



PROJECT MUSE®

La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation by
Karine Le Bail (review)

Aurélien Poidevin

Le mouvement social, Numéro 268, juillet-septembre 2019, pp. 197-200 (Review)

Published by Association Le Mouvement Social



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/746816>

notamment¹³) aurait été intéressante. Si l'auteure justifie la limitation de l'étude à l'espace parisien par la concentration des institutions de musicologie et la richesse de la vie culturelle qui s'y déroule, on peut regretter l'absence de prise en compte d'autres espaces. L'étude des territoires coloniaux (Algérie, La Réunion, Nouvelle-Calédonie...) ou d'autres espaces culturels internes (Pays basque, Corse, Bretagne) aurait également été intéressante. À l'exception du chapitre sur la création de la musique nationale (chap. 6), la musique est surtout abordée en faisant référence à la musique « classique » sans analyser les conditions d'accès à cette catégorie de musique « savante ».

Karine ETCHEVERRY

Karine LE BAIL, *La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS Éditions, « Seconde Guerre mondiale », 2016, 440 p.

C'est à la toute fin des années 1990 qu'ont été posés les jalons d'une histoire de « la vie musicale en France pendant la Seconde Guerre mondiale », lorsque le Conservatoire de Paris a accueilli un colloque éponyme dont les actes furent publiés sous la direction de Myriam Chimènes¹⁴. Dix ans plus tard, la première monographie consacrée à l'activité des compositeurs sous Vichy était publiée par Yannick Simon¹⁵. Musicologues allemands, anglais et américains s'étaient aussi penchés sur le sujet (citons, par ordre de parution et de manière non exhaustive, les travaux de Manuela Schwartz¹⁶, de Nigel Simeone¹⁷, de Jane F. Fulcher¹⁸ et de Leslie A. Sprout¹⁹) et c'est ainsi qu'une communauté de chercheurs issus de différents disciplines (musicologie, histoire, sociologie et science politique) s'est fédérée. En 2013, un ouvrage collectif dirigé par Myriam Chimènes et Yannick Simon, *La musique à Paris sous l'Occupation*, a offert un bilan et des perspectives pour toutes celles et ceux qui, aujourd'hui, souhaiteraient s'intéresser à la musique et aux musiciens pendant la Seconde Guerre mondiale²⁰. Pour autant, l'ouvrage de synthèse consacré à la vie musicale dans la France des années noires manque toujours à l'appel.

Karine Le Bail a relevé ce défi. Et en choisissant pour sous-titre, « Être musicien sous l'Occupation », elle annonce d'emblée un parti pris historiographique à la croisée des chemins entre l'histoire culturelle, l'histoire sociale et l'histoire

13. H. RAVET, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n° 9, 2003, p. 173-195.

14. Il a donné lieu à un compte rendu détaillé : L. SCHNAPPER-FLENDER, « La vie musicale sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 63, 1999, p. 142-143.

15. Y. SIMON, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009.

16. M. SCHWARTZ, « La politique musicale dans les territoires conquis par l'Allemagne nazie », in P. HUYNH (dir.), *Le Troisième Reich et la musique*, Paris, Fayard-Cité de la musique, 2004, p. 131-138.

17. N. SIMEONE, « Making Music in Occupied Paris », *The Musical Times*, n° 1894, 2006, p. 23-50.

18. J. F. FULCHER, « From Hybrid to Metamorphosis: Poulenc's Path Toward Symbolic Resistance and Counter-Discourse during Vichy », in A. DORSCHER (dir.), *Verwandlungsmusik: Über komponierte Transfigurationen*, Vienne, Universal Edition, 2007, p. 432-484 ; Id., « Ambiguïtés de l'identité française : Vichy, la collaboration et le triomphe d'Antigone », in J.-C. BRANGER et V. GIROUD (dir.), *Aspects de l'opéra français de Meyerbeer à Honegger*, Lyon-Venise, Symétrie-Palazzetto Bru Zane, 2009, p. 215-248.

19. L. A. SPROUT, *The Musical Legacy of Wartime France*, Berkeley, University of California Press, 2013.

20. M. CHIMÈNES et Y. SIMON (dir.), *La musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard-Cité de la musique, 2013. Ce livre rassemble la plupart des contributions du colloque organisé par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France et l'Université de Rouen à la Cité de la musique, les 13 et 14 mai 2013.

intellectuelle. Spécialiste des professions musicales et des pratiques musicales au xx^e siècle, l'auteure a bien mesuré toute l'ambition et toute la complexité d'un tel projet : elle propose ainsi d'appréhender la vie musicale par « lieux », le terme étant entendu à la fois comme un espace social (celui des salles de concert où interagissent les publics, les interprètes et les compositeurs) et un espace urbain (celui des institutions où sont promues et encadrées les pratiques musicales, qu'il s'agisse de la formation, de la diffusion ou de la réception). Le parcours du lecteur est donc balisé par une série d'incursions dans trois espaces types : l'espace public du concert (du music-hall à l'opéra, en passant par les associations symphoniques parisiennes et le Conservatoire), l'espace restreint des « salons de collaboration » (p. 15) et l'espace symbolique – parce qu'appréhendé par l'auteure telle une scène immatérielle – de la radio (celle de l'État français, mais aussi Radio-Paris et la BBC).

On l'aura compris, c'est donc bien de musique savante dont il est question dans cet ouvrage qui a, en fait, pour objectif d'étudier les différentes formes de sociabilité musicale au sein des grandes institutions culturelles de prestige placées sous la tutelle de l'occupant et/ou de Vichy entre 1940 et 1944, même si l'auteure ne s'interdit pas quelques incursions dans le domaine de la chanson et du jazz. Dès lors, Karine Le Bail a structuré son récit en prenant appui sur des problématiques dont cette revue s'est déjà fait l'écho par le passé²¹ : « est-ce que jouer engage ? » ou encore, « peut-on parler d'une musique "collaboratrice" ou "résistante" ? » (p. 11).

Composée de trois chapitres, la première partie de l'ouvrage rappelle le rôle joué par l'occupant dans l'organisation de la vie musicale en France, dès les premiers jours qui ont suivi la signature de l'armistice. En effet, les Allemands souhaitent prendre leur revanche sur la « situation prééminente » de la France dans le domaine de la culture (p. 32). Consacré au souci constant des autorités d'occupation de neutraliser l'utilisation politique de l'art, le premier chapitre fait une entorse aux entrées par lieux et met l'accent sur l'action des nazis qui est ainsi résumée : « l'affichage "apolitique" de la musique s'affirme comme la constante de la politique culturelle allemande » (p. 34).

Ainsi, on comprend mieux pourquoi et comment Radio-Paris (la radio française d'occupation) s'est implantée en France. L'antenne avait pour mission de donner corps à une scène musicale fantasmée par et pour les Allemands. Point de ralliement du Tout-Paris de la collaboration, cette radio – dont les principes d'organisation avaient été calqués sur ceux de la radio nazie – bénéficiait de moyens colossaux (en comparaison à ceux alloués d'ordinaire aux institutions musicales) qui finirent par déstructurer le paysage musical de la capitale, dérégulant encore un peu plus l'activité des orchestres symphoniques ainsi que le métier d'interprète (soliste, ou musicien d'orchestre). Quant à la Radiodiffusion nationale, celle-ci a eu bien de la peine à concurrencer Radio-Paris, son administration, dispersée sur le territoire en de nombreux sites, manquant cruellement de moyens. On sait gré à Karine Le Bail d'avoir démontré comment « la redistribution spatiale des informations artistiques induite par l'Occupation modifie donc non seulement les morphologies urbaines, mais aussi les pratiques artistiques à l'intérieur de cet espace » (p. 59).

À l'issue de ce deuxième chapitre consacré aux radios, l'auteure s'est interrogée sur la portée de la rupture du printemps-été 1941 dans la vie musicale : on notera la relative absence d'exceptionnalité du monde de la musique qui, lui aussi, fut vite placé sous la prédominance supposée de l'art allemand. Et c'est dans cette perspective que sont recontextualisés quelques épisodes déjà bien connus de la vie musicale sous Vichy, tels que la visite du chef d'orchestre Herbert von Karajan, les

21. C. PROCHASSON, « Musique et politique : nouvelles approches », *Le Mouvement social*, n° 208, 2004, p. 3-5.

commémorations du 150^e anniversaire de la mort de Mozart ou les tournées des maisons d'opéra germaniques en France.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Les gammes de Vichy », Karine Le Bail s'interroge sur les rapports entre l'État dit français et la musique. La programmation musicale qui rythme les cérémonies officielles est alors passée au crible. Se prémunissant de tout jugement à l'emporte-pièce, l'auteure formule deux hypothèses : la première est celle d'un processus de « cérémonisation » de la musique (p. 96-97) dont la finalité serait d'accompagner l'effort de rédemption du régime. Et si l'infléchissement de la programmation musicale se fait bien en fonction de l'idéologie promue par la Révolution nationale (le retour à la terre, le folklore et la jeunesse), Karine Le Bail insiste sur les continuités en inscrivant dès lors – et c'est sa seconde hypothèse – une grande part de l'action publique de Vichy dans le sillage de la politique culturelle du Front populaire. La musique est donc utilisée pour affirmer l'identité du nouveau régime, mais aucune innovation majeure n'a eu lieu en matière d'instrumentalisation des pratiques et/ou des acteurs à des fins politiques. En outre, on notera ici encore que la chronologie de l'histoire politique de la France de Vichy s'est imposée à l'art : à compter du retour de Laval aux affaires, par exemple, « le pouvoir politique assigne une nouvelle fonction à la musique, celle de servir d'intermède entre les émissions politiques » (p. 110).

Dans les cinquième et sixième chapitres, les politiques d'exclusion de Vichy et de l'occupant sont passées au crible. Karine Le Bail a choisi deux institutions pour terrain : le Conservatoire et la radio – la Réunion des théâtres lyriques nationaux et les grandes associations symphoniques parisiennes n'ayant pas encore fait l'objet de recherches approfondies. S'agissant du Conservatoire, et compte tenu des polémiques récentes liées à la mémoire de Jacques Chailley²², on ne peut que se réjouir que l'auteure ait choisi de compiler les conclusions de différents rapports, mémoires et articles (publiés ou non), depuis quinze ans²³. Dans chacun des cas, ses conclusions sont sans surprise par rapport à d'autres secteurs de la vie culturelle : Karine Le Bail insiste sur les imbroglios juridiques suscités par la législation raciste et antisémite de Vichy, ainsi que sur les difficultés rencontrées par les responsables d'institutions dans la mise en œuvre des différentes mesures d'exclusion qui leur ont été imposées à la fois par le régime et l'occupant. Une question/formule les résume parfaitement : « Offenbach est-il juif au regard de la loi ? » (p. 152).

La troisième partie de l'ouvrage, consacrée aux musiciennes et aux musiciens qui choisirent de dire non, rend hommage aux premiers travaux menés par les équipes du musée de la Résistance nationale il y a déjà plus d'une vingtaine d'années. Prenant également appui sur les conclusions de la thèse de Daniel Virieux ainsi que sur les conclusions d'un numéro spécial du *Mouvement social* consacré aux modalités d'entrée en Résistance par profession²⁴, Karine Le Bail s'interroge sur les outils dont dispose l'historien pour « évaluer l'engagement musical au sein des mouvements de résistance, dont le cloisonnement extrêmement handicapé l'établissement d'une étude chiffrée par milieux professionnels ? » (p. 170). L'auteure a fait le choix d'analyser des trajectoires individuelles. Le huitième chapitre, entièrement consacré à Pierre Schaeffer, le principal animateur du Studio d'essai et la cheville

22. G. LEMÉNAGER, « Sorbonne, 1940-1944 », *Le Nouvel Observateur*, 31 mars 2011.

23. En particulier : Y. SIMON, *La Sacem et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'Occupation. Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France*, Paris, La Documentation française, 2000 ; J. GRIBENSKI, « L'exclusion des Juifs du Conservatoire (1940-1942) », in M. CHIMÈNES (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 2001 ; A. POIDEVIN, « Claude Delvincourt, un musicien en Résistance (automne 1941-été 1944) », mémoire de maîtrise, Université Paris 8, 2003.

24. « Pour une histoire sociale de la Résistance », *Le Mouvement social*, n° 180, 1997.

ouvrière de l'enregistrement des 100 heures de la Libération est, de loin, l'un des plus originaux de cet ouvrage, améliorant encore notre connaissance des différentes modalités d'entrée en Résistance des professions intellectuelles et artistiques.

Enfin, la quatrième partie de l'ouvrage est dédiée à l'épuration. Procédant par une série d'études de cas consacrées à des compositeurs ainsi qu'à des interprètes, l'auteur signe un remarquable essai de biographie collective (Marcel Delannoy, Florent Schmitt, Germaine Lubin, parmi d'autres). Le lecteur se délectera avec le récit de la libération, en dehors de tout cadre légal, du grand pianiste Alfred Cortot. Ici encore, la radio fait l'objet d'une étude minutieuse et cette dernière partie constitue, à n'en pas douter, l'apport le plus significatif de Karine Le Bail à l'histoire de la vie musicale sous Vichy et l'Occupation.

Il est mentionné, sur la quatrième de couverture, que « Karine Le Bail signe la première grande étude sur cette mise au pas de la musique sous l'Occupation ». La formule est peut-être mal choisie car elle ne rend pas compte de cet ouvrage qui, comme son titre ne l'indique pas, est en fait composé de deux récits parallèles. Le premier est une synthèse de quelques études consacrées à la vie musicale sous Vichy. À ce titre, il constitue une bonne entrée en matière pour qui souhaite en savoir un peu plus sur la question. Le second est une contribution majeure à l'histoire des institutions musicales sous Vichy et l'Occupation, car il prend appui sur la thèse que Karine Le Bail avait consacrée à la radio entre 1939 et 1953. Pour qui s'intéresse à l'histoire de la radio dans les années noires, c'est un livre incontournable.

Aurélien POIDEVIN

TRAITEMENT DU CHÔMAGE ET STATUT PROFESSIONNEL : LES INTERMITTENTS DU SPECTACLE EN FRANCE

Mathieu GRÉGOIRE, *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes (de 1919 à nos jours)*, Paris, La Dispute, « Travail et salariat », 2013, 182 p.

D'emblée, le sous-titre de l'ouvrage interpelle. Étant donné que le dispositif actuel permettant d'indemniser les artistes au chômage n'a commencé à prendre forme qu'au milieu des années 1960, que signifie cet anachronisme ? Dès le début de son ouvrage, l'auteur répond qu'il s'intéresse à l'intermittence comme réalité, c'est-à-dire au fait qu'à l'exception d'une minorité travaillant dans des troupes ou des orchestres permanents, la plupart des artistes du spectacle vont d'employeurs en employeurs pour des périodes limitées. Comment s'accomplir dans son activité avec cette précarité et la concurrence entre artistes ? C'est cette relation complexe entre la liberté de créer et l'instabilité qui constitue l'objet et la problématique centrale du livre. Mathieu Grégoire examine ainsi les relations qui se sont nouées entre le travail (ce que l'on a à faire), l'emploi (le contrat qui détermine ce que l'on fera) et le salaire (ce que l'on perçoit) depuis le début du XX^e siècle en France. Il étudie les types de réponses, de doctrines et de luttes qui ont été mises en œuvre par certains artistes du spectacle pour faire face à ces redoutables contraintes. Pour ce faire, il décline trois périodes (1919-1936, 1936-1979, 1979 à nos jours) qui lui semblent constituer trois réponses différentes, analyse qu'il mène tout à la fois en historien et en sociologue.