

Les musiques militaire, savante, populaire et religieuse, aux abords des champs de bataille de la Grande Guerre

ÉRIC SAUDA

Résumé : Durant presque cinq années de conflit, la présence obligée des musiques militaire, savante, populaire et religieuse au front français provoque une coexistence tout à fait inédite. Soit, ces musiques accompagnent et soutiennent les combattants. Mais quels sont les tenants et aboutissants des échanges et mélanges qui vont naître ? Au travers des regards des uns envers les autres, il s'agit de faire l'examen des nouveaux comportements adoptés dans un environnement violent où l'art musical ne semble pas avoir sa place. Cette introspection relève donc de l'anthropo-musicologie.

Abstract: For almost five years, at the First World War's French front, military, scholarly, popular and religious music existed together in an entirely new context, accompanying and entertaining the soldiers. But how did these musical exchanges and fusions come to be, and what were their effects? By analyzing the ways these different types of music interacted, this article examines new behaviours adopted in a violent environment, an environment in which the art of music may at first seem out of place. This article therefore falls under the domain of musical anthropology.

Depuis plus de cent ans, d'importants travaux de recherche ont été menés à propos de la musique française du début du 20^e siècle. Une multitude d'ouvrages ont révélé l'effervescence qui régnait dans les milieux artistiques de cette époque (Watkins 2003 : 97-99) : l'intense énergie créatrice, les nombreuses collaborations multidisciplinaires, la naissance de nouveaux genres (polytonalité, atonalisme et bruitisme), ainsi que les scissions des groupes liées aux scandales et positions avant-gardistes (*Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, *Le sacre du printemps* d'Igor Stravinski ou encore *Parade* d'Erik Satie pour ne citer qu'eux) (Caron, de Médicis et Duchesneau 2006 : 77). En ces temps musicalement, idéologiquement et politiquement troublés (Fulcher 2000 : 398-413), les réactions des publics oscillaient entre enthousiasme et incompréhension. Mais avec le recul, aujourd'hui, peut-on

imaginer que ces artistes—dont la sensibilité était à l'écoute du monde dans lequel ils évoluaient—présentaient l'arrivée d'événements exceptionnels ? À partir de la déclaration de la guerre, l'activité musicale française est au ralenti, bien que les échanges épistolaires et les rencontres entre musiciens et compositeurs de toute l'Europe abondent, comme en témoignent les ouvrages de Roger Nichols (2003) et de Dominique Huybrechts (1999). Mais la musique française va connaître un regain au front où sont mobilisés une bonne partie de ses acteurs. Néanmoins, l'histoire de la musique au front durant la Grande Guerre demeure un sujet encore peu connu du grand public. Cet épisode est une manifestation incongrue et unique d'un comportement humain en temps de guerre. On peut donc parler de phénomène musico-anthropologique. Mais quel fut précisément le rôle de cet art au cœur du conflit, sachant que la mobilisation, lors de cette guerre inédite, a provoqué la cohabitation des quatre genres de musique : militaire, savante, populaire et religieuse ? La musique militaire est légitimement présente pour son rôle fonctionnel. La musique religieuse soutient le moral de ceux qui ont la foi et contribue à faire le deuil des soldats morts au combat. La musique populaire, héritage de l'identité française nationale et régionale, est présente à la mémoire de tous les soldats. Enfin, la musique savante, dont la présence est exceptionnelle, symbolise l'affirmation artistique française.

Afin de mieux comprendre quelle fut la coexistence des quatre groupes de musique aux abords des champs de bataille, cet article propose d'observer en détail quels furent leurs nouveaux rapports en situation, les nouvelles connexions qu'ils ont entretenues, les répertoires interprétés et/ou les formes musicales nés des échanges, ainsi que leurs connexions musicales avec les musiques des Alliés. Enfin, après examen de cette micro-histoire de la musique de la Grande Guerre, nous nous attacherons à la comparer à celle de la Seconde Guerre mondiale. Nonobstant, cet article ne prétend pas fonder de limites aux recherches concernant ce thème, ne serait-ce qu'en regard du fait que les sources de première main émergent encore. En effet, à l'approche des commémorations du centenaire de la Grande Guerre, des effets personnels de soldats, des journaux de guerre de musiciens et autres formes de témoignages de cet événement sont retrouvés dans les greniers des familles et offerts en don aux collections et institutions concernées.

En 1914 la France possède un creuset considérable de musiciens, de chanteurs professionnels et amateurs (Gumplowicz 2001 : 58-70). Lors de la déclaration de cette Première Guerre mondiale, la mobilisation est inévitable pour tous les hommes quels qu'ils soient et c'est la première fois en Europe. Tous les musiciens valides, de niveaux et de styles différents, se sont donc joints à ce rendez-vous exceptionnel et tragique de l'histoire du monde. Il en résulte

un formidable début de guerre « en musique ! » Les musiciens intégrés à la musique militaire (unité non combattante), les concertistes professionnels— les premiers prix de conservatoire devenus des solistes indépendants ou des artistes engagés dans les grands orchestres tels que ceux des concerts Colonne, Lamoureux, Padeloup, l'orchestre de l'Opéra-Comique, de la Schola Cantorum ou encore l'orchestre des élèves du conservatoire de Paris—, les amateurs mobilisés ainsi que les musiciens populaires vont se côtoyer au fil du conflit. Au repos en campagne, en bivouac, les musiques qui flottent au vent sont bien évidemment de toutes sortes et l'engagement des Alliés amplifiera ce brassage musical. Quand le temps et l'activité militaire l'autorisent, les musiciens pratiquent leur art au grand air. Certains répètent pour une messe, d'autres jouent un air de leur pays, d'autres encore déchiffrent un quatuor tandis que les musiciens de la musique militaire s'exercent. À partir de sources de première main telles que les correspondances et journaux de guerre de musiciens mobilisés ainsi que la presse civile et celle des tranchées, nous allons tenter de mieux comprendre quelles furent les relations musicales entretenues par ces interprètes de genres différents et de diverses nationalités, au sein du vacarme de la guerre.

Musique savante et chanson populaire avant l'éclatement du conflit

À Paris en 1910, un schisme s'est produit au sein des compositeurs français de musique savante. Suite à de nombreux abus de pouvoir de certains de ses membres, la Société nationale des compositeurs a vu son prestige discuté. Un cercle de compositeurs décide d'entrer alors en dissidence et de créer une nouvelle société plus ouverte aux jeunes talents novateurs en matière de création musicale. Charles Kœchlin, auteur d'articles pour l'hebdomadaire *La Vie musicale* traitant des rapports de la musique avec les autres arts ainsi qu'avec les mathématiques, et qui s'affirme comme un acteur important de la vie musicale française, crée avec Jean Huré, Jean Roger Ducasse, Émile Vuillermoz, Maurice Ravel et Florent Schmitt la Société des musiciens indépendants, institution destinée à promouvoir des œuvres contemporaines (Caillet 2001 : 116). Depuis l'affaire Dreyfus, l'engagement politique et social des intellectuels et des artistes est nettement plus prononcé. Il en est de même en ce qui concerne la musique populaire et notamment la chanson, domaine particulièrement affectionné des Français, toutes classes sociales confondues.

Créé en avril 1901 par Pierre Nitou, la Muse Rouge (Société chantante issue du « Groupe des poètes et chansonniers socialistes ») regroupe des auteurs

de sensibilités multiples (socialistes, anarchistes, libres penseurs, réfractaires, etc.) dont le principal point commun est le pacifisme, souvent fort mal perçu en ces temps troublés où la nation entière n'aspire qu'à venger la défaite de 1870 (Manfredonia 1997). La Muse Rouge n'est pas un cabaret, mais plutôt un collectif d'auteurs. Maurice Doublier en est le principal animateur, entouré de figures importantes de la chanson militante du début de siècle : Léon de Bercy, Frédéric Mouret, Constant Marie (dit « le père Lapurge »), Eugène Bizeau, Luc (pseudonyme de Victor Méric), Montéhus, Gaston Coûté, Léon Israël, Madeleine Vernet, Robert Guérard, Droccos, Paul Paillette, Saint-Gilles, Xavier Privas, Clovys, Eugène Poitevin, Jehan Rictus, René Mouton, Achille Le Roy, Sébastien Faure, etc. Ce groupe organise des spectacles, édite les partitions, publie un journal trimestriel, *La Chanson ouvrière*, et même un almanach qui paraît pour la première (et dernière) fois en 1914. Lorsque la Grande Guerre éclate, nombre de ces chansonniers, mobilisés, trouvent la mort dans les tranchées. À commencer par Maurice Doublier et Léon Israël auxquels Clovys dédiera une émouvante complainte : *Chansonniers de la paix, tués par la guerre* (Robine 2004 : 59-61).

Sans que l'on puisse encore l'imaginer, la musique savante et la chanson populaire vont se rejoindre sur un point commun de leur histoire : « la propagande musicale française », phénomène qui émerge dès le début de la Grande Guerre et qui s'avérera un auxiliaire précieux de la politique française. Dès le début du conflit, politiciens et responsables des institutions musicales de l'époque lancent le mot d'ordre d'un blocus de la musique allemande en vue de préserver la culture française de l'empreinte ennemie. Ce mot d'ordre est suivi de multiples prestations organisées par les grands orchestres parisiens, des concerts caritatifs au profit des soldats (dans le civil et les hôpitaux de campagne) ainsi que des tournées à l'étranger destinées à promouvoir la musique française et inviter les autres nations à rallier l'armée française dans ce conflit. Même si les visées idéologiques des uns et des autres se complexifient et divergent entre préservation du patrimoine musical et affirmation d'une politique culturelle nationaliste, tous vont s'accorder à promouvoir la musique française à la défaveur de la musique allemande (Sauda 2013).

Les concertistes mobilisés et la musique militaire

Lors de la mobilisation, pour les professionnels de la musique savante, trois affectations sont possibles. Les artistes dotés d'un Grand Prix de Rome, qui sont souvent issus de milieux aisés, ont, comme il se doit, effectué leur service national en accédant au grade d'officier. Les déjà primés, Claude Delvincourt,

Philippe Gaubert, Fernand Halphen, et ceux qui le seront, comme Francis Bousquet et Jacques de la Presle, se verront tous décorer pour leur bravoure sur les champs de bataille. Malgré le fait que ces artistes reconnus sont parfois sollicités pour leur talent, ils commandent des soldats et sont donc très exposés durant le conflit (*Musica et memoria* 2012). Les professionnels de la musique qui n'ont pas fait le choix d'effectuer leur service dans la musique militaire se retrouvent incorporés dans des unités combattantes. Enfin, seuls les musiciens qui ont effectué leur service militaire dans la musique sont incorporés dans ce corps non combattant et portent le titre de musiciens-brancardiers.

Il est indéniable que la musique militaire produit un effet dynamisant sur ses auditeurs, surtout lors des marches. Mais grâce à son caractère martial et solennel, la musique militaire impressionne même les spécialistes de la musique savante. Si parfois les concertistes dénigrent la musique militaire, d'autres fois ils reconnaissent son utilité lorsqu'elle permet d'exhiber la fierté de se battre pour son pays. Comme le décrit le virtuose Lucien Durosoir dans une lettre à sa mère :

14/01/1915. Aujourd'hui nous avons eu ce que l'on appelle une prise d'armes, c'est-à-dire que notre général de division, décorant quatre officiers, le bataillon du 129^e avec le drapeau, et un bataillon du 148^e avec le drapeau et la musique, se rendent dans un grand champ à la sortie de Ventelay. Le cadre ne manquant pas de grandeur, c'était impressionnant, surtout que les canons grondaient terriblement dans le lointain, faisant une basse obstinée à la musique. La vue de tous ces hommes dans une tenue qui ne rappelle que de bien loin celle des soldats des villes, les visages bronzés et résolus de la plupart des soldats, tout mettait dans cette revue une solennité terrible. Je suis heureux d'avoir vu cela. (Durosoir 2005 : 75)

Ce concertiste décrit avec enthousiasme la superposition du sonore de la guerre avec la prestation d'une musique militaire, les deux s'accordant à mettre en exergue la gravité de la situation au front. Mais aux yeux de tous, la musique militaire n'a pas toujours la considération qu'elle mérite. Les concertistes au front portent sur la musique militaire un regard plutôt changeant. Pour eux, en dehors du rôle martial qu'elle est censée jouer au front, la musique militaire n'est pas d'un grand intérêt, elle est souvent redondante et braillarde. Les concertistes remarquent que lorsque les musiciens du régiment répètent, ils le font de manière mécanique, sans musicalité. La principale raison pour

laquelle la musique militaire doit rabâcher est que le niveau de solfège de certains musiciens est faible. En 1914, la musique militaire est inculquée par le biais de l'écriture, mais il fut un temps où son enseignement passait par la transmission orale. Par exemple, les grenadiers de la Garde impériale, du temps du Premier Empire, apprenaient leurs partitions de tambour à partir d'enchaînements de syllabes imitant de manière phonique le son des phrasés, tels que *fla, ra, patafla*, etc. (Tourte 1946). Alors durant les temps de repos, la musique militaire s'exerce, ce qui est naturel.

Pendant, au sein de la musique militaire qui est une musique de troupe, la polyvalence en matière d'exécution instrumentale est encouragée, voire requise dans certains cas. Un flûtiste doit être capable de s'installer aux percussions, de même qu'un trompettiste doit pouvoir jouer du tuba. Pour le musicien militaire, cela signifie se mettre à la disposition du chef, notamment si ce dernier réclame un remplaçant pour un autre pupitre. Le manque de considération des concertistes pour la musique militaire s'explique certainement par le fait de son omniprésence dans la ponctuation du quotidien des soldats. L'exécution rituelle de cette musique est le support des ordres et signaux militaires que les soldats entendent journellement. Revanchards par rapport à ces cuivres qui ont l'obligation ostentatoire de brailler la charge, ils n'ont que peu de pitié dans leur jugement. Dans le témoignage qui suit, François Gervais, violoncelliste des concerts Lamoureux et ami de Maurice Maréchal, ne fait pas montre de beaucoup d'indulgence pour les interprètes de la musique militaire qui sont pourtant des « collègues ».

Mercredi 17 mars 1915

Puis le comique reprend ses droits : au son de la musique du 113^e poussive, avec des silences inattendus, comme un orgue de Barbarie dont le soufflet a des trous, le 5^e bataillon défile en ligne de section (?) dans la rue s'accrochant et s'émiettant aux voitures d'artillerie rangées contre le trottoir ; les bas-du-cul terminant le cortège et la musique jouant à 132 au moins à la noire, la queue de la colonne fit du pas de gymnastique depuis la gare jusqu'au « rompez les rangs ». (1915)

Non content d'égratigner la piètre qualité de la musique militaire, il critique aussi son manque de régularité dans le tempo qui donne à la parade des musiciens un caractère burlesque. Dans ses propos, le concertiste juge sévèrement des musiciens qui, en plus de jouer de leur instrument, doivent de surcroît défiler en ordre. Il oublie que c'est un exercice difficile auquel il n'a jamais été confronté au cours de son activité professionnelle.

La place qu'occupe la musique régimentaire au sein de la vie des soldats au front est importante. Les prestations sont occasionnées par les réceptions de gradés en visite, des remises de médailles, des accompagnements de rites religieux, des cérémonies funèbres (dernier hommage rendu aux camarades tombés au combat), des concerts caritatifs au profit des blessés et parfois même des concerts pour les habitants des villages. Dans ces instants de joie, de peine, ou de simples rassemblements, la présence de la musique « interprétée » est primordiale. C'est une musique de circonstance (Becker 2000). Mais comme en témoigne Laurent Pensa (musicien-brancardier au 31^e d'infanterie) dans son journal de guerre, la multitude des prestations de la musique militaire crée même parfois des doublons :

Dimanche 7 novembre 1915

Répétition le matin. L'après-midi, nous sommes rassemblés avec les tambours et clairons pour aller donner concert place de l'église à Parois. Le 29^e territorial donnant déjà concert, le colonel du 29^e refuse à ce que nous jouions. (Pensa 1915)

Cependant, si aucun code militaire n'évoque le sujet des divertissements au repos, la musique militaire prend en charge les concerts au profit des troupes et les accompagnements musicaux des animations que les soldats créent durant leur temps libre. Elle semble donc se mettre à disposition de tous et si les concertistes mobilisés ont une attitude condescendante envers la musique militaire, leur comportement à son égard va changer au fil du conflit.

Les musiques savante et militaire en lieu sacré

Dès le début de la guerre, légitimement, l'Église recueille en son sein toutes les âmes pourvu qu'elles ne soient pas « allemandes ». Avant le conflit, certains musiciens professionnels, chanteurs, organistes, compositeurs, exercent une activité spécialisée dans la musique sacrée directement liée à leur conviction religieuse. Des artistes spécialistes du répertoire religieux comme Jacques de la Presle (1888-1969), organiste de l'église Notre-Dame de Versailles, Joseph Boulnois (1884-1918) compositeur, chef de chœur à l'Opéra-Comique et organiste du grand orgue de Saint-Louis d'Antin, ainsi que Léonce de Saint-Martin (1886-1954), organiste compositeur, futur organiste de Notre-Dame de Paris pour ne citer qu'eux, ont fait un passage remarqué durant le conflit. Habités à jouer régulièrement dans une église, ils n'auront aucune difficulté à investir aux abords du front ces endroits pieux où la pratique de

leur art est possible, tant chapelles et églises dotées d'orgues sont nombreuses à cette époque en campagne. Le clergé sait dénicher les talents nécessaires à l'enrichissement musical des offices. Les prêtres et les aumôniers sont doués pour recruter, dans les différents milieux musicaux, harmonies ou orchestres rattachés aux différentes corporations de métiers, comme l'écrit Durosoir à sa mère en décembre 1914 : « J'ai fait la connaissance de l'aumônier du régiment ; je lui ai dit que j'étais violoniste et, à la prochaine occasion, s'il peut se procurer un instrument, il fera sûrement appel à mon concours » (2005 : 67). En ce domaine, les hommes d'Église ne sont pas ignorants et sont tout à fait capables de juger ce qui est musicalement recevable dans leur lieu de culte. Alors c'est à l'église que vont se rejoindre et collaborer les musiques militaire et savante, grâce au lieu dont l'acoustique est propice aux exécutions musicales et aux gens d'Église qui vont mettre en relation les musiciens issus des trois genres, militaire, savant et religieux.

François Gervais et bien d'autres musiciens de métier, qui ne sont pas toujours habités d'une foi ardente, acceptent volontiers de jouer de leur instrument à l'office ou lors d'une messe de deuil. C'est dans ces instants précisément que le concertiste comme ses collègues révèlent qu'ils n'ont aucune intention de laisser passer une occasion de pratiquer. Les concertistes de sa trempe sont encouragés par les prêtres et, souvent, ce sont ces derniers qui trouvent les instruments. Bien évidemment, à l'église, l'écoute solennelle de l'auditoire est plutôt favorable au genre musical qu'ils ont l'habitude d'interpréter. Faute de mieux, les concertistes mobilisés, fervents catholiques ou athées, préfèrent jouer l'*Aria* de Bach dans une église plutôt que dans une taverne. Durant ce type de prestations, les musiciens mobilisés et les civils sont réunis pour la même cause : produire le programme musical qui enchâsse la cérémonie. Cependant, la guerre n'accordant pas aux deux groupes, civil et militaire, de répéter ensemble, le résultat n'est pas toujours des plus convaincants. Comme l'écrit Gervais :

Jeudi 24 décembre 1915

à la messe de Noël ; programme : *Noël* d'Adam, *Panis* de Franck, *Agnus dei* de Bizet. En chiffrant mes accords, j'arrive à lire vite. Je tombe l'après-midi sur l'organiste habituel que j'embauche pour le *Panis*, moi devenant violoncelliste. Le soir, j'arrive dix minutes en retard, c'est-à-dire que le curé a commencé dix minutes trop tôt. Tribune en fièvre ; l'organiste piétine, Mme Petitgrain morte à moitié de trac, éreinte le Noël ; à son tour l'organiste « rigole » dans le *Franck*, dans lequel je l'aidais en lui faisant sa main gauche dans la première partie. *Réverie* de Schumann, seul et je les mets à la porte avec une grande marche d'orgue panachée. (Gervais 1915)

Mais comme nous l'avons vu précédemment, la musique militaire n'est pas en reste car elle est également conviée à remplir ce type de mission : jouer à l'office. En cet endroit, les musiciens professionnels, non affectés à la musique militaire lors de la mobilisation, tentent au fil du conflit de se rapprocher de ce milieu afin de l'intégrer. C'est donc à l'église, lors des messes où sont conviées toutes les âmes et bonnes volontés, surtout si elles sont dotées d'un talent musical, que les soldats musiciens n'appartenant pas à la musique militaire tutoient cette dernière : « 30/10/1915. Demain dimanche, lundi jour de la Toussaint et mardi jour des Morts, nous avons messe en musique. La musique joue des morceaux spéciaux et moi je joue également deux morceaux à chaque cérémonie » (Durosoir 2005 : 142). Lorsque Lucien Durosoir écrit « la musique », il emploie un terme elliptique pour désigner la musique militaire. Les deux genres musicaux se partagent donc le contenu du programme. Mais les concertistes de musique savante qui accèdent enfin à la grâce tant convoitée de faire partie de la musique militaire seront quelque peu déçus.

Les rapports nés au front entre musique savante et musique militaire

D'après leur témoignage, les professionnels de la musique qui sont parvenus à intégrer la musique régimentaire ne sont pas pleinement satisfaits. Le fait d'appartenir à cette unité non combattante permet d'éviter les assauts et les séjours aux tranchées, bien que les musiciens demeurent exposés lors des ramassages de blessés. Mais il n'en demeure pas moins que pour les concertistes, le travail au sein de la musique militaire semble déplaisant ou ennuyeux. Au fil des concerts donnés durant les temps de repos pour son régiment, Lucien Durosoir a démontré l'étendue de son talent. Le colonel lui propose de constituer un quatuor à cordes et pour faciliter la réalisation de cette entreprise, le médecin donne au concertiste (mobilisé en tant que soldat de seconde classe) l'autorisation de changer de service. Il intègre donc la musique de son régiment en changeant de statut et devient soldat non combattant. Cependant, comme il l'écrit à sa mère, il n'est pas totalement comblé par ce changement de situation :

Le 10/11/1915

Je dirai franchement que si je n'avais pas la consolation de faire de la musique intéressante, je préférerais retourner aux brancardiers ; notre milieu était excellent, à la musique il est

vulgaire. De plus, la musique que nous faisons est ignoble, les gens jouent faux comme des cochons. Enfin, ce ne serait pas drôle si je n'avais pas la fréquentation de bons musiciens et l'espoir de faire bientôt de la musique. (2005 : 144)

En 1915, le compositeur Marie-Joseph-Alexandre Déodat de Séverac (1872-1921), trop âgé pour combattre, est affecté à la musique du 143^e régiment d'infanterie de Carcassonne. Loin du front, il écrit à sa sœur :

Quant à moi, je crois que je ne bougerai pas d'ici encore. Un ordre ministériel ayant régularisé la musique des dépôts, nous pensons qu'on nous laissera à Carcassonne encore quelque temps. Ce n'est pas bien intéressant ! Mais que veux-tu ? (Buser Picard 2007 : 185)

Le fait d'être incorporé dans la musique militaire n'apporte pas forcément que des avantages aux concertistes. Pourtant certains bénéficieront de réelles opportunités en se rapprochant de la musique militaire. En 1916, le compositeur André Caplet (Grand Prix de Rome) collabore avec la musique militaire en composant *Douaumont – Marche héroïque de la V^e division*, qui est orchestrée par Guillaume Balay (1871-1943), chef de la musique de la Garde républicaine. En 1918, c'est l'inverse qui se produit. *L'Hymne de la délivrance* de Guillaume Balay est orchestré par André Caplet (Bras 2013). Le 10 octobre 1918, alors que personne ne peut supposer que la guerre va bientôt s'achever, André Caplet (mobilisé auprès de Maurice Maréchal et Lucien Durosoir) est nommé directeur de l'École technique américaine de musique militaire à Chaumont. Les Américains contactent Caplet en vue de diriger l'école des chefs de la musique militaire américaine (American Expeditionary Force) située à Chaumont (Haute-Marne). Cette école a été fondée par le compositeur et chef d'orchestre Walter Damrosch à la demande du général Pershing. Elle trouvera après la guerre un prolongement avec le Conservatoire américain de Fontainebleau créé le 26 juin 1921. C'est donc une excellente occasion qui est offerte au compositeur et chef d'orchestre mobilisé de pouvoir pratiquer son art avec l'intensité de l'exercice d'avant-guerre. Parallèlement, depuis l'entrée en guerre de l'armée américaine, les relations entre les concertistes français mobilisés et les musiques militaires françaises ont évolué de manière considérable. En effet, les témoignages des musiciens Maréchal, Gervais et Pensa (tous trois situés en des lieux différents du conflit), rapportent l'activité et les échanges nés entre musiciens français et fanfares militaires américaines qui œuvrent aux foyers de la Young Men Christian Association (YMCA),

organisation américaine responsable du théâtre aux armées dans les camps américains.

Mardi 30 juillet 1918. Sorti de l'hôpital général avec un mois de convalescence à passer à Larrey. Concerts pour les Américains YMCA. (Maréchal 2005 : 342)

Lundi 20 mai 1918
Arrivée à Belfort à 5h¼ du matin... Concert américain l'après midi. Le chef de musique, simple soldat touche 800 et quelques francs par mois.

Mardi 4 mars 1919
Répét. À 18h½ à L'YMCA. (Gervais 1919)

Dimanche 26 mai 1918
Répétition et concert franco-américain à Manspach.

Mardi 28 mai 1918
Répétition avec Américains. 20H30 orchestre et cinéma. (Pensa 1918)

Le recoupement des témoignages de ces musiciens atteste bien d'une réelle coopération entre musiques militaires française et américaine. Les échanges et les programmes musicaux franco-américains associant musique militaire et savante deviennent plus nombreux et plus fréquents au fil des jours qui s'écourent jusqu'à l'Armistice. Il est indéniable que les rapports entre musiciens de régiments et concertistes mobilisés font naître des collaborations qu'aucun n'imaginait avant-guerre. En effet, la pédagogie est un aspect non négligeable des apports mutuels entre musique savante et militaire.

Lors de son apprentissage de la flûte traversière, Georges Duhamel, qui est initié par un chef de musique militaire, travaille des pièces du répertoire classique. Son professeur au front ne connaît pas les œuvres des grands compositeurs que l'écrivain et futur académicien a l'habitude d'aller entendre à l'opéra. Néanmoins ce chef de musique est doté d'aptitudes musicales certaines puisqu'il est capable de jouer d'une dizaine d'instruments et connaît fort bien le solfège et l'harmonie. Il prend donc en charge l'éducation musicale de Georges Duhamel (1944 : 70). Il est à noter que durant la totalité du conflit, la musique militaire enrôle car ses effectifs de 1914 ont

diminué de manière significative. C'est donc au fur et à mesure des besoins en interprètes que les chefs de musique recrutent et initient les nouveaux membres de la musique militaire. Jules Taillebois, originaire de la Sarthe, est fils de mercier et violoniste amateur. En 1917, il est fier d'annoncer à ses parents qu'il va entrer dans la musique militaire au 8^e Colonial de l'Armée d'Orient (Desbois 2003). Il précise que cette occasion de faire partie de la musique régimentaire va lui demander beaucoup de travail personnel car il n'a jamais joué de clairon. Il est heureux d'informer sa famille du fait que c'est le chef de musique, initiateur du projet, qui complétera son éducation musicale. Le solfège, l'harmonie, la copie de partition et l'interprétation instrumentale, seul ou en groupe, sont les principaux exercices de sa nouvelle formation. Au front, durant le conflit, les a priori des musiciens issus de la musique savante envers la musique militaire se modèrent progressivement. À force de fréquentations ces artistes la comprennent mieux et peuvent ainsi l'apprécier à sa juste valeur.

Les concertistes mobilisés et la musique populaire

François Gervais précise dans son journal de guerre (à la date du 8 mai 1915) qu'il interprète sur un violon de fortune la chanson « O sole mio », qui est un air populaire connu de tous¹. La chansonnette, même si elle n'a pas grande importance dans le répertoire des concertistes, ne présente pas forcément de grandes difficultés d'exécution. Cependant, le fait de jouer une version adaptée d'une chanson populaire pour un instrument non prédestiné à cet exercice peut impressionner et convaincre un auditoire qui affectionne autant la musique savante que populaire. Le concertiste François Gervais utilise donc un procédé musical qui peut séduire l'ensemble du public. Au fil de l'enlisement du conflit, les concertistes n'entendent nullement manquer la moindre occasion de pratiquer leur art. En plus d'être sollicités pour des prestations lors des offices religieux, leurs camarades de combat ont besoin de leurs talents pour accompagner des chansons sentimentales ou comiques, des monologues, des saynètes, ou encore des pièces de vers :

Après déjeuner, concert à Bellefontaine, près de la source dans un petit théâtre en plein air remarquablement installé. Soir duo, chez le capitaine Rossignol à Futeau avec Monteaux (chanteur amateur) et deux acteurs et concert dans une chambre en plein air, sur le plan devant chez le maire. (Gervais 1915)

Dès que le hasard procure à ces concertistes un instrument, ils commencent par faire la démonstration de leur virtuosité à la fin d'un repas avec des airs du répertoire classique. Rapidement, leurs camarades, convaincus du fait que la musique populaire ou traditionnelle est une musique tout à fait accessible pour ces interprètes de qualité, vont réclamer leur soutien afin d'accompagner des chanteurs populaires, bien souvent amateurs, lors des soirées de café-concert, de pièces de théâtre ou autres fantaisies musicales. Ainsi, lors de ces nombreuses soirées durant lesquelles les soldats profitent pleinement du fait d'être encore de ce monde, les concertistes acceptent volontiers de jouer une musique bien souvent de moindre qualité que celle qu'ils ont l'habitude d'interpréter.

Au cours de ces cinq ans de guerre, Joseph Boulnois, organiste compositeur spécialisé dans la musique sacrée et maintenant devenu sergent infirmier, compose au front durant les quelques moments de repos que la guerre veut bien lui accorder. Malgré sa situation, il parvient à composer des pièces liturgiques, des mélodies, des chants, des suites pour violoncelle et piano, mais aussi des pièces humoristiques telles que son *Hymne à Bacchus* et sa suite *Musette et Bidon*. Durant cette période, s'il écrit les œuvres les plus marquantes de sa carrière, les genres qu'il traite se mêlent au fil du temps (*Musica et memoria* 2012). Ainsi la vie au front ne lui inspire pas que des compositions de musique liturgique et, comme il apparaît dans son répertoire, la dérision soldatesque peut cohabiter avec des œuvres plus solennelles.

Deux paramètres conduisent les compositeurs mobilisés à pratiquer ces mélanges des genres dans leur répertoire. Le premier est lié à la nécessité de répondre à la forte demande en matière de création. Le second est que les compositeurs de musique savante, populaire, religieuse ou militaire se coudoient et que, de fait, des liens entre spécialistes de genres musicaux différents sont amenés à se nouer pour la bonne cause. Ainsi les *Annales politiques et littéraires* (Barrès 1917 : 192) publient au cours de l'année 1917 la partition *Les gars d'Mangin (À nos chers camarades de la V^e division du groupement Mangin)* ; la musique de cet hymne est d'André Caplet et les paroles de Théodore Botrel. Personne n'aurait imaginé une telle association entre le premier prix de Rome et le très populaire chantre breton. Pourtant les deux artistes seront mis en relation afin d'accéder à la demande du GQG (Grand Quartier Général).

Le répertoire ou les formes musicales interprétées au front

Durant les premiers mois de la guerre, les festivals de musique française s'efforcent de promouvoir le répertoire national, tandis que la Ligue nationale pour la défense de la musique française tente d'exercer une censure absolue

du répertoire austro-allemand contemporain et de ses interprètes (Buch 2004 : 45-69). Tandis que, dans le civil, les musiciens et compositeurs s'acharnent à révéler au public tous les défauts de la musique allemande et mettent tout en œuvre pour interdire sa diffusion sur le sol français, les musiciens mobilisés ne se sentent pas concernés ou presque par le débat. À l'inverse de ce qui se passe à Paris, les musiciens français mobilisés ne sélectionnent pas les quelques partitions de musique dont ils peuvent disposer au front. Et de plus, pour bon nombre d'entre eux, les maîtres demeurent les maîtres aux yeux des amateurs comme des professionnels. Lucien Durosoir et Maurice Maréchal jouent au front des quatuors de Beethoven, François Gervais des sonates de Schubert et Georges Duhamel apprend à jouer de la flûte traversière avec des cantates de Bach. Les recherches de Stephan Patin démontrent à quel point les musiciens et compositeurs non mobilisés dédouanent leurs collègues qui, engagés au front, y jouent de la musique allemande (Patin 1990). Il apparaît légitime à l'ensemble des civils de permettre à ces braves soldats qui défendent la patrie de commettre des écarts éthiques ou politiques en matière de répertoire. Par conséquent, les œuvres des maîtres d'origine germanique ne sont pas exclues du répertoire interprété au front.

Toutes les musiques semblent dignes d'intérêt pour les musiciens enrôlés dans le conflit. D'après le journal de Laurent Pensa, à partir de l'année 1915, la musique du régiment dont il fait partie, qui accompagnait des défilés de bataillons et donnait fréquemment des concerts devant un auditoire de militaires, va profiter de la présence d'artistes renommés pour rendre possible une collaboration étroite entre musique savante et militaire :

Dimanche 23 mai 1915

Concert à 6H du soir au mess des officiers. Le baryton de l'opéra Teyssier chante *Carmen*, *la Marseillaise* puis *Aux morts de Vauquois* qui est dirigé par Reynaldo Hahn.

Lundi 24 mai 1915

Nous allons à 2h à Parois où est le 258^e pour donner un concert à 4h, *Carmen*, *Aux morts de Vauquois*, *La Marseillaise*, *Marche royale d'Italie*, *Paulette*, *les Saltimbanques*, *Giroflé girofla*, *Marche Lorraine*². Le général et le colonel du 258^e nous félicitent. (Pensa 1915)

Force est de constater que le répertoire de cette musique est éclectique. Il rassemble des œuvres du répertoire des musiques militaires et, grâce à la participation d'un chanteur professionnel, lui sont aussi associés des airs d'opéras et d'opérettes non destinés à être interprétés par un effectif de fanfare.

Soit, les professionnels de la musique savante susmentionnés ont dû procéder à des travaux d'arrangements et d'écriture. Mais il est incontestable que, sans vraiment avoir reçu de mot d'ordre, la musique militaire fait en sorte de plaire au plus grand nombre en offrant une diversité dans son répertoire qui devient un mélange des genres.

Bon nombre de formes musicales sont communes aux quatre genres musicaux. La marche est une forme musicale interprétée par les musiques militaire, savante, religieuse et populaire. Les danses comme la valse, le quadrille ou encore la polka sont plus du ressort des musiques militaire, savante et populaire. En ce qui concerne la musique de danse, il est important de souligner que le tango qui parfois est interprété par la musique militaire au front est sévèrement proscrit dans le civil, en raison de son caractère sensuel. Au printemps 1916, *La Libre Parole* et *L'Œuvre* dénoncent les dérives et libertinages d'individus, civils et militaires confondus, qui se déroulent à Paris dans plus de trois cents maisons clandestines où l'on boit et où l'on danse le tango (Pourcher 1994 : 170). Au front, un tango langoureux interprété par un musicien amateur à l'aide d'un violon n'est pas un acte d'une grande gravité. En revanche, ce type de musique jouée par des militaires révèle qu'une fois de plus, dans la confusion de cette guerre, bon nombre de formules musicales deviennent imaginables. Et une fois encore, la censure ne peut faire entrave aux initiatives des mobilisés en matière de contenu de répertoire. Comme en témoigne l'extrait de la correspondance du soldat Henri Castex, le déroulement d'une journée ordinaire au front peut parfois s'accompagner d'un répertoire musical totalement bigarré.

Le 14 février 1915

Je sors à l'instant de la messe où nous avons assisté, le lieutenant-colonel, mon commandant et quelques officiers. Beaucoup de soldats, pas trop tout de même car la chapelle est bien petite, mais quelle impression produite quand de toutes les voix sont sortis ces cantiques s'élevant vers Dieu avec un accent si sincère...

Hier soir concert par le frère de Coustau... Il a trouvé un accordéon, je ne sais où, et le voilà nous jouant comme « concert-apéritif » depuis *la Marseillaise* et *la Veuve joyeuse* jusqu'au *Chant du départ* et *Viens poupoule*.³ (1996 : 83-84)

Dès les premières semaines de l'année 1916, une décision politique et militaire donne un sérieux coup d'accélérateur au phénomène de propagation des activités musicales au front. Le général Joffre et le ministre de la Guerre, le général Gallieni, accordent l'autorisation au directeur de la Comédie Française, M. Fabre, de créer « le théâtre de la guerre ». Tous trois se félicitent de cette

initiative d'organiser des tournées pour des troupes de théâtre qui vont se produire un peu partout à proximité des lignes de front devant un public de militaires. Cette action, cette volonté des chefs, va avoir un effet des plus désinhibants sur les musiciens mobilisés. En effet, cette officialisation par l'État et l'armée de l'organisation de récréations pour les soldats au front induit la reconnaissance de la musique—sans distinction de genre. Au printemps 1916, le théâtre aux armées investit donc le front et contribue à la prolifération des activités musicales. Les musiques savante, militaire et populaire se rejoignent afin de mettre en place les programmes musicaux nécessaires aux soirées de divertissements des soldats.

À l'occasion de ces grands spectacles gratuits réunissant tout le régiment (ce qui constitue un public de plus de 2000 personnes), la composition des programmes est quasiment toujours la même aux quatre coins du front. En première partie, en ouverture, les virtuoses de la musique classique profitent du calme de début de spectacle et de l'attention de l'auditoire. Puis suivent les chants lyriques et sentimentaux et les scènes de drame. Enfin, les gauloiseries et la musique plus légère font leur entrée : les airs d'opérettes et les chansons comiques, voire grivoises. Commençant par les prestations les plus sérieuses, de manière croissante, la soirée s'oriente vers la détente et les rires. Donc, toujours cette même manière de structurer les soirées : écoute attentive et sérieuse, ce qui est une façon de montrer le respect que les soldats ont pour leurs camarades qui ont travaillé à la réalisation de ce spectacle ; puis franche rigolade, car tous sont très heureux de partager un moment agréable entre vivants (*Grenadia* 1916).

Lorsque le commandant ou le colonel souhaite vivre un moment musical de qualité en petite assemblée, il utilise bien souvent l'invitation à dîner. Sous-officier ou simple soldat, le virtuose ne peut refuser une telle occasion de se régaler d'un bon repas en si noble compagnie. Les officiers réclament aux artistes les œuvres qu'ils souhaitent entendre. Même si parfois, à tort ou à raison, ils se mêlent à l'effectif des exécutants, au bout du compte tous semblent ravis de ce côtoiement.

Mardi 6 juin 1916

Pluie. Après dîner, soirée musicale chez le Colonel, avec Detayper grand renfort de gnôle. Le Colonel a chanté : bonne voix et juste.

Jeudi 26 avril 1917

... Au déjeuner des officiers, Monteaux chante « la Marche ». Succès pour l'auteur et les interprètes, café, cigares, liqueurs. La Giraudière m'appelle « Herr Gervais »...

Après le dîner des officiers, concert Monteaux-Gervais, café, cigares, etc. On lève la séance à 10h du soir. (Gervais 1914-1916)

Les musiciens sont convoqués à la table des officiers ou parfois dans le civil, chez un notable mélomane.

C'était dans une maison de campagne toute ébranlée par le canon et qui devait à son occupation militaire l'intégrité presque complète de son mobilier. Les officiers des batteries voisines s'y succédaient, et, malgré le danger permanent, la maîtresse de céans persistait à y vouloir demeurer à cause disait-elle, du refuge possible dans d'excellentes caves. Que de fois *Les Fugues* de Bach ou *Les Béatitudes* de César Franck se mélangeaient à la puissante symphonie des obus ! (Julia 1917 : 228-29)

Malgré le tumulte des combats à proximité des champs de bataille, civils et militaires parviennent à se rassembler grâce à leur désir de musique. Chacun profite alors pleinement de l'occasion de ces soirées musicales qui permettent d'oublier un temps la violence de la guerre.

In Memoriam, pièce musicale de circonstance composée par François Gervais

Durant les cinq années de mobilisation, la musique et les musiciens ont été très présents au front. Cependant, des musiques interprétées ou créées par les artistes engagés dans le conflit, aucun courant musical nouveau engendré par cette situation particulière n'a émergé. Ces œuvres de circonstance, issues ou non de commandes, créées en situation, demeurent des actes isolés et émancipés. Nous proposons ici l'analyse d'une de ces œuvres, une pièce musicale par François Gervais.

Au fil de son cursus de violoncelliste au conservatoire de Paris, Gervais a étudié la composition (contrepoint, fugue et harmonie). Mais selon le témoignage de sa fille, il n'a jamais été un compositeur affirmé. Néanmoins, dans un premier temps, il consigne dans son carnet quelques exercices de technique (FHPFH 1915). Depuis le mois de mai 1915, il est en possession d'un violoncelle qu'il a fabriqué avec les moyens mis à sa disposition et qui lui permet d'entretenir sa pratique instrumentale. Ensuite le concertiste révèle dans son journal de guerre que les circonstances l'ont amené à réaliser quelques œuvres nécessaires à son activité musicale au front dès les premiers mois de la guerre.⁴ Comme la descendance de Gervais, nous déplorons la perte de ces deux œuvres musicales : un *Agnus*, composition de musique sacrée

et *Le fils de Mahomet*, une opérette destinée aux soirées de divertissements des troupes. Dans son récit de guerre, Gervais évoque également des travaux d'arrangements.⁵ Entre les travaux d'arrangements et les compositions personnelles, l'activité musicale de Gervais au front démontre qu'elle ne connaît pas de frontière entre musiques savante, religieuse, militaire et populaire.

En 2005, madame Françoise Gervais, ex-professeur de composition au Conservatoire Supérieur de Paris et fille aînée de François Gervais, nous a confié un recueil de partitions composées par son père. Dans ce cahier manuscrit, huit pièces de genres très différents ont été copiées à l'encre de

Adagio mezzo $\text{♩} = 50$ *In Memoriam* *Loin à Paris* 9.

Verdun - Décembre 1916

Fig. 1. *In Memoriam*, pièce pour trio à cordes, composée par François Gervais et paraphée « Verdun, décembre 1916 » (collection privée).

Chine par le violoncelliste. Comme notre donatrice, nous ignorons l'époque à laquelle le violoncelliste compositeur a écrit ou recopié au propre ces pièces de musique instrumentale. Cependant dans ce recueil figure un *In Memoriam* signé par Gervais et qui porte l'autographe : « Verdun 1916 » situé derrière la barre de mesure finale (Fig. 1) Malheureusement, aucun élément ne permet d'affirmer que ce trio, qui semble avoir été écrit en souvenir de cette étape de la guerre vécue par notre personnage, ait été créé au front à cette date. Nous proposons ici une analyse de cette pièce qui, selon nous, s'avère être une œuvre de circonstance et qui présente sur le plan musicologique des caractéristiques intéressantes. Notre choix s'est arrêté sur ce trio car son titre *In memoriam* ainsi que sa note autographe font écho aux événements survenus durant le mois de décembre 1916 dans l'entourage proche de Gervais. En effet, si l'ensemble des écrits de Gervais au front sont d'un style trop souvent laconique tant au niveau des atrocités de la guerre que sur le plan musicologique, il se trouve qu'en ce mois de décembre 1916 particulièrement, le musicien parle sans épanchement des nombreux camarades blessés ou tués au combat.⁶ Il est donc fort probable que cet *In Memoriam* soit un hommage musical rendu aux camarades blessés ou morts durant ce funeste mois de décembre 1916 à Verdun.

Analyse de la pièce *In Memoriam* de F. Gervais

Pour le titre de son opus, *In memoriam*—en mémoire, en souvenir de—Gervais a fait le choix de la langue latine, langue morte. L'usage d'un langage qui évoque l'humanisme antique donne un caractère solennel au titre de la pièce. De plus, ce titre aurait pu être celui d'une pièce musicale religieuse, et donc même le titre constitue un pont entre musique savante et musique religieuse. Bon nombre d'œuvres musicales titrées « *In memoriam* » jalonnent le répertoire de musique savante aujourd'hui. À l'instar de la pièce de Gervais, ces compositions ne révèlent pas obligatoirement une influence prédominante de musique religieuse. L'*In memoriam* pour piano Op. 7 N°1 (1937) d'Einari Marvia, le *Cantus in memoriam Benjamin Britten* (1977) d'Arvo Pärt ou encore l'*In memoriam Gordon Sheppard* (2007) de Bruce Mather pour ne citer qu'eux, sont des hommages en musique qui ne revêtent pas particulièrement les caractères de la musique liturgique. Toutefois, ces « *In memoriam* », de par leur contenu compositionnel, sont indéniablement une invitation à la contemplation et au recueillement.

L'effectif instrumental est le suivant : la formule trio de cordes—violin, alto et violoncelle—que Gervais choisit est révélée par les clés qui correspondent respectivement aux tessitures appropriées des instruments

retenus. C'est un effectif instrumental caractéristique de la musique de chambre. D'après le témoignage de sa fille, Françoise Gervais, recueilli à son domicile en 2005, son père était un puriste en matière de trio (instruments à cordes) et affectionnait particulièrement les œuvres des compositeurs de la période romantique tels que Schumann, Schubert et Berlioz.

Sur le plan harmonique, certains enchaînements d'accords sont subtils, tels que ceux présents aux mesures 2 et 3 (répétés à l'identique aux mesures 18 et 19). L'accord de premier degré Ré bémol majeur (à l'état fondamental) suivi de l'accord de Do majeur (renversement avec sa tierce à la basse), accord emprunté à la tonalité voisine d'un demi ton est du plus bel effet. Toutefois le style du compositeur demeure conventionnel et ne s'engage pas sur un terrain novateur : ce trio qui commence par un accord de premier degré Ré bémol majeur à l'état fondamental se conclut sur ce même accord en même état. Ce procédé est usuel, voire incontournable dans les compositions de musique militaire, religieuse, savante ou populaire qui souhaitent être entendues et perçues positivement par un public non érudit. Toujours selon le témoignage de sa fille, Gervais avait une prédilection pour les compositions susceptibles de séduire le plus grand nombre. De fait, il avait une admiration sans borne pour les travaux réalisés à la Schola Cantorum (institution au sein de laquelle sa fille exerça durant une partie de sa carrière) et l'enseignement dispensé dans cette école. Légitimement, pour ce virtuose ancré dans la tradition classique, le *Pierrot Lunaire* de Schönberg ainsi que l'ensemble de « l'atonalité » demeurèrent pour lui (selon ses dires) des étrangetés enfantées par le snobisme musical de cercles restreints de compositeurs. Cependant, les goûts musicaux de Gervais, comme ceux d'autres musiciens et compositeurs français, sont plus marqués par un esprit conservateur que par une récusation des travaux avant-gardistes germaniques de l'époque.

Sur la partition de son *In memoriam* Gervais a indiqué la durée de l'opus en minutes : 2 minutes à peine. Cette précision a été apportée par l'épigraphe inscrite au crayon à papier (certainement a posteriori) située à droite du titre. C'est donc une pièce courte et autonome. Le tempo général de 50 à la noire *adagio* est une indication de mouvement lent. Apparemment, la volonté de F. Gervais n'était pas dans ce cas d'utiliser un tempo rapide qui aurait plutôt provoqué l'occasion pour lui de faire une démonstration de sa technique et de sa virtuosité instrumentale. L'utilisation d'un tempo lent révèle l'intention du compositeur de prendre le temps d'exposer son idée musicale sur les plans mélodique et harmonique. On notera qu'avec ce tempo lent, la mélodie principale ainsi que la partie de basse sont d'une exigence technique abordable pour nombre d'instrumentistes, à la différence de la partie centrale que le compositeur se réservait certainement. En ce

qui concerne la tonalité, Gervais a opté pour celle de Ré bémol. À propos des hauteurs, rien de particulier n'apparaît au niveau des ambitus de chacun des instruments. La sourdine indiquée au début des trois voix d'instruments n'est pas sans rappeler le voilage des tambours lors de certaines cérémonies funéraires, usage commun aux quatre genres musicaux dont il est question. Gervais a souhaité que l'interprétation de cette pièce de musique soit feutrée, donc exempte de toute brillance de timbre. L'idée de deuil en musique est donc bien affirmée par le compositeur.

Au cours de cette pièce, une mention *A tempo* (au mouvement ; bien en mesure) est indiquée pour les trois voix et située à la 18^e mesure après deux mesures (16 et 17) où la seconde voix interprète une montée de gamme chromatique dont la deuxième moitié voit son tempo retenu par un *poco ritardando*. Ce phrasé sert de relance pour réintroduire le thème mélodique entendu dans les premières mesures de la pièce, à l'image d'une mécanique qui après une baisse d'énergie retrouve le régime de sa cadence.

L'impression générale que procure la pièce In Memoriam

C'est un trio dont l'écriture contrapuntique est élaborée (surtout pour la partie réalisée en clé d'ut) mais sa brièveté laisse supposer que la volonté du compositeur fut plus celle de coucher sur une partition une « idée musicale » plutôt que de créer une œuvre de grande envergure. Malgré le caractère solennel de cet opus, il s'en dégage une atmosphère romantique (musique savante) et religieuse. Mais de plus, sa mesure à trois temps et sa mélodie entêtante facile à retenir permettraient de penser qu'elle fait partie du répertoire de musique populaire. Au premier abord cet Adagio mesto pourrait sembler être une pièce liturgique. Cependant, dès la première écoute, la pièce révèle un caractère de valse, de ritournelle ou de rengaine, comme une boîte à musique. Cet effet est dû à la répétitivité des motifs et cellules rythmiques ainsi qu'à leur enchaînement. En effet, un balancement naît de l'appui que prend une noire presque systématiquement sur le troisième temps pour aboutir sur le premier temps fort de la mesure suivante. Ce choix d'écriture est mélodiquement ascendant et ce de manière quasi systématique (cf. enchaînements des mesures : 1-2, 2-3, 3-4, 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, 8-9, 14-15, 17-18, 21-22, 22-23, 23-24, 24-25, 26-27, 28-29).

La sensation que laisse la mélodie de cette courte composition (30 mesures sans reprise) est celle d'un air entêtant à l'image du souvenir de ses camarades disparus. Les mouvements ascendants et descendants des arpèges de la partie de l'alto (interprétables par un violoncelle) ainsi que la montée de

la gamme chromatique (mesures 16-17) laissent planer une atmosphère à la fois fantomatique et mélancolique.

En dernier lieu, alors que le titre, comme nous l'avons dit précédemment, évoque la religion, cette pièce de musique savante a cependant, tant au niveau de la simplicité de sa mélodie que de la candeur de son harmonisation, les caractéristiques d'une œuvre populaire. Nous sommes donc en présence d'un travail qui panache musicalement les trois genres : religieux, savant et populaire afin de servir une œuvre de circonstance remémorant une expérience de guerre.

Les besoins des combattants en matière de matériel musical

Comme nous l'avons vu précédemment, la musique est un élément indispensable aux combattants lors de leurs temps de repos. La place de la musique dans les différentes activités non martiales est quasiment la même pour tous les combattants. Sur le sol français, les Allemands et les soldats des camps alliés sont donc en quête d'instruments lorsque la guerre leur accorde un peu de répit. L'ennemi exige et réquisitionne les instruments, les Français en réclament et les Alliés demandent poliment. Chacun tente d'obtenir le matériel nécessaire aux activités musicales en employant la manière qui est liée à son statut. Mais dans les régions occupées, dès le début du conflit, une nouvelle guerre s'installe. C'est une guerre d'un genre tout nouveau et dont les civils sont les principales victimes. C'est la guerre des instruments et en particulier celle des pianos. En effet, les Français et leurs alliés vont livrer à l'ennemi une bataille à coup de saisies d'instruments de musique chez les particuliers, qui laisse une trace prégnante dans cette micro-histoire de la musique. En bande, autorisés ou non, tous ces soldats vont obtenir des instruments dans des maisons bourgeoises avec un ensemble d'excuses que justifie la bonne cause de leurs actes (cérémonies officielles, messes, funérailles, etc.).

Ces actes ont deux conséquences : le matériel est malmené, car souvent transporté dans de mauvaises conditions, et les habitants des zones occupées vivent très mal ces mainmises qui font suite à celles déjà effectuées sur les matières premières. Dès le début de la guerre, le piano s'avère un objet prisé, donc un sujet de discorde dans de nombreux cas. Les Français entendent prouver que même sur ce point, ils ne céderont pas à l'envahisseur. Ainsi pour eux, retrouver un piano abandonné par des soldats allemands en fuite représente une victoire. C'est une reconquête de leur patrimoine culturel. Mais ces instruments sont régulièrement déménagés dans les pires

conditions, repris et installés dans des lieux inappropriés comme les cagnas (abris militaires) ou les cours de fermes, toutes sortes de lieux qui servent de foyers de soldats, pour être au final abandonnés lors des départs précipités des combattants. Parfois ces instruments se trouvent placés dans des endroits plutôt insolites comme l'écrit l'organiste et compositeur Camille Martin à Lili et Nadia Boulanger.

Je vous écris cette fois du fond d'un abri pris aux Allemands dans un des derniers combats, et là je suis installé avec une machine à écrire à 4/5 mètres sous terre. Nous sommes bombardés constamment et ils nous envoient même des gaz asphyxiants et toxiques. Dans un autre abri est installé le poste de commandement des officiers de la Brigade ; j'ai même un piano et un harmonium à ma disposition et cela semble bien drôle si près des lignes sous un bombardement ininterrompu de jouer sous terre du piano. Ce sont les Allemands qui avaient installé tout ça si bien, mais ils n'y sont pas restés bien longtemps. (Spycket 2004 : 273)

Ainsi la musique, victime de son succès, subit les conséquences du désir qu'elle suscite. Les instruments, partitions, accessoires de musique sont malmenés et exposés aux avaries de la vie de combattant. Quant aux civils, ils souhaitent vivement préserver leurs pianos des mauvais traitements de la soldatesque. Les propriétaires d'instruments, après avoir subi les restrictions de cette guerre totale, sont une fois de plus rançonnés, mais cette fois c'est sur le plan culturel et artistique.

De nouveaux rapports naissent entre musiques militaires et populaires dans le camp des Alliés

Les Français, combattant à domicile, possèdent ou parviennent à se procurer les fournitures nécessaires aux activités musicales. Les Alliés ne possèdent en général que le matériel musical issu de la musique militaire. Pour leurs soirées musicales de divertissement, ils vont devoir se rapprocher des musiciens mobilisés et des civils musiciens ou mélomanes. Ainsi, au cœur des foyers de soldats créés par les combattants alliés d'outre Atlantique, un autre mélange des genres va se produire. En effet, les Archives nationales canadiennes ont recensé plusieurs musiciens chanteurs et compositeurs dont le remarquable parcours a démarré démarré dans les foyers des soldats : les YMCA, lieux officiels de l'organisation du théâtre aux armées des Anglo-saxons (O'Neill 2012).

Privés des instruments de l'orchestre philharmonique, ces artistes vont, pour pratiquer leur art, utiliser les moyens mis à leur disposition : les pianos récupérés sur le sol français et les instruments de leur musique militaire. Cet instrumentarium aura donc une influence sur la teneur du répertoire. En effet, ce dernier se compose principalement de marches et de chants de régiment (issus du répertoire de la musique militaire), de chansons de divertissement, de vieux airs traditionnels avec de nouvelles paroles souvent grivoises, de chansons patriotiques, de ballades sentimentales qui évoquent la terre natale ainsi que de musiques d'accompagnement pour saynètes et pièces de théâtre (nouveau répertoire interprété par les artistes de variétés qui œuvrent dans les foyers de soldats). Donc, pas de quatuors à cordes et pas ou peu de musique savante. Toutefois les troupes sont nombreuses et les parcours des artistes éloquentes (Norman 2001). Dans chacun des camps les artistes réalisent leurs projets musicaux avec leurs compétences et les moyens mis à leur disposition. L'essentiel étant de parvenir à cette fin : exister musicalement et faire oublier un temps aux soldats les atrocités de cette guerre.

Quelle musique pour une Deuxième Guerre mondiale ?

Le déroulement du second conflit mondial et les événements survenus sur le sol français ont peu de points communs avec la Grande Guerre. En effet, « la drôle de guerre » peut se résumer en une courte année de combats suivie de quatre ans d'occupation par l'ennemi. Le monde musical français est une fois de plus ébranlé. Certains professionnels de la musique fuient vers l'étranger tandis que d'autres sont faits prisonniers et sont envoyés dans des camps en Allemagne. Mais dans cette France occupée quelles musiques sont encore pratiquées face à l'ennemi ? Nous ne sommes plus dans le cas de la guerre de positions. Le matériel musical a été confisqué et tous les hommes valides doivent maintenant servir leurs nouveaux dirigeants. En ville, les artistes adoptent deux types de comportements pour continuer à exercer leur art : soit ils font le dos rond, soit ils collaborent. Et sur ce sujet la littérature qui évoque les différents comportements des artistes français durant cette période ne manque pas (Chimènes 2001 : 28-32 ; Fulcher 1995 : 319-423 ; Coadou 2005).

Néanmoins, si aucune grande personnalité de la musique française n'est franchement entrée en résistance (ce qui peut se comprendre), ce n'est pas pour autant que la création musicale a été absente de ce milieu. Bien au contraire, car l'ouvrage de Sylvain Chimello, *La résistance en chantant*

(2004), met à jour le travail de collectage de chansons de résistance réalisé par le pianiste, compositeur, chef d'orchestre et musicologue Paul Arma (1905-1987), que ce dernier n'a pu publier de son vivant. Cet opus révèle l'abondance de création en matière de chansons françaises d'artistes ou de mélomanes ayant pris le maquis. Et ce phénomène particulier trouve une résonance avec le comportement musical des Alliés de la Grande Guerre. Dans la campagne française, dépourvus d'instruments de musique ou au mieux accompagnés de petits instruments dont la portabilité est adaptée à la situation (harmonicas, flûtes, mandolines, etc.), les résistants de la Deuxième Guerre mondiale, à l'instar des Alliés de la première, vont utiliser le dernier moyen en leur possession, « la chanson », pour s'exprimer musicalement. « Sur l'air de ... », ils réécrivent de nouvelles paroles sur les chansons traditionnelles dont les nouveaux thèmes communs aux deux conflits sont la résistance à l'ennemi, l'amour de la patrie, l'espoir du retour au foyer et de la paix—expression d'une joie de vivre (ou d'être encore vivant) qu'ils arborent telle une armure virtuelle : leur insouciant vaillance.

Conclusion

Chronologiquement, l'histoire de la musique au front commence dès les premiers jours. Puis, au printemps 1915, la musique semble s'éveiller avec le regain de la nature. Mais le conflit s'enlise dans cette stratégie de guerre de positions. Et les pratiques musicales se développent tout naturellement aussi bien dans les camps français que dans ceux des Alliés dans l'attente et l'ennui, durant l'année 1915, jusqu'aux fêtes de Noël. Au printemps 1916, le théâtre aux armées investit le front et contribue à la prolifération des activités musicales. En 1917, l'armée française n'est plus celle de 1914, elle est mieux équipée en matériel et en hommes. Ces facteurs qui facilitent le bon déroulement de la guerre permettent de mieux organiser les loisirs. De plus, l'arrivée des Américains sur le sol français avec leurs fanfares engendre de nouvelles occasions de concerts et d'échanges musicaux. À partir du printemps 1918, les concertistes et musiciens français organisent conjointement leurs concerts et prestations musicales avec leurs nouveaux alliés, ce qui a pour conséquence directe de multiplier les représentations et de créer un grand élan de cohésion. En outre, depuis le mois de janvier 1918, n'imaginant pas que le conflit se dénouerait de sitôt, les officiers recrutent encore des musiciens et de petites tournées sont organisées au front. Durant cette année 1918, l'activité des artistes et des artisans des métiers de la musique prend son essor.

La cohabitation des musiques militaire, religieuse, savante et populaire durant le conflit révèle que la musique religieuse fait office de passerelle entre la musique savante et militaire alors que la musique militaire constituait déjà la frontière commune entre musique savante et musique populaire. Les quatre groupes de genres musicaux pourtant distincts se mêlent donc et collaborent afin de répondre à toutes les demandes de prestations musicales nécessaires au front. En conséquence, grâce à la bonne volonté des musiciens en présence, le nombre des activités musicales s'intensifie tout au long de la guerre et même après l'Armistice.

Durant quatre ans de guerre sur le sol français, militaires et musiciens ont entretenu une relation étroite qui a contribué à l'expansion de la musique au front. Le plaisir des échanges et la transmission de savoirs brisent les barrières qui séparaient les genres musicaux. Les multiples collaborations qui naissent entre musiques savante, militaire, religieuse et populaire font émerger dans les premiers temps de la guerre un certain nombre d'œuvres de circonstance qui rendent hommage aux premiers disparus. Ces œuvres pleurent les combattants morts pour la France et mettent surtout en exergue le fait que la patrie est victime d'une agression de l'ennemi. Puis les premières victoires inspirent aux compositeurs des œuvres destinées à revigorer l'élan patriotique des civils français et à encenser la bravoure des soldats. Avec l'enlisement du conflit et l'établissement de la guerre de positions, les musiques savante, militaire, religieuse et populaire œuvrent pour une seule et même cause. Elles rassemblent leurs efforts afin d'encadrer musicalement la pénible vie des soldats au front. Les spectacles, les revues, le théâtre aux armées et les petites soirées musicales procurent aux musiciens amateurs et professionnels, tous styles confondus, l'occasion d'exercer leur talent.

Ainsi les effectifs de musique militaire interprètent des messes, les compositeurs de musique savante écrivent des marches et des spécialistes de la musique religieuse créent des chansons populaires. On serait tenté de croire que cette guerre de positions a contraint les musiciens à faire un peu tout et n'importe quoi mais il n'en est rien. C'est avant tout la forte demande des soldats en matière de musique qui a produit ce phénomène. Ils sont prioritaires car ils sont le bras armé de la patrie. Ce sont eux qui affrontent l'ennemi au quotidien pour défendre leur pays. Alors ces soldats ont besoin de musiques qui les encouragent à se battre, de mélodies qui peuvent les distraire et les faire rêver à la paix ainsi que d'œuvres qui les aident à faire le deuil de leurs compagnons disparus.

Cependant, au cœur des événements qui se sont déroulés durant les deux conflits mondiaux sur le sol français, on retiendra que les horribles conditions de vie et la privation d'équipement musical n'entravent pas les

initiatives en matière de création, ni l'activité musicale des combattants. L'expérience révèle donc à quel point la musique demeure la compagne de l'homme lorsqu'il se trouve face aux pires épreuves de son existence. Comme le dit si bien l'académicien Georges Duhamel dans son roman de guerre *Vie des martyrs* :

On mange et on boit à côté des morts, on dort au milieu des mourants, on rit et on chante dans la compagnie des cadavres. Et que faire, mon Dieu ! Vous savez bien que l'homme ne peut subsister sans manger, sans boire, sans dormir et aussi sans rire et sans chanter. (1919 : 217-218) ❁

Notes

1. Chanson napolitaine écrite par le chanteur et compositeur italien Eduardo di Capua (1865-1917).

2. *Marche royale d'Italie* : écrite en 1847 par Goffredo Mameli et mise en musique par un autre Génois, Michele Novaro, elle devient l'hymne officiel du Royaume d'Italie en 1946 ; *Paulette* : à ce jour nous n'avons obtenu aucune information permettant d'identifier cette « Paulette », ni dans les chansons populaire de l'époque, ni dans les airs d'opéra ou d'opérette ; *Les Saltimbanques* : opéra-comique de Maurice Ordonneau, musique de Louis Ganne, création à Paris au théâtre de la Gaîté le 30 décembre 1899 ; *Giroflé girofla* : opéra bouffe, musique de Charles Lecocq (1874) et livret signé par Albert Vanloo et Eugène Leterrier ; *Marche Lorraine* : marche composée par Louis Ganne en 1892 dans un contexte de patriotisme revanchard ; les paroles sont de Jules Jouy et Octave Pradels (1842-1930) ; on y retrouve le thème mélodique de *En passant par la Lorraine* ; la chanson est ensuite intégrée dans le répertoire militaire officiel.

3. *Die lustige Witwe* (*La Veuve joyeuse* en français) est une opérette autrichienne en trois actes de Franz Lehár, dont la première eut lieu le 30 décembre 1905 à Vienne ; Flers et Caillavet en écrivent une version française dont la première aura lieu le 28 avril 1909 à l'Apollo ; deux ans plus tard, Félix Mayol, engagé à la Scala depuis 1900, crée le titre qui le rendra aussi riche que célèbre, *Viens, poupoule !*, d'après une chanson allemande arrangée par Henri Christiné et Alexandre Trébitsch.

4. *Dimanche 20 décembre 1914*

Aujourd'hui attaque sur tout le front. Angre et moi seul au bureau.
J'écris un petit *Agnus*.

Mardi 17 septembre 1918

Le schéma de notre opérette est arrêté.

Mercredi 2 octobre 1918

8h ½ du soir. Je reste avec Hervé, nous travaillons à l'opérette après-dîner jusqu'à près de 11h.

Lundi 14 octobre 1918

Nous partons à 16 pour Juvincourt, 2 à 8 que nous laissons partir devant ces messieurs du 329e. Après dîner travail à l'opérette.

Mardi 26 novembre 1918

1ère représentation de *Mahomet* pour l'Orchestre de ce qui est fait. Représentation pour le 82e. temps humide.

Dimanche 1er décembre 1918

Messe protestante à Hardoncelle en l'honneur des tués et disparus. Répétitions de l'Opérette. Maffre est affecté à l'orchestre.

Samedi 21 décembre 1918

1ère du *Fils de Mahomet* devant le tout ... Général E.M. population civile mixte gros succès. (Gervais 1914-1919.)

5. *Dimanche 26 décembre 1915*

Joubert vient me prendre l'après-midi pour arranger les partitions de la *marche héroïque*. Retour à minuit.

Samedi 27 janvier 1917

Le colonel et Denambride vont en reconnaissance et nous débarrassent toute la journée jusqu'à 5h. Je copie toutes les parties de la nouvelle marche.

Mardi 8 février 1916

Pluie cette nuit. Neige dans la journée. Fabriqué un accompagnement pour la tarentelle. Gelée le soir. (Gervais 1914-1919.)

6. *Vendredi 1er décembre 1916*

...

Le lieutenant Gaudillon a été grièvement blessé hier soir.

...

Gaudillon est mort.

Sauniquie évacué a écrit que Brataux était mort dans la voiture près de lui pendant le transport.

Samedi 9 décembre 1916

...l'artillerie allemande n'a que peu augmentée son intensité. Néanmoins, il y a eu quelques pertes aujourd'hui, deux tués sur notre talus et quelques blessés.

Dimanche 10 décembre 1916

...

Le pauvre Coffre a reçu un éclat d'obus en pleine poitrine vers 11h. On l'a emporté crachant le sang, mourant.

...

Vers 7h. du soir, un tué à la porte du colonel.

Mercredi 13 décembre 1916

...

On piétine, on se refroidit. Coucher à 4h du matin sur le bahut. Havard a été tué au retour près de Marceau et Ferrière blessé. (Gervais 1914-1919.)

References

- Barrès, Maurice. 1917. *Annales Politiques et Littéraires* 1758.
- Becker, Annette. 2000. « Musique et culture de guerre ». Dans *Chefs d'œuvres et circonstances*, 9-14. Dir. P. Mercilloux. Archives du Pas-de-Calais : Arras, France.
- Bras, Jean-Yves. 2013. André Caplet. <http://www.andre-caplet.fr> (consulté le 16 octobre 2013).
- Buch, Esteban. 2004. « Les Allemands et les Boches » : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale. *Revue Le mouvement Social* 208:45-69.
- Buser Picard, Catherine. 2007. *Déodat de Séverac ou le chantre du midi*. Genève : Éditions Papillon.
- Caillet, Aude. 2001. *Charles Kœchlin*. Biarritz : Collection Carré Musique, éditions Séguier.
- Caron, Sylvain, François de Médicis et Michel Duchesneau, dir. 2006. « Musique et modernité en France (1900-1945) ». *Revue de musicologie* 93 (1) : 70-80.
- Castex, Henri. 1996. *Verdun, années infernales, Lettres d'un soldat au front (août 1914-septembre 1916)*. Paris : Éditions Imago, diffusion PUF.
- Chimello, Sylvain. 2004. *La résistance en chantant*. Paris : Éditions Autrement.
- Chimènes, Myriam, dir. 2001. *La vie musicale sous Vichy*. Bruxelles : Éditions Complexe.
- Coadou, François. 2005. La musique en France sous l'Occupation. *Musicologie.org*. http://www.musicologie.org/publirem/coadou_musique_france_occupation.html (consulté le 10 novembre 2013).
- Desbois, Evelyne. 2003. « En avant la Musique ». 14-18, *Le magazine de la Grande*

- Guerre 15* (août/septembre) : 40-43.
- Duhamel, Georges. 1919. *Vie des Martyrs (1914-1916)*. Paris : Mercure de France.
- . 1944. *La musique consolatrice*. Monaco : Éditions Du Rocher.
- Durosoir, Lucien et Maurice Maréchal. 2005. *Deux musiciens dans la Grande Guerre*. Paris : Tallandier.
- Fulcher, Jane. 1995. « Musical Style, Meaning and Politics in France on the Eve of the Second World War ». *Journal of Musicology* 13 (4) : 319-423.
- . 2000. Musique et inscription idéologique en France à partir de la Première Guerre mondiale. *Annales, Histoire, Sciences Sociales* 55 (2) : 389-413.
- FHPFH (Fonds Historial de Péronne Fonds de l'Historial). 1915. Musée de la Grande Guerre (Somme 80) France. Extrait du carnet manuscrit de François Gervais, décrivant la réalisation de son violoncelle de tranchée. Numéro d'inventaire 29370. Cote 9 ECO 132.1.
- Gervais, François. 1914-1919. *Journal de guerre*. Fonds de l'Historial Péronne, Musée de la Grande Guerre (Somme 80) France. Numéro d'inventaire 29370. Cote 9 ECO 132.1.
- Grenadia*. 1916. Mercredi, le 29 novembre 1916. Journal de tranchée. http://flora.u-paris10.fr:8082/flora/jsp/index_view_direct.jsp?record=default:NO TICES:39035 (consulté le 28 novembre 2013).
- Gumpłowicz, Philippe. 2001. *Les travaux d'Orphée, deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000)*. Harmonies, chorales, fanfares. Paris : Aubier.
- Huybrechts, Dominique. 1999. *1914-1918. Les musiciens dans la tourmente. Compositeurs et instrumentistes face à la Grande Guerre*. Mont de l'Enclus, Belgique : Scaldis.
- Julia, Émile-François. 1917. *La Fatalité de la guerre*. Paris : Perrin.
- Manfredonia, Gaetano. 1997. *La chanson anarchiste en France des origines à 1914*. Paris : L'Harmattan.
- Musica et memoria*. 2012. Les prix de Rome et les pensionnaires de l'Académie de France à Rome. <http://www.musimem.com/prix-de-rome-1.htm> (site consulté le 10 décembre 2012).
- Nichols, Roger. 2003. *The Harlequin Years : Music in Paris 1917-1929*. Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- Norman, Barbara. 2001. La musique en feuilles canadienne à l'époque de la Première Guerre mondiale. *Bibliothèque et Archives Canada*. <http://www.collectionscanada.gc.ca/musique-en-feuilles/028008-3300-f.html> (consulté le 19 août 2013).
- O'Neill, B. Patrick. 2012. Dumbells. *The Canadian Encyclopedia*. <http://www.the-canadianencyclopedia.com/articles/dumbells> (consulté le 19 août 2013).
- Patin, Stephan. 1990. La musique française et la Première Guerre mondiale, une contribution à l'étude des attitudes du corps musical dans la nation en guerre. Mémoire de maîtrise de musicologie, Université Paris-Sorbonne.
- Pensa, Laurent. 1914-1918. *Les carnets de Laurent Pensa musicien brancardier au 31e*

- R.I. France, fonds Historial de Péronne. DVD et CD-ROM. Centre régional de documentation pédagogique Amiens.
- Pourcher, Yves. 1994. *Les jours de guerre, La vie des Français au jour le jour entre 1914 et 1918*. Paris : Librairie Plon.
- Robine, Marc. 2004. *Il était une fois la Chanson française (des origines à nos jours)*. Paris : Fayard/chorus.
- Sauda, Éric. 2013. *Musical propaganda of the Great War*. Article présenté lors du colloque *War and Propaganda in the Twentieth Century*, Université nouvelle de Lisbonne, le 12 novembre 2013. <http://run.unl.pt/handle/10362/10758> (consulté le 2 décembre 2013).
- Spycket, Jérôme. 2004. *À la recherche de Lili Boulanger*. Paris : Fayard.
- Tourte, Robert. 1946. *Méthode de tambour et de caisse claire d'orchestre*. Paris : Salembert.
- Watkins, Glenn. 2003. *Proof through the Night : Music and the Great War*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.