

Stéphane Audoin-Rouzeau

Esteban Buch

Myriam Chimènes

Georgie Durosoir

direction scientifique

La Grande Guerre des musiciens

Esteban BUCH – Aude CAILLET – Rémy CAMPOS – Georgie DUROSOIR

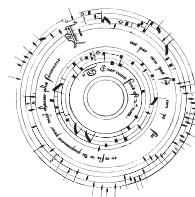
Mathieu FEREY – Didier FRANCFORT – Charlotte SEGOND-GENOVESI

Florence GÉTREAU – Dominique HUYBRECHTS – Sara IGLESIAS

Alexandra LAEDERICH – Patrice MARCILLOUX – David MASTIN – Carine TREVISAN

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
du Centre national de la recherche scientifique (C.N.R.S.) :
laboratoire Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (I.R.P.M.F.)
et laboratoire Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL)
de l'École des hautes études en sciences sociales (E.H.E.S.S.)*

collection Perpetuum mobile, 2009



collection
PERPETUUM MOBILE

dirigée par **Malou Haine**

ISSN 1965-0299

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-54-8

dépôt légal : décembre 2009

© Symétrie, 2009

Crédits

illustration de couverture : Otto Flechter, couverture de la revue *Jugend*, n° 18 (17 avril 1915)

© collection Symétrie

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 120933844

et syncopé de *My Chocolate Soldier*. L'idée d'une importation du jazz dans les valises de l'armée américaine en Europe à partir de 1917 pose donc mal la question de l'interaction de musiques de sources très différentes fusionnant en partie en Europe au moment des armistices. Il faudrait tenter de retrouver ce qui a pu être entendu au moment des défilés des troupes coloniales. Peut-on extrapoler en écoutant des enregistrements de marches dont le titre évoque les colonies comme la marche *Punjab* de Charles Payne ?

Le mélange des genres qui redéfinit la marche militaire en lui incorporant des éléments de chanson est de l'ordre du transfert culturel, d'un pays à l'autre, d'un usage social de la musique à un autre. La culture de l'après-guerre se profile dans ces synthèses ; les migrants, exilés politiques ou économiques jouent un rôle de tout premier plan comme médiateurs, non seulement entre une culture du pays d'origine et une culture du pays d'accueil, mais aussi comme médiateurs entre des cultures autres, venant des Amériques, des pays engagés ou non dans le conflit. *Sambre et Meuse* devient une marche canadienne. Enrico Caruso chante *Over there* de George M. Cohan (1878-1942), composé en 1917 comme un chant patriotique américain d'adhésion au modèle de son pays d'accueil. La victoire se chante au rythme de l'enthousiasme d'un début de conflit. Est-ce le signe que les marches militaires maintiennent une forme de mobilisation culturelle ?

Les marches militaires dans le processus de démobilisation culturelle

Comment les musiques militaires retournent-elles à la vie civile ? On continue à composer des marches militaires dans le monde retournant à la paix. On continue à citer le rythme de ces marches dans des chansons. *La Madelon de la victoire* éclipse sa grande sœur meurtrie au combat. Les manifestations politiques se déroulant comme des défilés adoptent des chants, des musiques de marche difficiles à différencier des marches militaires. Peut-être est-ce à cause de ces défilés de victoire que la Grande Guerre reste associée au souvenir de marches militaires. Mais cet usage de la marche n'est pas l'indice de la persistance à l'identique des cultures de guerre. Ce sont souvent des marches de la paix, aux accents assez martiaux, difficiles à repérer en tant que telles sans connaître leur titre.

Le compositeur qui passe, dans les années 1920, pour devenir *der deutsche Marschkönig* est Hermann Ludwig Blankenburg (1876-1956). Né en Thuringe dans la famille d'un berger, il reçoit une formation musicale dans le *Trompeterkorps des Feldartillerie-Regiments* à Breslau et connaît des succès dès avant la Grande Guerre. Il a composé, semble-t-il, plus de 1 200 marches militaires. Les États nés du démembrement des empires, ont besoin de former, pour leur armée, des signes de reconnaissance parfois issus, comme en Pologne, du détournement d'anciens chants de marche de régiments de l'armée russe impériale. Le nouvel État polonais trouve son propre répertoire avec la célébration des artisans



La bombarde et le biniou bretons sur le front.

Le colonel d'un régiment de territoriaux, du recrutement de Bretagne, a adjoint à ses tambours et à ses clairons les deux instruments favoris de la vieille Armorique.

L'illustration, 3 juillet 1915 – collection Symétrie



Figure 10. Violoncelle de guerre, Marcel Larguier d'après les plans de Joseph Gribaudo, Mareuil-sur-Oise, 2 décembre 1916. Péronne, Historial de la Grande Guerre, Inv. 47 719.

© Y. Medmoun



Figure 11. Violoncelle de guerre, Neyen & Plique, 30 juin 1915, construit pour Maurice Maréchal. Paris, musée de la Musique, Inv. E. 969 3 1. La caisse.

© I. Muthesius

L'Historial de la Grande Guerre de Péronne a pu acquérir, en décembre 2007, un violoncelle fabriqué en décembre 1916 à Mareuil (Oise), par un sapeur du 7^e génie, Marcel Larguier, sur les plans de Joseph Gribaudo (voir figure 10). Sans coins, sa morphologie rappelle de loin le violon de Chanot, mais ses proportions sont très maladroites. Fond et table sont plats, décorés de motifs floraux gravés et teintés. Les éclisses sont plates, cintrées, encastrées semble-t-il¹⁶. Les ouïes, en forme de « S » sont placées très haut et inversées par rapport aux usages. Cet instrument très rustique eut très vraisemblablement une utilisation populaire.

Contrastant par sa massive et sobre construction, mais aussi par son renom, le violoncelle de guerre de Maurice Maréchal (1892-1964), concertiste et pédagogue de réputation internationale, a été construit pour ce musicien par deux menuisiers (Neyen et Plique, qui ont signé leur travail) à partir d'une caisse de munitions (voir figures 11 et 12). Comme l'écrira plus tard la veuve de l'interprète, « seul le chevalet et le sillet ont été envoyés au front par la mère de l'artiste ». Nommé « Le poilu », peu après sa construction fin octobre 1915, l'instrument est mentionné plusieurs fois dans le journal de guerre de Maréchal récemment publié¹⁷, mais les circonstances de sa construction ne sont jamais précisées. Il avait en tout cas, selon son utilisateur, « un son de viole de gambe », expression qui souligne probablement une attaque précise et un timbre plus nasal qu'ample dus à une caisse plate et polygonale, éclisses comprises, à l'utilisation d'un bois résineux grossier pour tout l'instrument et aussi à l'absence de voûtes. Les inscriptions portées dans et sur l'instrument indiquent auteurs, date et lieu de fabrication (respectivement Neyen & Plique, [62460] Ourton, 30 juin 1915).

La notoriété du musicien est également proportionnelle à celle de son auditoire, comme cet instrument en porte

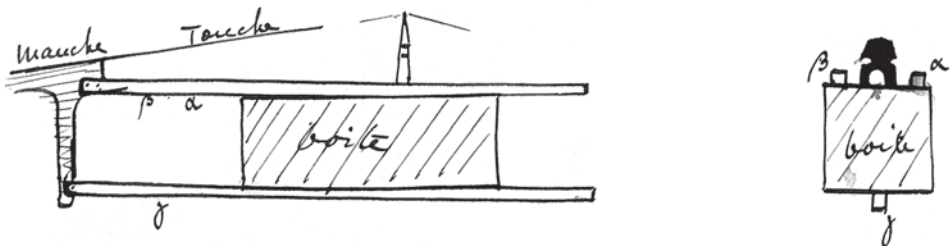
16. Nous n'avons pu étudier l'instrument. Nous remercions vivement Marie-Pascale Prévost-Bault de nous avoir envoyé des photographies et une notice signalétique.

17. Voir Lucien DUROSOIR & Maurice MARÉCHAL, *Deux Musiciens dans la Grande Guerre*, présentation de Luc DUROSOIR, préface de Jean-Pierre GUÉNO, Paris : Tallandier, 2005, p. 223-343 (première mention p. 265, note 1).

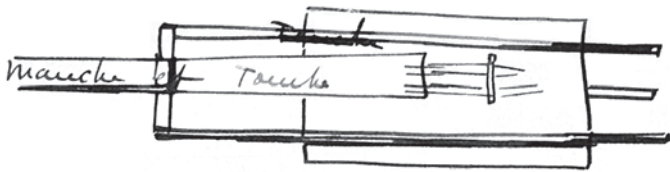
réfléchi qui ne parle pas à la légère ; il prit un temps et me dit : « Moi, je ne demande pas mieux – mais il faut d'abord du bois, des planches – et puis je vais te dire : un violon, un violoncelle, ça ne me connaît [pas] beaucoup, ça n'est pas ma partie – De sorte que si tu pouvais me faire un plan, me conseiller – comprends-tu ? » – « Montereau, tu auras ton plan, demain ou après midi » – Poignée de main ; le pacte était signé. Ayant Montereau, j'étais tranquille.

Je me mis donc à élaborer un plan. En tout premier lieu, j'éliminai le modèle connu du violoncelle, comme trop volumineux pour la joie des armées, demandant en outre des planches assez larges, difficiles à se procurer ; enfin nécessitant pour sa construction une connaissance approfondie des détails, tasseaux, contre-éclisses, que je n'avais pas. Et puis, j'avais au fond une démangeaison de créer quelque chose, un modèle à moi, pour le plaisir. Dans ces conditions, tout était à trouver, depuis la forme, jusqu'au plus petit détail d'agencement.

Je tâtonnai longtemps. La première idée qui me vint fut celle-ci, inspirée surtout par le principe de solidité légère qui était l'une de mes idées directrices : une caisse sonore (élément n° 1), un manche-touche (élément n° 2 – les deux éléments essentiels) reliés ensemble par un châssis allongé à 3 branches prolongeant le manche et encastrant la boîte, soit l'union modifiée des fuselage (α , β , γ) de l'aéroplane :



Croquis 1. Caisse en coupe de profil et en axonomie.



Croquis 2. Vue de la caisse en plan.

Ce système me paraissait présenter des qualités sérieuses de rigidité légère, étant donné la place et le petit nombre de supports (α , β , γ). Néanmoins la question de l'assemblage de la pique et de l'attache des cordes à la partie inférieure me fit découvrir des difficultés. En outre, la pression des cordes sur le chevalet étant d'un nombre appréciable de kilos, je pensai, à la réflexion que l'élément δ pourrait bien ne pas terminer la campagne,

région. Il faudra les rassembler à Noyon. À la veille du concert, ce seront 17 personnes qu'il faudra héberger et nourrir. Durosoir explique à sa mère :

Nous coucherons tous probablement à l'ambulance Taillant qui, pour nous, représente un peu un hôtel. Quant à la nourriture il faudra probablement nous scinder en plusieurs groupes¹⁸.

En attendant, il faut organiser les répétitions ; elles auront lieu dans l'abri rudimentaire qui sert de logement aux colombophiles et dans lequel Caplet et Durosoir ont fait apporter un piano. Commence alors une phase de travail intensif, surtout pour Caplet et Durosoir.

Le matériel musical, transcriptions et copie, instruments

Certaines des œuvres choisies nécessitent des adaptations à l'instrumentarium disponible ; la copie des parties de chaque instrumentiste et du conducteur¹⁹ étant dévolue à Durosoir, on peut penser qu'il réalisa lui-même ces transcriptions relativement simples. La constitution d'un fonds d'instruments à peu près en état de sonner posait aussi un problème. Depuis le début de la guerre, tous ces musiciens jouaient sur des instruments de fortune, loués ici ou là, prêtés par un civil, venus de l'arrière ou même fabriqués au front. Durosoir, depuis que sa situation de musicien s'est stabilisée, joue son « Genève » (un violon italien qu'il a acquis à Genève) qui est son violon de travail. Maréchal joue son Caressa²⁰, offert par le Conservatoire pour son premier prix et que Durosoir trouve « bien vilain²¹ ». Il lui arrive de revenir à son « Poilu », ce violoncelle construit dans une caisse de munitions allemande, muni d'un chevalet et d'une touche et que le luthier Cunault²² vient de réparer. C'est alors que, mu lui aussi par le sentiment d'exaltation qui les anime tous, Durosoir dévoile une décision surprenante dont il n'avait parlé qu'à sa mère, décision qui multiplie les énergies et les ambitions de ses amis : « Je pense jouer sur mon Guarnerius, que j'irai chercher fort probablement et que j'irai rapporter. Je veux me faire entendre sur un instrument de premier ordre²³. »

Caplet, pour ne pas être en reste, envisage de placer son concert sous le patronage « d'une duchesse ou d'une marquise bien pensante et bien catholique²⁴ ».

Personne ne trouvant excessive son audacieuse proposition, Durosoir s'avise que le second violon doit jouer sur un instrument qui soit digne du grand violon de Crémone. Il décide

18. Lucien DUROSOIR, lettre à sa mère, 14 décembre 1917. Archives Durosoir. Il s'agit de l'ambulance 8/13 où se trouve Taillant.

19. Partition du chef d'orchestre.

20. Du nom d'Albert Caressa, le luthier qui avait fabriqué l'instrument.

21. Lucien DUROSOIR, lettre à sa mère, 10 novembre 1916. Archives Durosoir.

22. Georges Cunault, le luthier de Durosoir, installé à Villemomble.

23. Lucien DUROSOIR, lettre à sa mère, 12 décembre 1917. Archives Durosoir.

24. Lucien DUROSOIR, lettre à sa mère, 18 décembre 1917. Archives Durosoir.

Un geste fou

« Un geste fou », l'expression est de Remy de Gourmont, l'auteur repentini du *Joujou Patriotisme*⁷. Rappelons brièvement les faits⁸. Le 3 septembre 1914, Albéric Magnard, resté seul dans son manoir des Fontaines, fait feu sur un groupe d'Allemands qui se dirige vers sa maison, tuant un soldat et en blessant un second. Il ne semble pas que ce geste soit une réponse à l'arrestation par les Allemands de son beau-fils René Creton, mais bien la réalisation d'une promesse qu'il avait formulée devant plusieurs témoins. Il s'ensuit une fusillade nourrie. Puis, un officier se rend à l'étude de M^e Robert, seul notable resté au village en l'absence du maire, l'informe de la présence d'un franc-tireur sur le territoire communal et menace d'incendier le village et d'en fusiller les habitants. Finalement, les Allemands se contentent de mettre le feu à la maison de Magnard. Dans le brasier, on entend une dernière détonation.

Résumons cette trame chronologique : un acte incontestablement illégal, contraire aux conventions de La Haye ; un probable suicide.

Vandalisme allemand, victoire de la Marne

Les indications de lieu et de temps, en revanche, fournissent à l'acte isolé de Magnard un contexte spécifique et signifiant. D'une part, Baron, à proximité de Nanteuil-le-Haudouin et de Senlis, se situe dans la région qui voit l'avance extrême de l'armée allemande et où se dessinent, dès le 2 septembre, les prémices de la bataille de la Marne. C'est d'ailleurs à Nanteuil-le-Haudouin que les taxis parisiens débarquent les renforts mobilisés par Gallieni. D'autre part, surtout, à partir de la fin du mois de septembre, au moment même où la nouvelle de la mort d'Albéric Magnard se répand, les traces du passage des armées allemandes sont portées à la connaissance du public. Senlis notamment s'inscrit en bonne place dans le martyrologe des cités meurtries, aux côtés de Reims, Noyon, Soissons, Arras et, bien sûr, Ypres et Louvain en Belgique⁹. Journalistes et publicistes soulignent à l'envi le caractère délibéré et gratuit de l'incendie qui a détruit entre autres le palais de justice et la sous-préfecture : « C'est ainsi que les Allemands se sont vengés, sur une petite ville innocente, parure adorable de notre pays, sourire charmant de notre Île-de-France, d'un coup de feu tiré, disent-ils, par un habitant sur leur armée

7. Remy DE GOURMONT, *Les Idées du jour*, t. II : *Mai 1915 – Septembre 1915*, Paris : Georges Crès, 1918, p. 198-200 (21 septembre 1915).

8. Pour un exposé plus détaillé, voir Harry HALBREICH & Simon-Pierre PERRET, *Albéric Magnard*, Paris : Fayard, p. 357-384. Gaston CARRAUD, *La Vie, l'œuvre et la mort d'Albéric Magnard (1865-1914)*, Paris : Rouart-Lerolle & C^{ie}, 1921, p. 92-95, 279-286.

9. Voir Patrice MARCILLOUX, « "Reims, tu n'es plus seule : Arras est un décombre..." », contribution au martyrologe des cités meurtries », *Vues sur la ville : la cité à travers le patrimoine écrit*, actes du colloque tenu les 21 et 22 octobre 1999 à Grenoble, Paris : Fédération française de coopération entre bibliothèques, Grenoble : Agence Rhône-Alpes pour le livre et la documentation – Bibliothèques municipales de Grenoble, 2000, p. 71-92.

lui réclame en effet régulièrement ses « refrains populaires », mais l'organisation de véritables spectacles pour les soldats se heurte à des difficultés administratives qui amènent Mayol à entrer dans une clandestinité de bon aloi :

Alors, un soir, après l'extinction des feux, derrière le sergent de garde qui, seul, connaissait notre présence, nous pénétrâmes au Casino. On était tout de suite surpris par l'ombre et le silence, et une vague mélancolie nous oppressa aussitôt. On ne s'imaginerait pas la tristesse que peut dégager une salle de spectacle quand elle se trouve privée de ses lumières et de ses bruits d'orchestre et de foule... À la lueur de la lanterne du sous-officier, nous apercevions çà et là des hommes étendus à terre, sur de maigres paillasses : l'entraînement à la dure vie du front... La scène même était encombrée de dormeurs ; nous montâmes donc, toujours à pas de loup, au balcon.

Je me sentais terriblement impressionné par cette atmosphère, qui rappelait un peu une église pendant certaines cérémonies funèbres ; il me sembla tout à coup que je n'oserais plus réaliser ce pour quoi, cependant, j'étais venu. Mais Jean Aicard² m'encouragea :

— Allez-y donc, me dit-il... Vous verrez que cela leur fera plaisir.

Et alors, dans ce calme émouvant, je commençai, à mi-voix d'abord :

Elle naquit par un dimanche
Du plus joli des mois de mai
Quand le printemps à chaque branche,
Suspend un bouquet parfumé...
Et l'admirant, toute petite,
Si frêle en son berceau tremblant,
Sa mère la nomma, de suite,
Lilas blanc !
Mon petit brin de lilas blanc...

Et je continuai de chanter en demi-teinte... À cette évocation de berceau, l'âme de tous ces papas dut être agitée d'une douce émotion ; dans la nuit, que perçait à peine le falot du sergent, on devinait, plus qu'on ne les voyait, des têtes qui se relevaient, des yeux, encore lourds de sommeil, qui s'ouvraient, surpris... Mais il semblait que tous retinssent leur souffle, pour écouter la mélodie lointaine et tendre... Ceux qui étaient réveillés secouaient les autres, doucement, sans bruit...

Et je leur dis, ainsi, tout *Lilas blanc*, dans la nuit...

J'étais quand même toujours impressionné : c'était la première fois que je chantais sans pouvoir regarder mon public et, plus encore que le pathétique de la situation, cette obscurité pesait sur moi... Quand j'eus fini, la salle sombre, jusque-là muette et recueillie, éclata en applaudissements. Quelques-uns des poilus avaient reconnu ma voix ; on cria « C'est Mayol ! Bravo, Félix ! Une autre ! »

On redonna enfin l'électricité ; tous, nous en éprouvâmes un grand soulagement. Ces braves territoriaux, dont quelques-uns montraient déjà des cheveux blancs, paraissaient heureux comme des enfants, pleins d'une joie naïve et saine, pour avoir, simplement, entendu une chanson... Je repensai à cette admirable scène de *Cyrano*, où le héros dit à ses frères d'armes :

Ces vieux airs du pays, au doux rythme obsesseur,
Dont chaque note est comme une petite sœur,
Dans lesquels restent pris des sons de voix aimées,

2. Jean Aicard (1848-1921), poète, romancier et auteur dramatique, membre de l'Académie française.

En effet, si le patrimoine immobilier est encore intact à la fin de la guerre, le compositeur est aux abois. Le 20 août 1917, il écrit à sa femme :

Je pense comme toi que pendant 2 ou 3 ans, il faut rester encore à proximité de Paris, pour tenter le possible (et l'impossible) auprès des éditeurs et directeurs de concerts. Après ça on verra. S'ils ne veulent pas faire à ma musique la place que je lui crois due, et qui puisse m'assurer l'existence ici sans manger tout le capital, alors il faudra aller faire de la pêche et de l'apiculture au Canadel car la misère sera toujours relative dans le Midi, alors que dans le Nord, elle risque de devenir réelle.

Ainsi la guerre projette-t-elle le musicien dans un monde qu'il avait toujours rejeté : pour la première fois, Kœchlin doit songer à vendre sa musique.

Rupture intellectuelle

La guerre met également à l'épreuve la foi de l'humaniste dans le progrès et la civilisation. L'angoisse du musicien dans les premiers jours du conflit se mesure à l'abondance des notes analysant, dans son journal et sa correspondance, l'évolution de la situation sur le front et les rumeurs d'exactions allemandes à l'encontre des civils. Le 11 août 1914, il relate son entrevue avec son ami, le peintre caricaturiste Jean Veber, ancien collaborateur de *L'Assiette au beurre*, et fait part de son désarroi en ces termes :

Déjeuner chez Jean Veber. Il a fait un dessin (lithographie) représentant Guillaume en ogre, bottes de 7 lieues, avec des canons sous les bras. Titre : *La brute est lâchée* – et un autre représentant des gosses qu'on fusille. Le plus triste est de penser que c'est l'histoire et que les Allemands se sont livrés à ces crimes que des sauvages ne commettraient pas. Évidemment l'élan patriotique de la France est admirable, mais il ne suffit pas à m'enlever l'impression de dégoût pour l'humanité que ces Allemands me donnent. [...] Je ne comprends plus rien au fameux « Progrès ». – Si la Création ne doit pas aboutir au mieux, à quoi bon¹¹ ?

Toutefois, dès le 26 septembre 1914, Kœchlin va se démarquer des excès nationalistes de la presse du temps, pour affirmer, comme Anatole France et Romain Rolland, son refus de la haine, et son espérance en un avenir pacifique. Il écrit :

A. France, avec Renan, estime qu'on ne fonde rien de durable sur la haine. Et il a raison. – Le peuple allemand est égaré, tout juste, par la haine et par une obéissance stupide aux ordres des Hohenzollern, brigands de grands chemins. Mais la vérité profonde est que ce peuple n'est sans doute pas, en lui-même, aussi méchant que nous l'imaginons en ce moment. Ce sont les R. Rolland qui ont raison, lorsqu'ils évoquent le souvenir de sa littérature et de son passé – choses qui peuvent renaître si l'atmosphère de haine se dissipe un jour. C'est pourquoi, malgré tout l'élan qui, très justement, nous porte contre eux, Anatole France a raison pour l'avenir. L'avenir ne doit pas être militariste, et il doit abolir les guerres¹².

De fait, toute la guerre durant, Kœchlin va affronter la hargne ou l'incompréhension de ses propres amis en revendiquant courageusement, en public, sa fidélité aux idéaux de Romain Rolland qui divise la nation avec la série d'articles parus dans *Le Journal de Genève*

11. Charles Kœchlin, lettre à Suzanne Kœchlin, 11 août 1914. Collection particulière.

12. Charles Kœchlin, lettre à Suzanne Kœchlin, 26 septembre 1914. Collection particulière. Les mots en italique sont soulignés dans le texte manuscrit.

l'ancien et le moderne, à ceci près qu'il le fait, pour reprendre ses propres termes, dans un esprit « aussi populaire que possible²⁴ ».

L'œuvre, qui dure une quinzaine de minutes, commence *pp* et très lentement, de manière presque dépressive. Il est certes courant qu'une ouverture accumule de l'énergie progressivement, et ce morceau, en finissant sur une apothéose *ff*, ne déroge pas à la règle. Mais l'entrée en matière morose fait ici tableau, peut-être celui d'un état dégradé de la culture qui, comme c'était l'avis dominant des élites d'alors, devait être surmonté par la passion guerrière. À partir de ce postulat initial, c'est en fait la forme tout entière qui, saisie dans sa trajectoire temporelle, va être investie de sens par le politique. Le geste fondamental est celui d'une lente montée en puissance des citations, autrement dit de la patrie. Et cette organisation bipolaire est d'emblée présente au niveau motivique. L'œuvre, en *fa* majeur, s'ouvre sur un motif descendant très chromatique aux *alti* et à la clarinette, auquel succèdent à la mesure 4, aux *alti*, flûtes et hautbois, les trois premières notes du *Deutschland über alles*.



Exemple 1. Max Reger, *Une ouverture patriotique*, mesures 1-6, ligne d'altos.

Cette bribe inaugurale de citation, qui laisse planer le doute sur son identité, ne tarde pas à être complétée : à la mesure 12, c'est toute la première phrase de Haydn qui est déployée, avec une harmonisation chromatique sur une pédale de dominante de *fa*. Ainsi, l'auditeur est projeté dans la tension entre des matériaux diatoniques associés inscrits dans un système de citations, et des matériaux chromatiques qui ne peuvent être associés qu'à la voix du compositeur, c'est-à-dire à son style musical, dont le chromatisme était l'une des caractéristiques reconnues, et d'ailleurs contestées par la critique hostile.

Le dialogue entre tradition et modernité s'instaure donc d'emblée sur le plan des hauteurs. On remarquera toutefois qu'à ce stade inaugural du parcours narratif les citations n'ont pas pour fonction d'établir des zones de stabilité formelle ou harmonique, comme ce sera le cas vers la fin du morceau. Cela rend la composition nettement moins mécanique que ce schéma sémantique bipolaire. Deux mesures après le chiffre 2, l'apparition du choral *Nun danket alle Gott*, loin de s'imposer comme un geste d'exposition, n'est qu'une formule cadentielle qui sert à établir une modulation, en l'occurrence vers *la* majeur. Pour leur part, les matériaux non issus des citations, loin de se borner à un rôle signifiant par défaut, ont une fonction syntaxique essentielle. Ils sont souvent à la base de gestes asymétriques qui tendent à écarter le soupçon de banalité, par exemple lorsqu'ils produisent les accents irréguliers de la phrase à l'unisson sur laquelle culmine la première section, juste avant que le *Deutschlands Lied* ne soit repris au hautbois avec une broderie aux violons, comme dans une série de variations conventionnelle.

24. MAX REGER, lettre à l'Oberbaurat Fritz, 13 octobre 1914. Cité dans WILSKE, *Max Reger*, p. 293.

longue, si tragique [...]. Ma sœur n'est plus là pour vous remercier, Madame, mais il m'est doux de le faire en son nom. C'était une enfant – elle avait 24 ans – une très grande artiste déjà – et une âme d'élite que trois ans de martyre avaient affinée jusqu'à l'extrême limite de la sensibilité humaine. [...] Si un jour vous entendez de ses œuvres, il me semble que vous comprendrez que mon admiration fraternelle est faite d'autre chose que de pitié et de tendresse²⁵.

La Gazette

Le 8 janvier 1916, Nadia et Lili Boulanger envoient une circulaire pour annoncer qu'« une Gazette faite avec des extraits de vos lettres vous parviendra régulièrement, des camarades des Beaux-Arts l'orneront de dessins que nos moyens primitifs de reproduction feront, nous disent-ils, pittoresques et inattendus. Nous espérons que vous les apprécierez et que vous nous répondrez tous, car votre silence nous priverait de notre second numéro²⁶. » Les moyens primitifs en question sont une machine à ronéotyper et sa fameuse encre violette, utilisée sur du papier ordinaire. Quant aux dessins, ce sont des caricatures réalisées par l'architecte Jacques Debat-Ponsan qui ornent en effet sous forme de clins d'œil humoristiques, les couvertures et les marges du texte²⁷.

Le premier numéro est daté de décembre 1915, et son succès est immédiat : « Merci beaucoup de la Gazette et toutes nos félicitations : elle est vraiment tout à fait réussie. Vous en avez fait une chose admirable qui va faire énormément de plaisir à tout le monde²⁸. »

Dix fascicules suivront, publiés irrégulièrement, à cause de divers obstacles. Parmi les complications rencontrées interviennent immédiatement les exigences du bureau de la presse du ministère de l'Armée avec un règlement qui précise les éléments suivants :

1. le bureau de la presse déclare responsables les rédacteurs dont les noms doivent paraître en tête des gazettes ;
2. il demande une censure par le comité avant le tirage ;
3. il exige la présentation d'un exemplaire de chaque gazette à son bureau par le comité ;

25. Nadia BOULANGER, lettre à M^{me} Tuttle, 28 mai 1918. F-Pn : département de la Musique, Rés. Vm. dos. 0088 (02).

26. Archives de la Fondation internationale Nadia et Lili Boulanger.

27. Les numéros 1 à 6 ont une couverture illustrée : n° 1, un sonneur de cor de chasse (plutôt *turba curva* : voir l'article de Charlotte SEGOND-GENOVESI, « De l'Union sacrée au *Journal des débats* », page 175 du présent ouvrage), cheveux au vent et torse nu ; n° 2, un enfant tambour major à l'allure de Gavroche portant un chapeau républicain ; n° 3, un athlète grec de profil, visage caché tenant un bouclier ; n° 4, huit canons en action, au centre desquels se trouve une lyre ; n° 5, un soldat assis à même le sol, écrivant sur ses genoux en souriant ; n° 6, un prestidigitateur portant un chapeau haut de forme décoré d'un drapeau américain, à l'allure d'« oncle Sam » bienfaiteur. Les numéros suivants n'ont plus de couverture, et seul le texte du n° 8 est encore illustré de quelques caricatures.

28. Blair FAIRCHILD, lettre à Lili et Nadia Boulanger, 6 janvier 1916. F-Pn : département de la Musique, Rés. Vm. dos. 0088 (07).

« marginaux » tend en outre à déplacer la distinction fratricide possible entre soldats et civils, en la redéfinissant en de tout autres termes – et sur un terrain de bien moindre envergure : l'attitude montrée du doigt et ouvertement condamnée n'est pas celle du musicien resté à l'arrière, mais bien celle du *mauvais camarade* qui, en refusant de soutenir l'effort de guerre des « siens » par l'envoi de nouvelles, devient par extension un *mauvais patriote*.

Tensions et enlissement dans la durée : la réintroduction du débat dans la *Gazette*

Élaborée à travers les premières livraisons de la *Gazette*, l'image d'une communauté musicienne (la « famille » du Conservatoire d'où sont logiquement exclus les *mauvais camarades*) unie dans un même effort de guerre, tous statuts confondus, résiste-t-elle à l'enlissement du conflit dans la durée ? Les principes de liberté éditoriale, d'égalité entre les correspondants et de fraternité corporatiste qui semblent prônés dans le bulletin permettent, en retour, à certains *camarades* de décrédibiliser, au fil des numéros, la représentation quelque peu idéalisée véhiculée par la *Gazette*.

En choisissant de publier *toutes* les lettres reçues, dans leur *intégralité* ou presque²⁷, le comité éditorial du bulletin offre en effet aux voix discordantes une opportunité de se faire entendre. Ainsi, et malgré les coupes opérées par Nadia Boulanger dans les courriers les plus « pessimistes » (censure qui reste toutefois ponctuelle et très rare²⁸), certains propos contribuent à remettre en question l'union sacrée des élèves du Conservatoire, en rappelant notamment les conditions de vie des combattants sur le front :

On se rendort malgré la vermine qui vous dévore, malgré le grondement incessant des obus qui meurtrissent la terre et qui tuent les êtres et les choses [...] nous entendons le chant des oiseaux aux premières heures de l'aurore pendant que nous marchons dans la plaine, jonchée de cadavres²⁹.

27. Il est important de souligner que, de façon certaine, les lettres reçues par Nadia et Lili Boulanger ont préalablement été expurgées par l'autocensure des combattants eux-mêmes, la censure de la hiérarchie militaire sur le front et lors du contrôle postal du courrier. En revanche, l'action du bureau de la presse, avant tirage de chaque livraison, semble avant tout formelle : après la publication du premier numéro de la *Gazette*, son intervention se limitera, en définitive, à imposer la suppression, pour les numéros suivants, des adresses militaires et de certaines indications trop précises sur le déroulement des combats. Nadia Boulanger, quant à elle, s'en tient (dans la très grande majorité des cas, voir plus loin) à ne couper que les passages qui lui sont directement adressés (remerciements pour des envois de colis, condoléances lors du décès de Lili), et sont alors remplacés, dans les pages de la *Gazette*, par des lignes de pointillés comme le montrent les lettres originales qui ont été conservées. Voir F-Pn : département de la Musique, Rés. Vm Dos. 0088 (04 à 07).

28. C'est par exemple le cas de la lettre envoyée le 21 janvier 1917 par Georges Grisez, dont le passage « nos malheureux chevaux s'abattant et crevant là de froid, de fatigue, de misère, jalonnant ces pistes de leurs pauvres cadavres, nos effectifs réduits par la fatigue et la fièvre », a été coupé par Nadia Boulanger pour la sixième livraison de la *Gazette*. F-Pn : département de la Musique, Rés. Vm Dos. 0088 (06), folio 75.

29. Henry VASSEUR, lettre du 23 avril 1917. Publié dans *Gazette*, n° 9 (mai 1917), p. 42.

Car les écoles aussi sont en guerre, elles font leur guerre. La mobilisation musicale est constante. Le manque de personnel, le manque de moyens n'induisent pas une baisse d'activité ; bien au contraire. Les écoles sont de toutes les manifestations patriotiques. Ces manifestations participent à une mobilisation et une remobilisation permanente de la population, à une réaffirmation des liens de solidarité entre la communauté locale et nationale en guerre, à une diffusion d'une culture de guerre de l'arrière.

Toutes les manifestations sont marquées du sceau du patriotisme : on donne des concerts pour les œuvres des prisonniers de guerre, des réfugiés, des orphelins, etc. lors des hommages publics – et notamment aux morts au champ d'honneur ; les exercices et concerts publics des élèves eux-mêmes, comme à Toulouse, peuvent devenir l'expression de l'engagement dans la guerre lorsque les recettes sont reversées aux œuvres de guerre.

Le répertoire subit bien entendu des modifications. Les archives toulousaines permettent de déterminer qu'elles se font dans trois directions : d'une part, les compositeurs « germains » sont éliminés. Kunc, le directeur de l'école, est un des premiers adhérents de la Ligue de défense de la musique française. Wagner, encore joué lors des exercices de 1914, disparaît des programmes. Saint-Saëns, figure patriarcale du patriotisme musicien, est au contraire de tous les exercices. Deuxièmement, les hymnes et chants patriotiques, *Marseillaise* et *Chant du départ*, ouvrent et ferment les manifestations. Les orchestrations peuvent être revues de multiples fois (Paul Vidal, de Paris, communique de nouvelles versions à Toulouse). Les hymnes alliés sont, à Toulouse, réservés aux concerts donnés les 14 juillet, alors qu'ils sont systématiquement joués à Boulogne, ville-port internationale. Dans le même ordre d'idée, des textes anciens sont réinvestis, comme l'*Hymne aux morts pour la patrie* qui sert depuis 1870, et l'on cherche bien souvent à valoriser un patrimoine régional porteur des valeurs vraiment françaises : le 6 juillet 1915 on donne *Patrie* de Victorien Sardou, grand succès des années 1870-1880.

La musique a donc continué, l'enseignement musical aussi. Mais quels buts leur assigner dans le cadre d'une guerre totale ?

Au-delà des ambitions musicales nourries pour leurs élèves, les écoles ont adapté leurs buts pédagogiques à la guerre. Elles défendent toutes l'idée d'un enseignement porteur des valeurs de civilisation : lors d'un discours officiel, en 1916, Aimé Kunc, le directeur du conservatoire de Toulouse, lie, avec des accents messianiques, l'effort de guerre et l'effort des jeunes musiciens. Ces deux efforts s'associent dans une « union sacrée » pour établir la « suprématie française » : d'abord celle des armes et, après la victoire, celle de l'art musical français, comme régénéré :

Car il faut qu'ils aient, eux aussi, plus tard l'orgueil de pouvoir participer par tous leurs moyens à la grandeur et à la suprématie de la France, en maintenant au plus haut degré la renommée de l'Art musical Français. Et il faut qu'ils puissent dire à leurs grands camarades revenus au jour de la Victoire : pendant que tu te battais pour moi, j'ai travaillé aussi, j'ai beaucoup appris, mon temps n'a pas été perdu et je saurais à mon tour être utile à mon pays ! Ah ! Ce jour prochain où

personnalité aussi puissante que Clementi, et bien, c'est à nous de réparer maintenant une telle injustice²⁴. »

Devoir patriotique et musicologie : la guerre à la salle Gaveau

Mais ces travaux musicologiques du *Bulletin* à la vocation de scientificité objective et autonome sont bel et bien encadrés d'un discours proprement politique que les auteurs diffusent dans des lettres, allocutions et autres « paratextes ». Ainsi, l'éditorial du premier numéro du *Bulletin*, « À nos lecteurs », signé par le comité, mais rédigé par La Laurencie²⁵, ne fait certes pas du tout état de la guerre, mais place un accent volontariste et patriotique sur le renforcement du statut de la musicologie française au sein de la société et de la nation. La Laurencie souhaite associer les chercheurs de l'ensemble du territoire et les recherches de différentes disciplines en France et termine ainsi son éditorial : « Unissons nos efforts en vue de faire revivre le passé musical de notre pays. La moisson est assez belle pour tenter notre patriotisme²⁶. »

Dans ce même esprit d'« optimisme de type eschatologique²⁷ », le secrétaire général fait le bilan d'une année de fonctionnement de la société en mars 1918. Prod'homme (1871-1956) – cofondateur et secrétaire de la section parisienne de la Société internationale de musique – est un musicologue et critique qui affiche ses idées socialistes dans différents journaux comme la *Revue socialiste*, *L'Humanité* et *Le Temps*. Spécialiste de la musique allemande ayant passé ses premières années d'activité scientifique outre-Rhin, il est certainement l'un des wagnériens les plus importants en France (en 1914 sort sa traduction de quatre opéras du compositeur allemand, et en 1915, il publie encore des lettres inédites dans les pages du *Musical Quarterly*²⁸), prenant part aux polémiques tout au long de sa carrière. Huit mois avant l'armistice, il définit le maintien des liens rompus par la guerre entre musicologues « en France et aussi dans les pays alliés » comme le principal dessein de la société. De la même manière qu'avant 1914, cette démarche d'internationalisme scientifique – Allemands exclus – s'accompagne du désir de reconnaissance internationale et d'organisation de la discipline en France. La guerre figure ici comme une sorte de catharsis ayant permis à la musicologie française de se rendre compte de ses défauts, mais aussi de ses spécificités et de ses forces, regroupées désormais dans « notre jeune société

24. Georges DE SAINT-FOIX, « Muzio Clementi », *Bulletin de la Société française de musicologie*, t. I, n° 3 (décembre 1918), p. 161.

25. Lionel DE LA LAURENCIE, « Communiqué pour le Bulletin de la S.F.M. », non daté. Archives de la Société française de musicologie, boîte S.F.M., convocations 1917-1959, adhérents listes 1930-1976.

26. Lionel DE LA LAURENCIE, « À nos lecteurs », *Bulletin de la Société française de musicologie*, t. I, n° 1 (1917), p. VI.

27. Stéphane AUDOIN-ROUZEAU & Annette BECKER, « Vers une histoire culturelle de la Première Guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 41 (janvier-mars 1994), p. 7.

28. Voir Jacques-Gabriel PROD'HOMME, « Wagner and the Paris Opéra : Unpublished Letters (February-March, 1861) », *The Musical Quarterly*, vol. I, n° 2 (avril 1915), p. 216-231.

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
<i>Le bruit de la guerre</i>	5
Carine TREVISAN	
<i>La meilleure façon de marcher : musiques militaires, violence et mobilisation dans la Première Guerre mondiale</i>	17
Didier FRANCFORT	
<i>La vie quotidienne des pipes and drums pendant la Grande Guerre</i>	29
Dominique HUYBRECHTS	
<i>Instruments de soldats : typologies, fonctions, transmission</i>	41
Florence GÉTREAU	
<i>Annexe</i>	63
<i>L'irruption magnifique : deux grands violons au cœur de la guerre</i>	75
Georgie DUROSOIR	
<i>La mort héroïsée d'Albéric Magnard : essai d'approche culturelle</i>	85
Patrice MARCILLoux	
<i>Félix Mayol dans la Grande Guerre</i>	103
Rémy CAMPOS	
<i>1914-1918. Rupture et renouveau : l'effort de guerre de Charles Kœchlin</i>	119
Aude CAILLET	
<i>Composer pendant la guerre, composer avec la guerre</i>	135
Esteban BUCH	
<i>Nadia Boulanger et le Comité franco-américain du Conservatoire (1915-1919)</i>	161
Alexandra LAEDERICH	

<i>De l'Union sacrée au Journal des débats : une lecture de la Gazette des classes du Conservatoire (1914-1918)</i>	175
Charlotte SEGOND-GENOVESI	
<i>Écoles de musique en guerre, 1914-1925</i>	191
David MASTIN	
<i>« Le devoir est partout » – reflets de la guerre dans la fondation de la Société française de musicologie en 1917</i>	203
Sara IGLESIAS	
<i>« À gauche et à droite du Rhin » : perspectives sur l'action de Joseph-Guy Ropartz à Strasbourg (1919-1929)</i>	215
Mathieu FERÉY	
<i>Liste des contributeurs</i>	231
<i>Index des œuvres</i>	235
<i>Index des personnes</i>	239