



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*

Qu'elle permette d'oublier les horreurs vécues, de donner du courage aux soldats et à leur famille, de souder une nation face à l'ennemi, d'accompagner la mémoire des disparus et de reconforter les survivants, la musique a occupé une place importante durant la Grande Guerre. Inscrit dans une dynamique de recherche scientifique, ce livre propose des enquêtes originales sur la vie musicale au front et à l'arrière. Centré sur la création artistique, il apporte des éclairages inédits, notamment sur la façon dont les compositeurs et les interprètes ont vécu leur art dans un moment aussi critique de l'histoire, et soulève de nombreuses questions : quelles sont les motivations des musiciens à poursuivre leur activité dans un contexte aussi dramatique ? la musique est-elle vécue comme engagement offensif ou comme échappatoire ? comment les musiciens sont-ils perçus au front par les autres soldats ? comment les compositeurs, à l'avant comme à l'arrière, se positionnent-ils face à la création ? Voici quelques-unes des questions qui traversent ce livre, lequel, au fil des chapitres consacrés tour à tour à des acteurs plus ou moins célèbres du monde artistique, à des œuvres, au problème de l'édition ou encore à la vie culturelle à Paris et en province, trame un panorama musical de cette France en guerre.

Agrégés de musique et docteurs en musicologie, **Florence Doé de Maindreville** et **Stéphan Etcharry** sont maîtres de conférences à l'université de Reims Champagne-Ardenne et rattachés au Centre d'Études et de Recherche en Histoire Culturelle (CERHIC, EA 2616). Tous deux travaillent sur la musique française à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, plus particulièrement sur la musique de chambre sous la III<sup>e</sup> République et sur la vie musicale en province et à Paris pour la première, sur les échanges et transferts culturels franco-espagnols pour le second.





# **La Grande Guerre en musique**

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



**P.I.E. Peter Lang**

Bruxelles • Bern • Berlin • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien



**Florence DOÉ DE MAINDREVILLE  
et Stéphan ETCHARRY (dir.)**

# **La Grande Guerre en musique**

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

Collection « Études de musicologie »  
n° 4



© Illustration de couverture : Musique du 217<sup>e</sup> Régiment d'Infanterie, collection privée. Reproduit avec l'aimable autorisation de M. Dominique Bois.

Cet ouvrage est publié après double révision à l'aveugle par des pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© P.I.E. PETER LANG s.a.

Éditions scientifiques internationales  
Bruxelles, 2014

1 avenue Maurice, B-1050 Bruxelles, Belgique

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com) ; [info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com)

ISSN 2031-2431

ISBN 978-2-87574-165-3 (paperback)

ISBN 978-3-0352-6414-2 (eBook)

D/2014/5678/32

Ouvrage imprimé en Allemagne

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <http://dnb.ddb.de>.

## Table des matières

<b>Avant-propos</b> .....	9
<i>Annette Becker</i>	
<b>Introduction</b> .....	13
<i>Florence Doé de Maindreville et Stéphan Etcharry</i>	
<b>Remerciements</b> .....	23

### PREMIÈRE PARTIE VIE DES MUSICIENS AU FRONT

<b>Les « concerts » au front pendant la Grande Guerre : entre engagement dans le conflit et vie artistique en marge</b> .....	27
<i>Sandrine Visse</i>	

<b>Le Quintette du général. Conditions matérielles et morales d'une pratique musicale au front (1915-1918)</b> .....	51
<i>Luc Durosoir</i>	

<b>Naissance d'un chef : Louis Fourestier en Grande Guerre, 1914-1925</b> .....	75
<i>David Mastin</i>	

### DEUXIÈME PARTIE CRÉATION ET ESTHÉTIQUES MUSICALES DURANT LA GRANDE GUERRE

<b>Faire œuvre de musique en guerre : André Caplet altiste, pianiste, arrangeur, compositeur et pédagogue</b> .....	97
<i>Georgie Durosoir</i>	

<b>Fernand Halphen (1872-1917), un musicien au service de la France.....</b>	121
<i>Laure Schnapper</i>	
<b><i>Prière</i> : une mélodie inédite de Pierre Vellones .....</b>	139
<i>Ludovic Florin</i>	
<b>Reynaldo Hahn, compositeur en guerre : pour une poésie de l'apaisement .....</b>	153
<i>Stéphan Etcharry</i>	
<b><i>Le Tambour</i> d'Alfred Bruneau : entre musique de guerre et bataille artistique.....</b>	183
<i>Jean-Christophe Branger</i>	
<b>L'impact de la Grande Guerre sur la forme musicale : vers une nouvelle acception du temps dans la musique française .....</b>	211
<i>Lionel Pons</i>	

### TROISIÈME PARTIE

#### PATRIOTISME MUSICAL ET VIE CULTURELLE À L'ARRIÈRE

<b>Une infirmière d'opérette : Mimi Pinson et sa cocarde .....</b>	233
<i>Michela Niccolai</i>	
<b>« À ne pas ouvrir pendant la guerre » : l'<i>union sacrée</i> et la mobilisation de l'édition musicale, 1914-1918.....</b>	253
<i>Rachel Moore</i>	
<b>La vie musicale à Angers durant la Première Guerre mondiale ...</b>	271
<i>Denis Huneau</i>	
<b>Bibliographie sélective.....</b>	291
<b>Index .....</b>	301
<b>Abstracts.....</b>	309
<b>Notices biographiques .....</b>	315

# Avant-propos

Annette BECKER

*Paris-Ouest Nanterre / Institut universitaire de France*

« La musique de guerre ne se fait pas en temps de guerre. À proprement parler, il n’y a pas de musique de guerre<sup>1</sup> ». Quand il écrit en 1916 au critique Émile Vuillermoz, le très patriote Claude Debussy se veut catégorique : non seulement, on ne compose rien d’intéressant en temps de guerre, mais une vie musicale digne de ce nom a totalement disparu : « Vous pensez bien que musicalement, Paris n’existe plus... si ce n’est de la musique de guerre, hélas ! qui ne vaut pas grand-chose<sup>2</sup>. » Minna Beckmann-Tube semble répondre comme en écho depuis l’Allemagne : « C’était une époque terrible. Il n’y avait plus de véritables concerts, uniquement des représentations de bienfaisance ; chaque fois que j’allais chanter je recevais la nouvelle d’une mort particulièrement douloureuse<sup>3</sup>. »

Face à la guerre, la musique ne saurait donc se réduire qu’à un accompagnement du deuil ? À son ami Louis-Pasteur Vallery-Radot qui, médecin militaire, le presse de traduire musicalement « l’étrange beauté des nuits sur le front<sup>4</sup> », Debussy précise sa pensée : aucun art – et plus encore la musique – ne rend possible la restitution de la guerre :

[...] ces choses-là ne se “rendent” pas, cela serait mesquin, en regard de la réalité. Pourrait-on essayer, tout au plus, une transposition... ? Il y manquera toujours : l’atmosphère, la couleur du ciel, la figure des hommes et, surtout, l’héroïsme de votre âme, en ces moments-là. Voyez les dessins de guerre,

---

<sup>1</sup> Debussy, Claude, lettre à Émile Vuillermoz, 25 janvier 1916, in Lesure, F., Herlin, D. (dir.), *Correspondance (1872-1918)*, Paris, Gallimard, 2005, p. 1969.

<sup>2</sup> Debussy, C., lettre à Arthur Hartmann, 24 juin 1916, in *ibid.*, p. 2005.

<sup>3</sup> *Souvenirs de Max Beckmann*, in Beckmann, Max, *Écrits*, textes réunis et présentés par Barbara Stehlé-Akhtar (trad. Thomas de Kayser), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, p. 188.

<sup>4</sup> Vallery-Radot, Louis-Pasteur, *Tel était Claude Debussy*, suivi de *Lettres [de Debussy] à l’auteur*, Paris, René Julliard, 1958, p. 57.

comme, à peu d'exceptions près, ils sont "théâtre", faux pour mieux dire, du moins je me le figure<sup>5</sup>.

Et pourtant, comme tant d'autres à travers le monde des belligérants, Debussy n'échappa pas à la contradiction. Il n'hésita pas à composer de la musique « de guerre » ou du temps de la guerre, entre propagande et œuvre de charité, en particulier une « Brabançonne » en l'honneur du roi des Belges et le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*. Il a choisi d'écrire les paroles et de composer la musique du « Noël », offrant une œuvre totale en guerre totale, sa façon à lui de rendre compte du choc des différents fronts : le front militaire – où il ne peut se rendre, trop âgé, trop malade – qui rencontre le front domestique où il se trouve, le front d'invasion, enfin celui qui profane de ses atrocités la fragilité des civils et particulièrement celle des enfants. Debussy relie l'issue nécessairement heureuse de cette guerre à la justesse de la cause de la France et de ses alliés. Contradiction dans l'attitude du compositeur ? Justement pas : cette musique est du Debussy, avec son écriture modale, sans aucun renoncement artistique. Il va même jusqu'à glisser deux mesures tirées de la première scène du 2<sup>e</sup> acte de *Pelléas et Mélisande*. Sa volonté est que le piano soit le plus discret possible et il refuse à plusieurs musiciens de l'instrumenter : « Il ne faut pas perdre un mot de ce texte inspiré par la rapacité de nos ennemis. C'est ma seule manière de faire la guerre<sup>6</sup> » dit-il encore.

« Des musiciens français et de leur manière de faire la guerre », ainsi pourrait s'intituler ce livre, où se rencontrent deux disciplines intellectuelles qui se fertilisent l'une l'autre, celle des musicologues, celle des historiens des cultures de guerre. Tant que ces derniers ont privilégié l'écrit, les discours d'escorte des différentes activités musicales ont pu leur servir de source, tout comme les mémoires et correspondances des musiciens, quelle que soit leur place dans la société et leur âge, élèves des conservatoires ou accomplis, amateurs ou professionnels. On a pu alors faire l'histoire des pratiques musicales dans leur inscription sociale et mentale – dans l'acception de Lucien Febvre d'« outillage mental ». Dans les chapitres de ce livre : la guerre, la nation, la peur et l'héroïsme au front, la haine de l'autre, les meurtrissures du deuil et de la dévastation. Mais les sons, les bruits, et *a fortiori* la musique, qu'elle soit savante ou populaire, fanfare militaire ou chanson, c'est bien plus que cela. Les artistes ont une façon de mettre en forme ce qu'ils ressentent et restituent de façon publique ; désir d'instrument, désir de jouer et

---

<sup>5</sup> Debussy, C., lettre à Louis-Pasteur Vallery-Radot, 4 octobre 1915, in *Correspondance (1872-1918)*, op. cit., p. 1941-1942.

<sup>6</sup> Rapporté par Büsser, Henri, « À propos du Noël... », in *De « Pelléas » aux « Indes Galantes » : de la flûte au tambour*, Paris, Fayard, 1955, p. 204.

d'entendre de la musique. Aussi, quand les historiens se décident à ouvrir leurs oreilles, ils rencontrent forcément les musicologues qui savent prendre en compte la « qualité artistique », sa singularité, dans une histoire culturelle globalisante qui intègre « l'irréductible esthétique des sons<sup>7</sup> ». C'est alors que la musique devient pleinement « document pour l'histoire », entre érudition de la composition et savoir-faire de l'exécution. Compositeurs, interprètes, concerts : créer, offrir de la musique dans les circonstances extraordinaires de la guerre, pour étouffer le bruit des canons et celui des pleurs ou pour les magnifier ? Au front ou à l'arrière, des milliers de musiciens – ici en France, à la française, ailleurs dans d'autres nations alliées ou ennemies – l'ont tenté. Nulle part, par exemple, le bruitisme, né en 1913, n'a été relayé par des essais nés du bouleversement auditif apporté par les canons ou les avions. Dans les concerts bruitistes des années 1920, ce sont ceux de l'industrie et des grandes métropoles qui ont été choisis, comme si l'on faisait une ellipse sur la guerre, comme si on la rendait au silence de la mort. Non seulement les moyens d'enregistrement des sons n'étaient alors guère au point mais encore les contemporains du conflit n'en ont même pas eu l'idée : on eût pu utiliser des disques de cire comme pour les « archives de la parole » qui nous restituent les voix d'avant 1914, mais on ne l'a jamais fait. Seul peut-être le jazz, né ailleurs, apprivoisé par les différents belligérants après 1917, aurait pu, comme Jean Cocteau l'avait bien vu, restituer quelque peu du chaos auditif de la guerre. Mais Debussy l'avait pressenti, la tâche était impossible.

Pas tout à fait : ce n'est pas le moindre mérite de ce livre de revenir, chapitre après chapitre, sur cette singularité des sensibilités musicales dans l'ensemble des cultures de guerre, de cette singularité française dans ces singularités musicales.

---

<sup>7</sup> Voir les travaux de Philippe Gumpłowicz dont *Les résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz*, Paris, Fayard, 2012.



# 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. Lorey, 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 déplacent 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 déliquescences, 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 souhaitions 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 Fourestier, 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.



## Remerciements

C'est à Sylvie Douche et Philippe Cathé, tous deux enseignants-chercheurs à l'université Paris-Sorbonne, que nous devons l'origine du présent ouvrage. En effet, ils nous ont offert l'opportunité de co-organiser, dans le cadre des journées scientifiques en Sorbonne, la « 5<sup>e</sup> Petite Biennale de Musique Française » consacrée à la création musicale pendant la Grande Guerre, qui a permis d'enclencher la réflexion sur cette thématique. Ils nous ont ensuite encouragés durant toutes les étapes de ce projet.

C'est aussi avec beaucoup de gratitude que nous avons reçu le soutien d'Annette Becker, professeure en histoire à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense et membre senior de l'Institut universitaire de France qui nous a fait l'honneur d'écrire l'avant-propos de cet ouvrage.

Henry Vanhulst, directeur de la collection « Études de Musicologie/ Musicological Studies » chez P.I.E. Peter Lang, et ses collaborateurs, Émilie Menz, David Branders et Alice de Patoul ont accueilli avec enthousiasme ce projet et se sont montrés toujours disponibles et à l'écoute pendant toute son élaboration.

Cet ouvrage n'aurait pas vu le jour sans le soutien inconditionnel de notre Centre d'Études et de Recherche en Histoire Culturelle de l'université de Reims Champagne-Ardenne (CERHIC, EA 2616), de sa directrice Isabelle Heullant-Donat et de Marie-Hélène Morell, de Jean-François Boulanger, doyen de l'U.F.R. Lettres et Sciences Humaines, de la ville de Reims, de la mission centenaire 14-18, de l'Institut universitaire de France et de l'association Musiciens entre Guerre et Paix (MEGEP). Les éditions Alphonse Leduc et Monsieur Dominique Bois, enfin, nous ont donné leur aimable autorisation de reproduction des œuvres musicales et de la photo de couverture dont ils sont respectivement propriétaires. Que tous reçoivent ici l'expression de nos plus vifs remerciements et de notre sincère reconnaissance.



## **PREMIÈRE PARTIE**

### **VIE DES MUSICIENS AU FRONT**



## Les « concerts » au front pendant la Grande Guerre

### Entre engagement dans le conflit et vie artistique en marge

Sandrine VISSE

*Lycée Jean Macé, Charleville-Mézières*

Au début du mois d'août 1914, des millions de jeunes hommes quittent leur foyer à l'annonce de la mobilisation générale, résignés à combattre pour défendre la France et persuadés d'être très vite de retour. Cette guerre, appelée à ne durer que quelques mois, va finir par s'étendre sur plusieurs années. Elle est le théâtre d'un brassage assez inédit entre des hommes de toutes conditions sociales et de toutes professions : paysans, ouvriers, artisans, artistes, intellectuels, commerçants, médecins. Tous vont devoir tenir ensemble un front qui, passé les deux premiers mois, se stabilise et s'enlise dans les tranchées. Il va falloir défendre ces dernières, mètre par mètre, mais aussi s'organiser pour vivre au quotidien dans une situation qui risque désormais de durer.

Parmi ces soldats anonymes se trouvent des musiciens français – étudiants, professionnels, amateurs de bon niveau, interprètes, jeunes créateurs ou compositeurs confirmés – affectés à divers postes militaires. Ils quittent une vie musicale très active bien qu'un peu ralentie par la période estivale, abandonnant projets (de créations, de tournées), concours, postes d'enseignement ou pupitres d'orchestre. La musique semble alors rendre muette pour toute la durée de la guerre et l'on s'interroge sur son devenir. La revue hebdomadaire *Le Ménestrel* annonce dès le 8 août le probable report de la réouverture des scènes parisiennes – Opéra, Opéra-Comique, Odéon, entre autres – en raison de la mobilisation et de l'absence d'une grande partie de leur personnel<sup>1</sup>. Pourtant l'activité artistique à l'arrière reprend très progressivement, souvent « réaménagée » pour pallier les pénuries humaines et maté-

---

<sup>1</sup> Heugel, Henri, « Paris et départements », in *Le Ménestrel*, n° 4350, 8 août 1914, p. 256.

rielles (citons notamment la fusion des concerts Lamoureux et Colonne). Sur le front également, et contre toute attente, la musique émerge peu à peu du chaos de la guerre comme en témoigne un grand nombre de sources démontrant la récurrence des pratiques musicales que l'on doit bien se garder de considérer comme anecdotiques et isolées.

Les *Gazettes des classes du conservatoire* dirigées pendant la guerre par Nadia et Lili Boulanger représentent en ce sens une source volumineuse<sup>2</sup>. Transcription des courriers envoyés par près de 150 musiciens du front à la demande des deux sœurs, cette série de livrets doit être néanmoins abordée avec toute la réserve nécessaire du fait de l'autocensure que s'imposent les soldats de la Grande Guerre, notamment lorsqu'ils savent qu'ils vont être publiés, afin de ne pas alarmer leurs proches. D'autres récits de soldats, musiciens<sup>3</sup> ou non, viennent étoffer le *corpus*, attestant l'existence de nombreuses séances de musique proposées spontanément en public et à proximité du front pendant la Grande Guerre.

Les musiques régimentaires représentent une part importante de la pratique musicale au front mais sont exclues de notre propos parce qu'elles n'entrent pas dans le cadre de pratiques spontanées : réglementaires, elles accompagnent les rituels de l'armée et, en situation de concert, elles restent impulsées par la hiérarchie. Rappelons toutefois qu'après avoir été employées pour bien des tâches, les batteries-fanfars (uniquement formées d'instruments d'ordonnance) et les harmonies militaires (adjointes de bois tels que les clarinettes et saxophones) sont reformées dès la fin de l'année 1914. Leur activité reprend assez vite dans l'espoir de regonfler l'ardeur des combattants. Elles font donc partie intégrante du paysage musical de l'avant. Dans les camps de prisonniers également s'est développée la pratique musicale, mais nous l'écartérons de notre propos pour nous limiter à la proximité du front et des combats.

La spontanéité du développement des concerts à quelques pas des lignes du front nous paraît importante car elle induit qu'il y a une réelle volonté de la part des artistes, malgré les circonstances peu propices, de poursuivre d'une manière ou d'une autre leur activité musicale d'avant-guerre. Simple plaisir ou manque à combler ? Forme originale d'engage-

---

<sup>2</sup> Pour une description détaillée des *Gazettes des classes du conservatoire*, voir : Laederich, Alexandra, «Nadia Boulanger et le Comité franco-américain du Conservatoire (1915-1919)», in Audouin-Rouzeau, S., Buch, E., Chimènes, M., Durosoir, G. (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 161-173.

<sup>3</sup> Notamment les lettres de Lucien Durosoir et les carnets de guerre de Maurice Maréchal : Durosoir, Lucien, Maréchal, Maurice, *Deux musiciens dans la Grande Guerre*, Paris, Tallandier, 2005.

ment dans l'effort de guerre ? Crainte d'être définitivement écartés d'une vie musicale qui reprend à l'arrière ? Quelles sont les réelles motivations de ces musiciens ? Et comment justifient-ils des pratiques qui paraissent souvent bien futiles en des heures si graves ? Comment, enfin, s'organisent-ils dans un milieu matériellement hostile pour mener à bien leurs projets et quelle place peuvent-ils donner à leurs goûts et à leur créativité ?

Tentons de comprendre comment et pourquoi la pratique des concerts, au premier abord si éloignée de la gravité de l'état de guerre, se développe pendant ce conflit aux abords du front et si elle représente une parenthèse culturelle dans la vie musicale française, ou au contraire si elle réussit à influencer sur le devenir de la musique.

## **La mise en place des « concerts » au front**

### ***S'occuper***

Si la musique et les concerts au front émergent bien dans un contexte de guerre, ce n'est bien sûr qu'en dehors des combats que les soldats peuvent s'y consacrer. C'est dans les périodes de repos, en cantonnement, à deux ou trois kilomètres derrière les premières lignes que la pratique musicale se développe.

Les témoignages concordent et démontrent que c'est après quelques mois de conflit que la plupart des musiciens reprennent leurs instruments. La première partie de la guerre les occupe beaucoup. Il n'est pas question de musique tant que la guerre de mouvement fait rage car les soldats alternent combats et marches forcées afin de tenir un front très étendu. Puis, courant novembre, la guerre s'enlise. Il faut alors creuser des tranchées et organiser leur défense. Enfin, vers janvier 1915, l'hiver et la stabilisation des positions laissent enfin aux soldats un peu de temps, voire trop de temps. Ce sont alors de longues périodes d'ennui qui imposent la nécessité vitale de s'occuper. Chacun tente de trouver un passe-temps à la hauteur de ses envies : boire, fumer, jouer aux cartes, écrire à ses proches, lire, chanter, jouer de la musique. On se procure un instrument comme l'on peut : Maurice Maréchal, en cantonnement près de Reims, réussit à louer un violoncelle chez un marchand rémois pendant trois mois tandis que Lucien Durosoir se fait prêter un violon par des civils<sup>4</sup>, que Pierre Camus demande à sa femme de lui envoyer sa flûte<sup>5</sup> et que François Gervais demande à Montereau, sapeur dans

---

<sup>4</sup> « J'ai trouvé à Cherbourg une dame, madame Sauvegrain, qui m'a prêté un violon ». Extrait de Durosoir, L., Maréchal, M., *op. cit.*, p. 40.

<sup>5</sup> Lettre de Mme Camus à Nadia Boulanger, parue dans la *Gazette des classes de composition du conservatoire*, n° 1, décembre 1915, p. 28.

l'armée et charpentier dans le civil, de lui fabriquer un violoncelle artisanal selon des plans peu banals<sup>6</sup>. C'est ainsi que les premières notes de musique viennent se glisser dans chaque période d'accalmie avec une fréquence accrue, offrant un contrepoint original aux grandes offensives qui marquent cette guerre.

Cependant, tous les musiciens n'ont pas le moyen de reprendre la musique et certains continuent d'être totalement tenus à l'écart de celle-ci, soit qu'ils aient trop d'occupations comme Auguste Neff, infirmier d'artillerie qui déplore en 1916 n'avoir pas touché son « bignou » depuis deux ans et un mois<sup>7</sup>, soit qu'ils se trouvent « socialement » isolés et que le milieu dans lequel ils évoluent ne soit pas propice au développement artistique : le compositeur Francis Bousquet<sup>8</sup> explique qu'il est « toujours un peu [douloureux] pour un artiste [...] de vivre avec des gens qui ne le sont pas<sup>9</sup> ». C'est en effet souvent le hasard d'une rencontre entre musiciens ou entre intellectuels au sein d'un régiment qui suscite l'envie de faire de la musique comme l'exprime Roger Péneau après avoir retrouvé en mai 1915 Laurent Cellier, un autre musicien :

Depuis, nous sommes inséparables, et nos conversations sur la musique sont interminables, arrêtées parfois par les divergences d'idées de notre chef de musique, qui est au demeurant un excellent homme. Cellier est le meilleur garçon du monde. [...] Notre amitié réciproque adoucit beaucoup nos souffrances<sup>10</sup>.

On connaît l'importance, pour la survie physique et mentale des soldats pendant la Grande Guerre, du lien de camaraderie et notamment du « groupe primaire<sup>11</sup> », petit groupe de trois à six soldats « [vivant] entre eux, avec leurs règles, leur hiérarchie propre, leur vie sociale, leurs distractions, leurs références et leurs souvenirs communs » et permettant de « susciter un sentiment puissant d'appartenance ou de solidarité<sup>12</sup> ». C'est autour de leur passion commune et de l'envie de reprendre leur

---

<sup>6</sup> Le violoncelle de François Gervais est actuellement conservé dans les collections de l'Historial de Péronne. Pour une étude très précise de l'instrument et du contexte de sa création, voir : Gétéreau, Florence, « Instruments de soldats : typologie, fonctions, transmission », in *La Grande Guerre des musiciens*, *op. cit.*, p. 41-61.

<sup>7</sup> *Gazette des classes de composition du conservatoire*, n° 4, 27 novembre 1916, p. 26.

<sup>8</sup> Charles-Francis Bousquet (1890-1942), élève d'Albert Roussel, prix de Rome en 1923 pour sa cantate *Beatrix* puis directeur du conservatoire de Roubaix.

<sup>9</sup> *Gazette des classes du conservatoire*, n° 8, lettre du 27 avril 1916, p. 6. Cette gazette est officiellement parue en avril 1917, mais elle correspond à la gazette n° 3 qui aurait dû paraître pendant l'été 1916 et qui a d'abord été interdite par la censure.

<sup>10</sup> *Gazette des classes de composition du conservatoire*, n° 1, décembre 1915, p. 22.

<sup>11</sup> Audouin-Rouzeau, S., « L'épreuve du feu », in *L'Histoire*, n° 225, octobre 1998, p. 41.

<sup>12</sup> *Id.*

activité d'avant-guerre, le concert, que les musiciens forment quand ils le peuvent leurs propres « groupes primaires » comme le relate Ernest Mangeret : « Ces temps-ci, nous avons trouvé un piano dans une maison à moitié démolie, nous l'avons descendu à la cave [...] et le soir venu, nous nous réunissons, quelques amis, pour faire un peu de musique<sup>13</sup> ».

À peine se sont-ils reconnus et ont-ils partagé quelques agréables moments musicaux que les artistes cherchent à faire partager leur plaisir retrouvé aux soldats qui les entourent. Il faut dès lors s'organiser avec peu de moyens pour aménager un « lieu » de concert, qu'il soit en plein air ou non, et faire face à des contraintes de dénuement matériel hors du commun. Maurice Besserve souhaitant monter avec deux camarades une revue affirme : « C'est amusant, mais que de mal pour se procurer le matériel et les accessoires ! Quant aux costumes et décors, ils étaient de notre fabrication<sup>14</sup> ». François Gervais, de son côté, évoque l'installation d'un concert : « Dans l'après-midi, on dresse une petite scène entourée de verdure, située en plein pré, éclairée de quelques lampions, quelques chaises pour les officiers, des bancs et... la pelouse pour le reste du public<sup>15</sup> ». L'expérience n'est pas toujours aisée et plus le projet est ambitieux, plus il paraît difficile à réaliser comme nous le montre l'exemple du concert organisé par André Caplet le dimanche 30 décembre 1917 à la cathédrale de Noyon<sup>16</sup>. Cet événement – qu'il baptise « concert spirituel » en raison du calendrier liturgique, du lieu et du répertoire interprété (en grande partie sacré) – demande au compositeur le déploiement d'une très grande énergie. Il consigne dans un carnet de notes tout ce qu'il doit prévoir pour la réussite de son projet : contact avec l'archiprêtre, question de la pension et de l'hébergement des musiciens civils<sup>17</sup> et militaires issus de différents régiments<sup>18</sup>, obtention des laissez-passer, transport des instruments, accord du piano, copie du matériel d'orchestre, lieu et horaires des séances de répétitions, choix du programme et impression de ce dernier.

Certes, cet événement est assez exceptionnel, mais il montre combien l'organisation d'un concert représente une réelle occupation pour

---

<sup>13</sup> *Gazette des classes du conservatoire*, n° 5, janvier 1917, p. 22.

<sup>14</sup> *Ibid.*, n° 7, mars 1917, p. 3.

<sup>15</sup> Gétreau, F., art. cit., p. 63.

<sup>16</sup> *Concert dans la cathédrale de Noyon*, décembre 1917, document d'archives, BnF, Musique, Res Vm Dos-201 (1). Pour une analyse de ce document, voir : Durosoir, G., « L'irruption magnifique : deux grands violons au cœur de la guerre », in *La Grande Guerre des musiciens*, op. cit., p. 75-84.

<sup>17</sup> Pour ce concert exceptionnel, il fait venir trois artistes lyriques de Paris : Rose Féart (soprano), Rodolphe Plamondon (ténor) et Félix Vieuille (basse).

<sup>18</sup> Il parvient à réunir 18 musiciens soldats issus du Quartier Général de Noyon, de la 5<sup>e</sup> division d'infanterie (DI) basée à Auroir et de la 6<sup>e</sup> DI implantée à Ham.