER (Ernst G.), *Veränderungen der deutschen Sprache in der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands seit 1945*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1963, 102 p.

- RIETHMÜLLER (Albrecht) (dir.), *Deutsche Leitkultur Musik ? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006, 281 p.
- SANDER (Helke), JOHR (Barbara) (dirs), *Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigung, Kinder*, München, Verlag Antje Kunstmann, 1992, 228 p.
- SATJUKOW (Silke), *Besatzer. "Die Russen" in Deutschland 1945-1994*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 405 p.
- SCHIVELBUSCH (Wolfgang), *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1995, 343 p.
- SCOTT-SMITH (Giles), *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, Londres, Routledge, 2002, 233 p.
- SCOTT-SMITH (Giles), KRABBENDAM (Hans) (dirs), *Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*, Londres, Frank Cass Publishers, 2003, 335 p.
- SEEGER (Horst), GOLDHAN (Wolfgang) (dirs), *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988, 204 p.
- SHAW (Tony), « The Politics of Cold War Culture », *Journal of Cold War Studies*, III, 3, automne 2001, p. 59-76.
- SIRINELLI (Jean-François), SOUTOU (Georges-Henri) (dirs), *Culture et Guerre froide*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 308 p.
- SOLCHANY (Jean), *Comprendre le nazisme dans l'Allemagne des années zéro, 1945-1949*, Paris, PUF, coll. « Politique d'aujourd'hui », 1997, 352 p.
- SOLCHANY (Jean), *L'Allemagne au XX^e siècle. Entre singularité et normalité*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 2003, 485 p.
- 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, 478 p.
- STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN (éd.), *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, 506 p.
- TARUSKIN (Richard), *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*, New York, Oxford University Press, 2009, 610 p.
- THACKER (Toby), *Music after Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007, 280 p.
- THAISY (Laurence), *La politique cinématographique de la France en Allemagne occupée (1945-1949)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, 275 p.

- TISCHER (Matthias) (dir.), *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, Berlin, Verlag Ernst Kuhn, coll. « Musicologica Berolinensia », 2005, 405 p.
- TOMPKINS (David Gerard), *Composing the Party Line. Music and Politics in Poland and East Germany, 1948-1957*, Columbia University, UMI, 2004, 365 p.
- TRAMPE (Gustav) (dir.), *Die Stunde Null. Erinnerungen an Kriegsende und Neuanfang*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1995, 320 p.
- TURNER (Ian D.) (dir.), *Reconstruction in Post-War Germany. British Occupation Policy and the Western Zones, 1945-55*, Oxford, Berg, 1989, 421 p.
- VAILLANT (Jérôme) (dir.), *La dénazification par les vainqueurs. La politique culturelle des occupants en Allemagne*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, 299 p.
- VINCENT (Marie-Bénédicte) (dir.), *La dénazification*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2008, 368 p.
- VOLLNHALS (Clemens) (dir.), *Entnazifizierung. politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945-1949*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991, 360 p.
- WAHL (Alfred), *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991, 192 p.
- WERTH (Alexander), *La Russie en guerre*, [1964], trad. fr. Michel Zéraffa, Paris, Tallandier, 2010, vol. 2, « De Stalingrad à Berlin, 1943-1945 », 613 p.
- WILLIS (Frank Roy), *The French in Germany 1945-1949*, Stanford, Stanford University Press, 1962, 308 p.
- WUERMELING (Henric L.), *Die weiße Liste. Umbruch der politischen Kultur in Deutschland 1945*, Berlin, Ullstein, 1981, 302 p.
- ZIEMKE (Earl F.), *The U.S. Army in the Occupation of Germany, 1944-1946*, Washington, US Government Printing Office, 1990, 449 p.
- ZIERMANN (Christa) (dir.), *Zur Kultur und Kunstpolitik der SED*, Berlin, Dietz, 1988, 231 p.

Ressources Internet

B&S Encyclopédie, <<http://www.encyclopedie.bsditions.fr>>, consulté en mai 2009.

Beit Theresienstadt, <<http://www.bterezin.org.il>>, consulté en septembre 2009.

BROHM (Jean-Marie), « Sur la psychologie de masse du fascisme », *Mauvais temps*, n°6/7, mars 2000, <<http://www.anti-rev.org/textes/Brohm00a/>>, consulté en décembre 2006.

Centre Européen de Recherche et d'Enseignement sur la Shoah à l'Est, <www.seminaireshoah.org>, consulté en juillet 2010.

Claude Torres. Mes musiques régénérées, <<http://claudetorres1.perso.sfr.fr/>>, consulté en janvier 2009.

Cliotexte. Un catalogue de textes utiles à l'enseignement de l'histoire, <<http://icp.ge.ch/po/cliotexte>>, consulté en avril 2007.

Comité International de la Croix-Rouge, <<http://www.icrc.org/fre>> , consulté en juillet 2012.

« Déclaration sur la protection de toutes les personnes contre la torture et autres peines ou traitements cruels, inhumains ou dégradants », résolution 3452 (XXX), 9 décembre 1975, in *Haut-Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme*, <www2.ochchr.org/french/law/protection.htm>, consulté en septembre 2011.

DESBROUSSES (Hélène), « *Mein Kampf* : la matrice de la barbarie », *Mauvais temps*, n°6-7, mars 2000, <<http://www.anti-rev.org/textes/Desbrousses00a/>>, consulté en janvier 2007.

Deutsche Nationalbibliothek, <<http://www.dnb.de>>, consulté en janvier 2010.

DORNA (Alexandre), « La lingua horribilis du IIIe Reich : l'apport de Victor Klemperer à la compréhension du nazisme », *Les Cahiers de psychologie politique*, n°7, juillet 2005, <<http://a.dorna.free.fr/RevueNo7/Rubrique5/R5SR1.htm>>, consulté en décembre 2006.

Europeana. Think Culture, <<http://www.europeana.eu>>, consulté en juin 2011.

FÜLLBERG-STOLBERG (Claus), « Mädchen im Jugendschutzlager Uckermark des KZ-Komplexes Ravensbrück » in *Lernwerkstatt Geschichte, Universität Hannover*, <http://www.lwg.uni-hannover.de/wiki/M%C3%A4dchen_im_Jugendschutzlager_Uckermark#cite_ref-116>, consulté en juillet 2010.

GAYER (Laurent), JAUNAIT (Alexandre), « Discours de guerre contre dialogues de paix. Les cas de l'ex-Yougoslavie et du Rwanda », *Cultures et Conflits*, n°41, 2001, <<http://www.conflits.org>>, consulté en décembre 2006.

GENEL (Katia), « Le biopouvoir chez Foucault et Agamben », *Methodos*, n°4, 2004, <<http://methodos.revues.org/document131.html>>, consulté en novembre 2006.

GUSE (Martin), « Die Jugend-KZ Moringen und Uckermark », in *Guse*, <<http://www.martinguse.de/jugend-kz/index.htm>>, consulté en juillet 2010.

Haus der Deutschen Kunst 1937-1945. Eine Dokumentation, <<http://www.hausderdeutschenkunst.de/index.html>>, consulté en juillet 2011.

Internet Archive, <<http://archive.org>>, consulté en juin 2011.

IZARD (Michel), « Un moment de la conscience européenne », *Terrain*, n°17, octobre 1991, « En Europe, les nations », <<http://terrain.revues.org/document3012.html>>, consulté en mai 2008.

KNUDSEN (Marko D.), *Die Geschichte der Roma*, <<http://www.romahistory.com>>, consulté en juin 2012.

Krieg gegen Kinder, <<http://www.krieggegenkinder.org>>, consulté en juillet 2010.

- The Last Expression. Art and Auschwitz*, <<http://tle.northwestern.edu>>, consulté en juillet 2010.
- LeMO : Lebendiges virtuelles Museum Online*, <<http://www.dhm.de/lemo/>>, consulté en mars 2010.
- Lernen aus der Geschichte*, <<http://lernen-aus-der-geschichte.de>>, consulté en août 2010.
- MARBLÉ (Jacques), « Le traumatisme : violence passée, violence présente », in *Association de Psychanalyse Jacques Lacan*, <http://www.apjl.org/spip.php?page=archivesPages&id_article=248>, consulté en juin 2010.
- Mauthausen Memorial. KZ-Gedenkstätte Mauthausen*, <<http://www.mauthausen-memorial.at>>, consulté en novembre 2011.
- Music and the Holocaust*, <<http://holocaustmusic.ort.org>>, consulté en janvier 2009.
- Nationalsozialismus.de*, <<http://www.nationalsozialismus.de>>, consulté en mai 2010.
- NIHOUL (Laurent), « Michel Foucault et le nazisme », *Les Territoires de la Mémoire*, n°9, avril-juin 1999, <<http://www.territoires-memoire.be/am/affArt.php?artid=66>>, consulté en mars 2007.
- The Orel Foundation*, <<http://orelfoundation.org>>, consulté en juin 2010.
- ORTH (Karin), « Wie SS-Männer zu Mördern gedrillt wurden », in *Einestages, Zeitgeschichte auf Spiegel Online*, <http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/1569/wie_ss_maenner_zu_moerdern_gedrillt_wurden.html>, consulté en juillet 2010.
- PALMIER (Jean-Michel), « Cabarets de Berlin (1914-1930) », in *J-M Palmier : articles redécouverts*, <<http://stabi02.unblog.fr/2011/01/23/cabarets-de-berlin-1914-1930>>, consulté en janvier 2011.
- Parole sans frontière*, <<http://www.p-s-f.com>>, consulté en octobre 2010.
- Références en Musicologie*, <<http://www.musicologie.org>>, consulté en avril 2006.
- SEDLACZEK (Dietmar), « Das Jugend-KZ Moringen », in *KZ-Gedenkstätte Moringen*, <http://www.gedenkstaette-moringen.de/geschichte/jugend_kz.pdf>, consulté en juillet 2010.
- Stiftung Gedenkstätte Buchenwald und Mittelbau-Dora*, <<http://www.buchenwald.de>>, consulté en mars 2011.
- Struthof. Site de l'ancien camp de concentration de Natzweiler*, <<http://www.struthof.fr>>, consulté en juillet 2010.
- SZAFRAN (Willy), THANNASSEKOS (Yannis), « Le deuil chez des rescapés d'Auschwitz : un processus interminable », *Parole sans frontière*, 1993-1994, <<http://www.p-s-f.com/psf/spip.php?article124>>, consulté en octobre 2010.
- Terezínská Iniciativa-Terezín Initiative*, <<http://www.terezinstudies.cz/eng/main>>, consulté en mai 2011.

Theresienstadt 1941-1945. Ein Nachschlagewerk, <<http://www.ghetto-theresienstadt.info>>, consulté en octobre 2010.

United States Holocaust Museum Memorial, <<http://www.ushmm.org>>, consulté en mai 2010.

Verfassungen der Welt, <<http://www.verfassungen.de>>, consulté en janvier 2009.

WALLACE (Jonathan), « Auschwitz Alphabet », in *The Ethical Spectacle*, <<http://www.spectacle.org/695/ausch.html>>, consulté en juillet 2010.

World Federation of Democratic Youth, <<http://www.wfdy.org/history/>>, consulté en mars 2012.

Zahlenbilder, <<http://www.zahlenbilder.de>>, consulté en juillet 2012.

Zigeuner.de, <<http://www.zigeuner.de>>, consulté en juin 2012.

Discographie sélective

Première partie

Alle Vögel sind schon da, Erich Bender, Universal Familiy/Oetinger, 382910670X, 1963.

Berlin Im Licht - Klaviermusik Der Novembergruppe, Matthew Rubenstein, Berlin Classics 0300196BC, 2003.

Entartete Musik, eine Tondokumentation, zusammengestellt und kommentiert von Dr. Albrecht Dümling, POOL Musikvertrieb GmbH, LC 6339, 1988.

Die Grossen Deutschen Tanzorchester, Peter Kreuder, Kurt Henkels, Arno Flor, Hans Bund, Werner Müller, Albert Vossen, Membran Musics, LC 12281.

Tiger Rag, Schwarzer Panther and Co., Swing – zwischen Inspiration und imitation, éd. Café Berlin, LC 10145, 2004.

Richard Strauss : Choral Works, Olympische Hymne, Hayko Siemens, Sony BMG, 2000.

Swing Tanzen verboten !, Swing music and Nazi-propaganda, Swing during World War II, Proper records, SE 26 5AN, 2010.

Deuxième partie

Ouvrage ressource :

Encyclopédie discographique des œuvres musicales concentrationnaires. 1933-1945, Francesco Lotoro (dir.), 24 CD, Membran KZ Musik.

Al S'fod. Do Not Lament. Hebrew and Jewish Instrumental and Vocal Works, « The Terezín Music Anthology », volume IV, Koch International Classics, 3-7173-2H1, 1998.

Chamber Music from Theresienstadt 1941-1945. Gideon Klein, Viktor Ullmann, Hawthorne String Quartet, Virginia Eskin, Channel Classics, CCS 1691, 1991.

Chansons und Satiren aus Theresienstadt, Tania Golden, Alexander Waechter, Sergei Dreznin, BMG Ariola 74321174532, 1992.

Composers from Theresienstadt 1941-1945. Hans Krása (1899-1944), The La Roche Quartet, Channel Classics, CCS 3792, 1992.

Composers from Theresienstadt 1941-1945. Pavel Haas, Karel Berman, Karel Berman, Alfréd Holoček, Přemysl Charvát, Channel Classics, CCS 3191, 1991.

Ghetto Tango : Wartime Yiddish Theater, Adreienne Cooper, Zalmen Mlotek, Traditional Crossroads, CD 4297, 2000.

Gideon Klein, « The Terezín Music Anthology », volume II, Koch International Classics, 3-7230-2H1, 1993.

Haas, Krása : String Quartets, Hawthorne String Quartet, Decca, « Entartete Musik », 440 853-2, 1994.

Music written in Terezín : Gideon Klein, Viktor Ullmann, Hans Krása, Pavel Haas, Bonton Music a.s., 71 0524-2, 1997.

O Bittre Zeit, Lagerlieder 1933 bis 1945, GEMA, Papenburg, 2006.

Viktor Ullmann : Der Kaiser von Atlantis, Kraus, Berry, Vermillion, Mazura, Lippert, Gewandhausorchester Leipzig, Lothar Zagrosek, Decca, « Entartete Musik », 440 854-2, 1994.

Viktor Ullmann : Die Klaviersonaten. Gesamtaufnahme, Konrad Richter, Bayer Records, BR 100113 /BR 100114, 1993.

Troisième partie

Leonard Bernstein : Chichester Psalms, Charles Davidson : I Never Saw Another Butterfly, The American Boychoir, The American Symphony Orchestra, James Litton, Music Masters, 7049-2-C, 1990.

Luigi Dallapiccola, Il Prigioniero, Salonen, Swedish Radio Symphony Orchestra & Choir, Sony, 68323, 1995.

Hans Werner Henze, Symphonies n°1 à n°6, Berliner Philharmoniker, Brilliant Classics, BRIL9194 5029365919425, 2010.

"Hot Club Berlin" session, Rex Stewart, AMIGA Jazz, A1164, 1948.

Luigi Nono, Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz, Disco Wergo WER 60038, 1965.

Olivier Messiaen, 4 Études de Rythme pour piano, Yuji Takahashi, Denon Records, B000009HX0, 1993.

Pierre Boulez, Livre pour quatuor à cordes, Quatuor Parisii, Assai, B00005OT0S, 2001.

Pierre Boulez, The three piano sonatas, Paavali Jumppanen, Hambourg, Deutsche Grammophon, 0880022, 2005.

Ronald Senator : Holocaust Requiem. Kaddish for Terezín, Moscow Philharmonic, Joel Spiegelman, Delos, DE 1032, 1994.

Arnold Schoenberg, A Survivor from Warsaw, Israeli Opera Chorus, Kurt Mazur (dir.), Helicon - HEL029654, 2006.

Soviet Avant-Garde I : Lourié, Mossolov, Protopopov, Roslavetz, Steffen Schleiermacher, Hat Art, HATN104, 2003.

Die Verurteilung des Lukullus. Dessau. Brecht, Rundfunkchor und Rundfunk-Sinfonieorchester, Kegel Herbert [Dir.], Berlin Classics BC 1073, 1964.

Filmographie sélective

Films d'époque

CHAPLIN (Charlie), *Le Dictateur*, États-Unis, 1940, 125 min.

Die neuesten Aufnahmen aus dem Konzentrationslager Oranienburg, Film de propagande, 1933. Archive du Sachsenhausen Memorial d'Oranienburg, Allemagne.

GERRON (Kurt), *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, Film de Propagande, Allemagne, Tchécoslovaquie, 1944, version originale 95 min.

LUBITSCH (Ernst), *To be or not to be*, États-Unis, 1942, 99 min.

RIEFENSTAHL (Leni), *Les Dieux du stade*, Film de propagande, Allemagne, 1939, 200 min.

ROSSELLINI (Roberto), *Allemagne, année zéro*, Italie, 1947, 74 min.

Documentaires

AXER (Oliver), BENZEL (Suzanne), *Les refrains du nazisme*, Allemagne, 2003, 76 min.

CAILLAT (Gérard), *Opéra et III^e Reich*, France, 2008, 52 min.

COSTELLE (Daniel), CLARKE (Isabelle), GUILLAUD (Jean-Louis), *Apocalypse - La 2^{ème} Guerre Mondiale*, France, 2009, 6 épisodes de 52 min.

COSTELLE (Daniel), CLARKE (Isabelle), *Apocalypse Hitler*, France, 2011, 104 min.

JAUBERT (Alain), *Auschwitz, l'album de la mémoire*, France, 1984, 154 min.

KLOFT (Michael), *Der Nurnberger Prozess, Tribunal des Todes*, Allemagne, 2006, 103 min.

LANZMANN (Claude), *Shoah*, 1976-1985, France, 570 min.

RESNAIS (Alain), *Nuit et brouillard*, 1956, France, 32 min.

ROSSIF (Frédéric), *De Nuremberg à Nuremberg*, 1988, France, 240 min.

ROTMAN (Patrick), *Les survivants*, France, 2005, 114 min.

RÜTTEN (Christine), *La Croix-Rouge sous le III^e Reich. Histoire d'un échec*, Allemagne, 2006, 52mn.

SCHULZ (Eric), WISHMANN (Claus), *Max Lorenz, Le ténor d'Hitler*, Allemagne, 2008, 53 min.

Fictions

COSTA GAVRAS, *Amen*, France, 2001, 132 min.

FOSSE (Bob), *Cabaret*, États-Unis, 1972, 124 min.

HIRSCHBIEGEL (Olivier), *La chute*, Allemagne, 2003, 150 min.

SPIELBERG (Stevan), *La liste de Schindler*, États-Unis, 1993, 195 min.

SZABO (Ivan), *Taking Sides. Le cas Furtwängler*, France/Allemagne, 2002, 108 min.

THALHEIM (Robert), *Et puis les touristes*, Angleterre, Allemagne, Pologne, 2008, 74 min.

VISCONTI (Luchino), *Les Damnés*, Allemagne, Italie, 1969, 150 min.

Index des noms propres

A

Abendroth, Hermann, 73, 118, 294, 418, 422
Abusch, Alexander, 391
Ackermann, Anton, 331, 332, 369
Adenauer, Konrad, 284, 295, 316, 317, 400
Adler, Hans Günther, 224, 226, 229, 231, 240
Adorno, Theodor, 74, 327, 433
Akhmatova, Anna, 363
Alt, Heinz, 244
Ančerl, Karel, 242
Anouilh, Jean, 356
Antelme, Robert, 214
Arendt, Hannah, 231, 427, 435
Armstrong, Louis, 235
Arnaud, Jean, 323, 355, 380
Arnim, Achim von, 91
Assafiev, Boris, 365
Attlee, Clement, 263, 265
Auric, Georges, 356, 375

B

Bach, Jean-Sébastien, 63, 116, 246, 356, 357, 361, 382, 383
Baeck, Leo, 230
Bantock, Granville, 282
Barber, Samuel, 282, 353
Barlach, Ernst, 128, 131, 337
Barraine, Elsa, 375
Barsky, Sergei (Capitaine), 295, 296, 330
Bartók, Béla, 110, 138, 146, 254, 282, 320
Basie, Count, 235
Baumgartner, Thomas, 71
Bax, Arnold, 282
Becher, Johannes Robert, 278, 280, 316, 320, 331, 367, 418
Bechet, Sidney, 235, 411
Beckmann, Max, 72
Beethoven, Ludwig van, 61, 62, 73, 116, 143, 214, 218, 221, 276, 306, 312, 317, 357, 358, 359, 361, 382, 383, 388, 418, 427
Beiderbecke, Bix, 414
Bekker, Paul, 74
Bély, Viktor, 361
Berendt, Joachim-Ernst, 315, 413, 414
Berg, Alban, 67, 74, 128, 138, 281
Bergel, Karl, 239
Bergen, Claus, 70
Beria, Lavrenti, 288
Berkeley, Lennox, 281
Berman, Karel, 244
Bernstein, Leonard, 282, 342, 348
Bettelheim, Bruno, 29, 210, 229, 247
Bevin, Ernest, 343
Bitter, John, 353
Bizet, Georges, 191, 237
Blacher, Boris, 281, 321, 370, 371
Blanter, Matvei, 411
Bliss, Arthur, 282
Bloch, Ernst, 74, 249, 256, 282
Blum, Léon, 399
Böhm, Karl, 118, 294, 418

Bonarewitz, Hans, 205
Borchard, Leo, 306, 307, 353
Borck, Edmund von, 281
Borlant, Henri, 26
Bormann, Martin, 126
Borsari, Amédée, 377
Bouhler, Philipp, 55, 84, 86, 87, 126
Boulez, Pierre, 325, 328, 433, 434
Brahms, Johannes, 62, 63, 116, 191, 306, 359
Brandt, Karl, 55
Brecht, Bertolt, 68, 69, 115, 141, 311, 319, 342, 372, 373, 391, 393
Breker, Arno, 70, 71
Brentano, Clemens, 91, 273
Britten, Benjamin, 281, 282, 337, 350, 352
Brock, Robert, 251, 256
Bröger, Karl, 97
Bruch, Charles, 375
Bruckner, Anton, 58, 62, 116, 221, 312, 427
Bülow, Eva von, 41, 59
Burger, Anton, 230, 233
Burian, Emil František, 253
Busch, Ernst, 68, 111, 217, 322, 410
Bush, Alan, 281
Busoni, Ferruccio, 227
Butterworth, George, 282
Butting, Max, 67, 281, 321
Byrd, William, 282

C

Cage, John, 381
Camps nazis
Aschendorfermoor, 214
Auschwitz, 19, 26, 158, 159, 164, 169, 170, 172, 179, 199, 210, 218, 228, 229, 231, 240, 241, 256, 258, 287, 327, 433, 436, 437, 438
Auschwitz I, 155, 157, 179, 182, 216
Auschwitz-Birkenau, 19, 27, 28, 34, 53, 155, 157, 158, 164, 168, 169, 178, 179, 181, 187, 188, 191, 196, 201, 208, 220, 221, 223, 225, 236, 239, 240, 242, 243, 244, 255, 256, 430
Belzec, 157, 180, 187
Bergen-Belsen, 258, 274
Börgermoor, 216, 219
Breslau-Dürrgoy, 152, 186, 187
Buchenwald, 28, 124, 153, 154, 158, 164, 175, 178, 179, 183, 186, 189, 198, 202, 204, 217, 225, 258, 269, 274, 288, 436
Chelmno, 156
Colditz, 214
Dachau, 86, 151, 152, 153, 154, 156, 158, 164, 174, 175, 177, 178, 179, 186, 188, 189, 199, 217, 218, 258, 274, 320
Dora, 258
Esterwegen, 124, 152, 199
Flossenbürg, 153, 258, 269
Janowska, 184
Kemna, 152
Kißlau, 204
Litzmannstadt, 159, 160
Maidanek, 157, 190, 258, 287

Mauthausen, 154, 157, 179, 205, 217, 258
 Moringen, 136, 161, 162, 164
 Natzweiler, 157, 164, 194
 Neuengamme, 154, 157, 164, 184, 225, 258
 Oranienburg, 152, 186
 Papenburg, 152
 Ravensbrück, 154, 157, 158, 161, 162, 179, 199, 218,
 220, 225, 258, 436, 437
 Sachsenburg, 152, 183
 Sachsenhausen, 153, 154, 156, 157, 164, 174, 179, 218,
 258, 269, 435, 436
 Sobibór, 157, 180
 Sonnenburg, 152, 185, 204
 Stutthof, 157, 258
 Theresienstadt, 18, 19, 34, 124, 144, 179, 188, 221, 222,
 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233,
 234, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 247,
 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 430, 436
 Treblinka, 157, 180, 187
 Uckermark, 136, 161, 162, 164
 Westerbork, 217
 Camus, Albert, 356
 Cauer, Hanna, 71
 Celibidache, Sergiu, 322, 353
 Chagall, Marc, 72
 Chamberlain, Houston Sewart, 41, 42, 47, 59, 112, 167
 Chaplin, Charlie, 319
 Chaporine, Youri, 345, 362
 Chebaline, Vissarion, 281
 Chopin, Frédéric, 312, 383
 Chostakovitch, Dimitri, 281, 362, 365, 366, 377, 411, 421
 Churchill, Winston, 134, 263, 264, 265, 272, 282, 336
 Claudel, Paul, 356
 Clay, Lucius, 265, 266, 336, 341, 401, 416
 Cocteau, Jean, 356
 Copland, Aaron, 281, 282, 326, 337, 342, 346, 353, 377
 Coudy, René, 27, 178
 Cowell, Henry, 282
 Croft, William, 282
 Czajkowska, Zofia, 179

D

Dahlhaus, Carl, 35
 Dallapiccola, Luigi, 206, 377
 Davenport, Charles, 53, 54
 David, Johann Nepomuk, 117, 294
 Davidenko, Alexander, 361
 De Gaulle, Charles (Général), 263, 266, 271
 De Lattre de Tassigny, Jean-Marie (Général), 356
 Debussy, Claude, 254, 281, 282, 358, 383
 Delius, Frederick, 282
 Delvincourt, Claude, 422
 Demuth, Norman, 281
 Désormière, Roger, 375
 Dessau, Paul, 66, 111, 319, 370, 373, 391, 392, 393
 Dieter, Karl, 161, 237
 Dietrich, Marlene, 123, 236
 Dimbleby, Richard, 274
 Distler, Hugo, 420
 Dix, Otto, 337
 Doenitz, Karl (Amiral), 265
 Dohnanyi, Ernst von, 294
 Drewes, Heinz, 63, 73
 Dunant, Paul, 242
 Dunbar, Rudolph, 353
 Durey, Louis, 375
 Dvořák, Antonín, 62, 191, 245, 346

Dymshitz, Alexander, 330, 394, 396
 Dzerjinski, Ivan, 366

E

Ebert, Friedrich, 77, 316, 359
 Eckart, Dietrich, 42, 125
 Edelstein, Jacob, 226, 228, 232, 233
 Egk, Werner, 73, 116, 117, 118, 119, 120, 140, 281, 294,
 311, 320
 Ehrenbourg, Ilia, 285, 286
 Eichenauer, Richard, 24, 57, 76
 Eichmann, Adolf, 153, 222, 256
 Eicke, Theodor, 153, 174, 175, 188, 198
 Eimert, Herbert, 378, 381
 Einem, Gottfried von, 281
 Einstein, Albert, 342
 Einstein, Alfred, 74
 Eisenhower, Dwight David (Général), 265
 Eisenstein, Sergueï, 360, 363
 Eisler, Gerhart, 342
 Eisler, Hanns, 67, 68, 74, 110, 111, 217, 281, 316, 319, 342,
 367, 370, 371, 372, 373, 388, 396
 Elgar, Edward, 282
 Eliot, Thomas Stearns, 351
 Ellington, Duke, 235, 410
 Eppstein, Paul, 229, 233, 238, 239, 240
 Esser, Johann, 217, 503, 510
 Evarts, John, 305, 308, 354, 397, 398

F

Falla, Manuel de, 377
 Feininger, Lyonel, 72
 Fénelon, Fania, 27
 Fichte, Johann Gottlieb, 49, 273
 Finck, Werner, 124, 322
 Florstedt, Hermann, 178, 179, 204
 Ford, Henry, 79
 Fortner, Wolfgang, 281, 294, 324, 377, 419, 420
 Françaix, Jean, 281
 François-Poncet, André, 334
 Freudenfeld, Rudolf, 254, 255
 Frick, Wilhelm, 50, 126, 128, 131, 152
 Friedeburg, Hans-Georg von (Amiral), 265
 Fritta, Bedřich, 256
 Furtwängler, Wilhelm, 16, 61, 113, 115, 118, 138, 294, 307,
 417, 418, 431

G

Galton, Francis, 53, 54
 Gauch, Hermann, 166
 Gauer, Rudolf, 42
 Gaze, Heino, 276
 Geiger, Ludwig, 41
 Genzmer, Harald, 117, 281
 Gerigk, Herbert, 62, 140, 321
 Gerron, Kurt, 124, 235, 236, 237, 241, 242
 Gershwin, George, 235, 282, 322, 346
 Gerster, Ottmar, 117, 118, 294, 345, 421
 Glinka, Mikhail, 282
 Gluck, Christoph Willibald, 62, 63, 357, 359
 Gobineau, Arthur de, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 167
 Goebbels, Joseph, 4, 17, 25, 33, 34, 50, 56, 57, 60, 73, 75,
 76, 77, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 94, 96, 109, 112, 113,
 114, 115, 117, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129,
 130, 131, 133, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 145, 147,

167, 221, 224, 246, 257, 306, 307, 309, 315, 321, 322,
323, 344, 352, 359, 369, 386, 387, 393, 396, 399, 410,
411, 417, 422, 428
Goethe, Johann Wolfgang von, 118, 258, 357, 368
Gogol, Nicolas, 281
Goguel, Rudi, 217
Goodman, Benny, 322, 410
Göring, Hermann, 50, 118, 126, 131, 143, 154, 155, 156,
273, 321
Gorki, Maxime, 281, 411
Gottwald, Clytus, 327, 328, 329
Graener, Paul, 73, 113
Grant Still, William, 282, 353
Grawitz, Ernst Robert, 156, 170
Grieg, Edvard, 62
Griffes, Charles, 282
Grosz, George, 72
Grotewohl, Otto, 393
Günther, Hans, 222, 239
Gütt, Arthur, 54

H

Haas, Joseph, 421
Haas, Leo, 256
Haas, Pavel, 242, 248, 251
Hába, Alois, 67, 244, 248
Hadamovsky, Eugen, 132
Haendel, Georg Friedrich, 63, 119, 312, 383
Haffner, Sebastian, 50, 102, 109, 110, 147
Hamel, Fred, 352
Hanslick, Eduard, 62
Hanson, Howard, 282
Harris, Roy, 282, 326
Hartmann, Karl Amadeus, 17, 67, 281, 320, 350, 371, 377,
383
Hartmann, Walter, 237
Haschka, Lorenz Leopold, 316
Hauptmann, Gerhart, 281
Havemann, Gustav, 113, 115, 294
Haverbeck, Werner, 82
Hawkins, Coleman, 235
Haydn, Joseph, 237, 315, 357
Hayley-Bell, Mary, 351
Hegel, Friedrich, 327
Heinrich, Anthony Philip, 346
Heinsheimer, Heins Walter, 349, 380, 381
Heiss, Hermann, 281, 420
Helm, Everett, 327
Henze, Hans Werner, 325, 384
Herder, Johann Gottfried, 91, 273
Herking, Ursula, 322
Herrmann, Bernard, 380
Herrmann, Hugo, 421
Hess, Rudolf, 131
Heuss, Alfred, 112
Heuss, Theodor, 316, 317
Heydrich, Reinhard, 136, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 164,
194, 222, 224, 230
Himmler, Heinrich, 39, 42, 53, 126, 131, 136, 144, 153, 154,
156, 157, 159, 163, 166, 170, 173, 190, 194
Hindemith, Paul, 25, 68, 74, 78, 115, 116, 138, 147, 248,
281, 319, 320, 324, 335, 337, 347, 358, 362, 377, 380,
421
Hindenburg, Paul von, 23, 39, 64, 110, 151
Hinkel, Hans, 143, 144, 330
Hirsch, Fredy, 241

Hitler, Adolf, 15, 17, 20, 23, 24, 25, 32, 33, 36, 39, 42, 44,
45, 46, 47, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 68, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107,
111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 123, 125, 126, 128,
129, 130, 131, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
144, 145, 146, 148, 151, 152, 153, 156, 167, 168, 170,
172, 173, 175, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 198, 212,
214, 220, 222, 247, 258, 259, 265, 268, 274, 275, 281,
285, 291, 297, 304, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314,
315, 316, 317, 319, 321, 324, 333, 334, 337, 344, 359,
371, 380, 386, 395, 396, 397, 402, 404, 417, 419, 420,
424, 427, 428, 429, 437, 515
Hofer, Carl, 281, 337, 395
Hofer, Hans, 235
Höffer, Paul, 116, 117, 281, 294, 337, 370, 371, 420
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich, 316
Hoffmeister, Adolf, 254
Holst, Gustav, 282
Honegger, Arthur, 282, 362, 377, 422
Höss, Rudolf, 53, 231
Humperdinck, Engelbert, 359

I

Ibert, Jacques, 356
Ihlert, Heinz, 113
Ireland, John, 282, 352
Ives, Charles, 282, 326, 346

J

Jacob, Gordon, 282
Jacobi, Frederick, 377
Jacobi, Wolfgang, 321
Jacquet, Violette, 28
Janáček, Leoš, 248, 254, 282, 359
Jary, Michael, 206, 322
Jdanov, Andrei, 332, 337, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369,
370, 372, 375, 389, 393, 394, 406
Jenkins, Newell, 310, 311
Jochum, Eugen, 294, 417, 419, 423
Jodl, Alfred (Général), 265
Jolivet, André, 281
Joukov, Gueorgui Konstantinovitich (Maréchal), 265, 266
Joyce, William, 134

K

Kabalevski, Dimitri, 281, 366
Kandinsky, Vassily, 72
Karajan, Herbert von, 118, 141, 294, 418
Kästner, Erich, 68, 257, 322
Keilberth, Joseph, 417
Keitel, Wilhelm (Maréchal), 265
Keldych, Youri, 361, 364
Kellermann, Bernhard, 281
Kerr, Harrison, 282, 348, 353, 385
Kestenber, Leo, 74, 140
Khatchaturian, Aram, 366
Khrennikov, Tikhon, 365, 366
Kien, Petr, 244, 245, 246, 247
Kilenyi, Edward, 398, 419
Kirchner, Ernst Ludwig, 72
Klee, Paul, 72, 337
Klein, Gideon, 244, 248, 255
Klemperer, Otto, 69, 110, 111
Klemperer, Victor, 4, 88, 212, 213, 270, 300, 301

Klüger, Ruth, 223, 225
Knappertsbusch, Hans, 118, 294
Knecht, Richard, 71
Knipper, Lev, 366
Knorr, Lothar von, 421
Knuchevitsky, Viktor, 411
Kodály, Zoltán, 138, 282
Koechlin, Charles, 375
Koenig, Marie-Pierre (Général), 267
Kogon, Eugen, 28
Kokoschka, Oskar, 72
Kollwitz, Käthe, 337
Kopycynski, Adam, 179
Koussevitzky, Serge, 349
Kowanitz, František, 235
Kralik, Hanns, 219
Krása, Hans, 240, 242, 254, 255, 256
Krauss, Clemens, 63, 118
Krenek, Ernst, 67, 68, 74, 78, 81, 110, 138, 281, 320, 323, 362
Kriegel, Willy, 70
Kulisiewicz, Aleksander, 209

L

Laks, Simon, 27, 169, 178, 179, 209
Langbein, Hermann, 26, 27, 200, 210, 211
Langhoff, Wolfgang, 217, 503, 510, 511, 512
Lasker, Anita, 28, 191, 220
Laux, Karl, 94, 392, 393
Leander, Zarah, 123, 189, 190, 215
Lebedinski, Lev, 361
Lederer, Wolfgang, 237
Lehár, Franz, 125, 183, 187, 191, 217
Leitner, Isabella, 5, 199
Lemkin, Raphael, 5
Lénine, Vladimir Ilitch, 68, 77, 341, 361, 366, 395, 411
Lessing, Gotthold Ephraïm, 143, 391
Levi, Primo, 26, 28, 199, 200, 201
Lévy, Paul, 197
Ley, Robert, 87, 112, 126, 130, 131, 141, 173, 175, 176, 192, 387
Liebermann, Rolf, 377
Liebknecht, Karl, 68, 77, 99, 280, 345
Liszt, Franz, 17, 62, 63, 112, 138, 312
Löbe, Paul, 186, 187
Lohse, Fred, 281, 368
Lounatcharski, Anatoli, 68, 361, 362, 411
Lustig, Josef, 235
Luther, Martin, 48, 51, 167, 272, 273, 430
Luxemburg, Rosa, 68, 99, 280, 345

M

MacDowell, Edward, 282
Mahler, Gustav, 58, 138, 179, 221, 244, 245, 254
Maler, Wilhelm, 281
Mann, Klaus, 31, 36, 172, 274, 281, 434
Mann, Thomas, 281, 342
Marc, Franz, 72
Marr, Wilhelm, 48
Marshall, George, 283, 375, 399
Martin, Frank, 282, 377
Martinet, Jean-Louis, 375
Mauersberger, Rudolf, 422
McClure, Robert, 294, 295, 308, 353, 397, 418, 420
Mendelssohn, Félix, 57, 140, 221, 237, 306, 319, 358, 383
Mengele, Josef, 34, 158, 164, 191, 241

Mersmann, Hans, 321, 378
Messiaen, Olivier, 281, 325, 377, 394
Meyer, Ernst Hermann, 111, 345, 371, 372, 392, 394, 395
Meyerbeer, Giacomo, 49, 58, 221, 319
Miaskovski, Nikolai, 281, 362
Mikhoels, Solomon, 395, 396
Milhaud, Darius, 281, 320, 337, 358, 362, 411
Miller, Glenn, 322, 410
Möhs, Ernst, 239
Moll, Margarete, 72, 75
Monteux, Pierre, 349
Morgenthau, Henry, 264
Morin, Edgar, 31, 287, 402
Moseley, Carlos, 278, 279, 313, 384
Moser, Hans Joachim, 63
Mossolov, Alexandre, 362
Mouradeli, Vano, 364, 365, 393
Moussorgski, Modeste, 282, 361, 364
Mozart, Wolfgang Amadeus, 62, 63, 116, 190, 218, 237, 254, 276, 306, 312, 345, 358, 359, 383, 388
Müller, Gottfried, 117, 140, 141, 142, 294, 311
Müller, Heinrich, 177
Müller-Blattau, Joseph Maria, 63
Murmelstein, Benjamin, 229, 238
Murphy, Robert, 353

N

Neher, Caspar, 141, 392
Nerlinger, Oskar, 337
Neuhaus, Dieter, 237
Neumann, Günter, 322
Ney, Elly, 61, 140, 294, 423
Nietzsche, Friedrich, 273
Nigg, Serge, 375
Noetel, Konrad Friedrich, 281, 337
Nolde, Emil, 72, 128, 130
Nordau, Max, 65
Nowak, Zocha, 208

O

Offenbach, Jacques, 58, 190, 221, 237, 241
Olagner, Paul, 286, 334, 357
Olivieri, Dino, 205
Opfermann, Charlotte, 232, 233, 255
Orff, Carl, 116, 117, 119, 139, 140, 141, 310, 311, 320, 431
Ormandy, Eugene, 349
Ovitz, Famille (troupe Liliput), 164

P

Pechau, Manfred, 167
Pechstein, Max, 66, 128
Pellegrini, Alfred, 79
Penka, Karl, 41
Pepping, Ernst, 117, 281, 337, 420
Pétain, Philippe (maréchal), 155
Pfitzner, Hans, 62, 63, 69, 73, 118, 137, 138, 140, 294, 309, 310, 417, 419
Pieck, Wilhelm, 284, 393
Piscator, Erwin, 68
Piston, Walter, 281, 282, 326, 327, 353, 385, 421
Pohl, Oswald, 158
Poláček, Karel, 226
Porter, Quincy, 281, 282, 347
Poulenc, Francis, 356, 377, 383
Prokofiev, Sergueï, 281, 282, 337, 361, 364, 365, 377, 421

Puccini, Giacomo, 191, 237, 359
Purcell, Henry, 282, 350

R

Raabe, Peter, 25, 32, 33, 75, 83, 93, 94, 110, 113, 114, 116, 120
Rachel, 249, 250
Rahm, Karl, 230, 236, 237, 239, 240, 256
Rainier, Priaulx, 377
Ravel, Maurice, 254, 358, 359, 377, 383
Redlich, Egon (Gonda), 232, 238, 241, 248
Reger, Max, 63, 138, 244
Reich, Adolf, 70
Reichenbach, Hermann, 281
Reiner, Karel, 253
Reinhardt, Django, 235
Reinhardt, Max, 124
Remmele, Adam, 204, 205
Reuter, Ernst, 342
Reutter, Hermann, 119, 316
Richter, Sviatoslav, 364
Riegger, Wallingford, 282, 326
Riehl, Wilhelm Heinrich, 49
Rimski-Korsakov, Nikolai, 359, 364
Ritter, Robert, 161, 164
Robertson, Brian (Général), 266
Rödl, Arthur, 183
Röhm, Ernst, 39, 152, 153
Roman, Martin, 235, 236
Roosevelt, Franklin Delano, 263, 265
Rosbaud, Hans, 279, 309, 350, 353
Rosé, Alma, 28, 179
Rosenberg, Alfred, 25, 34, 42, 46, 49, 53, 56, 59, 60, 72, 73, 89, 112, 115, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 137, 138, 140, 141, 145, 147, 165, 166, 167, 190, 198, 285, 323, 386, 419, 428
Roslavets, Nikolai, 361
Rossel, Maurice, 222, 238, 239, 240, 241
Rossini, Gioacchino, 190
Roussel, Albert, 254, 358, 377
Rousset, David, 28, 171, 172, 195, 196, 211
Rubbra, Edmund, 282, 350, 352
Rudorf, Reginald, 414, 415
Rust, Bernhard, 131

S

Saguer, Louis, 375, 384
Sahl, Hans, 68
Saint-Saëns, Camille, 359
Satie, Erik, 254
Schächter, Rafael, 254, 255
Schaeffers, Willi, 276
Schäfer, Werner, 186
Scheller, Thilo, 94, 95, 98
Schemann, Ludwig, 44, 47
Scherchen, Hermann, 68, 74, 319, 320, 325
Schickendanz, Arno, 166
Schiller, Friedrich, 61, 118, 243
Schirach, Baldur von, 79, 101, 103, 126, 131, 141
Schmidt, Eberhard, 345
Schmidt-Isserstedt, Hans, 352
Schmidt-Rottluff, Karl, 72, 128, 337
Schmittlein, Raymond, 333, 355
Schoenberg, Arnold *Voir* Schönberg, Arnold

Schönberg, Arnold, 58, 67, 74, 76, 110, 111, 138, 244, 254, 281, 319, 324, 325, 326, 328, 329, 335, 362, 371, 374, 377, 394
Schreker, Franz, 74, 141, 362
Schröder, Hans (Hanning), 281
Schubert, Franz, 62, 63, 116, 182, 186, 187, 190, 191, 218, 312, 358, 359, 361, 364
Schul, Sigmund, 244, 248
Schulhoff, Erwin, 66, 67, 68
Schulz, Johann Abraham Peter, 91
Schumacher, Kurt, 284
Schuman, Robert, 272
Schumann, Coco, 235
Schumann, Otto, 25, 119, 420
Schumann, Robert, 34, 62, 63, 116, 191, 383
Schuster-Woldan, Raffael, 70
Schwarzkopf, Elisabeth, 294, 418
Schweitzer, Albert, 64
Schwitters, Kurt, 72
Seeliger, Hermann, 77
Seghers, Anna, 278
Seidl, Siegfried, 230
Sekles, Bernhard, 79
Sely, Kaye (Major), 295, 296, 298
Semprun, Jorge, 189, 215
Sessions, Roger, 281, 282, 326, 342, 391
Shakespeare, William, 58, 140, 141, 312
Sharett, Yehuda, 249, 250
Shaw, Artie, 121, 133
Shimoni, David, 251
Simonov, Constantin, 339
Smetana, Bedřich, 219, 237, 251
Sokolovsky, Vassili Danilovitch (Maréchal), 266, 287
Soyfer, Jura, 124
Spier, Joseph, 240
Spies, Leo, 281
Spitta, Heinrich, 97, 119, 294
Staline, Joseph, 263, 264, 265, 272, 282, 332, 341, 345, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 395, 396, 399, 404
Steffen, Albert, 244
Stege, Fritz, 117, 120, 121
Stein, Richard, 67
Steinecke, Wolfgang, 324
Steiner, George, 327
Steiner, Rudolf, 244
Stephani, Hermann, 63
Steppes, Edmund, 70
Steuermann, Eduard, 67
Stockhausen, Karlheinz, 326
Stoddard, Lothrop, 165, 166
Strauss, Johann, 62, 129, 138, 143, 188, 190, 191, 236, 237, 312
Strauss, Leo, 74, 235, 236
Strauss, Richard, 17, 25, 57, 62, 63, 73, 93, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 138, 139, 147, 202, 236, 294, 309, 310, 359, 382, 417, 419, 430
Stravinsky, Igor, 74, 140, 282, 320, 361, 377, 391
Streicher, Julius, 72
Strobel, Heinrich, 311, 323, 324, 376, 421, 422
Stroumsa, Jacques, 28
Stuckenschmidt, Hans Heinz, 67, 279, 281, 328, 350, 370, 371
Stumpf, Hans-Jürgen (Général), 265
Stürmer, Bruno, 420
Suchoň, Eugen, 282
Suk, Josef, 245
Švenk, Karel, 235, 236, 256
Sviridov, Gueorgui Vassilievitch, 281

Swarowsky, Hans, 63

T

Tallis, Thomas, 282
Taube, Carlo Sigmund, 227
Tchaïkovski, Piotr Ilitch, 276, 282, 306, 359, 361, 364, 383
Tchekhov, Anton, 281
Tchemberdji, Nikolai, 281, 361
Tcherepnine, Alexandre, 281
Terezin *Voix* Camps nazis : Theresienstadt
Tersch, Ludwig, 81
Thadden, Eberhard von, 239, 242
Thimonnier, René, 312, 355, 356, 421
Thomas, Kurt, 116
Thomson, Virgil, 281, 282
Thorak, Josef, 70, 71
Tiessen, Heinz, 281, 370, 371
Tillion, Germaine, 218
Tippett, Michael, 281, 282, 350, 352, 377
Tiulpanov, Sergei (Colonel), 330, 331, 391
Toberentz, Lotte, 162
Toch, Ernst, 67, 74, 111
Tönnies, Ferdinand, 85
Toscanini, Arturo, 349
Troller, Norbert, 231, 256
Truman, Harry, 263, 265, 266, 283, 336, 340
Tucholsky, Kurt, 68
Tufts, John, 346

U

Ullmann, Viktor, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 254, 436
Ungar, Otto, 256
Utitz, Emil, 227

V

Vacher de Lapouge, Georges, 42, 43, 286
Valetti, Rosa, 124
Vansittart, Robert, 31, 273, 274
Varèse, Edgar, 353
Vaughan Williams, Ralph, 282
Verdi, Giuseppe, 191, 237, 359
Vermeil, Edmond, 271, 272, 286

Vogel, Arthur, 320, 415, 416, 419
Vogel, Eric, 235
Volwahren, Herbert, 337

W

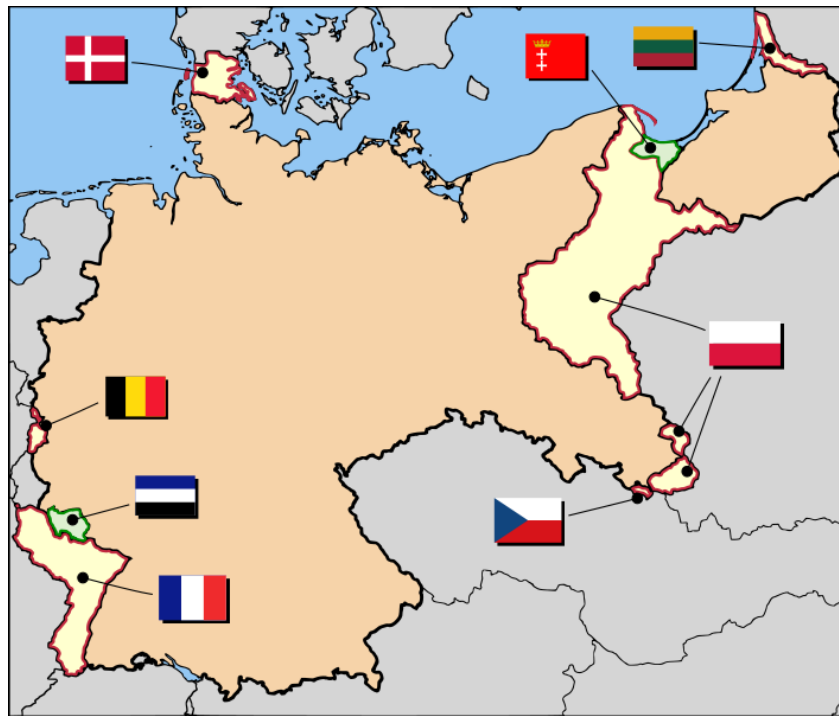
Wagner, Richard, 17, 33, 41, 44, 49, 58, 59, 60, 61, 62, 70, 73, 76, 114, 116, 117, 130, 167, 189, 221, 306, 312, 313, 346, 356, 359, 380, 418, 427
Wagner, Siegfried, 59
Wagner, Winifred, 59, 112, 313
Wagner-Régeny, Rudolf, 118, 119, 120, 141, 311
Walter, Bruno, 110
Walton, William Turner, 282, 350, 352
Wangenheim, Gustav von, 418
Weber, Carl Maria von, 63, 116, 306
Weber, Ilse, 236
Webern, Anton, 138, 281, 321
Weill, Kurt, 66, 67, 68, 69, 74, 78, 110, 111, 141, 230, 245, 311, 319, 373
Weiner, Erich, 227, 234
Weinmann, Rudolf, 239
Weiss, Fritz, 235
Werner, Paul, 162
Werth, Alexander, 287, 361, 363, 364, 367, 394
Wessel, Horst, 93, 100
Westerman, Gerhart von, 306
Westphal, Kurt, 350, 352, 385
Winter, Paul, 91, 116, 117
Wolf, Hugo, 62
Wolfurt, Kurt von, 119
Wolpe, Stefan, 66, 67, 111, 326
Woltmann, Ludwig, 41

Z

Zahn, Theodor, 205
Zemlinsky, Alexander von, 111, 244, 254
Zerfaß, Julius, 189
Ziegler, Adolf, 70
Ziegler, Hans Severus, 32, 33, 58, 73, 74, 76, 80, 85, 92
Zipp, Friedrich, 281
Zoschenko, Mikhail, 363
Zwicker, Bruno, 226

Annexes

I : Évolution des frontières de l'Allemagne, de 1919 à 1945

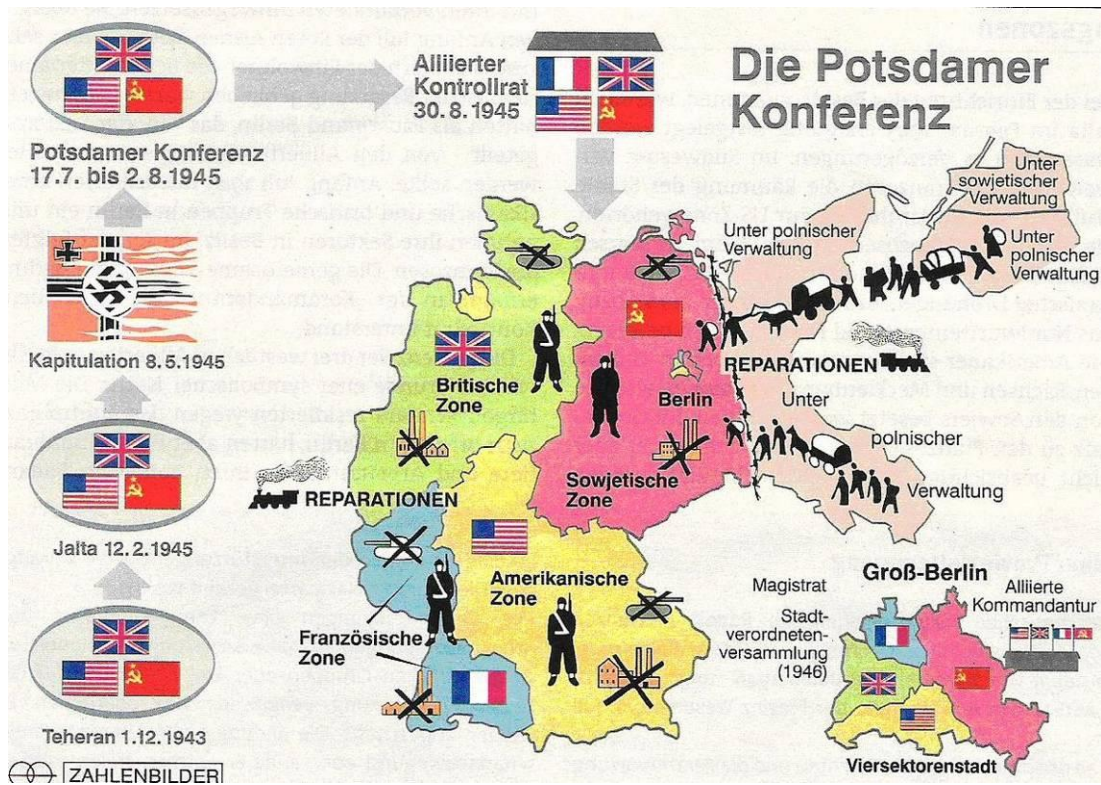


L'Allemagne et ses frontières après le Traité de Versailles, 1919.



Évolution des frontières de l'Allemagne, 1933-1943¹⁰³⁰.

¹⁰³⁰ Extraits de « Großdeutsches Reich », in *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Großdeutsches_Reich>, consulté en juillet 2012.



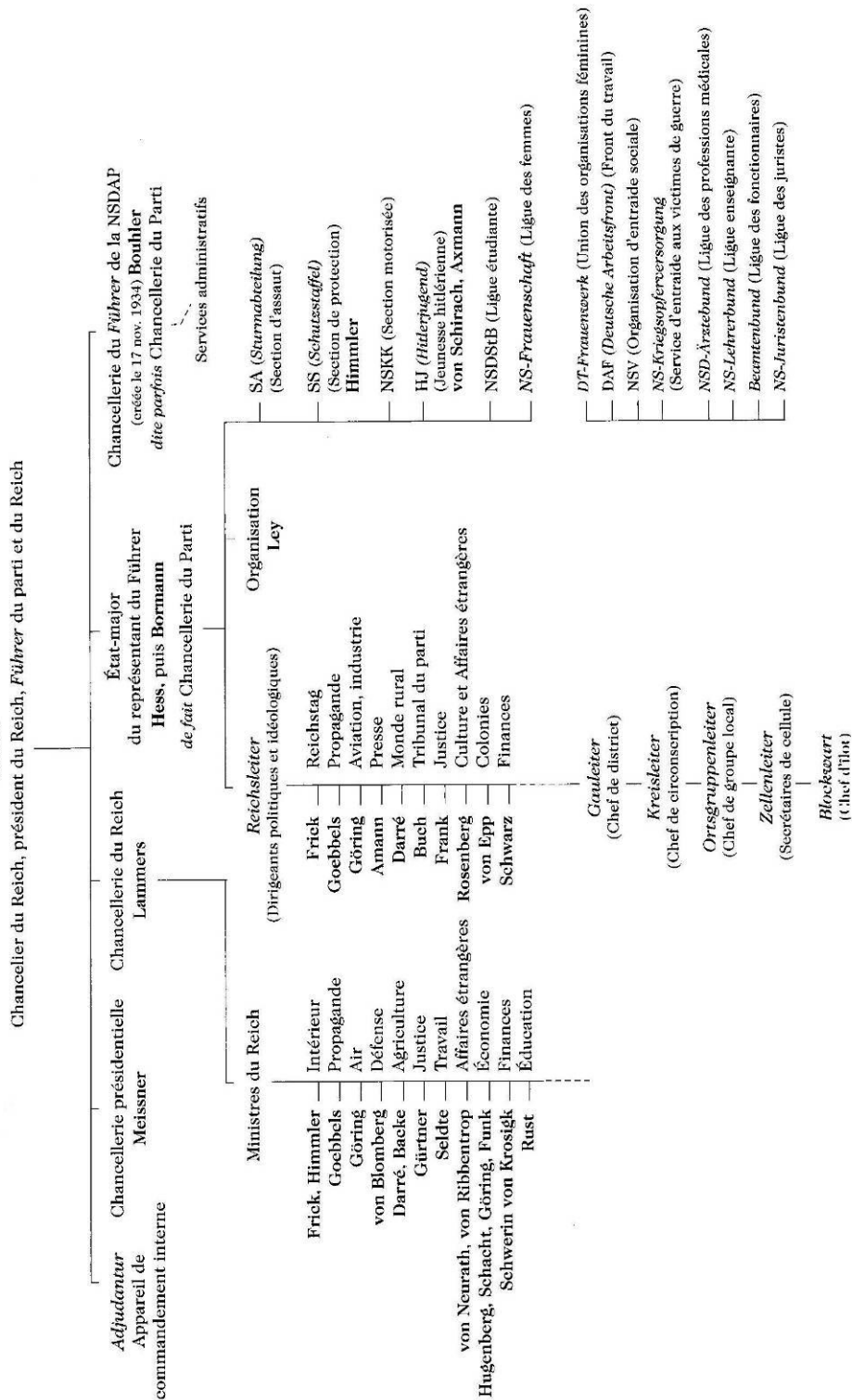
Le partage de l'Allemagne en zones d'occupation après la capitulation, 1945¹⁰³¹.

¹⁰³¹ Extrait de « Die Potsdamer Konferenz », in *Zahlenbilder*, <[http://www.zahlenbilder.de/Infografiken/Geschichte/Die-Potsdamer-Konferenz-\(08-1985\)_1781.html?sid=1](http://www.zahlenbilder.de/Infografiken/Geschichte/Die-Potsdamer-Konferenz-(08-1985)_1781.html?sid=1)>, consulté en juillet 2012.

II : Un organigramme de la hiérarchie et du fonctionnement « polycratique » du régime nazi¹⁰³²

La polycratie du régime

Hitler



¹⁰³² Extrait de Mathilde AYCARD, Pierre VALLAUD (dirs), *Allemagne III^e Reich. Histoire/Encyclopédie*, Paris, Perrin, 2008, p. 522.

III : Recensement non exhaustif d'ensembles musicaux de camps de concentration et de centres de mise à mort¹⁰³³

Auschwitz I

- Un orchestre symphonique d'hommes constitué entre 1940 et 1941 (dir. Franciszek Nierychlo) : 7 musiciens (violons, saxophone, trompette, accordéon, contrebasse, percussion) ; fin 1942 : une centaine de musiciens (dir. Adam Kopycinski) ; 1944 : 120 musiciens ;
- Une fanfare ;
- Un chœur polonais ;
- Un combo néerlandais (dir. Lex van Weren).

Auschwitz-Birkenau

⇒ Camp des femmes

- Un orchestre de spectacles de cabaret et de théâtre yiddish (avril 1943, dir. Zofia Czajkowska) :
 - Premières semaines : une guitare, une mandoline, une grosse caisse ;
 - Mai 1943 : autorisation des musiciennes juives à intégrer l'orchestre avec une vingtaine de musiciennes ;
 - Août 1943 : 10 violons, 5 mandolines, 5 guitares, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 accordéon, 1 flûte traversière, 3 flûtes à bec, 1 tambour et cymbales ;
 - Fin août 1943, arrivée d'Alma Rosé : 3 premiers violons, 3 seconds, 3 troisièmes, 2 quatrièmes ; 4 mandolines, 4 guitares, 1 violoncelle, 1 contrebasse, 1 flûte traversière, 3 flûtes à bec, 2 accordéons, 5 chanteuses ;
 - Début 1944, 35 instrumentistes et 5 chanteuses ;
 - 4 avril 1944 : mort d'Alma Rosé. L'orchestre continue en périliclitant 6 mois (dir. Sonya Winogradowa puis Lilly Mathé).

⇒ Camp des hommes

- Un orchestre (dir. Jan Zaborski puis Franz Kopka) :
 - 1942 : 16 musiciens issus d'Auschwitz I ;
 - 1943 : (dir. Simon Laks) une quarantaine de musiciens : violons, violoncelles, contrebasse, flûte, piccolo, hautbois, clarinettes, saxophone, basson, trompettes, accordéon, batterie, cymbales ;
- Un Jazz band pour les soirées des SS (dir. Louis Bannet).

¹⁰³³ Nous nous sommes appuyée ici sur les ouvrages et ressources suivants : Bruno GINER, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, op. cit., 190 p. ; Milan KUNA, *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., 407 p. ; Joža KARAS, *La musique à Terezín*, op. cit., 237 p. ; Shirli GILBERT, *Music in the Holocaust*, op. cit., 243 p. ; David MICKENBERG, Corinne GRANOF, Peter HAYES (dirs), *The last expression. Art and Auschwitz*, op. cit., 320 p. ; Jean-Jacques FELSTEIN, *Dans l'orchestre d'Auschwitz*, op. cit., 206 p. ; Eckhard JOHN, « Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung », *Archiv für Musikwissenschaft*, Wiesbaden, Franz Steiner, vol. XLVIII, n°1, 1991, p. 1-36 ; Guido FACKLER, « Music in Concentration Camps 1933–1945 », trad. angl. Peter Logan, vol. 1, n°1, 2007, p. 1-24 ; « Music and the Holocaust : Dachau », in <<http://holocaustmusic.ort.org/places/camps/music-early-camps/dachau/>>, consulté en juillet 2010.

Belzec

- Un orchestre (signalé pour l'arrivée des convois et soirées SS) : 6 instruments (violons, flûtes, accordéon). Liquidé au printemps 1942.

Börgermoor

- Un groupe de Cabaret (dir. Wolfgang Langhoff).

Buchenwald

- Un ensemble tsigane (1938-1941), remplacé par un orchestre classique ;
- Une fanfare :
 - 1941 : 18 musiciens (dir. Vlastimil Louda) ;
 - 1943 : 32 musiciens ;
 - 1945 : 120 musiciens (32 vents, 84 cordes, percussions) ;
- Un Chœur, *Bohema* ;
- Un Big Band, *Rhythmus*, été 1943 : 14 musiciens ;
- Un quatuor à cordes tchèque (Vlastimil Louda) ;
- Un quatuor à cordes français (Maurice Hewitt) ;
- Des spectacles musicaux à base de chansons folkloriques (prisonniers russes).

Dachau

- Un orchestre (dir. Herbert Zipper, chef d'orchestre et compositeur autrichien) :
 - 1938 : une douzaine de musiciens, dont des membres de la Philharmonie de Munich. Plus ou moins clandestin ;
 - 1939 : 6 violons, 1 accordéon, 1 clarinette, 1 trompette en ut, 1 contrebasse, 1 guitare, 1 saxophone, 1 piano (dir. Mieczyslaw Kulawik) ;
 - Février 1941 : 28 membres, autorisé par les SS ;
 - 1942 : 50 membres (musique classique et légère) ;
- Un orchestre à cordes polonais (1941) : 32 musiciens. Sous-groupes de l'orchestre :
 - Un autre orchestre à cordes plus petit ;
 - Un ensemble de musique de chambre (fondé par Ludvík Henych) ;
- Un orchestre tchèque de musique légère et folklorique ;
- Un orchestre à cordes (dir. Van Hurk), constitué sur ordre des SS. 32 musiciens, en majorité tchèques (Répertoire : Mozart, Haendel, Beethoven, Grieg) ;
- Des solistes divers ;
- Un chœurs allemand ;
- Un chœur yougoslave ;
- Un chœur tchèque (dir. František Süss) : 40 hommes, (répertoire national), existence jusqu'à l'interdiction de chanter en tchèque à l'automne 1943 ;
- Un chœur polonais ;
- Une chorale religieuse ;
- Divers groupes de musique vocale (parmi lesquels une compagnie ayant joué en 1943 un spectacle musical) ;
- Une fanfare (automne 1941).

Esterwegen

- Un ensemble de musiciens amateurs : une quinzaine d'instrumentistes (répertoire populaire de chansons allemandes, musique de salon).

Flossenbürg

- Un chœur de prisonniers de guerre soviétiques ;
- Un orchestre de musiciens tchèques créé en 1940 en petite formation :
 - 1941 : une trentaine de musiciens dont 12 cors, 13 cordes, 1 tambour, 1 accordéon, 1 piano ;
 - Sous-groupes de l'orchestre : un petit orchestre de salon, une fanfare, un quatuor à cordes.

Maidanek

- Plusieurs chœurs dont une chorale féminine ;
- Une chorale religieuse juive clandestine.

Mauthausen

- Un ensemble tzigane (dir. Wilhelm Heckmann) jusqu'en 1938 ;
- Un orchestre classique créé en 1938 en remplacement du précédent (Répertoire : marches allemandes, chansons populaires, œuvres symphoniques) :
 - 1942 : mention du développement de l'orchestre ;
 - 1943 : une trentaine de musiciens ;
 - 1944 : plus de soixante membres après l'arrivée d'une vingtaine de musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Varsovie ;
- Un Quatuor signalé en 1944 ;
- Un petit groupe de jazz à l'été 1944.

Neuengamme

- Un orchestre sur le modèle de celui d'Auschwitz I fondé sur ordre du Commandant, Max Pauly : 25 musiciens ;
- Un orchestre, de 1942 à 1945 : entre 60 et 80 musiciens (dir. Mřklas Panbohuslan) avec une Fanfare émanant de l'orchestre (même chef) ;
- Troupes d'opérettes et de musique légère (dir. Emil Frantiřek Burian).

Ravensbrück

Pas d'orchestre.

- Un chœur de femmes, seul cas de formation exclusivement féminine « officielle » ;
- Un groupe de femmes tchèques clandestin ;
- Un groupe de femmes polonaises (spectacle pour la Saint-Sylvestre en 1940).

Sachsenhausen

- Un quatuor à cordes tchèque « officialisé » en 1941 (fin : 1943) ;
- Un chœur d'étudiants tchèques (octuor vocal), les *Sing Sing Boys*, signalé en novembre 1939, (Répertoire de jazz) ;
- Un chœur juif clandestin, d'avril 1940 à fin 1942 (dir. Martin Rosenberg). Les chanteurs sont déportés suite à sa découverte ;
- Un chœur « officiel » tchèque (dir. František Marusan) ;
- Un chœur polonais ;
- Un chœur allemand ;
- Un groupe d'harmonicas ;
- Un orchestre signalé en 1942 (dir. Peter Adam).

Sobibór

- Un orchestre ;
- Un chœur : chansons folkloriques et de marches pour accompagner le travail.

Struthof-Natzweiler

- Un orchestre (dir. Franz Kozlik), création en novembre 1942 sur ordre du commandant Josef Kramer. Instruments venant de Dachau pour la plupart.

Theresienstadt

- Un ensemble de jazz, les *Ghetto Swingers* :
 - 1943 : 7 musiciens (piano, basse, batterie, guitare, trompette, saxophone, trombone) ;
 - 1944 : Arrivée de Coco Schumann : 3 violons, 2 saxophones, 3 trompettes, trombone, guitare, accordéon, contrebasse, batterie, 3 voix de femmes ;
- Un quintette de jazz tchèque (Fritz Weiss), 1942 : clarinette, piano, guitare, contrebasse, batterie ;
- Un orchestre de chambre allemand de musique ancienne, *Collegium musicum* (dir. Lucian Horwitz) ;
- Un chœur (dir. Rafael Schächter) ;
- Chœur *Stadtkapelle*, (dir. Peter Deutsch, ancien chef de l'Opéra Royal de Copenhague) ;
- Un petit orchestre de musique légère (dir. Carl Taube) ;
- Un orchestre à cordes de musiciens professionnels (dir. Karel Ančerl) : 16 premiers violons, 12 seconds, 8 altos, 6 violoncelles, 1 contrebasse (Répertoire : *Étude pour cordes* de Pavel Haas, Haendel, Mozart, Bach, Dvořák, etc.) ;
- Deux quatuors à cordes ;
- Divers solistes, récitals de chant et piano.

Treblinka

- Un orchestre (premier « concert » le 31 août 1942 : danses ukrainiennes, musique juive) ;
- Un orchestre existant en 1943 (dir. Arthur Gold) : trio de violons d'abord puis ajout d'un violoncelle, un accordéon, une clarinette, un chanteur et une chanteuse.

IV : Les Lagerlieder. L'exemple du *Buchenwaldlied*¹⁰³⁴

Musique : Hermann Leopoldi

Paroles : Fritz Löhner-Beda

Wenn der Tag erwacht, eh' die Sonne lacht, die Ko-lon-nen ziehn zu des
Tages Mühn hin-ein in den grau-enden Mor-gen, Und der
Wald ist schwarz und der Himmel rot, und wir tra-gen im Brot-sack ein
Stückchen Brot und im Her-zen, im Her-zen die Sor-gen. O
Buchenwald, ich kann dich nicht ver-ges-sen, weil du mein Schicksal
bist. Wer dich verließ, der kann es erst er-mes-sen, wie
wundervoll die Frei-heit ist! O Buchenwald, wir jammern nicht und
kla-gen, und was auch unsre Zukunft sei-wir wollen
trotzdem „ja“ zum Leben sa-gen, denn einmal kommt der Tag, dann sind wir
frei! Wir wollen kommt der Tag, dann sind wir frei!

1- Quand le jour s'éveille, que le soleil rit,
Les colonnes partent vers le labeur quotidien
Dans le morne matin.

La forêt est noire, le ciel est rouge,
Nous avons dans notre sac
Un petit morceau de pain
Et dans le cœur, dans le cœur nos soucis.

Refrain- Ô Buchenwald, je ne peux t'oublier,
Car tu es mon destin.

Qui te quitte, peut seul mesurer
Combien la liberté est merveilleuse !

Ô Buchenwald, nous ne nous lamentons ni nous plaignons,
Et quel que soit notre futur,
Nous voulons malgré tout dire oui à la vie,
Car viendra le jour où nous serons libres !

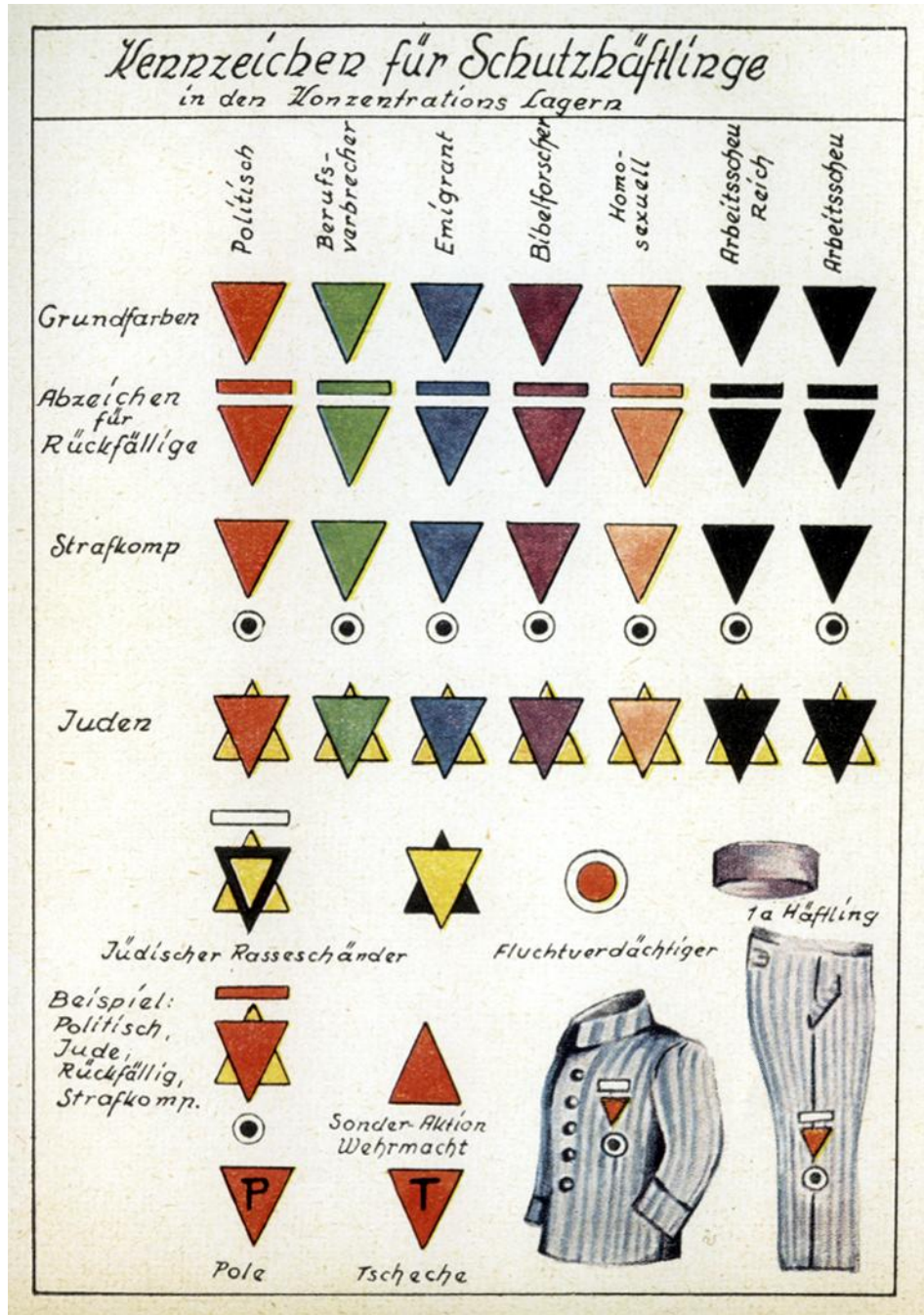
¹⁰³⁴ Claude Torres. *Mes musiques régénérées*, <<http://claudio.torres1.perso.sfr.fr/GhettosCamps/Camps/LeopoldiBuchenwaldLied.html>>, consulté en janvier 2009.

V : Destruction du « non-peuple » :
un exemple d'organigramme concernant
l'« organisation administrative » du système concentrationnaire¹⁰³⁵



¹⁰³⁵ Organigramme indicatif, qui pouvait varier d'un camp à l'autre. Organigramme établi dans « Le camp de concentration de Natzweiler-Struthof, KL Na, 1941-1945 », in *Struthof. Site de l'ancien camp de concentration de Natzweiler*, <http://www.struthof.fr/fileadmin/MEDIA/Pdf_Ressources/07_Mediatheque/telechargement/ressources/DMPA_exposition_Struthof.pdf>, consulté en juillet 2010, p. 9.

VI : Une « collectivité déconstruite ». Le système des triangles à partir de 1938¹⁰³⁶



¹⁰³⁶ United States Holocaust Museum Memorial, <http://www.ushmm.org/wlc/en/media_da.php?ModuleId=10005378&MediaId=5037>, consulté en mai 2010.

VII : Slogans et « devises-microbes »



Werner von Axster-Heudtlaß, « Führer / Dir gehören wir »,
affiche de propagande, avril 1943¹⁰³⁷.



Affiche réalisée par Mieczysław Kościelniak
et Jan Wilczak, Auschwitz, 1942¹⁰³⁸



Portail d'entrée de Sachsenhausen¹⁰³⁹



Portail de Buchenwald, vu de l'intérieur du camp¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁷ 1988/1301, in *Deutsche Historische Museum*, <<http://www.dhm.de/lemo/objekte/pict/pli02866/index.html>>, consulté en mai 2008.

¹⁰³⁸ *The Last Expression*, <[http://tle.northwestern.edu/essays/essay_milton\(mus\)08_main.htm](http://tle.northwestern.edu/essays/essay_milton(mus)08_main.htm)>, consulté en juillet 2010.

¹⁰³⁹ *Wikipedia*, <http://sh.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Camp_ArbeitMachtFrei.JPG>, consulté en avril 2010.

¹⁰⁴⁰ *Stiftung Gedenkstätte Buchenwald und Mittelbau-Dora*, <<http://www.buchenwald.de/index.php?p=165>>, consulté en mars 2011.

VIII : Le texte effractionnaire. Le *Judenlied*, Buchenwald

Texte et musique : auteur inconnu

Jahrhunderte haben wir das Volk betrogen,
kein Schwindel war uns je zu groß und stark,
wir haben geschoben nur, gelogen und betrogen,
sei es mit der Krone oder mit Mark.

Jetzt hat das Paradies ein jähes Ende,
vorbei ist Schmutz und alle Gaunerei
Jetzt müssen unsere verkrümmten Maklerhände
Zur ersten echten Arbeit auch herbei.
Wir sind die Kohns, die Isaks und Wolfensteiner,
durch unsere Fratzen allgemein bekannt.
Gibt es eine Rasse, die noch viel gemeiner,
so ist sie sicherlich mit uns verwandt.

Jetzt endlich hat der Deutsche uns durchschauet
und hinter sichern Stacheldraht gebracht.
Uns Völketrügern hat es längst davor gegrauet,
was wahr geworden plötzlich über Nacht.
Nun trauern unsere krummen Judennasen,
umsonst ist Haß und Zwietracht ausgesät.
Jetzt gibt es kein Stehlen mehr,
kein Schlemmen und kein Prassen,
Es ist zu spät, für immer ist es zu spät

Pendant des siècles nous avons dupé le peuple,
Aucune escroquerie n'était assez flagrante ni assez forte,
Nous avons trafiqué, menti et trompé
Que ce soit en Couronnes ou en Marks.

Mais le Paradis prend brusquement fin
Finies les saletés et toutes les escroqueries
Désormais nos mains déformées d'agents de change
doivent pour la première fois se faire à un vrai travail.
Nous sommes les Kohn, les Isak, les Wolfensteiner,
bien connus pour nos grimaces
S'il y a une race encore plus dégoûtante que la nôtre,
elle nous est forcément apparentée.

Mais finalement l'Allemand nous a cernés
et nous a mis derrière des barbelés sécurisés.
Nous, les escrocs du peuple, avons toujours frémi d'horreur
devant ce qui nous est arrivé en l'espace d'une nuit
Maintenant nos nez crochus de Juifs sont affligés,
la haine et la discorde ont été semées en vain
Maintenant, il n'y a plus de vol,
plus de goinfrerie ni de dépenses frivoles
Il est trop tard, définitivement trop tard

IX : Le texte effractionnaire. *Das Wandern ist des Müllers Lust*, Kißlau

Paroles : Wilhelm Müller, 1818

Musique : Franz Schubert (*Das Wandern*), 1823 ; Carl Friedrich Zöllner, 1844

Ein Kesselprotokoll vom Jahre 1933

Die Überführung

der Herren

Dr. h. c. Adam Mommsen, ehemaliger Staatspräsident, Kultus-, Justiz- und Innen-Minister
Staatsrat Sigmund Maron
Regierungsrat Stenz
Sally Grünbaum
Kriminalfestive Jurree

vom Landesgefängnis Rieftahlstraße nach Riesaue über die Straßen: Rieftahlstraße, Mühlburger Tor, Kaiserstraße zum Polizeipräsidium
am Dienstag, den 16. Mai, vorm. zwischen 11 und 12 Uhr
1933)

1. Das Wandern ist des Müllers Lust, das Wandern, das
Wandern ist des Müllers Lust, das Wandern! Das muß ein
Müller sein, dem niemals fiel das Wandern ein, das
Wandern, das Wandern, das Wandern, das Wandern!

2. |: Vom Wasser haben wir's gelernt, vom Wasser. |: Das hat
nicht Raft bei Tag und Nacht, ist stets auf Wanderschaft bedacht. |: das
Wasser, das Wasser. |:

3. |: Das seh'n wir auch den Rädern ab, den Rädern. |: die gar
nicht gerne stille steh'n, und die gar sie sich müde dreh'n, |: die Räder,
die Räder. |:

4. |: Die Steine selbst, so schwer sie sind, die Steine. |: sie tanzen
mit den muntern Reih'n und wollen gar noch schneller sein, |: die Steine,
die Steine. |:

Feuillet remis à la population locale, indiquant la date, l'heure et le nom des rues par lesquelles passe le convoi¹⁰⁴¹

1- La randonnée fait la joie du meunier, la randonnée !
Il doit être bien piètre meunier,
Celui qui n'a jamais eu le désir de se promener

2- C'est l'eau vive qui nous l'a appris, l'eau !
Elle ne s'arrête ni le jour ni la nuit,
Elle est toujours en promenade, L'eau.

3- Les roues du moulin nous l'enseignent aussi, les roues !
Qui n'aiment pas rester immobiles
Qui ne se lassent pas de tourner toute la journée, Les roues.

4- Même les meules, si lourdes soient-elles, les meules !
Elles entrent dans la ronde joyeuse
Et veulent tourner plus vite encore, Les meules.

¹⁰⁴¹ Guido FACKLER, "Des Lagers Stimme". *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Brême, Temmen, 2000, illustration 2, p. 1.

X : Le texte effractionnaire. *Alle Vögel sind schon da*

Paroles : August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, 1835

Musique : Anonyme

The image shows a musical score for the song 'Alle Vögel sind schon da'. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff contains the first line of the lyrics, and the second staff contains the second line. The lyrics are written in German and French.

Al - le Vö - gel sind schon da Al - le Vö - gel, al - le! Welch' ein Sin - gen Mu - si - ziern,
Pfei - fen, Zwit - schern, Tier - e - lier'n! Früh - ling will nun ein - mar - schier'n, Kommt mit Sang und Schal - le

1- Alle Vögel sind schon da,
Alle Vögel, alle !
Welch ein Singen, Musizieren,
Pfeifen, Zwitschern, Tiriern !
Frühling will nun einmarschieren,
kommt mit Sang und Schalle.

2- Wie sie alle lustig sind,
flink und froh sich regen !
Amsel, Drossel, Fink und Star
und die ganze Vogelschar
wünschen dir ein frohes Jahr,
lauter Heil und Segen.

3- Was sie uns verkünden nun,
nehmen wir zu Herzen :
Wir auch wollen lustig sein,
lustig wie die Vöglein,
hier und dort, feldaus, feldein,
singen, springen, scherzen.

1- Tous les oiseaux sont déjà là,
Tous les oiseaux, tous !
Que de chants, de musiques
De sifflets, de gazouillis, de pépiements !
Le printemps arrive à présent
Il arrive tambour battant

2- Comme ils sont tous gais,
comme ils bougent, lestement et joyeusement !
Merle, grive, pinson et étourneau
et toute la nuée d'oiseaux
te souhaitent une bonne année
et t'accompagnent de leur bénédiction.

3- Ce qu'ils nous annoncent maintenant
nous le prenons à cœur :
Nous aussi voulons être gais,
gais comme les petits oiseaux,
et chanter, sauter, plaisanter
ici et là, de champ en champ.

XI : Musique vocale et détournement. *Was uns auch begegnet hier, Esterwegen*

Arbeitsmann, du lebst in Not, dich begehtet
E - lend und Tod. Bile - ger pras - sen in Wein und Sekt,
wart nicht erst, bis du ver - reckt. Grau - e Ko -
lon - nen zük - ken an, Pro - le - ten, Pro - le - ten,
Mann an Mann. Ent - schei - dung ge - fällt, eh'
es zu spät. — Links, links, links, Pro - let!

Arbeitsmann, du lebst in Not (musique : inconnu / paroles : Helmut Damerius)

2- Rotes Rußland, du gabst Signal,
Todfeind bist dem Kapital.
Rote Fahne ist dein Panier,
rotes Rußland, wir folgen dir!

2- Russie rouge, tu donnes le signal,
Tu es l'ennemie jurée du capital.
Le drapeau rouge est ta bannière
Russie rouge, nous te suivons !

3- Mann am Pflug, Mann in der Fabrik,
was nützt dir die Republik.
Knüpf mit Rußland ein Bruderband,
Schaff ein rotes Vaterland!

3- Homme, devant la charrue ou à l'usine,
À quoi te sert la république ?
Construis une alliance fraternelle avec la Russie
Et bâtis une patrie rouge !

Was uns auch begegnet hier (paroles : inconnu)

1- Was uns auch begegnet hier
Kameradschaft sei's Panier!
Keinem wirklich gut es geht, übt drum Solidarität!

1- Malgré ce qu'il nous arrive ici,
La camaraderie est notre bannière
Personne ne va vraiment bien Sans la solidarité !

R- Grüne Kolonnen rücken aus
bei Sonne, bei Regen und Sturmgebraus.
Und geht dann die Fahrt
durch den Stacheldraht,
Kopf hoch, Moorsoldat!

R- Les colonnes vertes se mettent en marche
Sous le soleil, la pluie ou la tempête.
Et le voyage alors commence
À travers les barbelés
Relève la tête, soldat du marais !

2- Dämmert früh der Morgen fahl
weckt uns stets schon das Signal
Tage ziehen, gestern, heut
trostlose Eintönigkeit

2- Dès l'aube la journée commence
Le signal nous réveille toujours
Les jours défilent, hier, aujourd'hui
Avec leur désespérante monotonie

3- Kamerad im öden Moor
öffnet sich dir einst das Tor
bleibe stet, was man auch treibt
denk, dass mancher drinnen bleibt!

3- Camarade du morne marais
Si jamais la porte s'ouvre pour toi
Reste imperturbable car si l'un s'enfuit
Pense à ceux qui y resteront !

XII : Musique vocale et détournement. *Der Posten, Colditz*

Sur l'air de *Das Wandern ist des Müllers Lust*

Paroles : Alfred Schrappe

1- Wer hütet uns bei Tag und Nacht ?
Wer ist's, der unsern Schlaf bewacht ?
Der Posten !
Er ist um uns bei jedem Schritt,
er geht selbst beim Spazieren mit,
ob mit Tritt oder ohne Tritt.
Der Posten !

1- Qui nous garde la nuit comme le jour ?
Qui surveille notre sommeil ?
Le garde !
Il nous suit à chaque pas,
Il vient même se promener avec nous
En nous donnant des coups ou pas.
Le garde !

[...] 3- Wer holt die Kranken ins Revier ?
Bekämpft mit Uns den Schnaps, das Bier ?
Der Posten !
Ob du Holz hackst, er ist dabei,
beim Kübeln, Zwiebeln, einerlei,
wer bleibt bei dir, bist dass du frei ?
Der Posten !

[...] 3- Qui vient chercher les malades à l'infirmierie ?
Nous dispute le Schnaps et la bière ?
Le garde !
Tu fends du bois ? Il est là
À toutes les corvées
Qui reste à tes côtés jusqu'à ce que tu sois libre ?
Le garde !

4- Wer lässt dich rauchen für dein Geld ?
Wer ist's, der dir Parolen erzählt ?
Der Posten !
Wer lehrt dich
Rechts um, links um, kehrt ?
Wer lobt dich, wenn du dich bewährst ?
Von wem wirst du stets gut belehrt ?
Vom Posten !

4- Qui te laisse fumer pour de l'argent ?
Qui rapporte tes moindres paroles ?
Le garde !
Qui t'apprend
« Gauche ! », « Droite ! », « Demi-Tour ! » ?
Qui te félicite quand tu as fait tes preuves ?
Par qui seras-tu toujours bien informé ?
Par le garde !

**XIII : Musique « non-imposée » et résistance.
Moorsoldatenlied ou Börgermoorlied, Börgermoor**

Paroles : Johann Esser, Wolfgang Langhoff
Musique : Rudi Goguel

WER SIND DIE MOORSOLDATEN

Text und Musik von Politischen Schandhäftlingen Börgermoor

1. Wo hin auch das Aug geblickt Moor u. Heide nur rings um
2. Hier in die-ser ö-der Hei-de ist das Lager auf-ge-baut
3. Mor-gens girken die Kol-ben in das Moor zur Ar-beit hin, Man-wirt, er-wählt je-der sich zu den Eichen, Weib u. Kind
1. Vo-gel-sang uns nicht er-quicket Eichen ste-hen kahl und krumm, Wir
2. Wo wir frem-je-der Freu-de hin-ter Stacheldraht ver-staut, Wir
3. Tra-ber bei dem Brand der Hei-de doch zur Hei-de nicht der Hei-de
4. Man-che Brustlein Sei-ner der we-der wir hier ge-langen sind, wir
4-5. sind die Moorsol-daten und zie-hen mit dem Spa-ten in's Moor
6. Auf und nieder gehn die Posten 6. Doch für uns gibt es kein Klagen
Keiner, Keiner kann Zeit durch Ewig keins nicht Winter sein,
Flucht wird nur das Leben kosten Einmal werden froh wie Sägen
vierfach ist umzäunt die Burg, Keimel, du bist wieder mein,
Refrain. Wir sind die Moorsol-daten... 6. Das Dank zeich die Moorsol-daten
Nicht
in's Moor.

Als Lagerlied gesungen August 1933 bis 1944

Illustration : Hanns Kralik (source : Claude Torres)

1. Wohin auch das Auge blickt.
Moor und Heide nur ringsum.
Vogelsang uns nicht erquicket,
Eichen stehen kahl und krumm.
Wir sind die Moorsoldaten
und ziehen mit dem Spaten ins Moor!

2. Hier in dieser öden Heide
ist das Lager aufgebaut,
wo wir fern von jeder Freude
hinter Stacheldraht verstaute.
Wir sind die Moorsoldaten
und ziehen mit dem Spaten ins Moor!

1. Où que le regard se pose,
Il ne verra que marais et lande.
Le chant des oiseaux ne nous égaye pas,
Rien que des chênes, dépouillés et tordus.
Nous sommes les soldats du marais,
Et nous creusons le marais avec nos bêches !

2. Ici dans cette morne lande
Est construit le camp
Où, loin de toute joie,
On nous a casés derrière des barbelés.
Nous sommes les soldats du marais,
Et nous creusons le marais avec nos bêches !

**XIV : Theresienstadt, un lieu de liberté apparente.
Karussel, spectacle de cabaret allemand**

Extrait : « Theresienstädter Fragen », 1944

Paroles : Leo Strauss

La partition a été perdue, de nouvelles musiques ont depuis été composées

[...] 2- Dites-moi donc comment cela se fait-il	Certains font la grimace
Qu'hier encore sans étoile	Et grognent pour nous imiter
Je me retrouve aujourd'hui	C'est pourquoi je vous demande ouvertement
Au milieu de juifs polonais bruyants ?	Êtes-vous de Tarnopol ?

Theresienstadt, Theresienstadt,
Est le ghetto le plus antisémite du monde

[...] 5- À propos, j'oubliais	La plupart des gens ici s'habillent décontracté
Où en est la mode des robes de soirée ici ?	Et seulement certains font encore semblant
Un homme doit-il	Tous se parent selon leur goût
Porter le frac le soir ?	Mon mari lui a l'allure d'une épave

Theresienstadt, Theresienstadt,
Est le ghetto le plus mondain du monde

6- Je suis totalement épuisée	Rentrez directement à votre logement
Du voyage à travers ce pays	Et dormez tout votre soûl
J'aimerais pouvoir me mettre à l'aise	Car vous ne recevrez pas votre carte de bain
Et prendre un bon bain chaud	Avant le mois de mai prochain

Theresienstadt, Theresienstadt,
Est le ghetto le plus hygiénique du monde [...]

XV : Theresienstadt, un lieu de liberté apparente.
Všchno jde !, spectacle de cabaret tchèque

Extrait : « Marche de Terezín », 1942

Paroles : Inconnu
Musique : Karel Švenk

HIMN OF TEREZIN
ANTHEM.

MUSIC BY
KAREL ŠVENK.

1- Tout va bien si on le veut bien
Unis, nous nous serrons les coudes,
En dépit des temps cruels nous avons le courage au cœur,
Chaque jour, nous continuons d'arrière vers l'avant
Et écrivons des lettres de trente mots seulement.

R- Hé, demain la vie recommence,
Et, avec elle, le temps approche
Où nous remplirons nos havresacs
Et retournerons à la maison.
Tout va bien si on le veut bien,
Unis, nous nous serrons les coudes
Et nous rirons sur les ruines du ghetto¹⁰⁴². »

¹⁰⁴² Traduction des paroles et partition reproduites par Claude TORRES, in *Claude Torres. Mes musiques régénérées*, <<http://claude.torres1.perso.sfr.fr/Terezin/AutresCompositeurs/LaMarcheDeTerezin.html>>, consulté en septembre 2010.

XVI : Visites du CICR : le camp de la propagande

Visite du 23 juin 1944 par Maurice Rossel et le Dr. Heidenkampf pour le CICR, accompagnés de Frans Hvass et Eigil Juel Henningsen pour le gouvernement danois



Petr Kien, *Le Café*



Timbre de Theresienstadt



Joseph (Jo) Spier, *La banque de Theresienstadt*



Monnaie de Theresienstadt

XVII : Tournage à Theresienstadt. Le camp de la propagande¹⁰⁴³



Spectacle *Brundibár*



Match de Football



« Distribution du pain »

¹⁰⁴³ Youtube, <<http://www.youtube.com/watch?v=OIIIMAJF3kic>>, consulté en mai 2012.

XVIII : Dénazification de la société allemande. Questionnaire (Fragebogen)¹⁰⁴⁴

MO/PS G/9a
(Rev. 15 May 45)

65

MILITARY GOVERNMENT OF GERMANY

Fragebogen

WARNING: Read the entire Fragebogen carefully before you start to fill it out. The English language will prevail if discrepancies exist between it and the German translation. Answers must be typewritten or printed clearly in block letters. Every question must be answered precisely and conscientiously and no space is to be left blank. If a question is to be answered by either "yes" or "no", print the word "yes" or "no" in the appropriate space. If the question is inapplicable, so indicate by some appropriate word or phrase such as "none" or "not applicable". Add supplementary sheets if there is not enough space in the questionnaire. Omissions or false or incomplete statements are offenses against Military Government and will result in prosecution and punishment.

WARNUNG: Vor Beantwortung ist der gesamte Fragebogen sorgfältig durchzulesen. In Zweifelsfällen ist die englische Fassung maßgebend. Die Antworten müssen mit der Schreibmaschine oder in klaren Blockbuchstaben geschrieben werden. Jede Frage ist genau und gewissenhaft zu beantworten, und keine Frage darf unbeantwortet gelassen werden. Das Wort „ja“ oder „nein“ ist an der jeweilig vorgesehenen Stelle unbedingt einzusetzen. Falls die Frage durch „ja“ oder „nein“ nicht zu beantworten ist, so ist eine entsprechende Antwort, wie z. B. „keine“ oder „nicht betreffend“ zu geben. In Ermangelung von ausreichendem Platz in dem Fragebogen können Bogen angeheftet werden. Auslassungen sowie falsche oder unvollständige Angaben stellen Vergehen gegen die Verordnungen der Militärregierung dar und werden dementsprechend geahndet.

A. PERSONAL / A. Persönliche Angaben

1. List position for which you are under consideration (include agency or firm). — 2. Name (Surname). (Fore Names). — 3. Other names which you have used or by which you have been known. — 4. Date of birth. — 5. Place of birth. — 6. Height. — 7. Weight. — 8. Color of hair. — 9. Color of eyes. — 10. Scars, marks or deformities. — 11. Present address (City, street and house number). — 12. Permanent residence (City, street and house number). — 13. Identity card type and Number. — 14. Wehrpass No. — 15. Passport No. — 16. Citizenship. — 17. If a naturalized citizen, give date and place of naturalization. — 18. List any titles of nobility ever held by you or your wife or by the parents or grandparents of either of you. — 19. Religion. — 20. With what church are you affiliated? — 21. Have you ever severed your connection with any church, officially or unofficially? — 22. If so, give particulars and reason. — 23. What religious preference did you give in the census of 1939? — 24. List any crimes of which you have been convicted, giving dates, locations and nature of the crimes.

1. Für Sie in Frage kommende Stellung: Dipl.-Ing. u. Geschäftsleiter d. Fa. Gebr. Heller

2. Name Heller Hermann 3. Andere von Ihnen benutzte Namen
Zu-(Familien-)name Vor-(Tauf-)name keine

oder solche, unter welchen Sie bekannt sind

4. Geburtsdatum 14.03.08 5. Geburtsort Nürtingen

6. Größe 178 7. Gewicht 75 8. Haarfarbe blond 9. Farbe der Augen graugrün

10. Narben, Geburtsmale oder Entstellungen Narben an Nase und rechter Wange

11. Gegenwärtige Anschrift Nürtingen Neuffener Str. 55
(Stadt, Straße und Hausnummer)

12. Ständiger Wohnsitz Nürtingen Neuffener Str. 55
(Stadt, Straße und Hausnummer)

13. Art der Ausweiskarte WB Nr. 04341 14. Wehrpaß-Nr. 10/8/91/ 15. Reisepaß-Nr. 117/1941

16. Staatsangehörigkeit deutsch 17. Falls naturalisierter Bürger, geben Sie Datum und Einbürgerungsort an nicht betreffend

18. Aufzählung aller Ihrerseits oder seitens Ihrer Ehefrau oder Ihrer beiden Großeltern innegehabten Adelstitel keine

19. Religion ev. 20. Welcher Kirche gehören Sie an? ev. Kirche 21. Haben Sie je offiziell oder inoffiziell Ihre Verbindung mit einer Kirche aufgelöst? nein 22. Falls ja, geben Sie Einzelheiten und Gründe an nicht betreffend

23. Welche Religionszugehörigkeit haben Sie bei der Volkszählung 1939 angegeben? ev. 24. Führen Sie alle Vergehen, Übertretungen oder Verbrechen an, für die Sie je verurteilt worden sind, mit Angabe des Datums, des Orts und der Art Ordnungsstrafe wegen Verstoß (s. anliegende Fotokopie)

B. SECONDARY AND HIGHER EDUCATION / B. Grundschul- und höhere Bildung

Name and Type of School (If a special school or military academy, so specify)	Location	Dates of Attendance	Certificate Diploma or Degree	Did Abitur permit University matriculation?	Date
Name und Art der Schule (Im Fall einer besonderen NS oder Militärakademie geben Sie dies an)	Ort	Wann besucht?	Zeugnis, Diplom oder akademischer Grad	Berechtigt Abitur oder Reifezeugnis zur Universitätsimmatrikulation?	Datum
	<u>siehe Anlage 1)</u>				

25. List any German University Student Corps to which you have ever belonged. — 26. List (giving location and dates) any Napola, Adolph Hitler School, Nazi Leaders College or military academy in which you have ever been a teacher. — 27. Have your children ever attended any of such schools? Which ones, where and when? — 28. List (giving location and dates) any school in which you have ever been a Vertrauenslehrer (formerly Jugendwarter).

25. Welchen deutschen Universitäts-Studentenburschenschaften haben Sie je angehört? Hilaritas Stuttgart

26. In welchen Napola, Adolf-Hitler-, NS-Führerschulen oder Militärakademien waren Sie Lehrer? Anzugeben mit genauer Orts- und Zeitbestimmung keine

27. Haben Ihre Kinder eine der obengenannten Schulen besucht? nein Welche, wo und wann? -

28. Führen Sie (mit Orts- und Zeitbestimmung) alle Schulen an, in welchen Sie je Vertrauenslehrer (vormalig Jugendwarter) waren nicht betreffend

C. PROFESSIONAL OR TRADE EXAMINATIONS / C. Berufs- oder Handwerksprüfungen

Name of Examination	Place Taken	Result	Date
Name der Prüfung	Ort	Resultat	Datum
	<u>keine</u>		

01/5963

¹⁰⁴⁴ « Military Government of Germany, Fragebogen », p. 1-3. NA, Rg 260, 390-43-32-6 E1035 Box 19, dossier 101-120-2 8 « Munich Philharmoniker ».

D. CHRONOLOGICAL RECORD OF FULL TIME EMPLOYMENT AND MILITARY SERVICE

29. Give a chronological history of your employment and military service beginning with 1st of January 1931, accounting for all promotions or demotions, transfers, periods of unemployment, attendance at educational institutions (other than those covered in Section B) or training schools and full-time service with para military organizations. (Part time employment is to be recorded in Section F.) Use a separate line for each change in your position or rank or to indicate periods of unemployment or attendance at training schools or transfers from one military or para military organization to another.

D. Chronologische Aufzählung jeglicher Hauptanstellungen und des Militärdienstes

29. Geben Sie in zeitlicher Folge eine Aufzählung Ihrer Beschäftigung und Ihres Militärdienstes seit dem 1. Januar 1931 an, mit Begründung für alle Beförderungen oder Degradierungen, Versetzungen, Arbeitslosigkeit, Besuch von Bildungsanstalten (außer solchen, die bereits in B angeführt sind) oder Ausbildungsschulen, und Volldienst in militärähnlichen Organisationen (Nebenbeschäftigungen sind in Abschnitt F anzugeben). Benutzen Sie eine gesonderte Zeile für jeden Wechsel in Stellung oder Rang, oder zur Angabe von Arbeitslosigkeitszeitschnitten, oder für den Besuch von Ausbildungsschulen oder für Versetzungen von einer militärischen oder militärähnlichen Organisation zu einer anderen.

From Von	To Bis	Employer and Address or Military Unit Arbeitgeber und Anschrift oder Militärschrift	Name and Title of Immediate Superior or C. O. Name u. Titel des Dienstvor- gesetzten od. vorgesetzter Offz	Position or Rank Stellung oder Dienstgrad	Duties and Responsibilities Art der Tätigkeit und Verantwortungsbereich	Reasons for change of Status or Cessation of Service Grund für Änderung des Dienst- verhältnisses
1931	33	Hochschule Karlsruhe		Student	Studium	
1933	34	Masch. Fabrik Weingarten	Dir. Wachter	Betriebs- assistent	techn. Über- wachung	Krankheit des Seniorchefs

30. Were you deferred from Military Service? — 31. If so, explain circumstances completely. — 32. Have you ever been a member of the General Staff Corps? — 33. When? — 34. Have you ever been a Nazi Military Leadership Officer? — 35. When and in what unit? — 36. Did you serve as part of the Military Government or Wehrkreis administration in any country occupied by Germany including Austria and Sudetenland? — 37. If so, give particulars of offices held, duties performed, location and period of service. — 38. Do you have any military orders or other military honors? — 39. If so, state what was awarded you the date, reasons and occasion for its bestowal.

schließlich Österreich und Sudetenland, gedient? nein

37. Falls ja, geben Sie Einzelheiten über Ihre Ämter und Pflichten, sowie Ort und Zeitdauer des Dienstes

nicht betreffend

30. Waren Sie vom Militärdienst zurückgestellt? ja

31. Falls ja, geben Sie die genauen Umstände an uk-Stel-
lung d. Gebr. Heller 32. Waren Sie Generalstähler? nein

33. Wann? entfällt 34. Waren Sie NS-Führungs-
offizier? nein 35. Wann und in welchem Truppen-
verband? nicht betreffend

36. Haben Sie in der Militärregierung oder Wehrkreisverwal-
tung irgendeines der von Deutschland besetzten Länder, ein-

38. Sind Sie berechtigt, militärische Orden oder andere militä-
rische Ehrenauszeichnungen zu tragen? ja 39. Falls ja,

geben Sie an, was Ihnen verliehen wurde, das Datum, den
Grund und Anlaß für die Verleihung Febr. 42: KVK

II. Kl. o. Schw. / Mai 43: KVK I. Kl. o. Schw
als Anerkennung für die Arbeit meiner
Firma über die Kriegsdauer

E. MEMBERSHIP IN ORGANIZATIONS / E. Mitgliedschaften

40. Indicate on the following chart whether or not you were a member of and any offices you have held in the organizations listed below. Use lines 53 & c to specify any other associations, society, fraternity, union, syndicate, chamber, institute, group, corporation, club or other organization of any kind, whether social, political, professional, educational, cultural, industrial, commercial or honorary, with which you have ever been connected or associated. — Column 1: Insert either "yes" or "no" on each line to indicate whether or not you have ever been a member of the organization listed. If you were a candidate, disregard the columns and write in the word "candidate" followed by the date of your application for membership. — Column 2: Insert date on which you joined. — Column 3: Insert date your membership ceased if you are no longer a member. Insert the word "Date" if you are still a member. — Column 4: Insert your membership number in the organization. — Column 5: Insert the highest office, rank or other post of authority which you have held at any time. If you have never held an office, rank or post of authority, insert the word "none" in Columns 5 and 6. — Column 6: Insert date of your appointment to the office, rank or post of authority listed in Column 5.

40. In der folgenden Liste ist anzuführen, ob Sie Mitglied einer der angeführten Organisationen waren und welche Ämter Sie darin bekleideten. Andere Gesellschaften, Handelsgesellschaften, Burschenschaften, Verbindungen, Gewerkschaften, Genossenschaften, Kammern, Institute, Gruppen, Körperschaften, Vereine, Verbände, Klubs, Logen oder andere Organisationen beliebiger Art, seien sie gesellschaftlicher, politischer, beruflicher, sportlicher, bildender, kultureller, industrieller, kommerzieller oder ehrenamtlicher Art, mit welchem Sie je in Verbindung standen oder welchen Sie angeschlossen waren, sind auf Zeile 98 usw. anzugeben.

1. Spalte: „Ja“ oder „nein“ sind hier einzusetzen zwecks Angabe Ihrer jemaligen Mitgliedschaft in der angeführten Organisation. Falls Sie Anwärter auf Mitgliedschaft oder unterstützendes Mitglied oder im „Opfering“ waren, ist unter Nichtberücksichtigung der Spalten, das Wort „Anwärter“ oder „unterstützendes Mitglied“ oder „Opfering“ sowie das Datum Ihrer Anmeldung oder die Dauer Ihrer Mitgliedschaft als unterstützendes Mitglied oder im Opfering einzusetzen.

2. Spalte: Eintrittsdatum.

3. Spalte: Austrittsdatum, falls nicht mehr Mitglied, andernfalls ist das Wort „gegenwärtig“ einzusetzen.

4. Spalte: Mitgliedsnummer.

5. Spalte: Höchstes Amt, höchster Rang oder eine anderweitig einflußreiche von Ihnen bekleidete Stellung. Nichtzutreffendenfalls ist das Wort „keine“ in Spalte 5 und 6 einzusetzen.

6. Spalte: Antrittsdatum für Amt, Rang oder einflußreiche Stellung laut Spalte 5.

	1 Yes or No ja oder nein	2 From von	3 To bis	4 Number Nummer	5 Highest Office or rank held Höchstes Amt oder höchster Rang	6 Date Appointed Antrittsdatum
NSDAP	ja	1.5.37	12.9.44	5462035	keiner	
Allgemeine ff	nein					
Waffen ff	nein					

XIX : Dénazification de la musique populaire. Le *Deutschlandlied*

Paroles : Heinrich Hoffmann von Fallersleben

Musique : Joseph Haydn

1- L'Allemagne, l'Allemagne avant tout,
par-dessus tout au monde,
quand constamment pour sa protection et sa défense,
fraternellement elle est unie.
De la Meuse jusqu'à Klaïpeda,
de l'Adige jusqu'au détroit,
L'Allemagne, l'Allemagne avant tout,
Par-dessus tout au monde !

2- Femmes allemandes, foi allemande,
Vin allemand et chant allemand
doivent continuer dans le monde
de résonner avec leur ancienne beauté,
de nous porter à agir avec noblesse,
tout au long de notre vie.
Femmes allemandes, foi allemande,
Vin allemand et chant allemand !

3- Unité, justice et liberté
pour la patrie allemande !
Cela, recherchons-le,
en frères, du cœur et de la main !
Unité, justice et liberté
sont du bonheur les fondations ;
Fleuris, dans l'éclat de ce bonheur,
Fleuris, patrie allemande !

HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, 1841

JOSEPH HAYDN, 1797

Seit dem deutsch-französischen Kriege wurde das Lied zur Nationalhymne neben der „Wacht am Rhein“. Die Melodie ist die des früheren österreichischen Nationalliedes „Gott erhalte Franz den Kaiser“.

mf Mäßig bewegt

1. { Deutsch-land, Deutsch-land ü - ber al - les, ü - ber al - les in der Welt, }
wenn es stets zu Schutz und Tru-tze Brü - der - lich zu - sam - men hält, }
2. { Deut - sche Frau - en, deut - sche Treu - e, deut - scher Wein und deut - scher Sang }
sol - len in der Welt be - hal - ten ih - ren al - ten schö - nen Klang, }

mf

rit.

von der Maas bis an die Me - mel, von der Etsch bis an den Belt.*
uns zu ed - ler Tat be - gei - stern un - ser gan - zes Le - ben lang.

rit.

f a tempo

Deutsch-land, Deutsch-land ü - ber al - les, ü - ber al - les in der Welt!
Deut - sche Frau - en, deut - sche Treu - e, deut - scher Wein und deut - scher Sang.

f a tempo

8va

XX : Le devenir de l'hymne à l'Est. *Auferstanden aus Ruinen*

Paroles : Johannes Robert Becher

Musique : Hanns Eisler

Johannes R. Becher

(1891 - 1958)

Hanns Eisler

(1898-1962)

Auf - er - stan - den aus Ru - i - nen und der Zu - kunft zu - ge -
Glück und Frie - den sei be - schie - den Deutsch - land, un - serm Va - ter -
Laßt uns pflü - gen, laßt uns bau - en, lernt und schafft wie nie zu -
8 wandt, laßt uns Dir zum Gu - ten die - nen Deutsch - land ei - nig Va - ter -
land. Al - le Welt sehnt sich nach Frie - den, reicht den Völ - kern eu - re
vor, und der eig - nen Kraft ver - trau - end, steigt ein frei Ge - schlecht em -
16 land. Al - te Not gilt es zu zwin - gen, und wir zwin - gen sie ver -
Hand. Wenn wir Brü - der - lich uns ei - nen, schla - gen wir des Vol - kes
por. Deut - sche Ju - gend, be - stes Stre - ben uns - res Volks in dir ver -
24 eint, denn es wird uns doch ge - lin - gen, daß die Son - ne
Feind. Laßt das Licht des Frie - dens schei - nen, daß nie ei - ne
eint, wirst du Deutsch - lands neu - es Le - ben, und die Son - ne
31 schön wie nie ü - ber Deutsch - land scheint, ü - ber Deutsch - land scheint.
Mut - ter mehr ih - ren Sohn be - weint, ih - ren Sohn be - weint.
schön wie nie ü - ber Deutsch - land scheint, ü - ber Deutsch - land scheint.

1- Ressuscités d'entre les ruines
Et tournés vers l'avenir
Laisse-nous te servir pour le Bien
Allemagne, unique Patrie
Nous devons surmonter l'ancienne misère
Et nous y parviendrons unis
Car nous devons réussir
À ce que le soleil brille
Comme jamais sur l'Allemagne.

2- Que Bonheur et Paix soient partagés
Allemagne, toi notre Patrie
Le monde entier aspire à la Paix
Tendez vos mains vers les Peuples
Si nous nous unissons fraternellement
Nous combattons l'ennemi du peuple
Laisse briller la lumière de la Paix
Et que plus jamais une mère ne pleure son fils !

3- Laisse-nous labourer et construire
Apprenez et créez comme jamais auparavant
En faisant confiance à vos propres forces
Érigez un Être libre
Jeunesse allemande, notre Peuple
Place en Toi ses espoirs
Tu seras la nouvelle vie de l'Allemagne
Et le soleil brillera comme jamais
Sur l'Allemagne !

XXI : Le devenir de l'hymne à l'Ouest. *Hymne an Deutschland*

Paroles : Rudolf Alexander Schröder

Musique : Hermann Reutter

Hymne an Deutschland

Gedicht: **Rudolf Alexander Schröder** Musik: **Hermann Reutter**

1. Land des Glau-bens, deut-sches Land, Land der Vä-ter und der Er-ben,
uns im Le-ben und im Ster-ben Haus und Her-berg, Trost und Pfand,
sei den To-ten zum Ge-dächt-nis, den Le-bend-gen zum Ver-mächt-nis,
freu-dig vor der Welt be-kannt, Land des Glau-bens, deut-sches Land!

Pays de la foi, pays allemand
Pays de nos pères
Et de notre héritage
Que, dans la vie comme dans la mort,
Dans les maisons et les auberges
Que le souvenir des morts
Le testament des vivants
Soit présent auprès de nous
Dans la vie comme dans la mort
Dans les maisons et les auberges
Dans le réconfort comme dans l'affliction
Et soit connu dans le monde entier,
Pays de la foi, pays allemand !

XXII : À la recherche d'un nouveau « Chant du peuple » à l'Est.
*Wir zieh'n in den dämmernden Morgen (« Nous partons à l'aube »)*¹⁰⁴⁵

Paroles : Marianne Lange
 Musique : Matthias Waldeck

Lauréat du prix de composition

Wir sind noch jung und in uns ist die Kraft, Deutschland aus Trümmern zu bau'n;
 in uns brennt Kühnheit und Lei- des- schaft, zwingt uns, nach vorwärts zu schau- en. Wir
 zieh'n in den dämmernden Mor- gen, noch hül-len die Ne-bel das Tal. Bald
 schwinden die nächtlichen Sor- - gen und Deutschland er- steht aus der Qual. Wir

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

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

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

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

Marianne Lange

¹⁰⁴⁵ « Unser erstes Preisausschreiben : Das Lied des Volkes », *Theater der Zeit*, 2^{bre} année, n°2, février 1947, p. ii.

Résumé

Cette étude des politiques musicales en Allemagne de 1933 à 1949 offre une analyse historique et musicologique des liens inévitables qu'entretinrent musique et politique au gré des événements historiques et sous des systèmes divers et antagonistes : nazisme, communisme, démocraties. Le point de départ de notre réflexion est l'étude du nazisme. Revendiquant une « révolution » par le renversement de la République de Weimar emblématique de ce qu'Adolf Hitler nomme déjà une « dégénérescence » croissante dans le domaine artistique, il s'est nourri du terreau nationaliste et pangermaniste présent en Allemagne depuis le XIX^e siècle pour professer l'idéologie obsessionnelle et excluante de la « pureté de sang » comme élément de définition de la germanité. De ces fondements découle l'organisation de notre travail, qui s'intéresse aux politiques musicales mises en œuvre depuis la naissance du III^e Reich jusqu'à la constitution de deux Allemagnes, au regard de trois axes conducteurs. Celui de la pureté tout d'abord, déclinée en réaction contre des définitions très diverses de l'impur ou de l'indésirable selon les régimes politiques et les périodes étudiées ; l'accompagnent les questionnements concernant la recherche de pureté en musique, mais aussi de la « purification » ou d'« épuration » musicale. Celui du « peuple » ensuite ; les réalités politiques, géographiques et idéologiques parfois antagonistes inhérentes à ce terme presque métonymique sous-tendent déjà la complexité des liens qu'il entretiendra avec la musique. Celui de la rupture enfin : en étudiant des régimes qui se construisent par l'opposition mutuelle, nous analysons les mises en application des velléités ou des utopies de rupture en lien avec les politiques musicales et nous nous interrogeons sur la possibilité de la rupture dans le domaine artistique lorsque celui-ci est lié au politique.

Mots-clés : musique, politique, III^e Reich, Hitler, Allemagne occupée, Guerre froide.

Summary

This historical and musicological study focuses on the politics of Music in Germany, from 1933 to 1949. It explores the inherent relationship between music and politics, under diversified and antagonistic regimes. It starts with the Hitler years and the study of Nazism. Professing a national-socialist “revolution”, mainly by the rejection and stigmatization of the Weimar Republic artistic accomplishments, Hitler defines the music and the new “Aryan” Man he wants to create primarily by professing an ideology of blood “purity”. This is the concept we start from: the ideology of “purity” has many musical consequences throughout the century, leading to the idea of “purification” or even musical “purge” during and after the Hitler years. We also take interest in the links between music and “the people”: the political and geographical contexts leading to a definition as a “racial community” or as an “occupied population” underline the complexity of the relationships with the political power and with music itself. Last, we question the concept of “rupture” that defines each regime and its mostly utopian ambition to renew the musical creation, to fit its new political agenda.

Keywords : music, politics, Third Reich, Hitler, occupied Germany, Cold War.