



ÉTUDES DE MUSICOLOGIE

#4

*Florence Doé de Maindreville  
et Stéphan Etcharry (dir.)*

## *La Grande Guerre en musique*

*Vie et création musicales en France  
pendant la Première Guerre mondiale*



ÉTUDES DE MUSICOLOGIE

#4

*Florence Doé de Maindreville  
et Stéphan Etcharry (dir.)*

## *La Grande Guerre en musique*

*Vie et création musicales en France  
pendant la Première Guerre mondiale*

## Introduction

Florence DOÉ DE MAINDREVILLE et Stéphan ETCHARRY

*Université de Reims Champagne-Ardenne*

Si les travaux de nature historique dédiés à la Grande Guerre sont légion depuis plusieurs décennies déjà, ceux qui se concentrent sur la place qu'occupe la musique dans le conflit mondial sont en revanche bien peu nombreux en comparaison et souvent plus récents. En effet, ce n'est que depuis une vingtaine d'années environ que les musicologues ont commencé à s'intéresser de près à cette thématique. Les études menées par Michel Duchesneau (1996 et 1997)<sup>1</sup>, Carlo Caballero (1999)<sup>2</sup> ou encore Dominique Huybrechts (1999)<sup>3</sup> peuvent être considérées comme pionnières en la matière. Elles adoptent des angles d'attaque différents, ciblés sur des objets d'études très précis pour les deux premiers auteurs ou offrant, au contraire, un panorama beaucoup plus large pour le dernier. Ces travaux semblent en tous les cas avoir creusé un sillon dans lequel viennent désormais s'inscrire de toutes récentes recherches parmi lesquelles on peut citer celles entreprises par Jean-Christophe Branger, Esteban Buch, Aude Caillet, Sylvie Douche, Georgie Durosoir, Jane F. Fulcher, Barbara Kelly, David Mastin, Rachel Moore, Éric Sauda, Charlotte Segond-Genovesi, Glenn Watkins, *etc.*<sup>4</sup>.

Ainsi, notre ouvrage se présente-t-il comme un nouveau maillon de cette chaîne à ce jour encore fragmentaire de l'histoire de la musique et

---

<sup>1</sup> Duchesneau, Michel, « La musique française pendant la Guerre 1914-1918 : autour de la tentative de fusion de la Société nationale de musique et de la Société musicale indépendante », in *Revue de musicologie*, tome 82, n° 1, 1996, p. 123-153. *Id.*, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, coll. « Musique-Musicologie », 1997.

<sup>2</sup> Caballero, Carlo, « Patriotism or Nationalism ? Fauré and the Great War », in *Journal of the American Musicological Society*, 52/3, automne 1999, p. 616-622.

<sup>3</sup> Huybrechts, Dominique, *1914-1918, Les musiciens dans la tourmente. Compositeurs et instrumentistes face à la Grande Guerre*, Anseroeul (Belgique), Éditions Scaldis, 1999.

<sup>4</sup> Pour les références précises de ces travaux, nous renvoyons à notre bibliographie sélective en fin de volume.

de la vie culturelle durant la Grande Guerre, chaîne qui ne demande qu'à être restituée dans son intégralité et à retrouver, par là même, tout son sens, le plus complexe, le plus nuancé, le plus complet, le plus parlant. Ce livre met l'accent sur la question de la création musicale chez les compositeurs durant ce conflit mondial, en faisant le choix de prendre principalement en compte des figures musicales plus discrètes – ou importantes à l'époque, mais qui sont le plus souvent restées dans l'ombre des « grands maîtres » établis. Il propose encore des enquêtes tout à fait originales sur l'édition musicale ou sur l'organisation de la vie musicale au front et à l'arrière (tant à Paris qu'en province). Ainsi, cet ouvrage apporte-t-il des éclairages inédits, notamment sur la façon dont les créateurs en général et les compositeurs en particulier ont vécu leur art et sa pratique dans un moment aussi critique de l'histoire. Car, comme le rappelle avec justesse Annette Becker, « tous les peuples belligérants se sont construits et détruits dans la guerre, y ont été rendus autres. Tous, sur les fronts militaires et domestiques, ont vécu patriotisme voire nationalisme, élans et médiocrités, horreur devant la mort et le deuil, interrogations sur la conduite de la guerre, noblesse et mesquinerie<sup>5</sup>. » Et le compositeur – parce qu'il est avant tout un être humain et surtout parce qu'il est un artiste qui éprouve ce besoin viscéral de créer – n'échappe pas aux effets de cet effroyable traumatisme dans la construction de sa personnalité artistique. Au cœur de l'hiver 1915, alors que le conflit n'en était qu'à son septième mois d'existence, laissant entrevoir la violence extrême avec laquelle il était vécu, le critique Pierre Lalo (1866-1943) lançait dans les colonnes du *Temps*, tel un oracle :

Quelles seront chez nous, lorsque cette guerre aura pris fin, les tendances et les destinées de l'art musical ? Après un mouvement et un ébranlement si formidables, qui auront atteint la nation tout entière, et jusque dans les profondeurs les plus intimes de son être, il y aura en musique, comme partout ailleurs, une grande transformation. La vie et l'esprit ne pourront plus être ce qu'ils étaient auparavant ; nous ne serons plus ce que nous avons été ; nous ne le sommes déjà plus<sup>6</sup>.

De ce terrible constat découle tout naturellement l'inévitable question de l'impact de ce conflit sur le langage musical de l'artiste. Comme le fait Annette Becker à propos de Debussy, on est en effet amené à se demander à propos de chaque compositeur ayant traversé ce tragique épisode de l'histoire : « [...] la guerre, la nation, l'ardeur, l'enthous-

---

<sup>5</sup> Becker, Annette, « Debussy en Grande Guerre », in Chimènes, M., Laederich, A. (dir.), *Regards sur Debussy*, préface de Pierre Boulez, Paris, Fayard, 2013, p. 57-58.

<sup>6</sup> Lalo, Pierre, « Feuilleton du *Temps*. La musique », in *Le Temps*, n° 19589, 23 février 1915, p. 3.

siasme, le désarroi, est-ce que cela s'entend ? En tant que musicien qu'a-t-il écouté de la guerre, qu'en a-t-il fait écouter<sup>7</sup> ? »

Il est d'ailleurs symptomatique de constater combien la musique, loin d'être reléguée aux oubliettes durant cette sombre période, occupe une place essentielle : quelle que soit la façon dont elle est appréhendée – par les combattants, par l'ensemble de la population, par les musiciens eux-mêmes –, elle est un signe évident de cet impérieux désir de vivre qui anime chaque être humain. Qu'elle permette d'oublier les horreurs vécues par les uns et par les autres, de donner du courage aux soldats mais aussi aux familles déchirées, de souder une nation toute entière sous une même bannière face à l'ennemi, d'accompagner la mémoire des disparus et de reconforter les survivants, la musique témoigne, dans tous les cas, de cette irrépressible envie d'aller de l'avant, coûte que coûte. Elle permet à chacun, à son propre niveau, d'entretenir ou de retrouver sa dignité humaine. Elle permet de résister ou encore de combattre. En conclusion de ses brèves considérations sur la musique française données dans la préface des *Douze causeries faites à Lyon par des amis de la musique*<sup>8</sup>, Debussy – encore lui ! – ne soulignait-il pas, en décembre 1916 :

Les bons poilus qui pataugent héroïquement dans la boue, en chantant des refrains où la conviction du rythme remplace victorieusement le bon goût, n'auront-ils pas le droit de hausser les épaules devant des préoccupations aussi futiles ? Pourtant, qu'ils nous pardonnent ! Qu'ils veuillent bien admettre plusieurs manières de vaincre ! La musique en est une : admirable et féconde. / ... le reste s'écrira dans l'avenir<sup>9</sup> !

Pendant la Grande Guerre, la musique apparaît également, d'une certaine manière, comme le catalyseur de tensions et d'enjeux – tant musicaux qu'artistiques, esthétiques ou sociologiques – qui investissent plus largement de nombreux domaines et problématiques de l'époque. Chez les musiciens, qu'ils soient interprètes ou compositeurs, on est en effet sans cesse confronté, comme pour l'ensemble du peuple français, à la distinction entre les courageux et les « embusqués », entre ceux de l'avant et ceux de l'arrière, ceux du front militaire et ceux du front domestique, ceux qui se battent en première ligne, dans les tranchées, et ceux qui se trouvent à l'« arrière-front », dans les cantonnements, etc.

<sup>7</sup> Becker, A., art. cit., p. 58.

<sup>8</sup> Ouvrage collectif édité par Paul Huvelin et dont les collaborateurs étaient M. Zimmermann, E. Locard, E. Goblot, V. Loret, H. Focillon, J. Bach-Sisley, A. Sallès, Ch. Roland et M. Boucher.

<sup>9</sup> Debussy, Claude, Lettre-préface à « Pour la musique française, douze causeries », décembre 1916, in Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de François Lesure, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 187, 1/1971, 1987, p. 268.

Quant aux questionnements plus directement liés à la musique, ils sont eux aussi le plus communément ramenés à des prises de position entre deux façons d'envisager sa participation au conflit : faut-il jouer de la musique pour continuer à exister ou se taire, par décence pour ceux qui se battent et qui sont morts au combat ? Doit-on créer ou entrer dans une phase de mutisme face à la gravité des événements ? Telles sont les questions que se pose chaque artiste durant les premiers mois du conflit. Avec la reprise progressive et la réorganisation d'une vie musicale, la guerre des « pro-Français » contre « les Boches » fait alors des ravages. Elle déclenche des prises de position esthétiques virulentes de la part des compositeurs, des critiques musicaux, des intellectuels, qui ne font que raviver les débats esthétiques de 1870 qui avaient conduit, entre autres, à la création de la Société nationale de musique, dès le 25 février 1871. Mais ces combats idéologiques sont menés, le plus souvent, à l'arrière. Car les musiciens envoyés au front dépassent quant à eux ce clivage manichéen, radical et artificiel, qui ne correspond le plus souvent à aucune réalité tangible. Au front, à l'arrière-front ou au cantonnement, les interprètes et les créateurs sont davantage confrontés à un brassage culturel des plus hétéroclites, qui se situe au confluent des impératifs dictés par les musiques régimentaires (marches, sonneries), des musiques légères (fantaisies, mazurkas, airs célèbres d'opérettes) et « populaires » (chansons, music-hall) et de la musique de tradition savante que tentent de pratiquer à tout prix les compositeurs. Les pièces appartenant aux premières catégories évoquées paraissent les plus divertissantes pour les poilus, lors des manifestations organisées durant les jours de repos, tandis que celles de la dernière semblent davantage appréciées à leur juste valeur par un public majoritairement composé d'officiers, dans les cantonnements. Si les répertoires sont divers, il en va tout autant des effectifs convoqués, qui embrassent toute une gamme de formations allant du piano *solo* à l'ensemble à vents, en passant par le très prisé duo voix/piano et les ensembles à géométrie variable de musique de chambre. Ce mélange d'esthétiques fort différentes apparaît-il ainsi comme une sorte d'observatoire des pratiques musicales de l'époque qui se retrouvent confrontées dans cette nouvelle configuration sociologique que représente le front où sont complètement redistribuées les cartes de la société établie, où toutes les classes d'âge, toutes les catégories socio-professionnelles, toutes les classes sociales se côtoient désormais dans une géographie nouvelle du « vivre ensemble ». Ce brassage permet encore de sonder les goûts des musiciens au front mais également – et surtout – ceux des soldats et des populations civiles dans les villes et villages de France, principalement dans le Nord et l'Est du pays.

Au fur et à mesure de l'enlisement du conflit, les batailles esthétiques se déplaceront progressivement sur le front de la musique « moderne » – porteuse d'avenir, de promesses nouvelles – contre celle

d'avant-guerre – passéiste, symbolisant un monde révolu dont on ne souhaite plus voir se redessiner les charmants contours trompeurs. Ces tensions esthétiques, ces deux façons d'envisager l'avenir musical, prendront tout leur sens aussitôt que sera signé l'armistice et atteindront leur paroxysme au cœur des années 1920. C'est ce que ne manquera pas de souligner, par exemple, Charles Koechlin au sortir de la Grande Guerre :

Le cataclysme de 1914 apporta dans la société, tout ensemble de la violence, de l'égoïsme, une impitoyable sécheresse, la crainte de la douleur physique et morale, – et l'amour du mouvement matériel : besoin de s'étourdir, de faire table rase (provisoirement, du moins) des douces rêveries ou des utopies généreuses<sup>10</sup>.

Offrant un panorama de la musique française de l'entre-deux-guerres, avec une trentaine d'années de recul sur les choses, René Dumesnil confirmera cette irrémédiable fracture entre « l'avant » et « l'après » 1914 :

Une ère nouvelle commençait, on en était bien sûr. À ces temps nouveaux, ne fallait-il pas une musique nouvelle et qui en fût l'expression ? Les jeunes d'avant 1914 (on n'arrivait pas très vite, alors), on les traitait de « vieilles barbes », de « pontifes momifiés », et leurs théories, leurs goûts, leurs ouvrages, on s'empressait de les envoyer rejoindre les vieilles lunes. Démodés autant que le wagnérisme, l'impressionnisme, le debussysme, ses irisations, ses déliquescentes, aussi bien que les développements cycliques du « père Franck ». Tout cela datait. Il fallait le remplacer par autre chose, et qui fût vraiment neuf. Ainsi les wagnériens et les impressionnistes, leurs adversaires, se trouvèrent conjointement mis en cause<sup>11</sup>.

De même qu'elle investit pleinement, à sa manière, ces quatre années et demie de conflit, la musique en accompagne encore l'heureuse issue et participe activement à la définition d'un nouvel ordre des choses, non seulement à l'échelle de la France, mais aussi à celle de l'Europe et du monde entier.

Multipliant les regards portés sur la musique pendant la guerre, croisant les approches historiques, sociologiques, esthétiques et analytiques, les articles réunis ici apportent ainsi un regard plus nuancé sur l'époque en général et sur le conflit mondial en particulier. Certes, on pourra nous reprocher, eu égard à la thématique abordée, l'absence de compositeurs aussi emblématiques que Camille Saint-Saëns ou Claude Debussy. On

<sup>10</sup> Koechlin, Charles, « Chapitre V : La Mélodie », in Rohozinski, L. (dir.), *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris, Les éditions musicales de la Librairie de France, 1925, tome II, p. 56.

<sup>11</sup> Dumesnil, René, *La musique en France entre les deux guerres (1919-1939)*, Genève-Paris-Montréal, Milieu du Monde, coll. « Bilans », 1946, p. 13-14.

aurait tout aussi bien pu croiser les figures de Gabriel Fauré, de Théodore Dubois, de Nadia et Lili Boulanger, mais aussi celles de Claude Delvincourt ou encore de Philippe Gaubert. Néanmoins, quelques-unes de ces personnalités peuvent apparaître, en pointillé ou en filigrane, dans certains des textes présentés dans cet ouvrage. De plus, la bibliographie sélective qui figure en fin de volume viendra combler quelques-uns de ces manques en suggérant des pistes de références pour compléter ou approfondir tel ou tel aspect des choses. Dans le cadre réduit de cette publication, des choix s'imposaient : ainsi avons-nous privilégié des personnages souvent moins connus et des angles d'attaque originaux, en nous plaçant systématiquement dans une dynamique de recherche scientifique.

Le point de départ du présent ouvrage est la journée d'études, tenue en Sorbonne le 15 mai 2010, grâce au soutien de l'équipe de recherche Patrimoines et Langages Musicaux, et organisée conjointement par Philippe Cathé et Sylvie Douche, Florence Doé de Maindreville et Stéphan Etcharry. Dans le cadre de la « 5<sup>e</sup> Petite Biennale de Musique Française », cette rencontre scientifique était placée sous l'égide de « la création musicale en France pendant la Première Guerre mondiale ».

Un choix de textes issus de cette journée d'études a tout d'abord été réalisé et de nombreux articles sont ensuite venus se greffer à ce premier florilège afin de constituer un ouvrage original auquel nous souhaitons donner équilibre et cohérence.

Offrant différentes facettes de la musique pendant la Première Guerre mondiale, l'ouvrage s'articule en trois parties distinctes. En guise d'ouverture, la première d'entre elles consacre ses trois chapitres à la vie des musiciens au front. L'article de Sandrine Visse dresse un magnifique tableau du quotidien de quantité d'artistes – tout à la fois de jeunes professionnels à peine sortis de leurs études, des interprètes confirmés et renommés, *etc.* – qui soulève de nombreuses questions. Quelles sont les motivations des musiciens à poursuivre, malgré des circonstances peu propices, leur activité musicale qui peut sembler bien futile par rapport au contexte dramatique de la guerre : nécessité ? effort de guerre ? façon de ne pas se faire oublier ? L'organisation de leur activité dans ce milieu matériellement hostile est au centre de cette étude : quels projets se mettent alors en place ? Comment les programmes musicaux sont-ils confectionnés et à quel public s'adressent-ils ? Sont également abordés les goûts et les dilemmes des musiciens dans le choix des œuvres interprétées mais aussi la perception qu'ont d'eux les autres soldats.

Plusieurs exemples particuliers sont ensuite passés en revue. Luc Durosoir nous dépeint ainsi la vie que son père, Lucien Durosoir, a connue au front. Grâce au soutien de hauts gradés militaires, le violoniste a bénéficié de conditions privilégiées pour continuer sa pratique musicale

et la faire partager. Profitant de rencontres exceptionnelles et d'une grande intensité qu'il a eu la chance de faire au front, il déploie alors, contre toute attente, une activité particulièrement dynamique, avec Caplet et Maréchal notamment : en deux ans et demi, entre novembre 1915 et juillet 1918, de nombreux concerts sont ainsi organisés dans des cadres variés (en privé, à l'église, devant les poilus, *etc.*). La précieuse liste de ces concerts reconstituée par l'auteur et présentée en annexe nous permet de prendre conscience du répertoire qu'il a été possible d'interpréter et de faire écouter au front devant toutes sortes de public.

Quant à David Mastin, il étudie l'impact de la guerre sur Louis Fournier, jeune musicien issu du Conservatoire. Enrôlé comme brancardier, celui-ci tente de concilier avec les plus grandes difficultés la vie de soldat avec la poursuite de sa pratique musicale et la défense de la patrie avec sa fascination pour la musique allemande.

La deuxième section, la plus conséquente de l'ouvrage, est plus précisément centrée sur la création musicale durant la guerre. Six chapitres sont dévolus à différentes figures de compositeurs – au front pour les premiers, à l'arrière pour les autres – et à leur esthétique musicale. Comment opérer alors une classification générique au sein des œuvres composées ? Appartiennent-elles à la musique de circonstance ? à la musique militaire ? à la musique descriptive qui tente de traduire les atrocités de la guerre ? La musique est-elle vécue comme engagement offensif ou, au contraire, comme échappatoire ? Comment les compositeurs restés à l'arrière se positionnent-ils ? En résumé, la question centrale qui se pose aux différents auteurs dans cette deuxième partie est bien celle de l'impact de la guerre sur l'œuvre et la manière d'écrire de tous ces compositeurs, autrement dit, sur leur style musical.

Georgie Durosoir, tout d'abord, brosse un portrait d'André Caplet qui, pendant la guerre, porte de multiples casquettes, tant militaires que musicales. Bien que l'équilibre entre le respect de ses obligations de soldat et ses aspirations artistiques s'avère particulièrement difficile à vivre pour lui, il parvient à écrire, outre divers arrangements de circonstance, environ une douzaine de pièces, lesquelles figurent dans le catalogue de ses compositions de guerre présenté en annexe.

Laure Schnapper s'attache quant à elle à nous faire découvrir les activités de Fernand Halphen, alors directeur musical du 13<sup>e</sup> régiment durant le conflit. Celui-ci a consigné précisément dans un carnet tous les concerts qu'il a donnés chaque dimanche entre décembre 1915 et novembre 1916 tout en trouvant la force, parallèlement, de composer.

La contribution de Ludovic Florin est un témoignage émouvant sur une mélodie de Pierre Vellones composée au front, intitulée *Prière*, et dont la partition inédite à ce jour est proposée à la fin de l'article.

Pour sa part, Stéphan Etcharry révèle une facette rarement évoquée de Reynaldo Hahn : celle du musicien engagé, impliqué sur le front de l'Argonne. L'auteur soumet ensuite des pistes d'analyse du style musical de ses compositions de guerre, aux objectifs divers, qui délivrent quasiment toutes une atmosphère pacifiée.

Jean-Christophe Branger retrace l'engagement intellectuel d'Alfred Bruneau à travers sa composition *Le Tambour* qui, tout en traitant un sujet patriotique, n'en demeure pas moins exigeante et complexe musicalement. L'article est ainsi une belle illustration du combat musical que mène Bruneau en faveur de la musique française.

Enfin, dans une perspective beaucoup plus globale – qui s'appuie cependant sur des exemples musicaux très précis –, Lionel Pons offre une réflexion tout à fait passionnante sur les nouvelles acceptions du temps (et, par conséquent, de la forme musicale) chez trois compositeurs aux styles fort différents : Ravel, d'Indy et Milhaud.

Quant aux chapitres de la dernière partie de ce livre, ils traitent de différents aspects de la vie musicale à l'arrière qui reprend progressivement, tant à Paris qu'en province, après plusieurs mois d'interruption : les concerts de bienfaisance se multiplient un peu partout, les sociétés de concert arrivent, tant bien que mal, à se réorganiser moyennant certains aménagements, et des initiatives inattendues, dues à ces circonstances exceptionnelles et au sentiment patriotique exacerbé, voient le jour. Trois expériences intéressantes sont ici relatées.

En étudiant la régénération de l'opérette et l'émergence de l'opérette patriotique et, tout en s'appuyant sur l'exemple précis de *La Cocarde de Mimi Pinson* d'Henri Goublier fils, Michela Niccolai propose une illustration de la vie sociale et culturelle à Paris pendant les années de guerre.

Rachel Moore offre une étude originale sur le positionnement de l'édition musicale française, notamment face à l'épineuse question du répertoire musical austro-allemand et de son édition française, les publications allemandes étant alors interdites. Avec finesse, l'auteur aborde les limites de l'union sacrée qui se voit confrontée aux intérêts commerciaux et aux rivalités entre les éditeurs.

Enfin, Denis Huneau porte un regard sur l'activité musicale en province pendant la guerre en prenant l'exemple de la ville d'Angers. Malgré les circonstances, la vie culturelle de la cité se reconstruit peu à peu grâce à la mise en place de concerts aux objectifs variés et au dynamisme de l'organiste Jean Huré et, de façon beaucoup plus étonnante, à la création d'un cinéma, impliquant les musiciens encore présents dans la ville, et qui devient rapidement un pôle d'attraction central pour les Angevins.

Ainsi, ces différents témoignages contribuent-ils à la connaissance de cette période sombre et tragique de l'histoire. Souhaitons également que les multiples pistes de recherche et de réflexion développées tout au long de cet ouvrage collectif, complétées par une bibliographie en fin de volume, suscitent à leur tour d'autres études et permettent d'éclairer ce pan encore largement méconnu de l'histoire culturelle et artistique de cette époque.