

KARINE LE BAIL

La musique au pas

Être musicien
sous l'Occupation



THEATRE NATIONAL DE L'OPERA

Gala organisé par **L'INSTITUT ALLEMAND**
avec le concours de la

STAATSOPER BERLIN

Le **DIMANCHE 18 MAI** à 19 h. 30

L'Enlèvement au Sérail

Opéra-Ballet en 3 actes de **W.A. MOZART**
Mise en Scène de **M. Wali VOELKER**

Belmont . . . **M. Helge ROSWAENGE**
Constance . . . **M^{me} Erna BERGER**
Blondine . . . **M^{me} Irmgard ARMGART**
Pedrillo . . . **M. Erich ZIMMERMANN**
Cerrin . . . **M. Joseph V. MANOWARDA**

Sous la direction de

M. Johannes SCHÜLER

Location ouverte à partir du Mardi 13 Mai

Le **JEUDI 22 MAI** à 17 h. 30

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

TRISTAN ET ISOLDE

Drame Musical en 3 actes de **RICHARD WAGNER**
Mise en Scène de **M. Heinz TIETJEN**

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

Sous la direction de

M. Herbert von KARAJAN

Les Places seront livrées au début de chaque acte. PLACES à 20 + 200

CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur



Dans la France occupée, la musique est un outil essentiel de l'ambitieux dispositif culturel allemand. L'Allemagne ne se proclame-t-elle pas le pays de la musique, « *Deutschland, das Land der Musik* » ? Pour les vainqueurs, il ne fait aucun doute que la musique française doit s'incliner devant le génie allemand.

Durant quatre ans, une frénésie de musique s'empare alors de la population : théâtres bondés pour acclamer les grands solistes germaniques, mondanités franco-allemandes autour des concerts de prestige au service de la collaboration, artistes de renom offrant leur talent au poste allemand Radio-Paris...

Qu'est-ce donc alors qu'être musicien en situation d'occupation ? Est-ce que jouer engage ? Peut-on parler d'une musique « collaboratrice », ou « résistante » ? Comment la scène musicale a-t-elle réagi à l'exclusion de ses artistes juifs, à la collaboration de ses plus éminents compositeurs et interprètes ? Quelle a été, enfin, la réalité et la portée de son épuration ?

Karine Le Bail signe la première grande étude sur cette mise au pas de la musique sous l'Occupation, et dévoile, à partir d'archives inédites tant françaises qu'allemandes, un pan méconnu de la vie culturelle des années noires.

Karine Le Bail est historienne, chercheuse au CNRS (Centre de recherches sur les arts et le langage, CNRS/EHESS) et productrice sur France Musique (Les Greniers de la mémoire, À pleine voix). Elle a notamment publié Pierre Schaeffer, les constructions impatientes (2010), Jean-Louis Barrault, une vie sur scène (2010) et les mémoires d'Henry Barraud, Un compositeur à la tête de la Radio (2010).

LA MUSIQUE AU PAS

Karine Le Bail

La musique au pas

Être musicien sous l'Occupation

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Collection « Seconde Guerre mondiale »

Titres déjà publiés :

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

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

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

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

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

Bernard Costagliola, *Darlan*, 2015.

À Pol et Nella

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

Montesquieu, De l'esprit des lois

Introduction

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

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

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

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

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

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

PENSER PAR LIEUX

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

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

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

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

Les concerts publics

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

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

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

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

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

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

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

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

Faire salon sous l'Occupation

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

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

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

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

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

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

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

La radio comme scène

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Chapitre 6 : La Radio, pivot de la politique antijuive de Vichy	143
Entre méconnaissance de la loi et surenchère antisémite, l'exclusion des musiciens juifs de la Radio.....	144
<i>Premier statut et atermoiements xénophobes</i>	144
<i>Les « auditions Cortot »</i>	145
<i>La loi du 2 juin 1941 et l'exclusion des musiciens juifs</i>	147
Une collaboration remarquable :	
l'écriture de la loi du 17 novembre 1941.....	151
<i>Offenbach est-il juif au regard de la loi ?</i>	152
<i>Dura lex, sed lex</i>	156
<i>Le cas Lily Laskine</i>	159
<i>Entre soumission et refus : les stratégies fluctuantes des services artistiques de Radio-Vichy</i>	162

TROISIÈME PARTIE

Modes d'une résistance musicienne

Chapitre 7 : L'art n'a pas de patrie, mais les musiciens en ont une	171
Champ musical et engagement politique.....	172
<i>Le Comité de Front national de la musique</i>	174
<i>Résister par les œuvres</i>	177
<i>Une Résistance de salon ?</i>	179
Les limites de l'engagement.....	181
<i>Le Front national des musiciens : un recrutement faible et élitiste</i>	182
<i>Une chaîne de solidarité</i>	185
Chapitre 8 : Les combats de Pierre Schaeffer	189
L'espoir d'une « vie nouvelle ».....	189
<i>Dans le « chaudron » de Vichy : de Radio-Jeunesse à Jeune France...</i>	190
<i>Le Studio d'essai : un conservatoire de la radio</i>	192
<i>Entrer en résistance</i>	194
<i>Du licite à l'illicite, une résistance dans la continuité de Vichy</i>	198
Émissions de Minuit.....	199
<i>Le Studio d'essai, point nodal d'une résistance intellectuelle, musicienne et technicienne</i>	199
<i>Le Plan des 100 heures</i>	201
<i>La libération des ondes</i>	203

QUATRIÈME PARTIE

La musique épurée

Chapitre 9 : Le juge et le musicien.....	211
L'indignité musicienne.....	212
<i>Alfred Cortot, « Maître Musicien »</i>	213
<i>Un musicien peut-il être indigne ?</i>	216
<i>André Balbon, basse chantante de l'Opéra</i>	220
<i>André Cluytens, musicien belge</i>	222
La justice politique et la collaboration au féminin.....	224
<i>Germaine Lubin, cantatrice</i>	224
<i>Léo Marjane, chanteuse</i>	227
 Chapitre 10 : Quand le spectacle « s'épure ».....	 231
La mise en place chaotique de l'épuration professionnelle dans le monde du spectacle.....	232
<i>De la Commission d'épuration des industries du spectacle aux comités nationaux</i>	232
<i>L'institution de comités nationaux</i>	235
<i>Portraits du « musicien collaborateur »</i>	236
<i>Radio-Paris dans les rouages de l'épuration professionnelle</i>	238
Réflexes corporatistes et processus de normalisation.....	239
<i>L'individu et le groupe</i>	240
<i>Jean Fournet, chef du Grand Orchestre de Radio-Paris</i>	242
<i>Le jugement des pairs</i>	243
<i>Des résistances socioprofessionnelles</i>	245
 Chapitre 11 : La radio, tribunal des musiciens français ?.....	 249
La Commission d'épuration de la Radio française, instance d'un jugement radical.....	249
<i>Les musiciens de la Radio et l'épuration administrative</i>	251
<i>L'interdiction des artistes de Radio-Paris : une mesure exorbitante de la loi ?</i>	255
<i>Les listes noires de la Radio</i>	257
L'épuration artistique à la Radio rapportée aux jugements des comités nationaux.....	260
<i>« La vraie justice comporte une part de compassion »</i>	263
<i>Vers l'amnistie</i>	266
<i>Bilan du jugement musicien</i>	268