



HAL
open science

”La musique au pas. Être musicien sous l’Occupation” : Introduction générale

Karine Le Bail

► **To cite this version:**

Karine Le Bail. ”La musique au pas. Être musicien sous l’Occupation” : Introduction générale. La musique au pas. Être musicien sous l’Occupation, CNRS Editions, 2016. halshs-02193536

HAL Id: halshs-02193536

<https://shs.hal.science/halshs-02193536>

Submitted on 25 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.

La musique au pas



Être musicien
en France
sous l'Occupation
Karine Le Bail

Gala spirituel de L'INSTITUT
pour la commémoration de la
STAATSOPER BERLIN

Le DIMANCHE 18 MAI à 19 h. 30

L'Enlèvement au Sérail

Opéra-ballet en 3 actes de W.A. MOZART
Mis en scène de M. WALT FÖRSTER

Belmont . . . M. Heigo ROSWAENGE
Constance . . . M^{me} Erna BERGER
Storndine . . . M^{me} Iringare ARMGART
Pedrillo . . . M. Erich ZIMMERMANN
Osmin . . . M. Joseph V. MANOWARDA

Sous la direction de

M. Johannes SCHÜLER

Les prix varient de 10 à 15 Mk.

Le JEUDI 22 MAI à 17 h. 30

dans la salle en scène et avec la distribution du
FESTSPIELHAUS BAYREUTH

TRISTAN ET ISOLDE

Opéra en 3 actes de RICHARD WAGNER
Mis en scène de M. Hans TIETJEN

Tristan . . . M. Max LORENZ
Marke . . . M. Joseph V. MANOWARDA
Isolde . . . M^{me} Germaine LUBIN
Brangäne . . . M^{me} Margarete KLOSE
Kurvenal . . . M. Jaro PROHASKA
Melot . . . M. Karl August NEUMANN

Sous la direction de

M. Herbert von KARAJAN

Les Prix, ainsi qu'on en a déjà vu, varient de 10 à 20 Mk. Les prix de 20 à 200 Mk. Les prix de 200 à 1000 Mk.

LA MUSIQUE AU PAS

Karine Le Bail

La musique au pas

Être musicien sous l'Occupation

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Collection « Seconde Guerre mondiale »

Titres déjà publiés :

Tal Bruttman, Laurent Joly, Annette Wiewiorka (dir.), *Qu'est-ce qu'un déporté ? Histoire et mémoires des déportations de la Seconde Guerre mondiale*, 2009.

Louis Sadosky, brigadier-chef aux RG, présenté par Laurent Joly, *Berlin 1942. Chronique d'une détention par la Gestapo*, 2009. Réédition « Biblis », 2014.

Patrice Arnaud, *Les STO. Histoire des Français requis en Allemagne nazie 1942-1945*, 2010. Réédition « Biblis », 2014.

Sylvie Bernay, *L'Église de France face à la persécution des Juifs 1940-1944*, 2012.

Emmanuel Debono, *Aux origines de l'antiracisme. La LICA (1927-1940)*, 2012.

Bernard Costagliola, *Darlan*, 2015.

À Pol et Nella

*Platon ne craint pas de dire qu'il n'existe de
changement dans la musique qui n'en soit
un dans la constitution de l'État.*

Montesquieu, De l'esprit des lois

Introduction

Dans la belle salle du palais Garnier, le lourd drapé rouge et or du rideau de scène s'est levé sur un vaste décor représentant les plaines de Hongrie. La *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz vient de commencer. Seul dans les champs, au lever du soleil, Faust chante :

Oh ! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes,
Loin de la lutte humaine et loin des multitudes !

Ce samedi 24 août 1940, comme chaque année depuis plus d'un siècle, la soirée d'ouverture de la saison de l'Opéra de Paris focalise tous les regards. Les théâtres lyriques des grandes capitales européennes demeurent ces « salons de la ville » que décrivait déjà Stendhal en 1824 au sortir d'une représentation à la Scala de Milan, avec leur étagement social, depuis l'orchestre jusqu'au poulailler et leurs loges bruissant d'intrigues : « Il n'y a de société que là¹. » En cette fin d'été 1940 toutefois, le spectacle des loges dorées de Garnier occupées par des officiers allemands agit brutalement comme la métaphore d'une culture et d'une société mises au pas. « Un symbole », note Jean Guéhenno dans son *Journal* : « Chaque soir, à l'Opéra, me dit-on, les officiers allemands sont en très grand nombre. Aux entractes, selon l'habitude de leur pays, ils tournent autour du foyer, marchant par rangs de trois ou quatre, tous dans le même sens. Les Français, en dépit d'eux-mêmes, inconsciemment, entrent dans la procession et se mettent au pas. Les bottes imposent leur rythme². »

Il suffit pourtant que les lustres du théâtre s'éteignent pour assister à une autre scène, comme à l'Opéra Comique, au soir du 12 septembre 1940, lors de la première représentation dans Paris occupé du chef-d'œuvre de Claude Debussy *Pelléas et Mélisande*. Là, dans le temps suspendu du « moment de musique », Français et Allemands ont pu éprouver d'improbables et fugaces émotions partagées. « Une grande beauté, faite de mystère et de compréhension, notera dans son *Journal* la poétesse Lise Deharme. Elle finit par gagner la salle pleine de Français méfiants et d'Allemands réservés. Cette communion dans l'obscurité et dans la musique semblerait vouloir balayer les frontières et dissoudre les haines... mais ça recommence à l'entracte³. »

Pour décrire cette « forme d'entente primordiale » entre les trois grands partenaires du concert (le compositeur, l'interprète, l'auditeur), le

philosophe allemand Alfred Schütz utilise la notion de « présent vivant⁴ », lorsque les « consciences distinctes reconnaissent réciproquement et immédiatement leur commune mise en présence⁵ » dans une même dimension du temps et de l'espace, où pas même la barrière de la langue ne vient empêcher l'expérience du « Nous », au fondement « de toute communication possible⁶ ». Même si, comme nous le rappelle Lise Deharme, « ça recommence à l'entracte ». Suivant cette analyse, les lieux de musique et leurs scènes, avec leurs jeux d'interactions singulières, se distinguent des autres espaces publics de l'Occupation – rues, métro, cafés... –, et offrent un point d'entrée privilégié pour observer ces « populations vaincues et occupées mélangées à leurs vainqueurs⁷ » décrites par Jean-Paul Sartre après la Libération.

PENSER PAR LIEUX

Le philosophe pointait la singularité radicale des expériences d'occupation qui, aux représentations de l'ennemi combattant forgées dans un schéma mental binaire, avaient substitué les figures autrement plus insaisissables de soldats allemands côtoyés dans la rue, dans le métro, au cinéma, dans les salles de spectacles : « Sans doute les aurions-nous tués sans pitié, si l'ordre en avait été donné. Sans doute gardions-nous la mémoire de nos rancunes et de notre haine ; mais ces sentiments avaient pris un tour un peu abstrait et il s'était établi à la longue une sorte de solidarité honteuse et indéfinissable entre les Parisiens et ces troupiers si semblables, au fond, aux soldats français. Une solidarité qui ne s'accompagnait d'aucune sympathie, qui était faite plutôt d'une accoutumance biologique », écrivait Sartre, concluant que « le concept d'ennemi n'est tout à fait ferme et tout à fait clair que si l'ennemi est séparé de nous par une barrière de feu. Tel est en tout cas le premier aspect de l'Occupation : qu'on s'imagine donc cette coexistence perpétuelle d'une haine fantôme et d'un ennemi trop familier qu'on n'arrive pas à haïr⁸ ». L'expérience de l'autre, de l'« étranger », comme jeu de l'altérité et de l'identité⁹, s'enrichit ici d'une nouvelle catégorie d'analyse, celle de l'espace comme *lieu pratiqué*¹⁰ : c'est parce que l'ennemi n'est plus « séparé de nous par une barrière de feu » qu'il vient bousculer les représentations du lointain et du proche, de l'étranger et du familier, et fait dès lors éclater les cadres de référence de l'ancienne haine.

Aussi la situation inédite d'un pays occupé aux trois cinquièmes de son territoire par des soldats allemands passionnément mélomanes

ouvre-t-elle une infinité de questions : est-ce que jouer engage ? Et si écouter, c'est agir¹¹, jusqu'où faut-il élargir la notion de *scène* ? Englobe-t-elle ceux qui jouent et ceux qui écoutent ? Les « distingués mélomanes » français raillés par le compositeur Georges Auric après la guerre, « voltigeant de Mengelberg en Karajan, du dernier concert public de Radio-Paris à celui du groupe Collaboration¹² », ne contribuèrent-ils pas, eux aussi, à la fiction d'une grande communauté culturelle européenne orchestrée par l'occupant ? Le spectacle de ces populations vaincues et occupées faisant la queue à l'entrée des théâtres pour acclamer les grands solistes allemands n'offrit-il pas une image forte de cette nouvelle Europe sous domination allemande annoncée par les vainqueurs ? Peut-on parler d'une musique « collaboratrice », ou « résistante » ?

Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de réduire d'emblée notre échelle d'analyse – la musique en tant que « monde social¹³ » –, à des situations d'action, dans quelques réseaux choisis de production de la musique¹⁴. Soit une « pensée par lieu », considérant que les pratiques sociales et culturelles de la musique ont de tout temps été liées à une mutation des espaces, qu'ils soient urbains, sociaux, relationnels¹⁵. Depuis l'âge moderne et « l'appel des cours européennes¹⁶ » s'attachant les grands virtuoses et les compositeurs, les musiciens ont en effet toujours parcouru le monde pour y parfaire leur formation et y construire leur réputation. Or, pour la première fois depuis des siècles, l'occupation d'une partie de l'Europe par les nazis met un terme brutal aux circulations internationales¹⁷. À ce rétrécissement du champ d'action pour les musiciens, bientôt aggravé par les différentes législations d'exclusion, s'ajoute une partition lourde de conséquences : avec l'exode, une partie des métiers de l'art et de la culture, traditionnellement concentrés autour de la région parisienne, se disperse dans les villes de la zone libre. Pour les musiciens restés en zone occupée, il s'agit désormais de composer avec la présence d'un occupant qui investit leurs théâtres et leurs scènes.

Les concerts publics

Trois grandes catégories de lieux vont constituer dans ce livre autant de terrains empiriques pour observer la fabrique de la musique et le mouvement de ses acteurs entre 1940 et 1944. Nous examinerons tout d'abord les différents espaces publics du concert, où s'opère la « rencontre » la plus fréquente entre mélomanes français et allemands. Le vainqueur détient désormais les clés de nombreux théâtres. Par le

biais des réquisitions, les grandes salles parisiennes, le théâtre du Châtelet, le palais de Chaillot, la salle Pleyel, le théâtre des Champs-Élysées ou encore le palais Berlitz sont à lui¹⁸. Il se réserve même des cabarets, des théâtres et des cinémas à l'usage exclusif de ses troupes, comme le théâtre de l'Empire, passé sous contrôle de la *Kraft durch Freude*, l'organisation nazie responsable de l'activité culturelle pour les civils et les militaires allemands – les troupes allemandes ne dédaignant pas se divertir dans les music-halls et les cabarets du «Gai Paris»¹⁹...

Mais c'est bien l'Opéra qui fait l'objet de toutes les convoitises : Hitler n'a-t-il pas tenu à visiter le palais Garnier lors de sa première et unique visite dans la capitale parisienne, à l'aube du 23 juin 1940 ? Dans la salle vide éclairée par tous ses jeux lumineux, le chancelier a pris place un long moment dans la loge présidentielle²⁰. Durant quatre ans, l'occupant dispose ainsi d'un droit d'usage exorbitant à l'Opéra, avec la mise à disposition de ses loges et un prix réduit de 50 % sur les autres places²¹. Les Allemands s'octroient même la possibilité de s'emparer à tout moment du palais Garnier pour y donner des représentations de gala réservées à ses troupes, comme en mars 1941, avec *Die Walküre* de Richard Wagner et les chanteurs de l'Opéra de Mannheim²². La façade de l'Opéra est alors entièrement recouverte d'emblèmes nazis.

Rattachés à ces théâtres, ou à tout le moins leurs hôtes réguliers, gravitent un certain nombre d'orchestres constitués. Si l'on se cantonne à Paris, il y a tout d'abord les deux orchestres lyriques, celui de l'Opéra de Paris, au palais Garnier, et celui de l'Opéra Comique, salle Favart. Ils relèvent de la Réunion des théâtres lyriques nationaux (RTLN), établissement public créé en 1939 sous l'égide du ministère de l'Éducation nationale. Dans ces théâtres, les musiciens bénéficient d'un emploi stable et correctement rémunéré. En 1940, on compte aussi à Paris quatre associations symphoniques relevant de la loi 1901 : la Société des concerts du Conservatoire fondée en 1828, dont le président-chef est Charles Munch, les Concerts Padeloup, fondés en 1861 et dirigés par Albert Wolff, les Concerts Colonne – rebaptisés Concerts Pierné sous l'Occupation –, fondés en 1873 et dirigés par Paul Paray²³, et enfin les Concerts Lamoureux, fondés en 1881 et dirigés par Eugène Bigot. Il existe également diverses formations subventionnées par l'État, tels les Concerts Marius François Gaillard, la Société des instruments à vent dirigée par Fernand Oubradous (devenue Orchestre symphonique de chambre), l'Orchestre symphonique français d'Hubert d'Auriol, l'Orchestre à cordes féminin dirigé par Jane Évrard, l'Association symphonique des membres de l'enseignement public, l'Orchestre de chambre

Maurice Hewitt, l'Orchestre de chambre de Paris dirigé par Pierre Duvauchelle, ou encore l'Orchestre des gardiens de la paix.

Quel est le statut de tous ces musiciens d'orchestre ? On a coutume d'opposer le haut degré d'institutionnalisation et de professionnalisation du milieu de la musique savante à la forte « indétermination sociale » des écrivains²⁴. De fait, à partir de la fin du XIX^e siècle, les musiciens classiques bénéficient à la fois du jeu des recrutements institutionnels (orchestres, théâtres lyriques, compagnies théâtrales, troupes de ballet) et d'un maillage toujours plus large d'activités pédagogiques leur procurant des revenus alternatifs substantiels, sans compter les prestations en tant que solistes ou chambristes, qui peuvent d'ailleurs constituer leur activité principale. Dans les années 1930 et 1940 toutefois, les corps constitués et stables que sont les orchestres symphoniques ou lyriques ne recouvrent encore qu'une infime partie du monde de la musique classique, lequel se caractérise enfin par une profonde hétérogénéité sociale. Ainsi, le statut d'un musicien à l'Opéra de Paris n'a que peu à voir avec celui d'un sociétaire des Concerts Lamoureux. Les associations symphoniques, bien que prestigieuses, ne génèrent en effet que de maigres bénéfices répartis chaque fin de saison entre les musiciens sociétaires²⁵. Ces derniers doivent chercher d'indispensables appoints par le biais de cachets dans les théâtres lyriques, de cours privés ou encore, pour certains, d'activités noctambules dans les cabarets parisiens. De nombreux témoignages contemporains rendent compte du rythme harassant des sociétaires de Lamoureux ou de Colonne, courant entre les répétitions pour leur traditionnel concert dominical et une représentation de fin d'après-midi à l'Opéra Comique, pour terminer la soirée au Théâtre Rouge.

Une grande partie des musiciens classiques est donc soumise aux mêmes contraintes socio-économiques que celles qui s'exercent sur les comédiens, les chanteurs lyriques, les chanteurs de variétés ou encore les danseurs, dès lors qu'ils ne bénéficient pas d'un emploi stable et rémunéré dans une troupe, une revue ou un théâtre²⁶. Tous, enfin, ne vivent et subsistent que *par* la représentation, *sur* une scène, *devant* un public, et constituent dès lors un monde social distinct de la littérature ou de la peinture. Car la musique, comme le théâtre ou la danse, est un art de la scène – ou, si l'on préfère, un art de représentation –, qui rencontre des problèmes spécifiques liés à une dépendance extrême à l'égard de la demande (engagements des théâtres, pouvoir des agents, marché du disque, système des subventions, etc.). Cette situation d'allégeance induit en outre une concurrence extrême entre les artistes qui, là encore, n'a pas d'équivalent dans le milieu littéraire ou celui des arts plastiques.

Le contexte de crise et de pénurie induit par la guerre et l'Occupation va exacerber cette rivalité, de même que la situation d'occupant-occupé va accentuer les conflits de juridiction et obliger les artistes comme les institutions qui les emploient à ajuster leur comportement face au nouveau contexte. Pour examiner ces jeux de séduction et de rivalités, un deuxième espace s'offre à l'étude, resté inexploré dans les divers travaux sur les pratiques culturelles sous l'Occupation : la musique au salon...

Faire salon sous l'Occupation

Dans *Les Mémoires d'un fasciste*, Lucien Rebatet décrit une réception à l'ambassade d'Allemagne en juin 1941 après « l'incomparable » représentation au palais de Chaillot de *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, sous la direction d'Herbert von Karajan. L'ambassadeur et son épouse ont souhaité saluer le talent du « preux sublime²⁷ » Tristan, incarné par Max Lorenz, et de la « superbe » Isolde – Germaine Lubin –, sans oublier le jeune et ambitieux rival de Wilhelm Furtwängler à Berlin, surnommé outre-Rhin par les critiques le « miracle Karajan »²⁸. La brillante plume de Rebatet restitue à merveille l'atmosphère de ces soirées à l'ambassade, où « le Tout-Paris des grandes fêtes s'écrasait », décrivant les réceptions « toujours très courues » de l'Institut allemand « élégamment aménagé dans l'ancienne ambassade de Pologne ». Dans les salons, « autour du buffet bien garni », la bonne société parisienne rencontre des Allemands cultivés, tels le directeur de l'Institut, Karl Epting, « francophile » parce que « grand civilisé », ou Rudolf Rahn, « Allemand à la fois vrai national-socialiste et bon Européen [...], pas teuton pour un sou [...], habitué à la vie internationale, connaissant la France à fond²⁹ ».

Pour avoir été dans les années 1930 deux acteurs importants du rapprochement culturel franco-allemand, Rahn comme Epting connaissent parfaitement le goût tout particulier des élites françaises pour les mondanités culturelles, et font de leurs salons des hauts lieux pour l'art et la pensée qui tranchent singulièrement avec la frivolité des salons d'un Émile Dubonnet, d'un Gabriel Cognacq-Jay ou bien encore de l'hôtel du Ritz, où le champagne coule à flots. Ces « sociabilités d'ambassade » sont à rapprocher d'autres formes de mondanités culturelles où se rencontre l'intelligentsia allemande et française. On pourra citer ici les « Concerts de la Pléiade », imaginés à l'automne 1942 par Denise Tual et Gaston Gallimard pour recréer une sociabilité littéraire dont l'Occupation avait marqué l'arrêt – l'idée étant de « convier des écrivains, en nombre

restreint *sous prétexte* de faire jouer des œuvres musicales nouvelles de jeunes compositeurs... et leur faire des commandes pour ces réunions intimes³⁰ ». C'est en effet le même « public d'élite » qui vient écouter de la musique dans la luxueuse galerie Charpentier, sise rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris. On y croise des Allemands distingués, des écrivains « vedettes » de l'écurie Gallimard (François Mauriac, Colette, Alfred Fabre-Luce), des plasticiens (Christian Bérard, André Dunoyer de Segonzac), des collectionneurs, de grands couturiers comme Jeanne Lanvin ou Christian Dior, des journalistes, des musiciens bien sûr, comme de nombreuses personnalités de l'aristocratie et du Tout-Paris telles que Marie-Blanche de Polignac, la baronne Seillière ou encore la comtesse René de Chambrun, fille de Pierre Laval. Les femmes y portent des « chapeaux absolument extraordinaires³¹ » et les buffets sont somptueux.

Les soirées organisées par le groupe Collaboration, que fonde à l'automne 1940 l'écrivain Alphonse de Châteaubriant³², s'appuient elles aussi sur ces sociabilités mondaines et leurs larges réseaux à Paris comme en province. Sa section musicale, créée à l'initiative du compositeur Max d'Ollone, s'avère à cet égard particulièrement entreprenante, multipliant « concerts, réceptions et repas de galas auxquels assiste la crème de la collaboration culturelle³³ ».

Tous ces jeux de sociabilité restreinte autour de musiciens de talent renvoient immédiatement à une instance centrale dans les représentations comme dans les pratiques musicales : le salon, entendu ici non pas dans le sens des cercles aristocratiques du Grand Siècle mais dans la tradition encore proche des salons musicaux de la III^e République, qui constituent alors des rouages professionnels essentiels dans la vie musicale française³⁴. Interprètes et compositeurs mais aussi critiques et éditeurs viennent y tester un programme ou une nouvelle œuvre devant un public de connaisseurs, et l'on y crée de nombreuses œuvres³⁵. Comme au XVII^e ou au XVIII^e siècle, ces salons sont généralement tenus par des femmes³⁶, elles-mêmes souvent musiciennes accomplies comme Marguerite de Saint-Marceaux, la comtesse Greffulhe (l'un des modèles de Marcel Proust pour la duchesse de Guermantes) ou la princesse de Polignac.

La guerre puis l'Occupation mettent un terme brutal à ces réunions musicales et mondaines. La princesse de Polignac s'exile à Londres où elle meurt en 1943. Seule Marie-Laure de Noailles, dont l'hôtel particulier, place des États-Unis, avait été un haut lieu musical de l'entre-deux-guerres, continue de recevoir. Les « salons de la collaboration » représentent dès lors un nouvel espace de sociabilité et de distinction sociale

que nombre de compositeurs investissent. Fauré, Ravel et Dukas ayant disparu juste avant la guerre³⁷, ils sont remplacés par la génération suivante née au début de la III^e République : Florent Schmitt, Henri Busser, Sylvio Lazzari, Guy Ropartz, Paul Le Flem, Max d'Ollone, Maurice Delage, avec également quelques quadragénaires comme Marcel Delannoy, Arthur Honegger ou Jean Françaix... D'autres, tels Francis Poulenc, Charles Koechlin, Henri Sauguet, Georges Auric ou encore Roland-Manuel, qui tous étaient des habitués des salons de l'entre-deux-guerres, choisissent de se tenir prudemment à l'écart de ces nouveaux lieux de musique hautement politisés. Ce n'est pas toujours simple de se soustraire au « désir de musique » d'un occupant mélomane. Des artistes comme Charles Munch ou encore la soprano Irène Joachim, dont les Allemands raffolent, sont assaillis d'invitations.

La radio comme scène

La radio enfin constitue notre troisième grand terrain d'observation, sans conteste le plus important de l'enquête et aussi le plus méconnu. Entendons ici la radio comme *scène*, scène sans salle mais dotée d'un public innombrable et jouissant d'un vivier d'artistes exceptionnel. L'invention des moyens techniques de reproduction sonore à la fin du XIX^e siècle et le nouveau paradigme de l'écoute médiatisée ont fait éclater les cadres spatiaux et temporels traditionnels de réception de la musique³⁸. Mais dans les années 1930, le phonographe reste encore essentiellement réservé à une certaine classe sociale. Avec la radio, en revanche, l'ensemble des rapports sociaux liés à la musique se trouve bouleversé. Loin de se cantonner à la seule fonction d'« appareil distributeur » ou de « grand magasin acoustique », comme le déplorait Brecht³⁹, la radio est devenue en l'espace de dix années à peine l'institution culturelle française la plus importante, polarisant tout le milieu artistique et générant une nouvelle économie musicale. Elle emploie au contrat des centaines d'artistes dans ses formations musicales et théâtrales permanentes, rémunère chaque année au cachet des milliers de musiciens classiques, de jazz et de variétés, des comédiens, des chansonniers, des humoristes, et commande aux créateurs des milliers de partitions et d'ouvrages dramatiques pour alimenter ses antennes⁴⁰.

Le temps est donc loin où Igor Stravinsky s'employait à condamner la « suralimentation désordonnée⁴¹ » du nouveau média et où Hanns Eisler prédisait une « misère massive » des musiciens à cause de cette nouvelle « production synthétique de musique⁴² ». Bien au contraire, la

radio assume désormais une fonction de « mécénat » autrefois dévolue à l'aristocratie. Elle s'impose dans l'espace public comme la plus grande salle de spectacle d'Europe, scène de reconnaissance et de consécration des carrières que les créateurs et les courants esthétiques qu'ils incarnent tentent d'investir. Elle s'impose ainsi comme un « champ de production⁴³ » reliant et contrôlant toute la gamme des acteurs culturels : les créateurs et les médiateurs (compositeurs, écrivains, dramaturges, artistes interprètes), les modes de diffusion (les concerts, les disques, la presse), les intermédiaires (les mécènes, les collectionneurs, les critiques, etc.) et enfin les consommateurs (le public).

Outil d'une communication instantanée par excellence, la radio représente enfin très tôt un enjeu considérable pour les pouvoirs publics, qui en font l'espace privilégié du débat politique, au même titre que la presse écrite⁴⁴. Or là aussi, la guerre bouleverse l'organisation de ce vaste réseau d'État, constitué à la fin des années 1930 de quatre postes parisiens émettant sur ondes longues et moyennes⁴⁵ et d'un maillage de onze stations régionales. Placée dès l'été 1939 directement sous la tutelle de la présidence du Conseil⁴⁶, la Radio de l'État français est en effet réduite à un programme unique censé assurer la cohésion de la propagande. Un triumvirat d'hommes de plume en prend la direction, constitué du physicien et professeur au Collège de France Léon Brillouin, promu directeur général, du romancier Georges Duhamel, en charge de la conduite des émissions artistiques, et de l'écrivain Jean Giraudoux, aux commandes du nouveau commissariat général à l'Information. Tout, sauf les hommes de la situation... La haute culture que ces grandes intelligences entendent défendre sur les ondes, avec les retransmissions de la Comédie-Française, les documentaires au ton soutenu ou les concerts de musique de chambre, ne répond aucunement aux attentes d'une population en guerre, sans parler des soldats encasernés, à qui la Radio sert « Le quart d'heure du soldat », affligeant agrégat de chansonnettes et de discours pontifiants, dont ceux de Giraudoux sont à coup sûr les plus abscons⁴⁷.

À la Chambre, la réaction des députés est des plus vives. Le centriste Marcel Héraud interpelle ainsi le gouvernement en février 1940 : « Si vous voulez cultiver le peuple, ne commencez pas par l'ennuyer. Si vous faites dire un poème, ne le faites pas suivre immédiatement par un second poème ; glissez-le entre deux présentations moins sévères⁴⁸. » Cette charge est suivie de celle du député radical-socialiste André Albert : « La radio, on l'a dit bien souvent, est une arme comme les autres. Seulement, c'est une arme neuve, récente. La France n'a pas encore su très bien s'y adapter. La radio, a-t-on dit, supprime les

murs imperméables. Prenez garde, messieurs, que par la médiocrité de vos programmes, par la monotonie de vos émissions, vous ne dressiez contre les ondes françaises une barrière réellement infranchissable : celle de l'ennui et de l'indifférence. » En dépit d'ajustements notables, surtout avec l'arrivée au ministère de l'Information, en mars 1940, de Ludovic-Oscar Frossard, « bagarreur à la dent dure et à la dialectique percutante⁴⁹ », la Radio de l'État français ne parvient pas à devenir une radio de combat, et les auditeurs se tournent vers les radios étrangères...

La radio du III^e Reich a une longueur d'avance en matière de propagande. Depuis 1933, la *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft* (RRG) se trouve solidement arrimée au régime nazi dont elle organise la mise en scène dans de grandes dramaturgies sonores écoutées par des millions d'Allemands grâce aux *Volksempfänger*, ces « récepteurs du peuple » construits sous l'impulsion d'Hitler et vite surnommés « *Goebbels-Schnauze* » (la « gueule » de Goebbels). Leur faible prix d'achat suscite un engouement formidable qui a pour effet de décupler la densité radiophonique de l'Allemagne : au 1^{er} avril 1939, elle est la plus forte d'Europe, avec plus de la moitié des ménages équipés d'un poste récepteur, soit 11 124 400 foyers⁵⁰. Pendant la drôle de guerre, la RRG diffuse plusieurs fois par jour des émissions en langue étrangère, en anglais à Cologne et en français à Stuttgart – le puissant émetteur en ondes moyennes de Mühlacker couvrant une partie du territoire français⁵¹. Enfin, durant l'offensive de mai et juin 1940, les propagandistes nazis disposent d'un redoutable appât pour attirer les auditeurs français, diffusant régulièrement des listes de prisonniers ainsi que des communiqués militaires autrement plus précis que ceux donnés au même moment par la Radio française⁵².

Le contrôle des infrastructures radiophoniques est dès lors, comme il se doit, l'une des priorités de la Wehrmacht au fur et à mesure de sa progression sur le territoire national. La signature d'un armistice avec l'État français conduit toutefois les vainqueurs à autoriser le gouvernement dit de Vichy à reconstruire une radio nationale en zone non occupée tout en même temps qu'ils entreprennent de constituer au nord de la ligne de démarcation, en l'espace d'à peine trois semaines, une station de langue française dont la sophistication des programmes et la puissance d'émission frappent les contemporains : Radio-Paris.

Cette ligne de partage des ondes, unique dans l'Europe occupée, va se maintenir *grosso modo* durant les quatre années d'occupation et composer un paysage radiophonique singulier dans l'Europe sous domination allemande. Tout d'abord rivales, mais bientôt complémentaires au

fur et à mesure de la radicalisation du régime de Vichy et du durcissement des conditions d'occupation, la Radio de Vichy et Radio-Paris vont constituer des leviers politiques immédiats aux mains de l'occupé et de l'occupant mais aussi des pôles culturels de tout premier plan, employant les grands noms de la culture française – hommes de lettres, chroniqueurs, vedettes de la chanson et du théâtre, virtuoses instrumentaux et chefs d'orchestre réputés. Avec un très net avantage pour le poste allemand, dont la politique de cachets élevés emportera bien des réticences et attirera l'élite du milieu artistique.

DE LA « GRANDE MUSIQUE »

Tous ces théâtres lyriques, salles de concerts, salons et autres studios de radio seront donc appréhendés comme un « système de lieux » investis par les autorités concurrentes de Vichy et des Allemands. Nous y rencontrerons parfois des chansonniers, des musiciens de jazz et même quelques crooners, mais l'essentiel de nos musiciens relève du domaine de la musique savante occidentale, intitulée communément « musique classique » ou encore « grande musique ». Ce dernier syntagme, qui paraît aujourd'hui fort désuet, était très employé dans les années qui nous intéressent, mais nous pourrions tout aussi bien utiliser l'expression consacrée de musique classique – bien qu'elle ne renvoie en définitive qu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec Haydn, Mozart et Beethoven.

La musique et ses publics

Qui dit grande musique dans les années 1940 n'induit nullement que cette dernière soit réservée à une élite sociale⁵³. À partir de la fin du XVIII^e siècle, les musiciens se sont en effet affranchis des lieux traditionnels liés au pouvoir politique – cours princières, concerts spirituels – pour entrer dans un nouvel espace public construit autour d'instances comme les salons, les sociétés de musique et bientôt les théâtres et les salles spécialement dédiés à la musique, qui participent, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, aux grandes restructurations urbaines des capitales européennes comme Paris, Londres, Vienne, Berlin ou Saint-Petersbourg⁵⁴. Dans une impulsion commune à la littérature et aux arts plastiques, on assiste dans le monde de la musique à un

élargissement considérable des publics, avec en outre l'émergence d'un marché pour l'édition, la manufacture d'instruments et l'organisation de concerts privés. Certes, on rencontre encore essentiellement dans les concerts classiques les membres de l'aristocratie, de la bourgeoisie et de la classe moyenne, tout comme la pratique amateur devient un signe de distinction sociale, avec le piano qui s'installe dans les salons des familles aisées. De même, les pratiques musicales de la deuxième moitié du XIX^e siècle tendent à renforcer à un autre endroit les barrières de classes, avec le processus de « canonisation » qui conduit à la constitution d'un répertoire de musique « classique savante » au détriment de la « musique vivante contemporaine »⁵⁵. L'opposition entre d'un côté le champ de la musique occidentale de tradition écrite, « sérieuse » et « savante », et de l'autre la musique « populaire », « légère », qui regroupe l'essentiel des musiques de tradition orale⁵⁶, tend dès lors à se fixer. Il en résulte une topographie nouvelle des lieux de musique, avec des salles de concerts où l'on joue le fameux « grand répertoire », d'autres espaces dédiés à la musique de chambre ou à la musique contemporaine, fréquentés par l'élite⁵⁷, et enfin les cabarets, goguettes et autres cafés-concerts où se pressent les classes populaires⁵⁸.

Il n'empêche que les lieux dédiés à la musique classique sont eux aussi soucieux d'attirer un large public, et s'emploient à programmer des œuvres goûtées par le plus grand nombre⁵⁹. Il suffit de compulsier les programmes des quatre associations symphoniques parisiennes pour se rendre compte de l'extrême variété de la forme concert, avec quantité d'œuvres courtes et enlevées⁶⁰. Il conviendra de garder à l'esprit cette sociabilité élargie du concert classique dans les années 1940, sociabilité renforcée, nous le verrons, par l'extraordinaire accroissement des pratiques culturelles durant l'Occupation.

Le modèle de la discipline

En revanche, le milieu de la « grande musique » représente un monde socialement différencié des autres mondes de l'art. Les musiciens classiques, à la différence des artistes de variétés ou de jazz – mais aussi des comédiens ou des écrivains – sont à cette époque les seuls, avec les danseurs classiques, à être soumis à l'apprentissage précoce de ce que la sociologue Sylvia Faure appelle le « dressage du corps »⁶¹. C'est essentiellement au Conservatoire pour les musiciens ou à l'école de l'Opéra pour les danseurs que s'assimile la « convention », soit le code qui permettra de définir, de façon souvent informelle, voire implicite, l'en-

semble des décisions et des techniques qui permettront d'engendrer une interprétation⁶².

Ce modèle de la « discipline⁶³ », avec son « éthique de l'effort » et du « dépassement de soi⁶⁴ » confère à l'interprétation musicale comme à la danse une dimension « technique », avec un « droit d'entrée formel⁶⁵ » assurant un très fort degré de « juridiction⁶⁶ », une expertise, soit un domaine de compétences spécifiques qui agit en retour comme un filtre sélectif à l'entrée dans la vie professionnelle. Dans le monde de la musique, cela induit une hiérarchisation sociale extrême, entre d'une part les figures charismatiques que sont les virtuoses, les grandes voix lyriques et les chefs d'orchestre, et d'autre part les « musiciens-ouvriers⁶⁷ » des orchestres, eux-mêmes subdivisés en familles d'instruments et en catégories solistes et tuitistes – soit les musiciens du rang, au bas de la hiérarchie.

Tout autant, cette dimension « technique » du métier constitue la clé de voûte d'un syndicalisme très actif chez les musiciens d'orchestre⁶⁸, comme elle fonde une forte identité collective et un esprit de corps⁶⁹ tout à fait remarquables, dont on peut trouver l'origine dans la formation au Conservatoire. Il suffit pour s'en convaincre d'entrouvrir les portes du Conservatoire national de musique et d'art dramatique de Paris, situé dans le 8^e arrondissement, rue de Madrid. Cette institution, née de la réunion après la Révolution de l'ancienne Académie royale de musique, créée par Louis XIV en 1669, et de l'École royale de chant et de déclamation, fondée en 1784, constitue l'étape obligée du parcours de formation du musicien et la dernière instance avant l'entrée dans la vie professionnelle. On y rentre jeune, parfois très jeune, depuis la province ou l'étranger : les petits prodiges peuvent n'avoir que 9 ou 10 ans. La scolarité est exigeante, ponctuée par de multiples évaluations, concours et premières expériences de la scène à l'occasion des concerts de prix.

Cette socialisation intensive dès le plus jeune âge, avec sa soumission aux codes, à la discipline, aux modes de jeu incorporés⁷⁰, structure et modèle les individus en profondeur tout comme elle fonde le groupe. Cette « communauté d'empreinte⁷¹ », pour reprendre les termes de l'historien Marc Bloch, constitue selon nous un cadre d'analyse absolument déterminant pour appréhender les comportements des musiciens classiques durant l'Occupation. Leurs stratégies d'ajustement à une situation de crise politique extrême ont forcément eu partie liée à des habitus, des modes de pensée et des systèmes de valeurs qui se sont nourris à ces modèles de la discipline et de l'excellence. Les puissants liens d'amitié noués dans l'espace de la classe, la prégnance des filiations maître-disciple ou encore l'importance des réseaux pour faire carrière

constituent dès lors autant de clés d'explication pour aborder les modes d'organisation de la résistance dans les grandes maisons d'opéra comme les réseaux de solidarité mis en œuvre pour cacher les collègues juifs exclus des orchestres, ou bien encore la répugnance des compositeurs résistants à condamner leurs pairs victimes de l'épuration. Nous verrons enfin que la représentation du musicien-technicien, relégué au rang d'un simple exécutant, aura une incidence décisive sur la conduite de l'épuration et contribuera souvent à sortir le monde des interprètes du champ de la responsabilité...

MUSIQUE, POUVOIR, RESPONSABILITÉ

De ces différentes pistes de réflexion découle l'organisation de ce livre. Nous y croiserons des institutions prises dans la tourmente de la guerre et de l'Occupation – la Radio, l'Opéra, le Conservatoire – mais aussi quelques individus remarquables, dont l'analyse des situations et des trajectoires personnelles permettra d'appréhender finement les mécanismes complexes de l'application de la législation antisémite dans le monde des arts de la scène, les modalités d'une résistance musicienne ou encore le bilan ambigu de l'épuration musicale. Avec, toujours, le souci de porter attention au caractère structurant de la topographie induite par la situation d'occupation et ses conséquences sur le monde des musiciens.

Notre première partie ausculte la nouvelle carte de la France désormais partitionnée, avec ses incidences sur la vie musicale. Deux grandes scènes sont ici à l'étude. Une « fiction » de scène tout d'abord, inventée par l'occupant, où l'amour de la musique, annulant les frontières et les haines entre pays ennemis, préfigure une nouvelle Europe des cultures. Il s'agit sans nul doute d'une des fictions les plus inventives et troublantes des quatre années d'occupation, car il est vrai que jamais les Français et les Allemands n'auront été réunis en si grand nombre que dans les lieux de musique. Nous examinerons la genèse, les acteurs, les lieux de prédilection de cette nouvelle scène. La politique musicale allemande sera ici appréhendée le long des quatre années d'occupation avec ses puissants effets de contexte, notamment le durcissement des conditions d'occupation à partir de l'été 1941, qui rebat profondément les cartes d'une musique « à l'heure allemande ». La scène radiophonique ensuite, avec son vis-à-vis troublant entre la radio allemande de langue française et la Radiodiffusion nationale, nous permettra de rendre

compte du réseau serré de contraintes s'exerçant sur un milieu musical interdit de tournées internationales et empêché dans ses circulations par la ligne de démarcation, tout en même temps qu'il est l'objet de sollicitations concurrentes des services culturels allemands et du régime de Vichy.

La deuxième partie porte plus précisément attention à l'instrumentalisation politique de la musique par le régime de Vichy. L'examen des programmes musicaux de la Radiodiffusion nationale nous conduira à délimiter quelques grands espaces de manipulation idéologique et à en dégager les spécificités comme les effets de continuité avec l'avant-guerre et notamment les réalisations du Front populaire. Nous verrons que les grands thèmes fondateurs de l'idéologie vichyste (jeunesse, folklore, culte des héros...) ne résistent pas à la radicalisation politique du régime de Vichy – dont l'été 1941 constitue une étape essentielle, trop souvent écrasée dans la mémoire collective entre le grand trauma de la défaite de juin 1940 et le retour au pouvoir de Pierre Laval en avril 1942, qui marquerait la véritable césure entre un supposé « bon » et un « mauvais » Vichy. Là en effet s'effectue « un décrochage qui va laisser des traces et amorcer le basculement décisif de l'opinion⁷² ». Vichy intensifie sa politique répressive et donne ses premiers gages à l'occupant, relayé diligemment par sa Radio d'État. Changeant d'échelle, nous consacrons ensuite un examen minutieux à l'application hasardeuse de la législation antisémite aux arts de la scène, qui rend compte à la fois de l'extrême précarité sociale des artistes comme de la difficulté à appréhender un monde social dont « l'identité professionnelle », comme le souligne Raymonde Moulin, ne se laisse enfermer « dans aucune définition juridique "dure"⁷³ ». Cet examen cheminera en compagnie d'institutions comme la Radio nationale, dont l'activisme antisémite sera pointé, tout comme il voudra rendre compte des peurs et des attermoissements des individus pris dans d'insolubles conflits de juridiction entre les autorités allemandes très menaçantes et leur tutelle à Vichy, avec un point d'exemplification au travers du Conservatoire de musique de Paris et de ses directeurs soumis à d'affolantes injonctions contradictoires.

La troisième partie propose une esquisse d'une histoire sociale de la résistance musicienne, qui reste à écrire. Nous avons ici préféré, à une approche théorique de l'engagement musicien⁷⁴, l'étude croisée de deux trajectoires. Celle de la compositrice Elsa Barraine, fondatrice à l'automne 1941 de l'unique organisation de résistance spécifique aux musiciens, le Comité de Front national de la musique. Celle aussi de l'ingénieur Pierre Schaeffer, depuis son engagement à Vichy avec l'émission « Radio-Jeunesse » et la création de l'association culturelle Jeune

France, jusqu'à son action décisive dans la libération des ondes d'août 1944 à la tête du Studio d'essai de la Radio. Cette dernière étude de cas offre une contribution neuve à l'histoire de la Résistance, notamment au travers de ce Studio d'essai, devenu le point nodal d'une créativité résistante au carrefour de deux mouvements, la résistance technique des agents de la Radio et la résistance intellectuelle et artistique enregistrant la nuit des « Émissions de Minuit » en vue de préparer les programmes de la radio libérée.

Une quatrième partie enfin dresse un premier bilan de l'épuration musicienne, qui vient interroger les interdépendances entre les dimensions sociale, politique et esthétique de la musique, et pose la question cruciale, valable en tout temps et en tout lieu, de la *responsabilité* de l'artiste dans une situation de crise nationale.