

## ***Penser l'après-guerre : aspirations et réalisations dans le monde musical (1914-1918)<sup>1</sup>.***

Charlotte SEGOND-GENOVESI

En temps de guerre, raconter l'expérience du quotidien (au front comme à l'arrière, depuis la simple conversation jusqu'à l'objet littéraire) ou évoquer les souvenirs réconfortants du passé s'accompagne aussi, et plus qu'à l'accoutumée, d'une autre pratique, tout aussi importante : penser la question de « l'après ». Bien que largement cultivé avant 1914 (avant-gardes artistiques, utopies sociales, récits d'anticipation etc.), l'exercice consistant à imaginer, à anticiper ou encore à préparer le monde à venir se teinte alors d'enjeux nouveaux, de résonances inédites et acquiert ainsi une importance capitale, tant à l'arrière qu'au front. Dans cette perspective, il s'agira ici d'étudier la manière dont les musiciens ont, plus spécifiquement, pensé la question de l'après-guerre entre 1914 et 1918.

On pourra, au préalable, s'interroger sur les motivations des artistes à aborder aussi massivement ce sujet en temps de guerre, parfois depuis les tranchées mêmes. Rappelons, tout d'abord, qu'au tournant des années 1910, la perspective d'une guerre comme nécessaire *tabula rasa* avait été admise, voire encouragée par diverses élites culturelles (toutes obédiences politiques confondues), et notamment par certaines avant-gardes. On connaît, par exemple, la tristement célèbre formule de Marinetti, prônant « la guerre comme

---

<sup>1</sup> Mes plus vifs remerciements vont à mes directrices de recherche, Danièle Pistone (université Paris-Sorbonne) et Annette Becker (université Paris-Nanterre), ainsi qu'à Cédric Segond-Genovesi, pour leurs relectures aussi attentives qu'enrichissantes.

seule hygiène du monde<sup>2</sup> ». Expression ultime d'un monde résolument moderne, violent et technologique, œuvre d'art totale du capitalisme industriel triomphant, la guerre intègre alors un projet esthétique appelant à « détruire les musées » et « combattre le moralisme<sup>3</sup> » afin d'attiser la soif de renouvellement artistique, et d'encourager l'avènement d'une société nouvelle. Chez certaines figures de la droite conservatrice française, dont le discours se teinte volontiers d'un patriotisme militant né du traumatisme de 1870, la guerre apparaît en outre comme possible revanche sur l'ennemi Allemand, doublée d'une salutaire perspective d'assainissement socioculturel. Ainsi, quelques mois après le début du conflit, Marguerite de Saint-Marceaux note-t-elle dans son journal intime :

[...] il faut croire que nous avons besoin de cette grande leçon pour régénérer notre pays. Des procès scandaleux de l'année, les tendances mondaines pleines de décadence, les tangos exagérés, les modes scandaleuses, les conversations ordurières [...] les arts à l'envers du bon sens, n'y avait-il pas là un indice certain d'évolution sociale ? La guerre est monstrueuse et sublime, elle exalte les sentiments, d'êtres inférieurs elle fait des héros<sup>4</sup>.

Dans un cas comme dans l'autre (Marinetti et Saint-Marceaux), la guerre est donc légitimée en tant qu'« hygiène du monde » artistique : soit en faveur des avant-gardes, soit, à l'inverse, en faveur d'un retour à l'ordre moral et esthétique.

Entre 1914 et 1918, de telles postures intellectuelles seront d'ailleurs confortées par l'expérience même de la Grande Guerre, véritablement vécue comme la « fin d'un monde » – du fait, notamment, de ses caractères alors inédits. Premier conflit d'échelle mondiale, engageant les civils autant que les militaires (chose sans précédent), la « Grande Guerre », telle qu'on la nomme dès 1915, bouleverse également les traditions et les codes de la guerre (enlèvement dans les tranchées, usage des gaz de combat, etc.), s'inscrit dans la durée et induit des

---

<sup>2</sup> Filippo Tommaso MARINETTI, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

<sup>3</sup> « Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme, et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires » (Filippo Tommaso MARINETTI, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909).

<sup>4</sup> Marguerite DE SAINT-MARCEAUX, *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam CHIMÈNES, Paris : Fayard, 2007, p. 838 (31 décembre 1914). Marguerite de Saint-Marceaux associe, dans ce passage, des éléments très divers : le scandale ayant éclaboussé le ministre des finances Joseph Caillaux (dont l'épouse assassina Gaston Calmette, le directeur du *Figaro*, début 1914, pour être finalement acquittée le 28 juillet), les changements de mode vestimentaire féminine (engouement pour le pantalon dans les années 1910), et les mouvements d'avant-gardes (en peinture comme en musique : cubisme, fauvisme, atonalité, productions des Ballets russes, etc.).

pertes humaines jamais atteintes auparavant. En février 1915, le critique musical Pierre Lalo note ainsi :

Quelles seront chez nous, lorsque cette guerre aura pris fin, les tendances et les destinées de l'art musical ? Après un mouvement et un ébranlement si formidables, qui auront atteint la nation tout entière, et jusque dans les profondeurs les plus intimes de son être, il y aura en musique, comme partout ailleurs, une grande transformation. La vie et l'esprit ne pourront plus être ce qu'ils étaient auparavant ; nous ne serons plus ce que nous avons été ; nous ne le sommes déjà plus<sup>5</sup>.

Sur le front domestique, penser la question de l'après-guerre dès 1914 répond aussi à d'autres enjeux, plus particuliers : outre le fait de légitimer les pertes humaines, préparer le monde musical à venir constitue une forme d'engagement personnel dans l'effort de guerre, une sorte d'acte culturel patriotique, propre à ceux qui ne combattent pas avec les armes. C'est, par exemple, la posture d'un Debussy qui, dans sa réponse à une enquête du *Figaro*, souligne en 1916 : « [...] ceux qui, comme moi, n'ont pu servir, ont le devoir de préparer l'après-guerre dans la mesure de leurs moyens<sup>6</sup> ».

Dès 1914, préparer ou penser le monde musical d'après-guerre suscite donc une littérature aussi abondante qu'hétérogène : correspondances et journaux intimes, enquêtes et articles de presse, transcriptions de conférences, chapitres d'ouvrages, recueils, etc. Outre les archives manuscrites ou imprimées, cette question nourrit également d'après discussions, privées ou publiques, dont les traces restent souvent indirectes. Le 11 mars 1915, Marguerite de Saint-Marceaux note, par exemple, dans son journal : « Nadia Boulanger, Croiza<sup>7</sup> et Bréville<sup>8</sup> dînent avec nous. On parle musique et avenir. Que sortira-t-il comme art après cette guerre<sup>9</sup> ».

Le corpus rassemblé et étudié dans ces pages<sup>10</sup> compte un peu plus de trois cents écrits de musiciens, rédigés entre 1914 et 1918, et abordant (avec plus ou moins de détail) la question de l'après-guerre. Une première lecture de ces textes fait

---

<sup>5</sup> Pierre LALO, « Feuilleton du Temps. La Musique », *Le Temps*, 23 février 1915, p. 3.

<sup>6</sup> Claude DEBUSSY, [réponse de], Jacques DES GACHONS, « Depuis deux ans avez-vous pu travailler ? », témoignages de Frédéric Masson, Edouard Branly, [...], *Le Figaro*, 16 octobre 1916, p. 3.

<sup>7</sup> Claire Croiza (1882-1946), mezzo-soprano spécialisée dans la mélodie française.

<sup>8</sup> Pierre de Bréville (1861-1949), compositeur, professeur à la Schola Cantorum et critique musical.

<sup>9</sup> Marguerite DE SAINT-MARCEAUX, *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam CHIMÈNES, Paris : Fayard, 2007, 11 mars 1915, p. 851.

<sup>10</sup> Voir Annexe.

aisément apparaître que, parmi les contextes de production (prise de parole spontanée / réponse à une sollicitation ou à une commande ; domaine du privé ou de l'intime / sphère publique), et au-delà des facteurs générationnels ou des sensibilités individuelles<sup>11</sup>, le principal facteur de divergence, d'un discours et d'une posture à l'autre, reste le lieu même de prise de parole – à savoir le front domestique ou le front militaire, élément de clivage déterminant au cours des quatre années de guerre. Comme l'a montré Regina Sweeney, les musiciens-soldats développent, en effet, assez rapidement un système de valeurs et de codes socioculturels qui leur est propre<sup>12</sup>. C'est donc autour de la dichotomie « front/arrière », qu'il s'agira d'esquisser une synthèse des nombreuses opinions exprimées par les musiciens, entre 1914 et 1918, au sujet de l'après-guerre.

## Le front domestique

### *Mutations et autonomie de l'art musical*

Sur le front domestique, les enquêtes d'opinion relatives à la question de l'après-guerre – y compris sur le plan musical – se multiplient dès le début du conflit<sup>13</sup>. Le genre appartient surtout à la presse généraliste : pour la seule année 1915, on relève par exemple des enquêtes dans *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, *Le Cri de Paris*, *Le Courrier de l'Aude* et *La France*<sup>14</sup> – exercices auxquels participent notamment Alfred Bruneau, Gaston Carraud, Claude Debussy, André Messager, Paul Vidal, Charles-Marie Widor, Théodore Dubois, Paul Dukas ou encore Vincent d'Indy. Union sacrée, patriotisme de rigueur et lectorat de « grande presse » obligeant, l'immense majorité des musiciens interrogés dans le cadre de ces enquêtes choisit d'abandonner les considérations techniques (langages musicaux, interprétation, facture instrumentale etc.) au profit de réflexions plus générales, essentiellement propagandistes.

Il en va de même pour d'autres types de discours. Publiées en 1916 dans *La Revue*, et intégralement consacrées à « la musique française pendant et après la guerre<sup>15</sup> », les deux longues études de Fernand Le Borne (critique musical, mais aussi compositeur formé chez Saint-Saëns) évacuent ainsi toute considération

---

<sup>11</sup> Le détail de ces paramètres est discuté en *Annexe*.

<sup>12</sup> Regina M. SWEENEY, *Singing our Way to Victory : French Cultural Politics and Music during the Great War*, Hanover (N. H.) : Wesleyan University Press, 2001, 355 p.

<sup>13</sup> Cf. *Annexe*.

<sup>14</sup> Seule une enquête, parue dans le *Bulletin musical publié par les soins de la Revue musicale S. I. M. et Courrier musical réunis* (cf. *Annexe*), relève de la presse musicale plus spécialisée.

<sup>15</sup> Fernand LE BORNE, « La musique française pendant et après la guerre », *La Revue*, 1-15 mars et 1-15 avril 1916.

technique ou esthétique, pour mieux exalter le sentiment patriotique et aiguïser l'appétit de victoire :

Tous, nous aimerons, mieux encore que naguère, les choses vraiment artistiques, à quelque genre qu'elles appartiennent, pourvu qu'elles peignent, avec sincérité, des sentiments vrais et profonds [...] Voilà, je le crois bien, la musique que nous désirerons entendre au grand jour de la victoire<sup>16</sup>.

La guerre amène, par ailleurs, nombre de compositeurs et de musicographes à se positionner dans le débat sur l'autonomie (ou non) de la création musicale au regard de l'événement. Sylvio Lazzari déclare, par exemple, à ce sujet :

Quant à l'influence de la guerre sur la musique, je suis de ceux qui n'y croient pas. [...] Il se peut cependant qu'il y ait en ce moment quelque part, sur le front, un génie inconnu qui nous donnera l'œuvre héroïque que beaucoup attendent. Quant aux autres qui, par le triste privilège de l'âge ou pour toute autre raison sont restés en arrière, ils continueront à produire après la guerre de la même façon qu'avant<sup>17</sup>.

Dans une perspective quelque peu différente, Camille Mauclair réaffirme ses positions d'avant-guerre (contemplation esthétique pure, aux sources d'une religion de l'art) et note à ce titre que « le sentiment artistique n'est pas matière à prévisions, l'art et la littérature se forment lentement [...] et sont peu influencés par les faits extérieurs <sup>18</sup> ». Chez Lazzari comme chez Mauclair, c'est donc l'autonomie du langage musical au regard de l'événement qui prime. Notons toutefois qu'une telle posture se double, chez l'un comme chez l'autre, d'un appel à libérer la musique française de « l'influence de l'effroyable musique germanique contemporaine<sup>19</sup> » – ce qui, au final, revient tout de même à encourager un tournant d'ordre stylistique.

Sur le même sujet, les propos « publics » de Vincent d'Indy, non dénués de quelques contradictions, méritent d'être signalés. Interrogé au début de la guerre, le musicien déclare :

Quels pourront être, au point de vue de l'art musical français, les résultats de la guerre ? [...] Vous vous tromperiez en croyant que j'éprouve le moindre embarras à vous donner mon avis sur cette question, car je vois

---

<sup>16</sup> Même référence, p. 133-134.

<sup>17</sup> Sylvio LAZZARI, [réponse de], « Enquête », *Le Cri de Paris*, 19<sup>e</sup> année, n° 957, 1<sup>er</sup> août 1915.

<sup>18</sup> Camille MAUCLAIR, « La Littérature, la Musique et les Beaux-Arts », *L'Avenir de la France, réformes nécessaires*, avant-propos par Maurice Herbette, Paris : F. Alcan, 1918, p. 511.

<sup>19</sup> Camille MAUCLAIR, « Pour l'amour de la fée », *Le Courrier musical*, 1<sup>er</sup> décembre 1916, p. 3.

très clairement s'établir, de par la guerre, trois modifications considérables<sup>20</sup>.

Parmi les « résultats de la guerre, au point de vue de l'art musical », d'Indy prévoit notamment l'abandon des influences allemandes (avec, en ligne de mire, les œuvres aphoristiques, expressionnistes et atonales de la jeune école viennoise), ainsi que des influences extrême-orientales (on devine ici les chapelles debussystes), au profit d'éléments « purement français ». Consulté, deux ans plus tard, par Charles de Saint-Cyr, Vincent d'Indy répond cette fois :

Il est impossible de savoir quel changement d'orientation se produira dans la musique française. Que des hommes de génie paraissent dans la musique française, et ils l'emporteront où ils voudront. Chaque fois qu'un musicien de génie a paru, il a fait comme il a voulu : les autres suivent<sup>21</sup>.

Abandonnant toute perspective déterministe entre événement extérieur (la guerre) et création artistique (esthétique et langages musicaux), le compositeur renoue ici avec ses idées d'avant-guerre (en 1912, par exemple : « L'avenir de la musique sera – sûrement – ce que voudra le prochain musicien de génie<sup>22</sup>... »). Il est vrai qu'entre temps, D'Indy a acté l'échec de l'« Union sacrée musicienne » qu'il défendait, au début de la guerre, au profit de la musique française :

Nos musiciens français [continuent], comme aux temps de l'avant-guerre, à se tirer amicalement des pétards dans les jambes [...]. Que valent toutes ces petites chapelles en regard de la grande église qui réunit, à l'heure actuelle, tous les cœurs français : l'idée de la guerre victorieuse<sup>23</sup> ?

### *Patriotisme et identité nationale*

Il va sans dire qu'à compter des années 1914-1915, la musique « d'après-guerre » imaginée sur le front domestique doit, avant toute chose, retrouver des valeurs considérées comme « typiquement » et « éternellement » françaises, ceci afin d'incarner l'héroïsme d'un « Peuple qui vient d'accomplir une grande chose<sup>24</sup> ». Nombre d'artistes interrogés imaginent alors, pour l'après-guerre, le transfert « musical » des vertus guerrières révélées ou confortées par

---

<sup>20</sup> « Une lettre de M. Vincent d'Indy », *Bulletin musical publié par les soins de la Revue musicale S.I.M. et Courrier musical réunis*, mars 1915, p. 1-2.

<sup>21</sup> Vincent D'INDY, « La Musique », Charles DE SAINT-CYR, *Ce qu'il faudra que soit la France de la Victoire. Conversations et opinions*, Paris : La Renaissance du livre, 1917, p. 104.

<sup>22</sup> Vincent D'INDY, « Nos grandes enquêtes. Quel est l'avenir de la musique française ? », Pierre MONTAMET, *Excelsior*, 7-12 octobre 1912.

<sup>23</sup> Vincent D'INDY, « Esthétique », *Le Courrier musical*, 15 janvier 1917.

<sup>24</sup> Camille ERLANGER, [réponse de], « Enquête », *Le Cri de Paris*, 19<sup>e</sup> année, n° 957, 1<sup>er</sup> août 1915.

l'expérience de la guerre : l'héroïsme, la grandeur, etc. C'est, par exemple, le cas de Gaston Carraud dans sa réponse à une enquête de *La Renaissance politique, littéraire et artistique* :

La France musicale qui sortira des tranchées, c'est cette France qui se dressa, d'un élan sans défaut et sûr de soi, le jour de la déclaration de guerre : la France des pensées robustes, larges et claires, des sentiments généreux et profonds ; la France au cœur bouillant, à l'esprit mesuré, alerte et net, qui sait être sublime avec simplicité. Elle aura toujours le sourire ; mais elle se souviendra des enfants qui pour elle sont tombés avec le sourire : elle restera fière et grave, consciente de sa mission, avide de grandeur, d'action mordante, de nobles émotions. Cette France-là existait dans sa musique comme dans son peuple bien avant l'appel. Il ne s'en fallait que de la voir<sup>25</sup>.

Il s'agit, pour ainsi dire, de conjurer l'image, souvent véhiculée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une France insouciant, frivole et légère (on retrouve ici les idées de Marguerite de Saint-Marceaux, évoquées plus haut) : en septembre 1914, la victoire de la Marne avait d'ailleurs marqué un premier tournant décisif en faveur d'un « réveil » et d'une « renaissance française » à travers l'effort de guerre. Les propos de Carraud sont typiques des discours tenus, vers 1914-1915, loin des lignes de feu, notamment dans les correspondances privées. Citons par exemple Vincent d'Indy, dans une lettre à Chalmers Clifton (compositeur et chef d'orchestre), l'un de ses élèves d'avant-guerre :

Soyez certain que cette guerre sera un bienfait pour l'humanité. Nous en étions, en France, à nous livrer à l'esclavage allemand, dans toutes les branches et de la vie et de l'Art. [...] Heureusement, la guerre va nous tirer de cette tendance « boche » ou inspirée par eux, et notre art reflurira honnête et sain, comme notre armée, qu'ils croyaient annihilée s'est levée, sublime, les a battus une première fois sur la Marne<sup>26</sup>.

Dans l'immense majorité des cas, un tel programme esthétique se borne à énoncer la liste des qualités considérées comme « naturellement » françaises, indépendamment de toute considération technique. Pour les musiciens de la Grande Guerre, la musique de l'après-guerre sera donc clarté, équilibre, grâce, élégance, raffinement, concision, « bon sens », etc. Deux directions sont alors privilégiées :

---

<sup>25</sup> Gaston CARRAUD, « Vers une France Nouvelle. Enquête sur "La France d'après la Guerre" », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 29/5/1915, p. 23.

<sup>26</sup> Vincent D'INDY, lettre à Chalmers Clifton, 25 octobre 1915. Citée dans Elaine BRODY, « Vincent d'Indy and Chalmers Clifton : An Uncommon Alliance », *The French Review*, mars 1980, p. 539-540.

– D'une part, le rattachement à la tradition française pré-révolutionnaire des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>27</sup> – option retenue par Gaston Carraud : « Au lendemain de la guerre triomphante, cette tradition [musicale française] s'épanouira magnifiquement, parce que l'exaltation de notre sentiment national nous conduira [...] à la rattacher plus étroitement à la tradition trop oubliée de notre grande époque musicale du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup> ».

– D'autre part, l'exploration des folklores musicaux régionaux (entreprise déjà engagée avant-guerre par certains musicographes, comme Julien Tiersot). Largement prolongé après-guerre (chez Cocteau et le Groupe de Six, par exemple), un tel programme esthétique va évidemment de pair avec la volonté de débarrasser la musique française « à venir » des influences austro-allemandes. À ce titre, les musiciens du front domestique sont très fréquemment invités à prendre position sur la place qu'il s'agirait (ou non) d'accorder aux œuvres de Richard Wagner (et plus généralement à la musique allemande) dans le répertoire d'après-guerre. Tous, ou presque, s'accordent à dire qu'étant donné les goûts, les habitudes et le répertoire d'avant-guerre, le retour à l'affiche des opéras de Wagner est inéluctable – mais qu'il s'agirait toutefois de tempérer ce rayonnement, tout en s'employant à bannir les productions allemandes plus récentes (celles de Richard Strauss, en particulier). Certains, comme Camille Saint-Saëns (auteur du virulent pamphlet *Germanophilie* en 1916<sup>29</sup>), s'opposent entièrement à l'idée d'un retour, même discret et ponctuel, de Wagner dans les programmes de l'après-guerre. Radicale et sans concessions, cette posture se heurte toutefois à quelques voix discordantes – en particulier dans le cadre, moins contraint, des correspondances privées. Ainsi, dans une lettre à Saint-Saëns du 3 octobre 1914, Max d'Ollone ironise sans ambages sur l'attitude de son maître :

Cher Maître

Vous avez raison. Les Français ne peuvent goûter qu'Adam et Auber. Profitons donc de cette guerre pour les délivrer des symphonies de Beethoven, de Haydn et de Mozart qui les font bâiller, des œuvres de Bach qui leur donnent la migraine, et de la sentimentalité de Schumann et de Schubert qui leur est étrangère autant que la poésie de Weber. Avec Wagner, rayons donc de nos conservatoires, de nos théâtres, de nos

---

<sup>27</sup> Selon Jane Fulcher, cette orientation serait plutôt le fait de la droite conservatrice (Jane FULCHER, « Concert et propagande politique en France au début du XX<sup>e</sup> siècle », *Annales HSS*, n° 2, mars-avril 2000, p. 389-413 [1 : 1998 en anglais]).

<sup>28</sup> Gaston CARRAUD, « Vers une France Nouvelle. Enquête sur "La France d'après la Guerre" », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 29 mai 1915, p. 23.

<sup>29</sup> Camille SAINT-SAËNS, *Germanophilie*, Paris : Dorbon-Ainé, 1916, 96 p.



concerts, les noms de tous les musiciens de race germanique. Et, puisqu'il fut Liégeois, et que notre goût artistique doit être désormais guidé par notre patriotisme, que César Franck soit le maître vers qui vous incliniez les jeunes musiciens [...]. Mais, de grâce, débarrassez-nous aussi des opérettes viennoises. [...] Ma lettre vous choquera peut-être par sa franchise et parce qu'elle trahit l'irritation causée par certains de vos articles. Soyez sûr, cependant, cher Maître, de mes sentiments de reconnaissance et de respectueuse admiration<sup>30</sup>.

Prolongeant des débats engagés bien avant 1914 (sur les intrications entre esthétiques musicales et identités nationales, notamment), ces échanges interviennent alors même qu'au nom de l'Union sacrée<sup>31</sup>, les différentes sociétés musicales, écoles et autres chapelles esthétiques – dont les conflits structuraient le monde artistique d'avant-guerre<sup>32</sup> – étaient invitées à abandonner leurs dissensions dans l'intérêt de l'effort national et pour contrer l'influence musicale germanique.

Ici encore, l'application d'un tel principe, et surtout la pertinence de sa poursuite après la guerre, divise le monde musical. Fondée le 10 mars 1916 par Charles Tenroc<sup>33</sup>, la Ligue nationale pour la défense de la musique française se propose d'assurer « la sauvegarde [du] patrimoine artistique national, classique et moderne, sans distinction d'écoles ou de genres, [et] le développement de son extension au moyen de l'Édition française et de l'Exécution publique<sup>34</sup> ». Son Comité d'honneur réunit des compositeurs de premier plan restés sur le front domestique<sup>35</sup>. Tenroc souhaite par ailleurs y convier aussi des musiciens

---

<sup>30</sup> *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns : conservées au château-musée de Dieppe*, présentées et annotées par Euridyce JOUSSE et Yves GÉRARD, Lyon-Venise : Symétrie-Palazzetto Bru Zane, 2009, lettre 435 [3 octobre 1914] p. 488-490.

<sup>31</sup> Sur le principe d'Union sacrée, cf. notamment Jean-Jacques BECKER (avec la collaboration d'Annette BECKER), *La France en guerre (1914-1918) : la grande mutation*, Bruxelles : Éditions Complexe, 1988, p. 22-43, ainsi que Stéphane AUDOIN-ROUZEAU et Jean-Jacques BECKER, *La France, la nation, la guerre : 1850-1920*, Paris : SEDES, 1995, p. 264-283.

<sup>32</sup> Voir Jane FULCHER, *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, Oxford : Oxford University Press, 1999. Voir aussi Michel DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont : Mardaga, 1997.

<sup>33</sup> Pseudonyme (et anagramme) de Charles Cornet.

<sup>34</sup> Charles TENROC, « Rapport : Ligue Nationale pour la défense de la musique française », *La Musique pendant la guerre n° 6*, mars 1916, p. 87.

<sup>35</sup> À savoir Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Gustave Charpentier, Vincent d'Indy, Xavier Leroux et Charles Lecocq.

mobilisés. À ce titre, il leur fait parvenir des propositions d'adhésion, précisant les buts et motivations de la Ligue pour l'après-guerre<sup>36</sup> :

Il s'agit par tous les moyens de chasser, puis de traquer l'ennemi ; de prévenir pour l'avenir le retour des infiltrations funestes. [...] Notre but est donc de nous unir et de nous solidariser, de faire bloc pour préparer l'avenir et l'affranchissement, dans l'abandon des petites querelles de coterie<sup>37</sup>.

Sollicité par Tenroc, Maurice Ravel (engagé volontaire depuis le printemps 1916) refuse d'adhérer à la Ligue, peu convaincu par l'application du principe d'Union sacrée en musique, et surtout par sa perpétuation après la guerre (chose plus nuisible, selon lui, que réellement bénéfique) :

Il serait dangereux pour les compositeurs français d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et de former ainsi une sorte de coterie nationale : notre art musical, si riche à l'époque actuelle, ne tarderait pas à dégénérer, à s'enfermer en des formules poncives<sup>38</sup>.

Dans la presse parisienne, l'immense majorité des artistes prône la perpétuation, après-guerre, de l'Union sacrée musicienne – mais quelques voix discordantes se font toutefois entendre. Pour Émile Vuillermoz, par exemple, une telle perspective ne peut s'avérer que stérile. Se proposant de dresser, dans la *Gazette des classes du Conservatoire* (janvier 1917), un « état nominatif de tout ce qui cloche dans les tranchées musicales de l'arrière [qu'il a] eu le loisir de visiter », Vuillermoz note ainsi :

Contrairement [...] à la plupart de mes contemporains qui ne cessent de se féliciter des bienfaits moraux de la guerre, j'ai le malheur de croire que tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes [...]. Les délinquants sont couverts par un moratorium [sic] spécial qui s'appelle l'Union Sacrée ! [...] Indispensable en politique il ne joue pas en art, après trente mois de guerre un rôle bien glorieux ! [...] L'art n'a jamais cessé d'être un combat et une course du [sic] Flambeau. Il ne peut progresser que par l'émulation, la

---

<sup>36</sup> Le troisième article des statuts de l'association précise : « La Ligue a pour objet essentiel toutes les questions intéressant l'existence, le développement et l'avenir de la Musique Française en France et à l'étranger », Charles TENROC, « Rapport : Ligue nationale pour la défense de la musique française », *La Musique pendant la guerre* n° 6, mars 1916, p. 87.

<sup>37</sup> « Ligue nationale pour la défense de la musique française. Sa prédominance en France – Sa propagation à l'étranger. Notice », Maurice RAVEL, *Lettres, écrits, entretiens* présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris : Flammarion, 1989, p. 527.

<sup>38</sup> Maurice RAVEL, « Au comité de la Ligue nationale pour la défense de la musique française », 7 juin 1916, *Lettres, écrits, entretiens* présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris : Flammarion, 1989, p. 157.

lutte des idées, les conflits de sensibilités, les compétitions d'écoles, les rivalités d'esthétiques et les généreuses controverses intellectuelles<sup>39</sup>.

Sur ce point, les affinités d'opinion entre Ravel et Vuillermoz face à Tenroc, Saint-Saëns ou D'Indy, témoignent d'une situation et d'un débat initiés avant 1914. Rappelons en effet qu'en 1910, Ravel et Vuillermoz avaient fondé, conjointement avec Fauré, Kœchlin et Schmitt la Société Musicale Indépendante (S.M.I.), qui se distinguait de l'ancienne Société Nationale de Musique (S.N.M., fondée en 1871 à l'initiative de Saint-Saëns et Romain Bussine) par sa volonté d'ouverture en direction des avant-gardes étrangères. En 1916-1917, l'échec d'une fusion entre S.N.M. et S.M.I. (motivée par le principe d'Union sacrée) entérinera ainsi ces profonds désaccords, exacerbés par la situation de guerre<sup>40</sup>.

### *Perspectives socio-économiques*

Au-delà des enjeux esthétiques et patriotiques, les projets des musiciens non-combattants pour l'après-guerre incluent aussi quelques aspects d'ordre socio-économique : la demande d'un engagement plus fort de l'État en faveur de la création musicale, l'appel au développement du mécénat ou encore le prolongement des débats engagés avant-guerre sur la nécessité d'un effort de décentralisation musicale.

En pensant le monde musical à venir, certains artistes intègrent par ailleurs des utopies sociales nées avant guerre. En 1917, dans un article pour le *Courrier musical*<sup>41</sup>, Jean Marguerite appelle ainsi à créer, après la guerre, des « musiques nouvelles » qui seront partagées par le peuple tout entier, et qui s'inspireront tout autant du café-concert, du cinéma que de la chanson de rues. Marguerite insiste également sur l'inspiration mélodique et le sentiment *populaire* de ce répertoire à inventer – et qui, proposé à moindre coût (des places à « dix sous »), sera accessible au plus grand nombre. Dès le mois d'avril 1914, Jean Marguerite avait d'ailleurs initié, avec Albert Doyen, la première « Fête du peuple » autour d'une chorale d'amateurs dont le répertoire s'adressait à la foule la plus vaste et impliquait sa participation active<sup>42</sup>. Dérivant de la fête républicaine, et

---

<sup>39</sup> Émile VUILLERMOZ, *La gazette des classes du Conservatoire*, Gazette n° 5, janvier 1917, lettre du 18 janvier 1917.

<sup>40</sup> Sur ce point, voir Michel DUCHESNEAU, « La musique française pendant la guerre, 1914-1918 : autour de la tentative de fusion de la Société nationale de musique et de la Société musicale indépendante », *Revue de musicologie*, 82/1, 1996, p. 123-153.

<sup>41</sup> Jean MARGUERITE, « Musiques nouvelles », *Le Courrier musical*, septembre-octobre 1917.

<sup>42</sup> Au sujet des fêtes du peuple, voir Jean MARGUERITE, *Les fêtes du peuple : l'œuvre, les moyens, le but*, Paris : Bibliothèque du travail, 1921, 64 p.

perpétuant la mémoire de certaines utopies socialistes ou paternalistes (celle de l'orphéon, par exemple), ces manifestations étaient donc pensées comme temps de loisir, d'éducation et de culture à destination des classes populaires.

C'est dans une perspective analogue que se situent les propositions de Marie Daubresse, musicographe très proche de la gauche syndicale, et pionnière de la sociologie de la musique en France. Principale instigatrice, avant-guerre, des syndicats de femmes musiciennes, Daubresse pensait les œuvres d'art comme reflets directs de leurs contextes sociaux de production. À ce titre, la musicographe prôna, en 1917, l'avènement après-guerre d'un « art démocratique », d'une « école musicale socialiste » en partie inspirée du naturalisme musical français d'avant-guerre (les modèles invoqués étant Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Camille Erlanger, Francis Casadesus, voire Jules Massenet) :

Il y aura une musique, après la guerre, influencée par les terribles événements que nous subissons. La musique cessera peu à peu de s'inspirer de figures, ou d'événements religieux, [...] la musique renoncera aussi [...] aux sujets mythologiques ou historiques [...]. Les symphonies, les sonates, les variations, les concertos seront tristement abandonnés. [...] Ainsi, de plus en plus, le « poème symphonique », la « fantaisie » guidés, soutenus, pesamment appuyés par un thème littéraire accessible aux oreilles de la foule prendront la place de ces musiques lentement desséchées comme ces plantes d'herbiers dont s'évanouit le parfum. L'élément vocal retrouvera certainement une faveur [...] <sup>43</sup>.

### *L'exemple de Kœchlin*

Si les musiciens du front domestique sont fréquemment amenés à penser l'après-guerre en musique, rares sont ceux qui, toutefois, en offrent un tableau vraiment exhaustif et détaillé, accompagné de propositions concrètes. Kœchlin, parmi quelques autres, fait office d'exception à travers ses quelque trente-et-une conférences sur la musique française, données entre décembre 1915 et avril 1917<sup>44</sup>. Dans le cadre nécessairement restreint de cet article, on se bornera à lister les principales idées abordées et développées par le musicien :

---

<sup>43</sup> Marie DAUBRESSE, « La musique après la guerre », *Le Courrier musical*, 15 décembre 1917.

<sup>44</sup> Les manuscrits, dont une moitié environ a été publiée par Michel Duchesneau (Charles KOEHLIN, *Écrits* présentés par Michel DUCHESNEAU, « Esthétique et langage musical », vol. 1, p. 1-158 et « Musique et société », vol. 2, p. 1-152, Sprimont : Mardaga, 2006 et 2009), sont aujourd'hui conservés à la médiathèque musicale Gustav Mahler (fonds Kœchlin, conférences).

– L'art, même dans ses usages édificateurs, devra rester l'expression d'idées intimes, personnelles et supérieures. À ce titre, les propositions de Tolstoï (*Qu'est-ce que l'art ?*, 1898) ou de Romain Rolland (*Jean-Christophe*, 1904-1912) lui semblent intenables :

La plupart de nos musiciens chantent *pour eux-mêmes*, sans se préoccuper d'être reliés aux sentiments de la masse. À mon avis, ils ont raison. [...] Et si, pour se rattacher au peuple, il leur fallait contraindre leur muse à s'abaisser [...], ce ne serait pas moins qu'un *crime artistique*. [...] les desiderata de Tolstoï et de R[omain] Rolland [...], si on les prend au mot, sont impossibles à admettre<sup>45</sup>.

Je ne veux pas, a priori, condamner l'espoir de fraterniser musicalement, un jour, avec *une partie* de la « masse <sup>46</sup> » [mais il s'agira alors] non de *vulgarisation*, mais de *révélation* de la musique<sup>47</sup>.

– « Amener dans la masse une résurrection musicale<sup>48</sup> » suppose un certain nombre de réformes, à mettre en place dès la fin de la guerre<sup>49</sup> :

- . Accroître les subventions de mécènes et de l'État.
- . Accueillir davantage de chefs-d'œuvre « modernes » dans les sociétés de concerts (ce qui répond au programme de la S.M.I. fondée en 1910).
- . Éviter que le théâtre lyrique « n'absorbe les trois-quarts des jeunes compositeurs ».
- . Multiplier les sociétés chorales, les orphéons, les harmonies municipales ou militaires, associées à un répertoire de qualité.
- . Intégrer la culture musicale à l'enseignement primaire.
- . Créer, en annexe à la Sorbonne, une Université de musique.
- . Créer une Société populaire de musique française proposant des places à bas prix.

– Plus précisément, Kœchlin décrit également les genres et les formes musicales qui devraient, selon lui, dominer la production française après la guerre :

---

<sup>45</sup> Charles KOEHLIN, *Conférence*, « Diverses considérations sur l'avenir », Paris : chez Jeanne Herscher-Clément, 23 mars 1916.

<sup>46</sup> Charles KOEHLIN, *Conférence*, « Examen et discussion des idées de Tolstoï et de Romain Rolland », Paris : chez Charles Kœchlin, 31 mars 1917.

<sup>47</sup> Charles KOEHLIN, *Conférence*, « Rapports de la musique et de la société actuelle », Paris : chez Charles Kœchlin, 24 mars 1917.

<sup>48</sup> Charles KOEHLIN, *Conférence*, « L'Art populaire actuel », Paris : chez Charles Kœchlin, 22 janvier 1917.

<sup>49</sup> Même référence.

L'avenir verra sans doute des genres nouveaux : le théâtre de plein air, inspiré des drames grecs et tel que le *Prométhée* de Fauré nous en offre un premier modèle splendide ; le Ballet nouveau, où la musique et la danse s'uniront harmonieusement comme dans les géniales adaptations de Michel Fokine [...] ; la Comédie musicale, le drame satirique peut-être [...] Et peut-être la rédemption du drame vériste, telle que nous l'annonce ce prophète Manuel de Falla par *La Vie brève*<sup>50</sup> ?

[...] de nouvelles formes vont apparaître, si l'on en croit les divers symptômes de ces dernières années. Sans cesser d'exister encore, la sonate, la symphonie, le quatuor à cordes témoigneront d'une conception plus élargie ; le poème symphonique touche de plus en plus à la musique pure ; il réalise l'alliance de celle-ci et de l'art descriptif tel que l'a rêvé Beethoven [...] Le théâtre, sans abandonner forcément l'opéra historique [...] nous montrera sans doute la rédemption de l'opéra vériste dont Bizet, avec *Carmen*, fut le prophète ; [...] il se retournera peut-être aussi vers l'oratorio [...] [enfin,] la mélodie française, cet art si national et qui n'a d'équivalent chez aucun peuple [dont] l'avenir peut être tout à fait beau<sup>51</sup>.

On notera, chez Daubresse, chez Kœchlin mais aussi chez Saint-Saëns<sup>52</sup>, la référence commune au naturalisme musical français (dimension sociale et populaire obligent en temps de guerre), et en particulier à Charpentier (*le musicien des cocardes de Mimi Pinson*). Notons, dans cette perspective, que la remise en lumière de l'œuvre de Charpentier (parmi d'autres) après 1914 offre,

---

<sup>50</sup> Charles KOEHLIN, *Conférence*, « Le Théâtre, du Rêve à *Pelléas* et à *Pénélope* », Paris : chez Mme Jeanne Herscher-Clément, 3 février 1916, reprise à Paris : chez Emile Engel et Jane Bathori, le 13 mars 1917.

<sup>51</sup> Charles KOEHLIN, *Conférence*, « Diverses considérations sur l'avenir », Paris : chez Jeanne Herscher-Clément, 23 mars 1916. Ces remarques font d'ailleurs écho à la propre production de Kœchlin à partir de 1914. En effet, sans abandonner les formes et les effectifs traditionnels (sonates, sonatines, quatuors), le compositeur achève également des poèmes symphoniques (*La Nuit de Walpurgis classique*, par exemple), des suites orchestrales (notamment la *Rhapsody on French Songs*), un ballet (*La divine vesprée*), et commence en 1918 un *Hymne à la vie*, pour orchestre et double chœur.

<sup>52</sup> Camille SAINT-SAËNS, « L'Avenir de la musique en France », *La Grande Revue*, mars 1916, p. 3-16. Saint-Saëns fait partie des rares compositeurs ayant détaillé les formes et les genres musicaux qu'ils souhaitaient voir se développer après-guerre. Dans *l'Avenir de la musique en France*, Saint-Saëns fait ainsi l'éloge de l'opéra-comique français, dont un renouvellement serait souhaitable, sans toutefois en altérer les règles fondamentales (notamment la présence du parlé). Il prône également le développement de grandes exécutions vocales et orchestrales, à l'instar des manifestations organisées par Charpentier. Pendant la guerre, Saint-Saëns compose d'ailleurs de nombreuses pièces brèves pour voix et piano (*La Française*, *Vive la France*, *La Cendre rouge*, etc.), des chœurs (*Quam dilecta*) ainsi qu'une musique de scène pour *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, créée en 1917. Toutefois, le compositeur n'entreprend pas d'opéra-comique après 1913.

à bon nombre de musiciens et de critiques, l'occasion de tirer un trait définitif sur les jeunes imitateurs d'un debussysme parfois maladroit. Dans son feuillet du 23 février 1915, Pierre Lalo note par exemple :

[Ces] précieux petits travaux en pattes de mouches et en ailes d'insectes, auxquels s'adonnent certains de nos jeunes musiciens, paraîtront bien mesquins et bien artificiels après tant de grandeur<sup>53</sup>.

On retrouve alors l'idée (chère à Marguerite de Saint-Marceaux) de guerre comme salutaire épreuve d'assainissement, au regard d'un mouvement de décadence artistique engagé depuis les premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Répondant à Etienne Charles, Gaston Carraud souligne ainsi : « Je crois donc, je veux croire que, loin de terminer la musique, la guerre la sauvera de l'abîme que peut-être elle frôlait<sup>54</sup> ».

## **Penser le monde musical d'après-guerre depuis le front combattant**

Depuis les tranchées, penser la vie musicale d'après-guerre est chose plus rare qu'à Paris : il est vrai que les pensées, les occupations et les réflexions des poilus sont d'abord ancrées dans le moment présent, vécu comme une forme de sursis. En 1916, Philippe Gaubert répond ainsi à la *Gazette* des sœurs Boulanger : « Regarder en avant, faire des projets ? Pourquoi ? Reviendrai-je de cette tourmente ? Vous le voyez, je vis au jour le jour<sup>55</sup> ». Lorsque, par la pensée, les musiciens-soldats échappent un instant à l'insupportable, c'est surtout pour cultiver les heureux souvenirs d'avant-guerre : les enjeux esthétiques ou techniques d'un « après » importent peu. Lorsque le sujet est évoqué, c'est avant tout sous la forme d'un « passé recomposé<sup>56</sup> ». Lorsqu'un musicien-soldat prend

---

<sup>53</sup> Pierre LALO, « Feuillet du Temps. La Musique », *Le Temps*, 23 février 1915, p. 3. Dans le même sens on peut citer Messager, dans *le Cri de Paris* du 8 août 1915 : « Je me bornerai à prier le Seigneur des armées qui me paraît avoir résolu de nous délivrer de quelques fléaux, de vouloir bien comprendre dans ceux-ci les déliquescents et les sectaires qui auraient fini par nous rendre la musique insupportable, et qui même, y arrivaient ».

<sup>54</sup> Gaston CARRAUD, « Vers une France Nouvelle. Enquête sur "La France d'après la Guerre" », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 29 mai 1915, p. 22-23.

<sup>55</sup> Philippe GAUBERT, lettre du 17 mai 1916, *Gazette des classes du Conservatoire*, Gazette n° 3, [septembre 1916], p. 18.

<sup>56</sup> Ainsi, en juillet 1915, Paul LADMIRALT note dans ses carnets : « quelle délivrance ! [...] que vienne la bienheureuse fin [...]. Cette fin qui rétablira la vie d'autrefois, celle où la révélation d'une œuvre de Stravinsky ou la lecture d'un nouveau livre de Claudel étaient les événements les plus considérables de l'année ! » (Paul LADMIRALT, *Extraits de lettres de Paul LADMIRALT à sa femme 1913-1918 et 1926*, 14 cahiers dactylographiés ou ronéotypés, Cahier n° 3 : juin 1915, p. 10.)

la parole sur la question de la musique après la guerre, c'est généralement, pour répondre à des enquêtes d'opinion menées depuis l'arrière (donc à des questionnaires très orientés, qui traduisent surtout les préoccupations du front domestique). Au détour de correspondances privées ou de carnets de guerre, on peut toutefois relever quelques aspirations, souvent diffuses, de ces musiciens-soldats.

### *Penser le retour à la vie civile*

Contrairement à la majorité des artistes non-mobilisés, les musiciens-soldats pensent rarement la guerre comme *tabula rasa* et souhaitent, avant toute chose, retrouver après-guerre leurs fonctions et leurs activités professionnelles : à mesure que le conflit s'enlise dans la durée, cette volonté se fait d'ailleurs plus pressante. Après la guerre, les musiciens mobilisés souhaitent reprendre des études interrompues, regagner les salles de concert, ou revenir à leurs travaux de composition. Tous partagent d'ailleurs une certaine inquiétude à ce sujet :

- En l'absence de pratique quotidienne (absence associée à des gestes répétitifs inadéquats, sans même compter les blessures), leur niveau technique (instrumental, vocal ou compositionnel) sera-t-il encore suffisant face à celui des artistes restés à Paris ?
- Les limites d'âge appliquées au Conservatoire, mais aussi pour le Prix de Rome, leur permettront-elles encore de réintégrer l'établissement ou de passer le concours ?
- Les années passées dans les tranchées n'ont-elles pas induit l'effondrement qualitatif de leurs idées artistiques et, plus généralement, de leur niveau culturel ? Dans une lettre à sa mère, Lucien Durosoir note par exemple :

C'est triste, l'intellectuel s'enlise, il sent qu'il perd sa culture, les gens médiocres qui nous entourent, leurs raisonnements médiocres, leurs idées médiocres, tout est bien fait pour vous faire perdre l'idéal et la culture donnés par quinze ou vingt ans d'efforts. Et c'est l'impression de tous les intellectuels que je connais. Il faudra, après cette guerre, une grande énergie pour se débarrasser de toute cette crasse qui vous oppresse le cerveau<sup>57</sup>.

- Dans une lettre de 1915 à sa femme, Paul Ladmirault témoigne aussi du pessimisme qui le gagne quant au *statut* même de la musique après la guerre :

---

<sup>57</sup> Lucien DUROSOIR et Maurice MARÉCHAL, *Maurice Maréchal, Lucien Durosoir, Deux musiciens dans la Grande Guerre*, présentation de Luc DUROSOIR, préface de Jean-Pierre GUÉNO, Paris : Tallandier, 2005, p. 170 (lettre de Lucien Durosoir à sa mère, août 1916).



Dans l'avenir les arts seront de plus en plus méprisés pour céder la place aux choses pratiques et terre-à-terre. La guerre est déjà une préparation sérieuse à cette nouvelle *démocratisation* de l'espèce humaine qui, loin de descendre du singe, s'achemine à grands pas vers ce but<sup>58</sup>.

Par son expérience quotidienne des tranchées, où paysans, ouvriers et intellectuels partagent le même sort, LADMIRAULT vit l'effondrement de son propre système de valeurs sociales et symboliques, au sommet duquel siégeait l'intouchable « artiste-prophète » romantique. Pour le compositeur, la musique savante reste l'affaire d'une élite sociale et intellectuelle : la « démocratisation de l'espèce humaine » et le matérialisme induits par la Grande Guerre ne peuvent que mettre son avenir en péril. Très répandue parmi les élites de droite, une telle posture se présente donc comme diamétralement opposée aux idées de Marie Daubresse, de Romain Rolland ou de Jean Marguerite par exemple (sans toutefois être incompatible avec celles de Kœchlin).

– À l'issue du conflit, les musiciens-soldats craignent en outre de ne pouvoir récupérer leurs postes d'avant-guerre – postes où ils ont été remplacés, en temps de guerre, par des artistes non-mobilisés. Une telle situation aura pour inévitable effet d'alimenter des rancunes déjà très vives envers les musiciens restés à l'arrière. Loin de céder toutefois au découragement, un très grand nombre de musiciens-soldats envisagent alors de s'expatrier après la guerre, principalement aux États-Unis, afin de pouvoir poursuivre une carrière qu'ils craignent compromise en France. À compter de 1917, la présence déterminante des troupes américaines sur le front, associée aux perspectives d'emplois laissés vacants aux États-Unis par les musiciens allemands (nombreux avant 1914), confortent les aspirations des nombreux candidats français à l'émigration.

### *Patriotisme et identité nationale*

Publiée le 1<sup>er</sup> juin 1918, la dernière *Gazette des classes du Conservatoire* rassemble les réponses des musiciens (mobilisés ou non) à une enquête, coordonnée par Nadia Boulanger, concernant l'orientation à donner à la musique, en France, dans un avenir proche (ce qui témoigne, on l'a vu, de préoccupations essentiellement cultivées à Paris). Les questions de Nadia Boulanger sont fermées, et appellent implicitement des réponses plutôt consensuelles : « Quelle devrait être l'orientation des concerts cet hiver ? Faut-il jouer des classiques ou faut-il donner une place prépondérante à la musique moderne ? », etc. Certains, comme Charles Quef, ne sont pas dupes. Dans son

---

<sup>58</sup> Paul LADMIRAULT, *Extraits de lettres de P. LADMIRAULT à sa femme 1913-1918 et 1926*, 14 cahiers dactylographiés ou ronéotypés, Cahier n° 4, p. 11 (août-décembre 1915).

courrier à Nadia Boulanger, le musicien ironise : « À première vue, il semble qu'il faudrait répondre par l'affirmative à la 2<sup>e</sup> partie de cette question<sup>59</sup>... ». Dans l'ensemble, la pondération éclairée et éclectique l'emporte, chez les musiciens-soldats, sur l'anti-germanisme tapageur d'un Tenroc ou d'un Saint-Saëns : après-guerre, la majorité d'entre eux souhaiterait ainsi voir accorder davantage de place aux œuvres modernes (mais sans pour autant négliger les classiques), et la plupart espère en outre le retour de Brahms et de Wagner au répertoire (sans pour autant renouer avec les excès d'avant-guerre).

Au-delà de ces réponses assez convenues, certains musiciens-soldats profitent de cette enquête pour exprimer leur scepticisme vis-à-vis du patriotisme étroit – et parfois un peu suspect – de leurs confrères non-mobilisés : « Quitte à m'attirer les foudres de ceux qui mangent du boche – à l'arrière, je soutiens que l'Art n'a pas de Patrie » note Jacques Pessard<sup>60</sup>. Aux yeux des musiciens combattants, c'est justement ce patriotisme musical exacerbé à outrance qui, après-guerre, risque de compromettre de nombreuses perspectives. À la lecture d'une lettre de Blanche Selva, Albert Roussel reste ainsi sans voix, et écrit à sa femme, depuis les tranchées :

Elle trouve cette période de guerre admirable et elle n'a jamais travaillé l'âme plus en paix que maintenant (parbleu) [...]. À mesure que je lisais, je me disais : « Voyons, ce n'est pas possible, ça ne va pas durer jusqu'au bout comme cela ». Je me trompais, ça a été jusqu'au bout. Dans ces dix pages de sermon glacé et prétentieux, j'ai cherché inutilement une ligne, un mot d'amitié ou de camaraderie, rien. La lettre finit avec le dernier mot du sermon. Décidément, elle a raison : cette guerre aura créé un monde nouveau où bien des choses de l'ancien auront disparu<sup>61</sup>.

Quelques mois plus tard, Roussel ajoute encore :

Vois-tu, ma Fratzele, je me convaincs de plus en plus qu'après la guerre Paris sera inhabitable et que cette crise qui aura déchaîné les ambitions des uns, les lâchetés des autres et les compromissions de presque tous nous aura rendu odieux les trois-quarts des gens que nous voyions. Il faudra leur céder la place... parce que nous ne serons pas les plus forts et que nous serons

---

<sup>59</sup> Charles QUEF, *Gazette des classes du Conservatoire*, Gazette n° 10 [sic : en réalité n° 11], 1<sup>er</sup> juin 1918, lettre au Comité Franco-Américain, p. 62 (20 mai 1918).

<sup>60</sup> Jacques PESSARD, *Gazette des classes du Conservatoire*, Gazette n° 10 [sic : en réalité n° 11], 1<sup>er</sup> juin 1918, lettre au Comité Franco-Américain, p. 24 (16 mai 1918).

<sup>61</sup> Albert ROUSSEL, *Lettres et écrits. Textes réunis, présentés et annotés par Nicole Labelle*. Harmoniques, Série Écrits de musiciens, Paris : Flammarion, 1987, p. 60-61 (lettre à Blanche Roussel, 4 janvier 1916).

seuls, un très petit nombre en tout cas, à regarder tout cela sans pouvoir cacher notre dégoût et nos haut-le-cœur<sup>62</sup> !

Si quelques musiciens mobilisés (Séverac, par exemple) partagent le patriotisme exacerbé du front domestique, la majorité des musiciens-soldats se montre, au contraire, très critique au regard de ce qui apparaît alors comme une sorte de croisade anti-boche. Élève de Paul Vidal, Louis Fourestier souhaite ainsi que les musiciens allemands ne soient pas écartés de la vie musicale française d'après-guerre :

Pourquoi combattons-nous alors, sinon dans l'espoir de voir réalisées enfin les idées qui nous paraissent les plus vraies, les meilleures – réalisation dont un patriotisme éclairé ne peut exclure l'amour de la musique, et de toute musique, pourvu que par sa beauté, par sa sincérité, elle soit digne de notre admiration ? Comment croirons-nous à un tel idéal, si déjà il faut adopter envers les musiciens allemands [...] une attitude régressive, nous reportant à plus de quarante ans en arrière ? [...] Ne voit-on pas que l'on nous fait songer à des haines durables, à des mesquineries ; et que le moindre doute sur nos intentions nous est une injure que nous n'avons pas méritée<sup>63</sup> ?

On retrouve ici une posture qui rejoint celle de Maurice Ravel, face à la Ligue pour la défense de la musique française de Charles Tenroc.

### *Aspects socio-économiques et idéal artistique*

Les archives du Comité franco-américain du Conservatoire national de musique et de déclamation renferment les réponses de musiciens-soldats à une dernière enquête de Nadia Boulanger, en novembre 1918, pour la *Gazette des classes du Conservatoire*, et restée inédite<sup>64</sup>. La guerre étant sur le point de s'achever, les questions envoyées aux futurs démobilisés mettent alors l'accent sur les aspects les plus concrets, les plus matériels et économiques du monde musical à venir. Ici encore, nous nous bornerons à synthétiser les réponses apportées par les musiciens-soldats (idées qui, sur ce point, rejoignent d'ailleurs sensiblement celles du front domestique) :

– Pour l'après-guerre, les musiciens-soldats attendent de l'État et des municipalités un engagement plus fort, tant en ce qui concerne les salaires des enseignants en conservatoire (surtout en Province), qu'au sujet de la gestion des

---

<sup>62</sup> Même référence, p. 68 (lettre à Blanche Roussel, 6 novembre 1916).

<sup>63</sup> Louis FOURESTIER, *Gazette des classes du Conservatoire*, Gazette n° 10 [sic : en réalité n° 11], 1<sup>er</sup> juin 1918, p. 19-20, (lettre au Comité Franco-Américain, 16 mai 1918).

<sup>64</sup> [Lettres de divers correspondants adressées à Nadia Boulanger en réponse à un questionnaire de novembre 1918 (11 et 26) « projets pour l'après-guerre »], BnF-Mus., Rés. Vm. dos 88 (05).

établissements, qu'ils souhaitent plus transparente, notamment en matière de recrutement.

- Les musiciens-soldats appellent en outre à un effort plus abouti de décentralisation artistique, qui profitera ainsi au niveau technique des instrumentistes mais aussi aux jeunes compositeurs.
- Une partie des musiciens mobilisés espère, enfin, que leurs états de service au front seront pris en compte pour leur future carrière civile.

Au-delà des questions matérielles et économiques, les témoignages des musiciens-soldats (en particulier dans les correspondances privées) révèlent parfois une appréhension de la Grande Guerre comme catalyseur et révélateur de forces créatrices, d'énergies et d'idéaux artistiques appelés à se concrétiser dans un futur proche : dans le monde musical de l'après-guerre, les compositeurs revenus du front éprouveront ainsi un besoin nécessaire, presque vital, de transcender leur expérience traumatique des tranchées dans l'acte créateur. C'est, par exemple, ce qu'envisage Albert Roussel :

On sent monter et grandir de plus en plus en soi un grand souffle d'idéalisme qui sera pour beaucoup le grand bénéfice de cette abominable guerre et qui lui survivra, il faut l'espérer. Toutes ces énergies qu'elle aura libérées se retrouveront et se condenseront dans les œuvres de la paix et dans toutes les manifestations de la pensée des artistes<sup>65</sup>.

Dans cette même perspective, la véritable rage de composer qui, dès 1917, s'empare de Paul Ladmirault s'accompagne aussi d'angoisses liées à la question de sa propre survie dans l'enfer des tranchées :

Malgré ma fatigue je pioche tous les soirs après minuit, jamais je n'ai travaillé avec cette furie. C'est pour moi une question d'amour-propre, presque de vengeance, de *voler* tout cela à mon actuelle servitude<sup>66</sup>.

Le principal est de sauver ma musique. [...] j'ai le *droit* et le *devoir* d'être égoïste pour que tout ce travail ne soit pas bêtement, imbécilement perdu. *J'ai quelque chose à faire et à dire dans l'existence*. [...] Aussi est-ce avec un féroce égoïsme que je dois défendre ma vie, ma carrière et l'*achèvement de mon œuvre*<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Albert ROUSSEL, lettre à sa femme, 26 avril 1916. Citée dans Robert BERNARD, *Albert Roussel*, Paris : 1948, p. 17.

<sup>66</sup> LADMIRAULT, cahier « La prêtresse de Korydwen » 1918, 27 mai 1917, p. 7.

<sup>67</sup> Même référence, 17 juin 1918, p. 8.

Nous ne saurions refermer ces pages sans citer Lucien Durosoir qui, dès 1915, pense la pérennité de sa trajectoire artistique (alors dominée par la pratique du violon) en des termes quelque peu différents lorsqu'il écrit à sa mère :

[...] si je venais à disparaître, [...] songe que ce sacrifice, que bien d'autres que moi ont consenti, a été fait pour sauver notre pays et les enfants, c'est-à-dire l'avenir, c'est pour eux que nous avons supporté tant de souffrances. Il faudrait donc t'intéresser à des enfants, à des musiciens, occupe-toi et soutiens des jeunes violonistes, cela occupera ta vie et sera une façon de me prolonger<sup>68</sup>.

## Conclusion

Au terme de ce bref survol, qu'il nous soit permis de synthétiser ou de rappeler quelques points saillants :

- Si, entre 1914 et 1918, penser le monde musical d'après-guerre est une activité quasi-quotidienne à l'arrière, dans les tranchées, en revanche, une telle démarche est en grande partie motivée (et orientée) par les sollicitations du front domestique (notamment à travers la pratique des enquêtes d'opinion).
- Au-delà des questions d'esthétique ou de techniques compositionnelles, penser le monde musical d'après-guerre depuis l'arrière est surtout prétexte à propagande patriotique, à diffusion d'idées sociopolitiques, et à discussions sur le rôle de l'art dans la société. Dans sa réponse à une enquête de la *Gazette des classes du Conservatoire*, Lucien Chevaillier (non-mobilisé) écrit par exemple :

Permettez-moi de ne pas répondre aux trois questions posées (Orientation des concerts – Musiciens allemands – Tournées de propagande). Il est impossible de les envisager au point de vue artistique – auquel j'entends seul me placer – étant donné qu'elles n'ont de *sens artistique* qu'en façade et ne tendent qu'à soulever des discussions *politiques* en réalité<sup>69</sup>.

- Pensée depuis le front, l'image du monde musical d'après-guerre est généralement moins teintée de germanophobie (ce que peuvent expliquer la moindre présence des activités propagandistes dans les tranchées, les profondes rancœurs entretenues à l'égard des confrères non-mobilisés, ainsi que la présence, sur place, d'une génération de musiciens plus jeunes, sensibles aux recherches des avant-gardes étrangères, bercés avant-guerre par l'internationalisme artistique de la S.M.I., et dont la mémoire n'intégrait pas la

---

<sup>68</sup> Lucien DUROSOIR, lettre à sa mère, 16 mai 1915. Citée dans Lucien DUROSOIR et Maurice MARÉCHAL, *Maurice Maréchal, Lucien Durosoir, Deux musiciens dans la Grande Guerre*, p. 111.

<sup>69</sup> Lucien CHEVAILLIER, *Gazette des classes du Conservatoire*, [sic : en réalité n° 11], 1<sup>er</sup> juin 1918.

défaite de 1870 – à la différence des nombreuses figures d'autorité musicale s'exprimant depuis Paris). Par ailleurs, la vision du monde musical d'après-guerre envisagée depuis le front est souvent plus pragmatique : pour les musiciens-soldats, il s'agit avant tout d'anticiper les conditions matérielles d'un retour à la vie civile.

– Les projets musicaux formulés pour l'après-guerre répondent presque toujours à des idées ayant germé bien avant 1914 : syndicalisme musical, esthétique naturaliste au service d'un art populaire, décentralisation musicale, etc.

Étayées par les remarques méthodologiques de l'introduction, ces quelques points, très généraux, appellent bien sûr à être approfondis et explorés de manière plus systématique, d'une part, à travers une enquête sur les réalisations musicales de l'immédiat après-guerre en France (réformes musicales, histoire institutionnelle, publication de manifestes esthétiques, etc.) et, d'autre part, à travers une possible étude prosopographique concernant les carrières de musiciens pendant la Grande Guerre – étude que pourraient notamment nourrir les milliers de témoignages publiés dans la *Gazette des classes du Conservatoire* – et au sein de laquelle la trajectoire singulière (et particulièrement documentée) de Lucien Durosoir aurait toute sa place.

## ***Annexe : Écrits de musiciens sur l'après-guerre (1914-1918)***

Cette annexe détaille quelque trois cents écrits de musiciens, rédigés pendant la Première Guerre mondiale et abordant la question de l'après-guerre. Parmi ces textes, deux cent quarante et une lettres sont issues de la seule *Gazette des classes du Conservatoire*, animée par Nadia et Lili Boulanger entre 1915 et 1918<sup>70</sup>. Présentée par ordre alphabétique d'auteur<sup>71</sup>, une telle « collection » (selon le mot de Michel de Certeau) pourrait évidemment se prêter à d'autres logiques de classement :

1/Il s'agirait, par exemple, de distinguer les déclarations publiques (textes destinés à la presse, transcriptions de conférences, etc.) des réflexions plus intimes et à caractère privé (la correspondance, notamment), davantage susceptibles de fluctuer, voire d'admettre quelques contradictions – ce qui n'est pas toujours vérifié (chez d'Indy, par exemple, le propos reste sensiblement le même entre discours officiels et correspondance personnelle) mais mérite toutefois d'être pris en compte, qui plus est dans le contexte propagandiste de la Grande Guerre. La grande majorité des sources étudiées dans ces pages sont destinées à la publication : seuls le *Journal* de Marguerite de Saint-Marceaux et certaines correspondances de musiciens relèvent, au contraire, de la sphère privée (les lettres de Roussel ou de Ladmirault à leur femme, ou encore celles de Lucien Durosoir à sa mère, par exemple). Précisons que la nature épistolaire d'un document n'implique en rien son caractère nécessairement privé : les lettres envoyées aux sœurs Boulanger avaient, par exemple, d'abord vocation à être publiées dans la *Gazette des classes du Conservatoire*.

---

<sup>70</sup> Sur la *Gazette des classes du Conservatoire*, voir Alexandra LAEDERICH, « Nadia Boulanger et le Comité franco-américain du Conservatoire (1915-1919) », Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, Esteban BUCH, Myriam CHIMÈNES et Georgie DUROSOIR (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon : Symétrie, 2009, p. 161-174. Voir aussi Charlotte SEGOND-GENOVESI, « De l'Union sacrée au *Journal des débats* : une lecture de la *Gazette des classes du Conservatoire* (1914-1918) », Même référence, p. 175-190.

<sup>71</sup> Sauf les numéros de la *Gazette des classes du Conservatoire*, détaillés sommairement en fin de liste.

2/ On pourrait, d'autre part, distinguer les prises de paroles « spontanées » des discours motivés par des sollicitations extérieures (donc plus ou moins canalisés), en particulier par des questionnaires ou des enquêtes, genre largement représenté dans notre corpus. Exercice déjà pratiqué avant-guerre, les enquêtes sollicitant des personnalités du monde artistique se multiplient entre 1914 et 1918 – les musiciens étant régulièrement interrogés sur la question de l'après-guerre, parfois aux côtés d'autres artistes, d'intellectuels ou de responsables politiques. Ici encore, il importe de préciser que nombre de discours ou de témoignages apparemment « spontanés » répondent, en réalité, à des questionnaires implicites ou inavoués. Sur ce point, l'exemple de la *Gazette des classes du Conservatoire* est significatif : ses deux derniers numéros (juin et novembre 1918) présentent d'abord le questionnaire adressé aux musiciens avant d'en publier les réponses ; en revanche, les archives du bulletin montrent que nombre de lettres et de témoignages vraisemblablement « spontanés » (aucun questionnaire publié), insérés dans les numéros précédents, répondaient déjà à des courriers de Nadia Boulanger, sollicitant des avis sur des sujets assez précis (évolution de l'esthétique et du langage musical, etc.).

3/ Intrinsèquement lié à la question des sensibilités collectives (sensibilités esthétiques, mais aussi sociopolitiques), le facteur générationnel pourrait également être pris en compte dans l'analyse de ce corpus. Si, parmi les musiciens ayant pensé l'après-guerre entre 1914 et 1918, certains achèvent à peine leurs études au Conservatoire, d'autres en revanche ont vécu la défaite de 1870 – ce qui implique ainsi des postures très hétérogènes, associées à des mémoires radicalement différentes. Dans cette perspective, on pourrait encore distinguer les discours fondés sur la certitude d'une victoire française, de ceux tenus hors de telles considérations.

ASTRUC (Gabriel), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1912.

BELLAIGUE (Camille), Réponse à Jean POUEIGH « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin, et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1912.

BRUNEAU (Alfred), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ?] », *Le Cri de Paris*, n° 956, 25 juillet 1915.



- BRUNEAU (Alfred), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1912.
- BÜSSER (Henri), [Lettre à Camille Saint-Saëns, 24 septembre 1917], *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns conservées au Château-Musée de Dieppe*, présentées et annotées par Eurydice Jousse et Yves Gérard, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru-Zane, 2009, p. 90.
- BÜSSER (Henri), Réponse à Jacques DES GACHONS, « Depuis deux ans avez-vous pu travailler ? [Témoignages de Frédéric Masson, Edouard Branly et al.] », *Le Figaro*, 16 octobre 1916, p. 3.
- CARRAUD (Gaston), « Pour la musique française : La musique étrangère en France », *Le Courrier musical*, mai 1917.
- CARRAUD (Gaston), « Pour la musique française : Anticipations », *Le Courrier musical*, 15 décembre 1917.
- CARRAUD (Gaston), « Pour la musique française : Le défaitiste chauvin », *Le Courrier musical*, juin 1918.
- CARRAUD (Gaston), « Pour la musique française : Les théâtres et les concerts pendant la Guerre », *Le Courrier musical*, 15 février 1917.
- CARRAUD (Gaston), « Vers une France Nouvelle. Enquête sur "La France d'après la Guerre" [Réponses de Charles Maurras, Maurice Barrès, Henri Bergson et al.] : Que pensez-vous que sera la France d'après la guerre ? Que pensez-vous qu'elle devrait être et que souhaitez-vous qu'elle soit ? », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 29 mai 1915, p. 22-23.
- CHEVILLARD (Camille), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1912.
- DAUBRESSE (Marie), « La musique après la guerre », *Le Courrier Musical*, 15 décembre 1917, p. 413-414.
- DEBUSSY (Claude), « La Musique française. Enfin, Seuls !... », *L'Intransigeant*, 11 mars 1915, p. 1.
- DEBUSSY (Claude), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ? ] », *Le Cri de Paris*, n° 956, 25 juillet 1915.

- DEBUSSY (Claude), Réponse à Jacques DES GACHONS, « Depuis deux ans avez-vous pu travailler ? [Témoignages de Frédéric Masson, Edouard Branly et al.] », *Le Figaro*, 16 octobre 1916, p. 3.
- DUBOIS (Théodore), Réponse à Guillot DE SAIX et Bernard LECACHE, *Le Théâtre de demain : Opinions de MM. Maurice Donnay, Émile Faguet, Henri de Régnier [...]*, préface d'Adolphe Brisson, Paris : Éditions de la France, 1915, p. 58 [tiré à part de l'enquête : « Le théâtre de demain : Quel sera le théâtre de demain ? Que sera-t-il, ou plutôt, quel devra-t-il être ? Quelle influence la guerre apportera-t-elle à sa constitution ? », *La France*, 23 avril-14 septembre 1915]
- DUKAS (Paul), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ?] », *Le Cri de Paris*, n° 957, 1<sup>er</sup> août 1915.
- DUROSOIR (Lucien), « Lettres du front [à sa mère] », Lucien DUROSOIR et Maurice MARÉCHAL, *Maurice Maréchal, Lucien Durosoir : Deux musiciens dans la Grande Guerre*, présentation de Luc Durosoir, préface de Jean-Pierre Guéno, Paris : Tallandier, 2005, p. 21-213.
- ERLANGER (Camille), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ?] », *Le Cri de Paris*, n° 957, 1<sup>er</sup> août 1915.
- FAURÉ (Gabriel), « Préface », Georges JEAN-AUBRY, *La Musique française d'aujourd'hui*, Paris : Perrin, 1916, p. VIII-XIII.
- GAILHARD (Pedro), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1913.
- GHEUSI (Pierre-Barthélemy), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1913.
- HONEGGER (Arthur), [Lettre à ses parents, février 1916], Arthur HONEGGER, *Lettres à ses parents, 1914-1922*, préfacées et annotées par Harry Halbreich, Genève : Papillon, 2005, p. 84.
- HÜE (Georges), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ?] », *Le Cri de Paris*, n° 957, 1<sup>er</sup> août 1915.

- HURÉ (Jean), [Lettre à Camille Saint-Saëns, 11 mai 1915], *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns conservées au Château-Musée de Dieppe*, présentées et annotées par Eurydice Jousse et Yves Gérard, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru-Zane, 2009, p. 304-306.
- HURÉ (Jean), [Lettre à Camille Saint-Saëns, 6 janvier 1916], *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns conservées au Château-Musée de Dieppe*, présentées et annotées par Eurydice Jousse et Yves Gérard, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru-Zane, 2009, p. 306-307.
- HURÉ (Jean), « The immediate future of french music », *The Musical Quarterly*, vol. 4, n° 1, janvier 1918, p. 74-77.
- d'INDY (Vincent), « La Musique », Charles DE SAINT-CYR, *Ce que devra être la France de la Victoire : Conversations et opinions*, Paris : La Renaissance du livre, 1917, p. 104-107.
- d'INDY (Vincent), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ? ] », *Le Cri de Paris*, n° 956, 25 juillet 1915.
- d'INDY (Vincent), [Lettre à Paul Poujaud, 15 septembre 1915], Vincent D'INDY, *Ma Vie*, journal de jeunesse, correspondance familiale et intime (1851-1931), choix, présentation et annotations de Marie d'Indy, Paris : Séguier, 2001, p. 751-753.
- d'INDY (Vincent), [Lettre à Chalmers Clifton, 25 octobre 1915], Elaine BRODY, « Vincent d'Indy and Chalmers Clifton: An Uncommon Alliance », *The French Review*, mars 1980, p. 539-540.
- d'INDY (Vincent), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] » *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1913.
- d'INDY (Vincent), Réponse à Guillot DE SAIX et Bernard LECACHE, *Le Théâtre de demain : Opinions de MM. Maurice Donnay, Émile Faguet, Henri de Régnier [...]*, préface d'Adolphe Brisson, Paris : Éditions de la France, 1915, p. 58 [tiré à part de l'enquête : « Le théâtre de demain. Quel sera le théâtre de demain ? Que sera-t-il, ou plutôt, quel devra-t-il être ? Quelle influence la guerre apportera-t-elle à sa constitution ? », *La France*, 23 avril-14 septembre 1915.
- d'INDY (Vincent), « Une Lettre de M. Vincent d'Indy [Pronostics de début de guerre] », *Bulletin musical publié par les soins de la Revue musicale S. I. M. et Courrier musical réunis*, mars 1915, p. 1-2.

- d'INDY (Vincent), Réponse à Jacques DES GACHONS, « Depuis deux ans avez-vous pu travailler ? [Témoignages de Frédéric Masson, Edouard Branly et al.] », *Le Figaro*, 9 octobre 1916, p. 3.
- KŒCHLIN (Charles), « Diverses considérations sur l'avenir [14<sup>e</sup> conférence, prononcée le 23 mars 1916, chez Jeanne Herscher-Clément, Paris] », ms. autog., Paris : Médiathèque Musicale Mahler, fonds Kœchlin.
- KŒCHLIN (Charles), « Musique de l'avenir, l'avenir de la musique [15<sup>e</sup> conférence, non prononcée, prévue le 28 avril 1917, chez Charles Kœchlin, Paris] », ms. autog. (à l'état de brouillon), Paris : Médiathèque Musicale Mahler, fonds Kœchlin.
- LADMIRAULT (Paul), [Lettres à sa femme, 9 cahiers, octobre 1914 – février 1918], *Extraits de lettres de Paul Ladmiraault à sa femme, 1913-1918 et 1926*, 14 cahiers dactylographiés ou ronéotypés, Paris : Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (Cons. 4<sup>o</sup>B 1475).
- LALO (Pierre), « Feuilleton du Temps. La Musique », *Le Temps*, 23 février 1915, p. 3.
- LAZZARI (Sylvio), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ?] », *Le Cri de Paris*, n<sup>o</sup> 957, 1<sup>er</sup> août 1915.
- LE BORNE (Fernand), « La musique française pendant et après la guerre », *La Revue*, 1-15 avril 1916, p. 130-136.
- LE BORNE (Fernand), Réponse à Jacques DES GACHONS, « Depuis deux ans avez-vous pu travailler ? [Témoignages de Frédéric Masson, Edouard Branly et al.] », *Le Figaro*, 9 octobre 1916, p. 3.
- MARÉCHAL (Maurice), « Carnets de guerre », Lucien DUROSOIR et Maurice MARÉCHAL, *Maurice Maréchal, Lucien Durosoir : Deux musiciens dans la Grande Guerre*, présentation de Luc Durosoir, préface de Jean-Pierre Guéno, Paris : Tallandier, 2005, p. 223-343.
- MARGUERITE (Jean), « Musiques nouvelles », *Le Courrier musical*, septembre-octobre 1917.
- MAUCLAIR (Camille), « La Littérature, la Musique et les Beaux-Arts », *L'Avenir de la France : Réformes nécessaires*, avant-propos par Maurice Herbette, Paris : Alcan, 1918, p. 509-525.
- MAUCLAIR (Camille), « Pour l'amour de la fée », *Le Courrier musical*, 1<sup>er</sup> décembre 1916.

- MESSAGER (André), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ? ] », *Le Cri de Paris*, n° 958, 8 août 1915.
- MESSAGER (André), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] » *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1914.
- d'OLLONE (Max), [Lettre à Camille Saint-Saëns, 3 octobre 1914], *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns conservées au Château-Musée de Dieppe*, présentées et annotées par Eurydice Jousse et Yves Gérard, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru-Zane, 2009, p. 488-490.
- d'OLLONE (Max), [Lettre à Camille Saint-Saëns, 9 octobre 1914], *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns conservées au Château-Musée de Dieppe*, présentées et annotées par Eurydice Jousse et Yves Gérard, Lyon : Symétrie, Venise : Palazzetto Bru-Zane, 2009, p. 490-494.
- PAULIN (Gaston), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ? ] », *Le Cri de Paris*, n° 958, 8 août 1915.
- ROUCHÉ (Jacques), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1914.
- ROUSSEL (Albert), « La guerre [Lettres à sa femme] », *Lettres et écrits*, textes réunis, présentés et annotés par Nicole Labelle, Paris : Flammarion, 1987, p. 47-77.
- de SAINT-MARCEAUX (Marguerite), *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam Chimènes, Paris : Fayard, 2007, p. 833 et 838 (23 novembre et 31 décembre 1914), p. 848, 849 et 851 (24, 26 février et 11 mars 1915).
- SAINT-SAËNS (Camille), « L'avenir de la musique en France », *La Grande Revue*, mars 1916, p. 3-16.
- SAINT-SAËNS (Camille), Réponse à Jacques DES GACHONS, « Depuis deux ans avez-vous pu travailler ? [Témoignages de Frédéric Masson, Edouard Branly et al.] », *Le Figaro*, 30 septembre 1916, p. 1.

SAINT-SAËNS (Camille), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1915.

de SÉVERAC (Déodat), « Avant, pendant, après », *Le Feu*, nouvelle série, 11<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> janvier 1917 [repris dans : *Écrits sur la musique*, rassemblés et présentés par Pierre Guillot, Sprimont : Mardaga, 1993, p. 99-106].

de SÉVERAC (Déodat), « Quelles conséquences aura la Guerre pour l'art musical en France ? [Extrait d'une lettre (non-localisée) à Louis Hasselmans, publié par Hasselmans dans *Le Soleil du Midi*, 11 août 1915] », *Le Courrier de l'Aude*, 20 septembre 1915 [repris sous le titre « Quelles conséquences aura la Guerre pour l'art musical français ? » dans : *Écrits sur la musique*, rassemblés et présentés par Pierre Guillot, Sprimont : Mardaga, 1993, p. 98.

VIDAL (Paul), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ?] », *Le Cri de Paris*, n° 958, 8 août 1915.

WIDOR (Charles-Marie), Réponse à [s.n.], « Enquête [Avec quelles pièces de résistance française et étrangères les remplacera-t-on au répertoire [les œuvres de Wagner] ? Quelle influence la guerre peut-elle avoir sur la musique et les sujets d'opéra ?] », *Le Cri de Paris*, n° 958, 8 août 1915.

WIDOR (Charles-Marie), Réponse à Jean POUEIGH, « Doit-on jouer Wagner après la guerre ? [Réponses de Willy, Auguste Rodin et al.] », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 5 février 1916, p. 1915.

*La Gazette des classes du Conservatoire*, n°s 1 (décembre 1915) à 10 (juillet 1917) [Question adressée par Nadia Boulanger : « Dans quel sens s'orientent [la] vie musicale ? »]

Réponses de :

– *Front domestique* : Gabriel FAURÉ (1915), Paul VIDAL (1915), Lucien CHEVAILLIER (1915), Jean GALLAND (1915), Théodore DUBOIS (1916), Gustave CHARPENTIER (1916), Charles KECHELIN (1916), Alfred BRUNEAU (1916), Charles KECHELIN (1917).

– *Front combattant* : Maurice REJOUX (1915), Georges BECKER (1916), Joseph BOULNOIS (1916), Roger PENAU (1916), Maurice REJOUX (1916), Henri

VASSEUR (1916), Francis BOUSQUET (1916), Philippe GAUBERT (1916), Marcel GAVEAU (1916), Pierre GROUT (1916), LARBÉY (1916), LESPINASSE (1916), Lucien NIVERD (1916), Florent SCHMITT (1916), Joseph BOULNOIS (1916), M. VELSCH (1916), Gaston PORRET (1916), Robert SIOHAN (1916), Émile VUILLERMOZ (1916), Maurice BESSERVE (1917), Marcel CARPENTIER (1917), Roger ELLIS (1917), Myrtil MOREL (1917), Auguste NEFF (1917), Raymond DE PEZZER (1917), Régis DESPLANQUES (1917), Georges DEQUIN (1917), Fernand FITY (1917), Georges GRISEZ (1917), Lucien ESCOFFIER (1917), Paul FAUCHET (1917), Aimable VALIN (1917), Paul CAGNARD (1917), Joseph CORNE (1917), Félix COULIBEU (1917), Georges PETIT (1917), Georges RUEFF (1917), Marcel BEYER (1917).

*La Gazette des classes du Conservatoire*, n° 10 [sic pour n° 11], 1<sup>er</sup> juin 1918

[Questionnaire envoyé : « 1. Quelle devrait être l'orientation des concerts cet hiver ? Faut-il jouer des classiques ou faut-il donner une place prépondérante à la musique moderne ? ; 2. Les musiciens allemands doivent-ils garder leur place ? Brahms et Wagner ? ; 3. Quels artistes faudrait-il envoyer en tournée de propagande (concerts, théâtre, théâtre musical) ? Ceux qui ne sont plus en âge d'être mobilisés ? Les auxiliaires ? Ou même les mobilisés qui par leur notoriété ont déjà une influence ? »]

Réponses de<sup>72</sup> :

– *Front domestique* : Charles KECHELIN, Henri VOLANT, Roger du FRANCMESNIL, NERINI, Gabriel GROVLEZ, Georges MIGOT, Jean CAFFOT, Henri BOUILLARD, René DOIRE, Lucien CHEVAILLIER. – *Front combattant* : Abel JACQUIN, Martial JACQUES, Louis FOURESTIER, Max SIHAN SIMON, Georges BINEAUX, Joseph BOULNOIS, Roger ELLIS, Eugène WAGNER, Félix FOURDRAIN, Léon MOREAU, Raoul TORRENT, Henri DUBOIS, Raphaël DELBOS, Joseph DELMAS BOUSSSAGNOL, René DELOME, Marcel ETCHECOPAR, Jacques IBERT, Max DIHAN, Martial JACQUES, Lucien NIVERD, Pierro PAMAR, Jean VAUGEOIS, Jacques PESSARD, Gaston ORRET, Auguste BELLOY, Jules DERVAUX, Paul ASSELIN, Henri BINEAUX, William TUBIANA, Roger PENAU, Pierre MENU, Francis BOUSQUET, Pierre TESSON, Marcel BOYER, Joseph BOURDAROT, Henry VASSEUR, Félix TAILLARDAT, Joseph BOULNOIS, Pierre VIZENTINI, Marcel VELSCH, Fernand COTTE, Auguste SEGGIN, Jean

---

<sup>72</sup> Une vingtaine de lettres supplémentaires, arrivées après le bouclage de ce numéro, n'ont pas été publiées (F-Pn [Rés. Vm. dos. 88(04)]).

DERE, Eugène LEGAY, Marcel BERTRAND, Charles QUEF, Gaston SCHIDLER, André ROUCHAUD, Julien PORET, Hector MICHAUX, Maurice FAURE, Paul BEDUIN, Jacques PILLOIS, Clément ROBILLARD, Ivan de MAIGRET, Pierre GROUT, Jean GALLAND, Lucien ESCOFFIER, Georges CAYEZ, J. H. DEBRUN, Robert GUILBERT, Émile POILLOT, Georges DANDELLOT.

*La Gazette des classes du Conservatoire*, n° [12] inédit, novembre 1918 (BnF-Mus., Rés. Vm. dos. 88(05)).

[Questionnaire envoyé les 11 et 26 novembre 1918 : « 1. Quels sont vos projets et désirs pour l'après-guerre et de quelle manière jugez-vous que la situation des artistes puisse être refaite ? ; 2. Aimerez vous obtenir un poste dans un Conservatoire de province, à l'étranger ou dans un orchestre ? Dans un théâtre ? ; 3. Avez-vous des œuvres que vous voudriez présenter au public ? »]

Réponses de :

– *Front combattant* : Charles ALBERT, ALDANJAC, Louis ARTIÈRES, Paul ASSELIN, François AUSSEILL, Gaston AUTERER Gaston ; Marcel AZAIS, Henri BARRIER, Hector BÉCAR, Lucien BELLANGER, Auguste BELLOY, René BERGEON, A. BERTHELOT, BESSERVE, Gaston BLADET, Henri BOUILLARD, Maurice BOURGAIN, Marcel BOYES, Paul CAGNARD, CHANTAVOINE, Pierre CAMUS, Gustave CLOEZ, Julien CLOUET, Léon COMBRISSE, Félix COULIBEU, Charlemagne COUSIN, Fernand COTTE, DAUWE, Raphaël DELBOS, Joseph DELMAS-BOUSSAGOL, René DELORNEL, Paul DENNES, Jean DERÉ, Jules DERVAUX, Régis DESPLANQUES, Henri DUBOIS, Raoul DUBOURG, Marcel DURIVAUX, Lucien ESCOFFIER, Maurice FAURE, FAUREL, Jean FEILLON, Edouard FLAMENT, Louis FLEURY, Roger FRANCMESNIL, Louis FOURESTIER, Jean GALLAND, Edmond GAUJAC, Jean GAY, Marcel GENNARO, Léon GUENOT, GOGUILLOT, GRAND MAISON, Georges GRISEZ, Lucien GSTALTER, Robert GUILBERT, GUINOT, Pierre HARS, Harmand HECK, Léon HOOGSTOËL, Edouard HORNIN, Jacques IBERT, André LAFOSSE, Marcel LAFOSSE, André LAPLACE, Henri LE CUNFF, Edouard LEDARD, Eugène LEGAY, LEGROS, Georges LEROY, LESPIN, Roger LESPINASSE, Claude LEVY, Félix LIMONNOT, Lucien LUSSON, Émile MACON, Antoine MATHIEU, Simon MAURON, Pierre MAYER, MESSINIER, MOUPEAU, Charles-Louis NARBONNE, Louis NICHOLAS, Auguste NEFF, Lucien NIVERD, Charles OFUEF, PASIER, Gaston PETIT, Robert PLARD, Emile



*Lucien Durosoir. Un compositeur moderne né romantique. 2011*  
Charlotte SEGOND-GENOVESI, « Penser d'après guerre : aspirations et réalisations dans le  
monde musical »

POILLOT, Paul POLLERI, Julien PORET, Jacques de la PRESLE, Louis  
RAMBALDI, Maurice REJOUX, Etienne Marcel REYNAL, Paul RITTE,  
Clément ROBILLARD, Alexandre ROELENS, Marcel ROZAIRE, Volff  
ROZOUMOVSKI, Georges RUEFF, Jean SAINTEY, SAIWIN, Henry  
SAUVEPLANE, Pierre SAMAZEUILH, SERGES, Jean SCHNEIDER, Marius  
SCOTTO, Charles SIGWALT, SIMON, Gabriel SOUDAUT, Paul SPEILLEUX,  
Félix TAILLARDAT, Pierre TESSON, Aimable VALIN, Henry VASSEUR,  
Marcel WELSM, WILTY.

© Charlotte SEGOND-GENOVESI