



Enjeux politiques et idéologiques de la « nouvelle musique » dans la Zone d'occupation américaine en Allemagne après 1945

Élise Petit

DANS **ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI** 2015/3 N° 213 , PAGES 38 À 53

ÉDITIONS **ASSOCIATION POUR LA CONNAISSANCE DE L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI**

ISSN 0002-5712

ISBN 9782757409152

DOI 10.3917/all.213.0038

Date de mise en ligne : 01/12/2016

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2015-3-page-38?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



Enjeux politiques et idéologiques de la « nouvelle musique » dans la Zone d'occupation américaine en Allemagne après 1945

L'expression « nouvelle musique » (*Neue Musik*) souligne la pluralité des manifestations musicales au sortir de la guerre suite à la capitulation sans conditions de l'Allemagne nazie. Elle fait tout d'abord référence à la *Neue Musik* des années 1920, c'est-à-dire la musique savante moderne de la République de Weimar, Kurt Weill, Arnold Schönberg ou Paul Hindemith en étant les principales figures tutélaires. Redécouverte après de longues années d'interdiction et de silence, elle conserve ce qualificatif après 1945, malgré les accusations de désuétude portées par une partie de la nouvelle génération de compositeurs. La *Neue Musik* désigne également le corpus étranger dont le public allemand a été privé par le régime hitlérien, notamment les œuvres de certains compositeurs des quatre puissances occupantes alliées – États-Unis, URSS, Grande-Bretagne et France. Enfin, cette expression qualifiera la musique savante qui, par une cassure avant tout historique, doit se démarquer de celle des siècles précédents ; sa dénomination annonce alors une *tabula rasa* qui se déclinera différemment d'une zone d'occupation à l'autre.

La « nouvelle musique » recouvre donc des univers esthétiques variés et sous-tend des enjeux mouvants et évolutifs. En premier lieu, un besoin urgent de reconstruction, passant nécessairement par la dénazification préalable des répertoires et des musiciens eux-mêmes. Processus – ou plutôt utopie – de table rase sur lequel l'occupant est souverain. Ensuite, l'apport de la « musique des libérateurs » à un peuple conditionné par des politiques musicales ultranationalistes, avec un objectif que l'on pourrait qualifier d'« expansionnisme musical » et de « revanche culturelle » sur une nation accusée de s'être longtemps considérée, *a fortiori* sous le régime nazi, comme la patrie des Arts et le berceau des Lumières et qui, par prétention, aurait ignoré ou méprisé les accomplissements artistiques et la richesse culturelle des autres nations. Enfin, des ambitions esthétiques de rupture totale par rapport à un passé immédiat, rapidement instrumentalisées au profit de nouveaux enjeux idéologiques, géopolitiques et stratégiques, et dont l'« École de Darmstadt » deviendra le symbole en zone d'occupation américaine.

* Musicologue, É. Petit enseigne à l'Université Paris Est – Marne la Vallée. Elle a soutenu à cette université en 2012 une thèse intitulée *Velléités et utopies de rupture : Les politiques musicales en Allemagne, de 1933 à 1949*.

État des lieux

La capitulation de l'Allemagne, sa division en quatre zones et surtout la révélation des atrocités commises par le régime ont conduit à un impératif de revendication de rupture pour amorcer la reconstruction du pays. 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 rapidement un nouveau départ, dans une réalité totalement repensée. 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. 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.

La revendication de *Stunde Null* se traduit plus dans les intentions que dans les faits. 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, les personnalités allemandes auxquelles sera confiée partiellement la tâche de reconstruction ont quasiment toutes connu le régime hitlérien et la République de Weimar, si ce n'est l'empire de Guillaume II pour les plus âgées. L'« Heure Zéro » annonce donc, plutôt qu'une *tabula rasa*, le « Temps des ruines » (*Trümmerzeit*) avant le « Nouveau départ » (*Neubeginn*), mais exerce néanmoins un impact psychologique non-négligeable sur la population et sur les acteurs de la reconstruction, parmi lesquels les artistes.

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 »¹.

Tel est le constat de l'Officier américain en charge de la musique en Bavière, John Evarts, à l'arrivée des troupes en 1945, et qui reflète la situation de l'ensemble de l'Allemagne. Avec la « mise au pas » (*Gleichschaltung*) des institutions 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, sous l'égide nazie. Lors des concerts, les svastikas ornaient les salles et la scène. L'adhésion à la *Reichsmusikkammer* était obligatoire. Ceux qui choisirent de s'en écarter ne purent poursuivre leurs activités. En conséquence, l'immense majorité des musiciens est considérée coupable de collaboration après la guerre. Le répertoire des compositeurs de la tradition allemande des siècles précédents a lui aussi été mis à contribution, détourné, instrumentalisé : « nazifié ». De même pour celui des

1. John Evarts, « Combined History of the Theater Control Section and Music Control Section, Office of Military Government for Bavaria », 1947, p. 3. National Archives Washington, DC (ci-après NARA), Rg 260, Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».

Volkslieder, chants populaires instrumentalisés notamment pour l'embrigadement des jeunes dans les organisations de masse du parti.

Dénazification

L'occupation de l'Allemagne est marquée dès ses débuts par une volonté de cohésion des Alliés, immédiatement fragilisée 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 nazisme². » Cette action se traduit par la mise en place des « quatre D » : la *démilitarisation* ; la *décentralisation* ou « décartellisation³ » 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 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.

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. En pratique, seuls les Américains appliquent systématiquement cette contrainte. À partir des réponses collectées, cinq « groupes » sont établis selon les termes décidés par le Conseil de Contrôle interallié : les « principaux coupables » (*Hauptschuldige*) ; les « individus compromis » (*Belastete*) ; les individus « peu compromis » (*Minderbelastete*) ; les « suivistes » (*Mitläufer*) ; les individus « exonérés » (*Entlastete*). Tous, au-delà des réponses apportées à leur questionnaire, doivent produire les preuves de leur innocence, le plus souvent par le biais de courriers ou de témoignages d'amis ou de collègues déjà « exonérés ».

Réorganisation de la vie artistique

La tâche qui incombe aux forces alliées est également la définition de critères précis et objectifs permettant de déterminer le degré de collaboration et de compromission des 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, tandis que d'autres préfèrent ne pas pratiquer une politique de censure artistique et de destruction d'œuvres, qui reviendrait à reproduire un fonctionnement totalitaire.

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

2. « Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, p. 4. NARA, Rg 165, Box 330, dossier « Miscellaneous Basic Papers ».

3. Alfred Wahl, *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 5.

dans chaque zone ; elles doivent ensuite être transmises à chaque Commandant allié pour l'application de décisions d'exclusion homogènes. Les premières listes noires, américaines, paraissent en octobre 1945. 327 artistes y figurent, parmi lesquels Hermann Abendroth, Karl Böhm, Werner Egk, Wilhelm Furtwängler, Walter Gieseking, Herbert von Karajan, Hans Pfitzner et Richard Strauss⁴. Quelques mois plus tard sont ajoutés parmi d'autres Ernst von Dohnanyi, Wolfgang Fortner, Elisabeth Schwarzkopf. 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* ; celle des « gris acceptables » (*Grey acceptable*) sur laquelle figurent les organisations et corporations sans lien direct avec le régime nazi, ainsi que 389 artistes⁵. Les « listes blanches » enfin concernent uniquement les personnes « non-nazies » ou « anti-nazies », souvent victimes du régime. Toutes les personnalités jugées utiles à la reconstruction y apparaissent, parmi lesquelles 441 artistes dont Karl Amadeus Hartmann⁶.

Dénazification et régénération des répertoires musicaux

Sous Hitler était considérée « impure » toute émanation artistique d'un individu dont le sang interdisait l'appartenance à la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*). L'impureté artistique a été stigmatisée par le concept d'« Art dégénéré ». Comment donc « régénérer » l'art après 1945 ? Pour les jeunes artistes, la solution est 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 les productions de la République de Weimar, les artistes de l'après-guerre stigmatisent — ou sont encouragés à stigmatiser — tous les répertoires et compositeurs ayant contribué au succès du régime, volontairement ou non. La nouvelle pureté de la musique se construit donc dans le rejet des politiques musicales du passé immédiat. 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. 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 pacifique⁷. » L'entreprise de dénazification entraîne donc concomitamment celle de « rééducation », notamment par le biais de la musique. Sur cette question également les conceptions divergent selon les zones, et l'entreprise de rééducation laisse rapidement le pas à celle de « réorientation » politique ou idéologique. En zone soviétique, il s'agit de forger une musique pure par une nouvelle idéologie politique, caractérisée par le terme *sozialistisch* (« socialiste »). À l'Ouest, particulièrement dans la zone américaine, le rejet avec tout lien politique doit être le garant d'une musique

4. 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.

5. *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.

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

7. « Report of the Tripartite Conference of Berlin », 2 août 1945, *doc. cit.*, p. 4.

nouvelle, caractérisée par sa totale indépendance, et à propos de laquelle on retrouve le terme omniprésent *Freiheit* (« Liberté »). Au-delà des antagonismes, l'objectif de chacun des Alliés est en définitive le même : appliquer son propre système politique tout en promouvant ses valeurs et sa culture.

En témoigne la fondation d'une Bibliothèque musicale interalliée (*Interalliierte Musikbibliothek*) 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 Britanniques, 200 par les Soviétiques, 100 par les Français et 80 par les Américains⁸. 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.

Malgré cette façade unitaire, dès les premiers mois suivant l'installation de chaque Commandant en chef dans sa zone, les stratégies de prise d'influence, que l'on pourrait qualifier d'« expansionnisme culturel » et politique, sont observables.

La musique des libérateurs : l'expansionnisme culturel américain

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 culture⁹.

Ainsi s'exprime le directeur de l'*Office of War Information* (OWI) américain dès le mois de juin 1944, révélant le sentiment d'infériorité qui prévaut et qui orientera les politiques musicales anglo-américaines dès leur début.

Les Américains ont été discrédités par le régime hitlérien comme inférieurs aux Allemands, non seulement à cause de l'absence d'une longue tradition de musique savante, mais également du fait de la renommée et de la prévalence du jazz, considéré « dégénéré ». Bien que le jazz soit remis à l'honneur immédiatement après la fin des combats dans toutes les zones d'occupation, le mépris d'une partie conservatrice de l'opinion allemande à l'égard de cette musique mène le gouvernement d'occupation à se justifier et, loin de revendiquer la richesse de ce répertoire populaire qui a exercé une influence notable en Europe, les acteurs culturels de l'administration s'inscrivent implicitement dans une relation d'infériorité.

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

8. Chiffres donnés dans le « Weekly Report of Theater and Music Section for Period 26 September-1 October 1946 », p. 1. NARA, Rg 260, Box 240, dossier « Weekly Reports ». Moins d'un an plus tard, le catalogue des œuvres américaines s'élève à 211 pièces de 98 compositeurs.

9. Edward Barrett, cité par David Monod, *Settling scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 20.

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-mêmes¹⁰.

Même Paul Hindemith, exilé aux États-Unis depuis 1940, souligne l'influence décisive de l'Europe et l'absence de « racines » des compositeurs dans une conférence qu'il donne à Darmstadt en août 1947 sur la musique américaine :

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*¹¹.

Il affirme 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.

Comparativement à celle des Européens, la musique savante américaine est effectivement récente. Les premières musiques dont aient été conservées des traces sont des psaumes religieux protestants apportés par les colons. En 1818 Anthony Philip Heinrich, originaire de Bohême, est le premier musicien à prôner la création d'une musique s'inspirant du folklore américain et se libérant des influences européennes. Il sera suivi par Antonín Dvořák, nommé à la tête du Conservatoire national de New York en 1892. Le premier orchestre permanent, le *New York Philharmonic Orchestra*, est créé en 1842. L'ouverture du premier conservatoire date de 1860 et celle du *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. 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 musique des dernières décennies est donc encouragée car cette période est la plus avantageuse pour les Américains.

Sur le terrain allemand, l'administration américaine accuse dans un premier temps un retard notable comparativement à ses Alliés, particulièrement soviétiques. Les premiers centres culturels américains sont créés en mai 1947 ; les Soviétiques avaient ouvert leur premier « club » *Die Möwe*, dès la fin des combats, les Français dès 1945 également, les Britanniques en mars 1946. Concernant l'approvisionnement peu conséquent en musique américaine auprès de la Bibliothèque musicale interalliée, les 80 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.

10. Quincy Porter, « The situation of the American composer », *The Music Journal*, vol. V, n° 3, mai-juin 1947, p. 14.

11. Paul Hindemith, « Musik in Amerika », cité par D. Monod, *op. cit.*, p. 247-248.

Le sentiment d'infériorité ainsi que la politique de « non-fraternisation » qui prévaut mènent à l'interdiction totale faite à tout musicien américain de se produire devant un public allemand. Les rares concerts de musique américaine sont tout d'abord réservés aux troupes. En septembre 1945 est 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. 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 *Incredible Flutist Suite* de Walter Piston. 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. L'engagement d'interprètes américains de renommée internationale est pour sa part fortement recommandé par le directeur de l'*Information Control Division* (ICD) 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. Il faudra attendre la nomination en février 1947 du compositeur 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* n'est cependant concrétisé qu'en 1948, avec la venue de Leonard Bernstein au *Prinzregententheater* de Munich. Loin du succès escompté, le concert est un échec cuisant pour l'image de l'occupant : la priorité étant donnée à la reconstruction matérielle du pays, les salles d'opéra ou de cinéma sont utilisées pour loger les régiments de soldats américains. La vision du désordre causé par les troupes dans ce lieu culturel – dont le foyer a été transformé en mess pour les officiers – confine pour la population conservatrice au sacrilège.

Pour contrer ces multiples erreurs stratégiques, les officiers culturels du gouvernement militaire d'occupation mettent en place 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 matériel suite à l'épuration du système scolaire allemand. Figurant sur la liste des 85 films conseillés, l'exemple de *Toscanini*, commandé et produit par l'OWI, qui présente l'Amérique comme une terre d'accueil et « donne une idée de l'estime en laquelle la musique est tenue en tant qu'activité culturelle par le public américain¹². »

Les articles consacrés aux États-Unis 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

12. 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. 19. NARA, Rg 260, Box 3, dossier « Protokolle + Report (films) ».

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), 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 et attirent un vaste public avec une programmation et des interprètes de qualité¹³. 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. Des émissions sont consacrées uniquement à la musique savante américaine des dernières décennies.

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*) à l'instigation de l'ICD :

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 poudre¹⁴.

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 trouve Hans Rosbaud, Karl Amadeus Hartmann et Hans Heinz Stuckenschmidt. Ils sont également suivis de discussions avec le public.

La musique de la liberté : modernité et Guerre froide

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 influence¹⁵.

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 de la liberté ». 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 « pure » doit dorénavant être exempte de toute

13. Heins Walter Heinsheimer, « Amerikanisches Musikleben im Aufstieg », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV, n° 9, juillet 1947, p. 250-254.

14. Walter Hinrichsen, « Information Control Cumulative Report, 1 July-31 December 1946 », p. 1. NARA, Rg 260, Box 240, dossier « Weekly Reports ».

15. Ernst Krenek, *Perspectives of New Music*, p. 38. Cité par Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. 357.

connivence avec le politique. Stimulés par les vainqueurs mais également spontanément, les artistes aspirent à retrouver la démarche de « l'art pour l'art » décriée et interdite par Rosenberg et Goebbels. L'idée de retour à l'interdit mène cependant à un autre problème que formule ainsi le nouveau rédacteur en chef de la revue *Melos*, Heinrich Strobel, dès la parution du premier numéro : « On ne peut tout de même pas effacer les douze dernières années et recommencer où l'on s'était arrêté en 1933¹⁶. » 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 Webern. Elle s'imposera largement avec la création des *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt.

Quelques mois seulement après la capitulation, le critique musical Wolfgang Steinecke, alors conseiller culturel pour la municipalité de Darmstadt, et le compositeur compromis Wolfgang Fortner (qui figurera pourtant sur les listes noires américaines à partir de juin 1946) proposent à la force occupante américaine d'y ouvrir un institut dispensant des cours d'été sur la « nouvelle musique ». Les premiers *Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik* ont ainsi lieu du 25 août au 20 septembre 1946 au château de Kranichstein. Ils deviennent à partir de 1948 les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* et acquièrent alors une envergure véritablement internationale. Un piano est fourni par les Américains, qui financent 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 moderne existant en Allemagne, mais aussi et surtout en Amérique et dans le reste de l'Europe. En outre, son intérêt pour le matériau musical et le degré d'abstraction que permet cette musique semblent la mettre à l'abri de toute récupération politique ou propagandiste. La nouvelle esthétique résulte donc de l'intention de s'inscrire avant tout en réaction contre le nazisme :

L'imaginaire national-socialiste — pour contraster de façon très évidente — visait la collectivité d'un « peuple », celui de Darmstadt s'appuya sur le particularisme d'une élite ; [...] la politique nationale-socialiste cherchait un art de la masse, un art forcé, non fondé, à l'effet esthétique, et dont l'origine doit rester dans l'obscurité ; au premier plan de « l'École de Darmstadt », le dialogisme essentiel d'un art qui considère une capacité d'explication poétologique comme l'une de ses conditions. [...] Enfin, le mythe national-socialiste s'appuyait sur un art « éternel », sur des figures qui devaient être remplacées avec le temps ; l'« École de Darmstadt » bien au contraire exerça sa propre historicité en proclamant un principe artistique essentiel se renouvelant sans cesse, qu'elle s'efforça de mettre en application par la création¹⁷.

L'enjeu est également de trouver et d'élaborer, à terme, un langage musical nouveau. La création en 1947 à Darmstadt de la première *Symphonie* de Hans Werner Henze,

16. Heinrich Strobel, « Melos 1946 », *Melos, Zeitschrift für neue Musik*, XIV, n° 1, novembre 1946, p. 1.

17. Hermann Danuser, « Die "Darmstädter Schule". Faktizität und Mythos », dans Hermann Danuser, Gianmario Borio (dir), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Fribourg-en-Brigau, Rombach, 1997, vol. II, p. 361-362.

alors âgé de 21 ans et qui décrira plus tard cette pièce comme « un vide politico-idéologique, un neutre sociétal, un mystère non-ouvert à l'explication rationnelle¹⁸ » 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 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 idéologique¹⁹.

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, 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 allemande²⁰.

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 ». Si l'administration américaine n'exerce ni censure ni ingérence au sens où l'entendent des compositeurs ou artistes ayant connu le système nazi, elle supervise néanmoins la publication des livrets de programmes, qui portent la mention « autorisés par le gouvernement militaire » (*genehmigt durch die Militärregierung*) et accorde ou non aux jeunes musiciens et compositeurs l'autorisation de participer à ces cours d'été. Everett Helm, officier américain et compositeur en charge de la musique dans la Hesse, accorde les financements, procure des bourses pour des étudiants, contacte lui-même les compositeurs américains pour les partitions à envoyer à Darmstadt et y donne régulièrement des

18. Hans Werner Henze, cité par Gesa Kordes, « Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity », dans Celia Applegate, Pamela Potter (dir), *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 212.

19. 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.

20. Emanuel Solomons, « Basic Policy for Information and Information Control Service Operations in Germany », 25 janvier 1946, p. 1. NARA, Rg 260, Box 242, dossier « Theater Policies – 1947 ».

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 ; ces cours d'été ne devront pourtant leur survie qu'au financement du gouvernement militaire américain. C'est pourquoi il peut être judicieux d'évoquer à ce sujet une véritable « politique de l'apolitisme ».

Mars 1946 : Winston Churchill formule l'idée d'un « rideau de fer » divisant l'Allemagne. Le 2 décembre de la même année, Américains et Britanniques signent à New York un accord prévoyant la fusion progressive de leurs zones dans une « bizonie » à partir du 1^{er} janvier 1947. La France les rejoindra en 1948 pour former la « trizone ». 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. 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 entités 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, tandis que les Soviétiques sont isolés.

La culture comme arme de guerre

En février 1947, les officiers américains pointent la crispation des relations culturelles avec les Soviétiques en Allemagne :

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'occupation²¹.

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. Cette 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 véhémement du côté américain et crée un incident diplomatique. Jugée trop ouvertement propagandiste par les spectateurs, *Die russische Frage* ne connaîtra cependant qu'une dizaine de représentations. Symbole de la rupture irrémédiable qui s'ensuivra : la fermeture de la Bibliothèque

21. OMGUS, Office of the Director of ICD, « OMGUS Report N° 6 », 22 février 1947, p. 5. NARA, Rg 260, Box 245, dossier « Information Control Reports ».

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.

Fait 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. L'affrontement politique s'incarne ouvertement dans le domaine culturel. Bien que la libre circulation des artistes ne soit ni interdite ni remise en cause officiellement, le changement de monnaie et la limitation des conversions de devises autorisées forcent cependant rapidement les artistes à choisir une zone dans laquelle s'établir ; 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. S'ensuivra, à terme, un exode massif vers l'Ouest, avec une revitalisation de la vie musicale dans ce secteur.

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 fait écho 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, « organisées et exécutées de telle manière que la responsabilité du gouvernement américain ne semble pas évidente aux personnes non autorisées et, en cas de découverte, que le gouvernement américain puisse plausiblement déclinier toute responsabilité à cet égard²². » 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 juin 1950 sera l'exemple le plus célèbre. 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 « dégénérescence » 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

22. 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.

dans la société libre », « La Défense de la paix et de la liberté » ou encore « Une culture libre dans un monde libre »²³.

D'un côté, la mainmise du régime stalinien sur la zone Est de l'Allemagne est entérinée. De l'autre, le Général Lucius Clay, en charge de l'Office du Gouvernement militaire (OMGUS), lance en zone américaine son *Operation Talk Back*, destinée à « souligner la différence qui existe entre l'état policier communiste et la véritable démocratie²⁴ », en octobre 1947.

L'offensive lancée par les deux principaux Alliés touche collatéralement la musique. Le mode de propagande antisoviétique choisi par les Américains en matière de musique est surtout la mise en valeur de l'esthétique la 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 :

La même idéologie, le même vocabulaire, le même appel aux « sentiments sains du peuple », les mêmes criarderies 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 culturelles²⁵.

Emblématique de la pureté politique car non-entachée par les années de national-socialisme, la *Neue Musik* le devient également du modèle démocratique américain. Promue comme symbole de rupture avec le totalitarisme et les dérives populistes, elle 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.

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.

Cela passe tout d'abord par l'organisation de concerts, dont certains ont déjà été mentionnés précédemment. 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 dix concerts, avec une programmation diversifiée. Elle donne à entendre des compositeurs des quatre zones : Aaron Copland et Frederick Jacobi représentent les États-Unis, aux côtés de Paul Hindemith,

23. 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-Smith, *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, Londres, Routledge, 2002 ; Mark Carroll, *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

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

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

Arnold Schönberg et Igor Stravinsky, dont la double-nationalité est mentionnée. Des initiatives similaires seront ensuite lancées à Augsburg, Nuremberg, Cobourg et Würzburg, avec des concerts mensuels.

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 consacrés²⁶. Certains sont précédés de présentation des œuvres ou des compositeurs, ainsi que d'explications permettant au public une meilleure perception. Des festivals de « nouvelle musique » ou de « musique moderne » sont organisés et financés en majorité par les fonds publics, tels les *Berliner Musiktage* et les *Stuttgarter Musiktage* (mai-juin 1947) ou la *Woche für neue Musik* à Francfort (mai 1948). Outre l'exemple spécifique des *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt et celui de la *Gesellschaft der Freunde und Feinde der neuen Musik* déjà évoqués, des « Instituts pour la nouvelle musique et l'éducation musicale » (*Institute für Neue Musik und Musikerziehung*) sont ouverts en secteur américain ; ils dispensent des cours toute l'année et organisent également des « journées d'étude » (*Arbeitstagungen*).

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 culture²⁷.

Malgré les nombreuses actions en faveur de la nouvelle musique, le constat d'échec dressé en 1947 persiste dans les années d'après-guerre : le public allemand y reste dans l'ensemble réfractaire et la fréquentation des concerts est insatisfaisante. Le conservatisme artistique est toujours présent au sein de la population, notamment en matière de musique. Les tentatives de pédagogie restent majoritairement infructueuses. 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. 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 occidentale. 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, Schumann, ou encore Tchaïkovski, Chopin, Debussy, Ravel et Fauré. 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, décidera de débloquent de nouveaux fonds publics pour s'assurer la continuité de la programmation de sa musique savante et la survie d'initiatives en faveur de la nouvelle musique, à commencer par les Cours d'été de Darmstadt et les concerts « *Musica Viva* ».

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

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

Le déclin de la programmation de nouvelle musique et l'éloignement du public peuvent également s'expliquer par la persistance symptomatique du protectionnisme, du conservatisme et même du nationalisme musical dans le pays. Ce conservatisme musical est révélateur de l'échec de l'entreprise de dénazification ; en 1948, nombre d'Allemands interrogés dans le cadre d'enquêtes de l'administration américaine affirment encore avoir pour mission d'« empêcher la grande musique de disparaître de la surface de la Terre²⁸. » Dans le domaine de la musique savante importée en zone américaine, les résultats des enquêtes soulignent également le problème de la persistance des préjugés de la population contre les États-Unis en matière de culture. Le retrait progressif des troupes américaines, suite à la constitution de la République Fédérale d'Allemagne en 1949 coïncidera d'ailleurs avec celui des compositeurs américains des programmes de concert.

Si l'entreprise américaine de « dénazification », de « rééducation » et de « réorientation » des Allemands de sa zone par la mise en valeur de la *Neue Musik* semble avoir partiellement échoué, il n'en reste pas moins que les diverses initiatives de promotion de la modernité ont permis d'amorcer une évolution profonde de l'esthétique musicale dont la principale « école », celle de Darmstadt, agrègera les plus grands noms de la musique contemporaine européenne et américaine, tels que Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Hans-Werner Henze, Pierre Boulez, Luigi Nono ou encore John Cage.

Archives et Sources

National Archives and Records Administration (NARA), College Park, Maryland :

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

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

Melos, Zeitschrift für neue Musik. Volumes XIV, XV, XVI (1946-1948).

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.

–, *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.

Bibliographie

APPLEGATE (Celia), POTTER (Pamela) (dir), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

CARROLL (Mark), *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

CLAY (Lucius), *Guerre froide à Berlin*, trad. fr. Hélène Bayan, Claude Noël, Pierre Baubaut, Robert de Lignerolles, Paris, Berger-Levrault, 1950.

DANUSER (Hermann), BORIO (Gianmario) (dir), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946-1966*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, vol. II.

28. Propos cités dans le rapport de la Cultural Affairs Branch, E&CE Division, « Semi-Annual Report, July 1 through December 31, 1948 », février 1949, p. 2. NARA, Rg 260, Box 20, dossier « Special Reports 1947-Feb 1949 ».

- MONOD (David), *Settling scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.
- PORTER (Quincy), « The situation of the American composer », *The Music Journal*, vol. V, n° 3, mai-juin 1947, p. 14-15.
- ROSS (Alex), *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- SCOTT-SMITH (Giles), *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*, Londres, Routledge, 2002.
- STONOR SAUNDERS (Frances) *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, trad. fr. Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003.
- UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE, *Foreign relations of the United States. 1945-50, Emergence of the Intelligence Establishment*, Washington, US Government printing office, 1996.
- WAHL (Alfred), *Histoire de la République fédérale d'Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1991.
- WUERMELING (Henric L.), *Die weiße Liste. Umbruch der politischen Kultur in Deutschland 1945*, Berlin, Ullstein, 1981.