

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2001)
Heft: 71

Buchbesprechung: Livres

Autor: Donin, Nicolas / Feneyrou, Laurent

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La vie musicale sous Vichy

Sous la direction de Myriam Chimènes

Éditions Complexe (Coll. « Histoire du temps présent »), Bruxelles, 2001 (420 pages).

UNE BRÈCHE DANS UN MUR D'IDÉES FIGÉES

Que sait-on de Vichy ? Cette question, qui constitue en France l'un des chantiers importants du débat public et de la recherche historique, n'avait jusqu'ici guère atteint la musique, encore moins la musicologie. Il est surprenant de voir combien les contributions réunies dans ce livre fournissent, sur la riche vie musicale des années 1940 à 1944, des données qui font paraître rétrospectivement inintelligibles les années 1930 ou la période de l'après-guerre telles qu'on les présente généralement. Non seulement les manifestations musicales des « années noires » étaient une zone négligée de la recherche historique (or, du point de vue de l'histoire de Vichy, le rôle de la musique comme enjeu culturel de la collaboration et comme outil de manipulation idéologique en général, semble tout à fait décisif) ; mais, de plus, un ouvrage tel que celui-ci bouleverse-t-il des idées reçues ? quand seulement elles ont été reçues ? sur l'histoire de la musique (comme discipline autonome). Directement tributaires de l'état d'esprit des années qui suivirent immédiatement la guerre, ces idées reçues sont à la fois des obstacles à la compréhension des œuvres, des institutions, du droit ou encore des formes de diffusions de la musique sur une large période qui va en gros du début des années 1930 à 1968, et en même temps elles en disent long sur les enjeux de mémoire des années où elles se sont ancrées dans la mémoire collective.

Le présent ouvrage, actes d'un colloque qui était lui-même l'aboutissement de travaux de séminaire, n'a pas pour projet de faire l'histoire de cette dernière construction (même si divers textes en pointent la nécessité), mais s'efforce de brosser le tableau d'une période, strictement contemporaine de l'existence de l'État français, en la prenant sous quatre aspects : « Politiques » (quatre articles), « Institutions » (cinq), « Pratiques et diffusion » (huit), « Villes » (quatre).

Au fil des textes, on retrouve des personnages-clés, tels Cortot, Rouché, Lifar, Rabaud ou Delvincourt, dont les ambitions, nationales ou liées à une institution, ministérielles ou artistiques, pragmatiques ou idéologiques, trouvent dans le nouveau régime le moyen d'un épanouis-

sement. Pendant la guerre, Lifar multiplie son salaire par 8,25 et domine la direction artistique des ballets (ainsi, à l'Opéra, huit créations sur neuf sont de lui). À partir de 1942, Cortot agit comme « représentant officiel de la corporation musicale » (p. 46) et dirige le Comité professionnel de l'art musical et de l'enseignement libre de la musique, dit « Comité Cortot », l'un des trois comités créés par Vichy pour la musique. Delvincourt (dont la personnalité très complexe attend toujours son historien) est présent sur tous les fronts, à commencer par celui de la réorganisation pédagogique du Conservatoire. Des critiques ou musicologues comme Vuillermoz, Chailley, Goléa ou Strobel, des stars de la chanson comme Mistinguett, Trénet, Piaf, etc. sont des figures importantes de la vie musicale publique. La musique ne s'est pas arrêtée du jour au lendemain avec la Révolution Nationale, et les musiciens illustres de la deuxième moitié du XX^e siècle sont loin de s'être résignés au silence ou à l'exil pendant la guerre : certains y ont même lancé leur carrière.

Plusieurs textes surprennent, en prenant la mémoire collective à rebours. Nathalie Dompnier montre que *Maréchal, nous voilà !* n'a, contrairement au cliché, jamais détrôné *La Marseillaise* en tant qu'hymne national de l'État français. Ludovic Tournès détruit la « légende tenace » (p. 314) selon laquelle le jazz aurait été interdit pendant les années de guerre : il a au contraire pris son essor en France pendant cette période. Manuela Schwartz relève l'importance de la musique comme enjeu de la propagande nazie : « Le but [...] consistait à introduire une musique apolitique, et, de ce fait, plus efficace en termes de propagande qu'un programme ostensiblement influencé idéologiquement. » (p. 104)

Certaines formes actuelles de la vie musicale datent de Vichy : « L'étatisation de la SACEM » (p. 61) depuis 1942, certes. Mais aussi l'importance attribuée aux commandes d'État, et leur organisation. Pour montrer l'imbrication de l'idéologie et du musical dans les commandes de Vichy, Leslie Sprout entre dans les partitions davantage que la plupart des auteurs de ce livre, ce qui donne une force particulière à sa démon-

stration. Sa conclusion est certes que, musicalement, les œuvres suscitées par Vichy restent datées (?) très précisément datées... Mais, d'un point de vue institutionnel, cette même politique préfigurerait l'État culturel de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Bien d'autres aspects sont évoqués, allant de l'essor des fameuses JMF (Jeunesses musicales de France) au tournant folkloriste des musées ethnographiques et instrumentaux. Bien souvent, il est paradoxal de voir s'épanouir sous Vichy des produits de la période du Front Populaire. Et c'est peut-être ce type de paradoxe que le livre n'envisage pas assez. D'une manière générale, en effet, une idée prédomine dans la plupart des textes : pour beaucoup de gens (ou structures), « Vichy apparaît rapidement comme une opportunité pour concrétiser des projets en gestation depuis plusieurs années » (p. 53). Or la fixation sur des bornes chronologiques très resserrées contraint souvent les auteurs à perdre de vue l'enjeu de la périodisation, pour des problématiques qui, de manière récurrente, soulignent l'importance des continuités (Vichy apparaissant soit comme un terme, soit comme le début d'une histoire qui le dépasse).

On ne saurait reprocher à cet ensemble d'assigner aux musiques liées à la Résistance une place marginale ; en effet, c'est le point de vue de Vichy et celui de la majorité silencieuse qui est adopté, ce qui implique un type d'archives et un type d'écriture de l'histoire spécifiques. On pourrait regretter l'absence de témoignages originaux, d'entretiens avec ceux des acteurs de cette période qui sont encore en vie (et avec lesquels les auteurs ont été parfois en contact). Mais ç'aurait été, là aussi, un autre livre.

Tel quel, *La vie musicale sous Vichy* suffit à ouvrir une brèche non seulement dans un vaste chantier, mais aussi dans une lecture consensuelle et héroïque de l'histoire de la musique qui a oblitéré la complexité d'une époque incertaine.

Nicolas Donin

LÀ OÙ LA CONCRESCENCE SE BRISE

Après trois entretiens avec Elliott Carter (d'Allen Edwards, Charles Rosen et Heinz Holliger, 1992) et un choix de seize de ses essais réunis sous le titre *La dimension du temps* (1999), les éditions Contrechamps nous proposent la première étude d'ensemble sur l'œuvre fascinante et féconde du musicien américain – en guise de préface, un entretien de Philippe Albèra avec Pierre Boulez, « ...un compositeur qui m'oblige à avancer... » (2000). Max Noubel, auteur d'une thèse intitulée *Dramaturgie de l'écriture dans l'œuvre d'Elliott Carter*, retrace ici un parcours, où, comme l'écrit Philippe Albèra, « l'élément biographique [...] est progressivement absorbé par les compositions ». Variant les approches et les discours, ce livre maintient un bel équilibre entre les données historiques, l'analyse globale et l'explication de détails techniques. Les deux premiers chapitres, « Entrer dans le temps » et « Fertiliser le temps », sont consacrés aux influences musicales, philosophiques, littéraires, chorégraphiques et cinématographiques, puis à l'analyse des positions de Carter sur quelques problématiques interrogées au cours du XX^e siècle (instrument, texture, espace, minimalisme, aléa, sérialisme...), enfin à une présentation succincte des principales œuvres précédant le long silence des années cinquante.

À la fin des années quarante, Carter tenta de trouver les éléments d'une pensée musicale, de découvrir ce que signifiait, fondamentalement, le « fait de formuler des énoncés musicaux » : son

matériau, limité, à l'image du désert d'Arizona où il se retira en 1950, change constamment, le vocabulaire et les éléments de base restant les mêmes. Carter prit alors conscience que « l'aspect intéressant par excellence dans la musique était le temps, la façon dont il s'écoule ». Comme le montre Max Noubel, la fréquentation de la philosophie de Whitehead, des œuvres de Joyce, Eliot, Proust et Thomas Mann, mais aussi de Balanchine, Eisenstein, Cowell et Charles Ives eut une influence déterminante sur sa réflexion : « Toute considération technique ou esthétique en musique doit vraiment débiter en se posant la question du temps. » Différents articles en témoignent : « La base rythmique de la musique américaine » (1955), « La dimension du temps en musique » (1965), « La musique ou l'écran du temps » (1976), où Carter disserte sur quatre aspects du temps empruntés à Charles Koechlin : la durée pure (ou l'écoulement), le temps psychologique (ou la durée relative aux circonstances de la vie), le temps mesuré (par les moyens mathématiques), et le temps musical. La modulation du tempo, ou modulation métrique, devait assurer une continuité, apparemment naturelle. L'origine de cette technique, que Max Noubel étudie dans son troisième chapitre, « Détour par l'atelier », se trouve non dans le jazz, mais dans les théories de Schillinger et les œuvres de Strawinsky, Chopin, Scriabine ou du Fitzwilliam Virginal Book. Et Carter de rappeler que le rythme de notre respiration diffère du

rythme des battements de notre cœur, et que l'un et l'autre sont soumis au changement, selon une logique du devenir et du vivant, sinon de l'humain – logique fondatrice d'un art multiple et imprévisible : « La musique de Carter devient une réflexion sur le temps ou plutôt du temps, en ce sens qu'elle est la réflexion de ses multiples apparences. » (p. 168)

Mais le mérite de Max Noubel est aussi de nous faire entrer dans l'écriture des hauteurs, à travers l'examen attentif du rôle de l'intervalle, des différents tricordes, tétracordes ou hexacordes, et des accords-maîtres, notamment dans les *Night Fantasies*. Car l'abandon du système tonal ne mena aucunement le compositeur au sérialisme. Dans les deux derniers chapitres, « Les conflits du temps » et « Le temps réconcilié », se succèdent donc les œuvres de Carter après la découverte des fondements de son art. Max Noubel s'attarde sur les concertos et les triptyques orchestraux, avant un épilogue, « Le temps suspendu », consacré à *What next ?*, opéra créé à Berlin en 1999. Soulignons enfin les qualités éditoriales de ce livre (catalogue chronologique des œuvres, catalogue par genre, bibliographie, liste des écrits et des entretiens de Carter, discographie, index des œuvres et index des noms). *Laurent Feneyrou*