



HAL
open science

Recension : "La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation", Karine le Bail, 2016. "La musique à Paris sous l'Occupation", Myriam Chimènes et Yannick Simon (dir.), 2013

Philippe Gumpłowicz

► **To cite this version:**

Philippe Gumpłowicz. Recension : "La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation", Karine le Bail, 2016. "La musique à Paris sous l'Occupation", Myriam Chimènes et Yannick Simon (dir.), 2013. *Revue de musicologie*, 2018. hal-02171183

HAL Id: hal-02171183

<https://univ-evry.hal.science/hal-02171183v1>

Submitted on 2 Jul 2019

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.

Myriam Chimènes et Yannick Simon (dir.)

La musique à Paris sous l'Occupation

Paris, Fayard/Cité de la musique, 2013, 288 p.

Karine Le Bail

La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation

Paris, CNRS éditions, 2016, 440 p.

Sur la musique sous l'Occupation, tout commença avec le groupe de recherche dirigé par Myriam Chimènes, chercheuse à l'Institut de recherche sur le patrimoine de la musique en France (IRPMF), devenu l'Institut de recherche en musicologie (IREMUS), avec un colloque pionnier – « La vie musicale en France durant la Seconde Guerre mondiale ». Il en résulta en 2011 *La vie musicale sous Vichy*, un livre collectif précédé d'une préface d'Henry Rousso.

Ce fut là un signe parmi d'autres. Les musicologues portèrent dorénavant une attention marquée à des sources archivistiques dès lors qu'elles attestaient de la présence intellectuelle ou politique de la musique dans la cité ¹. Désir d'histoire du côté des musicologues, passion d'historiens pour la musique de l'autre (Michael Werner, Patrice Veit, Sophie-Anne Leterrier, Pierre-André Taguieff, Jean-Claude Yon, Anaïs Fléchet, Étienne Anheim, les historiens de l'Historial de la Grande Guerre ² : les deux disciplines allaient croiser leurs regards sur des objets communs au point d'en devenir parfois indissociables. Pour elles, la période de l'Occupation allait constituer un terrain de prédilection.

La parution récente d'un ouvrage de 440 pages (la fréquence la plus répandue du diapason !) écrit par Karine Le Bail (*La musique au pas*) et des actes d'un colloque dirigé par Myriam Chimènes et Yannick Simon (*La musique à Paris sous l'Occupation*) atteste de l'approfondissement de la recherche dans ce domaine. Deux livres : l'un soliste, l'autre choral. Vie sociale des musiciens d'un côté ; musiciens et musique de l'autre ? La France d'un côté, Paris de l'autre ? Grande fugue et suite de miniatures ? Pas si simple.

Élégamment écrit et fruit d'une longue maturation, le livre de K. Le Bail se présente en quatrième de couverture comme la « première grande étude sur la mise au pas de la musique sous l'Occupation ». Il pâtit peut-être d'une avalanche de détails, conséquence d'une documentation abondante et d'une ambition que limite paradoxalement l'étendue océanique de son sujet : la chanson, le folklore, le disque, les cabarets, les sociétés de concerts, les associations musicales n'y figurent pas, l'auteur limitant son propos à la « grande musique ». Dans ce massif, synthèse déjà très fournie, se

détachent les chapitres qui s'appuient sur ses recherches antérieures : la radio sous l'Occupation, le compositeur entrepreneur Pierre Schaeffer et l'épuration au féminin. Son fil rouge est révélé par son titre : musique dominée – la française par l'allemande –, musiciens « au pas ». Les situations et les acteurs sont répartis selon le crible de catégories historiques ou sociopolitiques bien installées : collaboration, discrimination, persécutions, résistance, épuration. On pourrait parler d'histoire politique de la musique. Cet ouvrage invite à suivre les interprètes, compositeurs, chefs d'orchestre, élèves musiciens qui se croisèrent dans les concerts publics, les salons (la période cultive encore un régime de mondanité proustienne), les pince-fesses de la collaboration, les studios de la radio, les réseaux de résistance, les bancs des tribunaux de l'épuration. K. Le Bail divise la période en deux grands moments : le temps suspendu de l'année 1940 puis ce qui s'ensuit alors que tout se complique. Des îlots de questions, des archipels historiographiques en émergent : antisémitisme, engagement des musiciens en résistance, logiques erratiques de l'épuration.

« Mise au pas », donc ? Elle se serait en premier lieu réalisée *via* le projet d'imposer l'idée d'une « scène partagée » entre musique française et musique allemande, préalable à une Europe nouvelle, c'est-à-dire nazifiée. Dans ce registre, qui vaut surtout pour l'année 1940, la stratégie de la domination s'avancerait masquée, elle se révélerait à travers son effacement, opération à laquelle la musique, « art universel sans parole », art collaboratif par excellence, se prêterait admirablement. La presse collaborationniste, toujours généreuse en citations saignantes et goûteuses, salue ainsi en l'interprétation d'une pièce de Claude Debussy par le pianiste Walter Gieseking, le « rapprochement culturel entre les deux peuples ». Et le choix du divertissement *comme avant*, sur les ondes de Radio-Paris, serait aussi un élément de propagande. Il est vrai que Joseph Goebbels, rappelle K. Le Bail, affirmait que la propagande devait masquer ses buts pour être efficace. D'où les atours pastels de la première période de l'Occupation qu'idéaliserait plus tard Stéphane Hessel, passant sous silence qu'aucune résistance marquante ne la dérangeait. Main de velours tout ce qu'il y a de plus provisoire.

À partir de 1941, la domination s'affirmerait sous les auspices d'une suprématie : le rapport de force entre nazis et alliés allant en se resserrant, la notion de scène partagée devenait obsolète tant et si bien que la musique allemande envahirait sans ambages le terrain de la française. Une thèse que l'on peut discuter. On peut pour cela se reporter à Mathias Auclair (*La musique à Paris sous l'Occupation*,

p. 71) qui montre qu'Hector Berlioz reste alors le musicien le plus joué. Richard Wagner n'encombre pas, loin s'en faut, la scène de l'Opéra de Paris. De plus en plus d'œuvres allemandes données sur les grandes scènes françaises ? Oui, pour les œuvres de Werner Egk et Hans Pfitzner à l'Opéra, mais c'est le Suisse Arthur Honegger et le Français Marcel Delannoy qui se taillent la part du lion dans les programmes. Laissons de côté Lucien Rebatet, critique musical à *Je suis partout* et les zélotes cacochymes du groupe Collaboration. Max d'Ollone, directeur de l'Opéra Comique, en préside la section musicale. Il écrira en 1943 : « En même temps qu'elle doit subir l'influence du nouvel ordre européen, la musique peut contribuer à l'organisation et à l'affermissement de cet ordre » (*La musique au pas*, p. 73).

À l'automne 1940, n'étaient des actions symboliques d'une Résistance encore en gésine ou ce qu'en disait un général visionnaire, la situation est en France celle d'une sortie de guerre. À l'exception de ceux que leur origine voue à devenir des proies, la vie reprend comme si de rien n'était, la guerre a été perdue, ce n'est certes pas rien de pleurer l'absence d'un mari, d'un fils ou d'un amant prisonnier en Allemagne, la pénurie règne, le patriotisme est blessé, mais il faut travailler pour vivre et cela vaut aussi pour ceux que la nécessité n'étreint pas, comme ces artistes sociétaires de la Comédie-Française ou employés au théâtre de l'Odéon. K. Le Bail démontre, cachets à l'appui, le caractère massif de la collaboration artistique à Radio-Paris : « Cette collaboration n'a pas faibli au plus fort des rafles et des exécutions d'otages, en dépit des exhortations des publications résistantes ou encore des agents de la France libre depuis l'antenne de la BBC » (p. 65).

Ce mot de collaboration : on connaît, depuis les travaux de Philippe Burrin notamment, toute la palette de comportements des Français sous l'Occupation. Une gamme changeante à la mesure de cette réalité qui s'installe dans l'opinion à la mesure des informations reçues et intégrées : la guerre n'est pas finie, le pressentiment de De Gaulle dans son *Appel du 18 juin* était exact, « des forces immenses » en viennent à donner. On assiste à un ballet mouvant de collaboration assumée puis de résistance héroïsée. À ce titre, *La musique à Paris sous l'Occupation*, avec sa série de monographies sur des personnalités et des manifestations musicales, propose un contre-chant ou une basse continue, c'est selon, à l'ouvrage de K. Le Bail.

Replié en Touraine (Nicolas Southon, *La musique à Paris sous l'Occupation*, p. 131), Francis Poulenc sera hissé sur le pavois de la Résistance dans le premier numéro de la revue musicale *Contrepoint* en janvier 1946. Éloigné de Paris et débarrassé des problèmes de subsistance, ses compositions sur des poèmes de Paul Éluard et de Louis Aragon le feront apparaître d'une pureté exemplaire à la Libération. Les musiciens résistants du Front national ? L'article d'Henri Barraud qui ouvre ce numéro précité s'intitule précisément : « Musique et Résistance ». S'il célèbre le sacrifice d'un professeur de mathématique fusillé, il ne cite aucun nom de musicien digne de figurer dans la galerie des martyrs.

Et que dire de l'attitude d'Olivier Messiaen ? (Yves Balmer et Christopher Brent Murray, *La musique à Paris sous l'Occupation*). Ses récits ultérieurs reconstruiront le temps passé au stalag, relocaliseront le lieu où fut composé *Le Quatuor pour la fin du Temps*, brouilleront les réseaux qui le font revenir à Paris, passeront par profits et pertes ce professeur d'harmonie juif (André Bloch) que le statut des Juifs a contraint à quitter le Conservatoire et dont il prend la place, tairont *Portique pour une fille de France*, œuvre écrite à la gloire de la Révolution nationale. Collaboration ? Dieu préserve Messiaen d'être assigné à cette catégorie politique ou à telle autre. Il s'adapte, ferme les yeux, regarde ailleurs.

Tout comme Poulenc, il incarne, dans ces cinq années de l'Occupation, l'extraordinaire faculté du milieu musical à *faire avec*. Tout pour la musique ? Pourquoi pas, mais cette acceptation – on pourrait aussi bien dire, ce déni – est plus décourageante encore qu'une collaboration et même qu'un accommodement qui supposerait que l'on ferait bon cœur contre mauvaise fortune. Ainsi de cette musicologue traînée devant les tribunaux de l'épuration pour avoir reçu des soldats allemands chez elle : « Je suis patriote à ma manière, en dehors de tout parti, m'occupant de musique, domaine où la France doit tenir la première place. Dans mes relations avec les Allemands, il y avait beaucoup de curiosité intellectuelle. J'en ai reçu chez moi jusqu'en 1944. Mon père me désapprouvait. — Que pensaient vos camarades ? — Ils me plaisaient, ils disaient que j'étais de la Gestapo³. »

Combien est-elle imprudente, cette jeune femme, et combien ses réponses sont maladroitement. Faudrait-il la qualifier de « collabo », avec ces soldats allemands autour de son piano que lui reproche un tribunal de l'épuration ? Musicienne repliée dans un art qui l'accapare, gageons qu'elle ne dévore

pas *Au Piloni* ou *Je suis partout*, la lecture de certaines partitions lui suffit ; elle s'étonne sans doute que tant d'embêtements lui tombent dessus, qu'a-t-elle *fait* sinon de la musique de chambre ? Tout juste aurait-on pu lui souffler qu'il n'y aurait eu aucun mal à être *informée* des nouvelles du monde. El Alamein en novembre 1942, et Stalingrad, au printemps 1943, ont marqué un tournant dans l'issue de la guerre. Future grande conscience de la gauche intellectuelle, l'écrivain Claude Roy quitte alors *Je suis partout* pour rejoindre l'autre camp. Ce n'est pas le cas d'Arthur Honegger qui ne cesse de composer durant la période, en plus de son enseignement, *Trois poèmes* (sur un texte de Paul Claudel), *Trois psaumes* et sa *Symphonie n° 2* et des musiques de film. Infrangible besoin de considération d'un musicien. Il avait mis en musique *Jeunesse*, sur des paroles de Paul Vaillant-Couturier, un chant très « Front populaire » avant d'être l'un des compositeurs vivants les plus joués durant l'Occupation et de faire le pèlerinage organisé par les nazis à Vienne lors du cent-cinquantième anniversaire de la mort de Wolfgang Amadeus Mozart (Jacques Tchamkerten, *La musique à Paris sous l'Occupation*, p. 107). Honegger aurait servi roi, reine, noblesse, il sert indifféremment le Front populaire, l'État français ou l'Institut allemand.

Quand les juges de l'épuration, la poignée de musiciens proches du Parti communiste, exigèrent des comptes, la cloche de verre protectrice de la Musique vola en éclats. Pas pour très longtemps, ce que montre K. Le Bail dans des pages très instructives. Art sans signification, la musique ne couva pas en son sein de « Brasillach musicien » (P. 270), on passa l'éponge sur la « collaboration » des musiciens d'orchestre et choristes de Radio-Paris indispensables à la qualité des retransmissions musicales. Puis arriva le temps où la mémoire s'en mêla. K. Le Bail et Esteban Buch évoquent l'émoi qui secoua l'unité de formation et de recherche (UFR) de Musique et de musicologie de l'Université Paris-Sorbonne Paris IV dans les années 2010 quand celle-ci refusa que soit donné le nom de Jacques Chailley, son fondateur, à un auditorium dans ses nouveaux locaux. Secrétaire général du Conservatoire de Paris en 1940, Chailley avait anticipé les demandes de l'occupant concernant l'éviction des élèves juifs de l'institution. Celui qui avait consolidé la place de la musicologie au cœur de l'Université avait-il été collaborationniste ? Enfariné dans un esprit du temps peu bienveillant à l'endroit de ceux qui n'étaient pas nés à l'ombre d'un clocher ? Mais peut-être était-il simplement

dévoué à son institution au point de se séparer d'une partie de ses élèves pour protéger le tout, alors que les rumeurs de l'été 40 faisaient état d'une fermeture possible du Conservatoire de Paris ?

Un dilemme moral qui aurait fait les délices du philosophe Ruwen Ogien. Mais y eut-il vraiment dilemme ? Les écrits ultra-maréchalistes de Chailley (*Petite histoire de la chanson populaire française*, 1942) permettent d'en douter. À l'instar d'un André Cœuroy (*La Musique et le peuple en France*, 1941) ou d'un Abel Bonnard (« Chanter », *Je suis partout*, 29 mai 1941), la chanson traditionnelle représentait pour Chailley l'idéal nostalgique d'une France immaculée. Difficile de suspendre le jugement moral tant il est vrai que chaque époque devient opaque pour celle qui lui succède. Soixante-dix ans plus tard, des musicologues s'opposèrent sur ce que l'on devait ou ne devait pas attribuer à Jacques Chailley. Une bataille qui se fit à coup d'interprétations des sources. Pour les accusateurs, l'histoire était devenue juge ; pour ses défenseurs, un sauveur suprême.

PHILIPPE GUMFLOWICZ

¹ En témoigne l'excellent dernier numéro de la *Revue de musicologie* : Yves BALMER et Hervé LACOMBE (dir.), n° spécial « Un siècle de musicologie en France. Histoire intellectuelle de la *Revue de musicologie* », 103-2, 2017.

² Florence GETREAU (dir.), *Entendre la guerre, Sons musique et silence en 14-18*, Paris, Gallimard, 2014.

³ François ROUQUET, in Marc Olivier BARUCH, *Une poignée de misérables. L'épuration de la société française après la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Fayard, 2003, p. 236.