Karine Le Bail. “*La musique au pas être musicien sous l’occupation*”

Parijs: CNRS, 2016

Michel Enaudeau

Traducteur : Gorik de Henau

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/5914>

DOI : 10.4000/temoigner.5914

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 2 avril 2017

Pagination : 166-169

ISBN : 978-2-930953-00-7

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Michel Enaudeau, «Karine Le Bail. “*La musique au pas être musicien sous l’occupation*”», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 124 | 2017, Online op 30 novembre 2021, geraadpleegd op 01 décembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/5914> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/temoigner.5914>

Ce document a été généré automatiquement le 1 décembre 2021.

Tous droits réservés

Karine Le Bail. "*La musique au pas être musicien sous l'occupation*"

Parijs: CNRS, 2016

Michel Enaudeau

Traduction : Gorik de Henau

RÉFÉRENCE

Karine Le Bail. *La musique au pas être musicien sous l'occupation*. Parijs: CNRS, 2016, 440 p.

- 1 Karine Le Bail richt zich op de muziek die in de pas liep en die tegelijk goed 'marcheerde', tijdens die bijzondere jaren waarin een groot deel van Frankrijk door Duitse troepen was bezet. Het gaat dus niet om de muziek van militaire optochten.
- 2 In dit goed gedocumenteerde werk combineert Le Bail een historische met een sociologische aanpak in de lijn van Pierre Bourdieu (muziek heeft betrekking op de openbare ruimte, ze is een 'systeem van plaatsen', een 'podiumkunst' net als theater). Iedereen weet dat muziek dode letter blijft zonder de medewerking van instellingen (orkesten, symfonische verenigingen). Sommige daarvan, bijvoorbeeld Pachelbel, Colonne en Lamoureux, genieten tot op vandaag bekendheid vanwege hun bijdrage tot het Franse muziekleven in het (al dan niet recente) verleden en ook nu nog. Het uitvoeren en verspreiden van composities is afhankelijk van die verenigingen. Wat gebeurt er met die instellingen, hun leden, bestuurders en vertolkers als een deel van Frankrijk onder het gezag van de nazibezetter valt en het andere, zogenaamd vrije deel onder het gezag van Pétain en het Vichyregime? Het antwoord dat Karine Le Bail in haar fascinerende studie geeft, volgt een dubbele beweging, aangegeven door titel en ondertitel (*La musique au pas. Être musicien sous l'Occupation*). De eerste slaat op bestaande symfonische verenigingen, de andere op vertolkers: orkestmusici, variété-, opera- en operettezangers, dirigenten. Het onderzoek heeft betrekking op alle muziekvormen: variété, lichte en klassieke muziek, jazz, chansons enzovoort. Of je nu orkestmusicus, dirigent of solist bent, het uitoefenen van het beroep hangt af van de

vereniging waarbinnen je al dan niet werkt, en daarbij is het professionele opleidingsinstituut het *Conservatoire National Supérieur de Musique* in Parijs niet onbelangrijk. Muziek en musici zaten in de val van de nazibezetter of de Vichyregering.

- 3 Tijdens het begin van de bezetting moest muziek onder meer de opdeling uitvlakken tussen de bezetter en diegenen die de bezetting ondergingen, want muziek oversteeg de actuele omstandigheden. Zo kwam het dat het publiek bij concerten en operavoorstellingen bestond uit Duitse officieren en welgestelde Franse melomanen, waarbij die laatsten zich geen zorgen maakten over het gezelschap waarin ze zich bevonden. Maar dan kwam de zomer van 1941: Hitler kende zijn eerste militaire tegenslagen, het Duits-Russische pact werd verbroken, Goebbels wilde de superioriteit van de Duitse over de Franse muziek doen gelden (dit vooral ten voordele van Wagner) en je moest overwegen hoeveel vertrouwen je kon hebben in deze of gene musicus of radiodirecteur.
- 4 Want de radio of veeleer radio's zouden een beslissende rol gaan spelen. Al snel was er concurrentie, namelijk tussen Radio-Paris en Radio-Vichy (vrij snel Radio Nationale genoemd). De eerste was in handen van de Duitsers en beschikte over een orkest van negentig musici onder leiding van de jonge Jean Fournet (van 1941 tot 1943). Van hem werd niet gevreesd dat hij de reputatie van de Duitse gastdirigenten zou bezoedelen. Radio-Vichy kreeg de taak om weerwerk te bieden aan de radio van de bezetter. De radio steunde het Vichyprogramma van 'nationale revolutie', vooral dan het anti-Joodse taalgebruik en dito maatregelen. Radio-Vichy balanceerde tussen propaganda en ontspanning, en verzekerde zich van de medewerking van beroemde klassieke en variétéartiesten die zich in meer of mindere mate inlieten met het regime en zijn antisemitische uitzendingen (vanaf september 1942). Door de bepalingen van de wet van juni 1941 werden Joodse musici verdreven uit orkesten en radioprogramma's, net als leraren en ambtenaren. Ook de Joodse leerlingen aan het Conservatorium werden verdreven of ze kregen verbod om deel te nemen aan de eindexamens. De gerenommeerde pianist Alfred Cortot, die werd gelauwerd door de Orde van de Francisque [een door het Vichyregime in het leven geroepen orde en onderscheiding, noot van de vertaler], speelde daarbij een belangrijke en weinig fraaie rol. Anderen namen dan weer een duidelijke beslissing. De componist en dirigent Paul Paray bijvoorbeeld nam liever ontslag dan zich neer te leggen bij de uitsluiting van Joodse musici uit zijn orkest. En Jules Boucherit, violist en professor aan het Conservatorium, verborg in een buitenhuis zijn leerling Devy Erlih, die na de oorlog een schitterende carrière zou kennen als solist.
- 5 Bij wijze van voorbeeld staan we stil bij twee zaken die de auteur beklemtoont. Ten eerste was de radio niet alleen een belangrijk instrument om de publieke opinie te controleren en te beteugelen, maar diende hij ook ter ontspanning. Het automatisch toepassen van de Vichymaatregelen werd bemoeilijkt door een reeks factoren die in het onderzoek uitgebreid worden toegelicht: de uiteenlopende beroepen, statuten en contracten, de voorwaarden voor aanwerving in een muzikensemble en de overeenkomstige verloning (al dan niet per prestatie, het precieze bedrag). De tweede, delicatesere zaak heeft betrekking op de musici zelf. Vormen ze een homogeen sociaaleconomisch geheel of moet je hen beschouwen als kunstenaars (componisten gelden niet als intellectuelen), dus op dezelfde hoogte als acteurs? Hoewel de auteur dit aspect niet speciaal benadrukt, wordt door het onderwerp van het boek duidelijk hoe weinig scherpzinnig het muzikale milieu wel was op ideologisch en politiek vlak, als het

al niet regelrecht voor de collaboratie koos. Maar gold dit alleen voor de muzikwereld? Er restte niets meer dan je te verzetten tegen de druk en tegen de genadeloze toepassing van de richtlijnen – het gedrag van enkelingen of markante figuren. Toch ontstond een verzetsbeweging van musici, die kon rekenen op de instemming van deze of gene beroemdheid, bijvoorbeeld het Front National des Musiciens van dirigent Roger Désormière.

- 6 Componisten die oprechte sympathie voor Vichy hadden (Max d'Ollone, Florent Schmitt) zouden geen onvergetelijke muziek op papier zetten. Daarentegen zouden artiesten die zich duidelijk hadden gecompromitteerd, bijvoorbeeld de dirigent André Cluytens, na een vagevuurperiode een hoogstaande internationale carrière kennen en veel muziek opnemen, want in februari 1954 werden alle sancties in verband met de naoorlogse zuivering opgeheven. De auteur houdt zich aan de feiten en geeft weinig toelichting over de manier waarop figuren als de componist Claude Delvincourt of de dirigent Charles Münch hun gedrag corrigeerden. Ze heeft het vooral over Pierre Schaeffer, die een bepalende rol speelde bij het creëren van de moderne radio. Hij begon in de groep Jeune France [een door het Vichyregime in het leven geroepen culturele jongerenorganisatie, noot van de vertaler], maar werd in 1943 een rabiaat verzetslid binnen de muzikwereld door zich aan te sluiten bij de onverbiddelijke Georges Auric. Vreemd genoeg konden bepaalde musici en vertolkers vanwege hun internationale faam rekenen op de inschikkelijkheid van hooggeplaatste verzetsstrijders. Zo bemiddelden Rol-Tanguy voor de pianist Alfred Cortot en Aragon voor Maurice Chevalier – waarschijnlijk in ruil voor de medewerking van die laatste aan feesten van de *Parti Communiste*.
- 7 Bij musici had de zuivering niet dezelfde omvang en strengheid als in het geval van schrijvers en intellectuelen, en dat kwam doordat solidariteit belangrijker was dan waar deze of gene terecht kwam. De auteur ziet in het behoren tot het Conservatoire National de Musique (als leraar of leerling) de voornaamste reden voor die solidariteit; dat was vaak van groter belang dan ideologische en politieke verschillen of nuances. Je moest ondanks alles ook voor je carrière zorgen.
- 8 Dankzij de opmerkelijke prestatie van Karine Le Bail, die de moeite doet om bij haar tekst ook notities, een index, bronmateriaal en een omvangrijke bibliografie te voegen, steek je heel wat op, en vaak niet de meest verheffende zaken. De 'aard' van muziek zou het gedrag van musici verklaren: als niet-betekenisdragende kunstvorm 'betekent' muziek niet. Ze verbindt wie haar speelt niet in dezelfde mate als wie schrijft. Ze drukt niets uit, aldus Stravinski. De vergissing van de betrokkenen is dus niet dat ze schreven (in dit geval muziek), maar wel dat ze speelden voor de Duitsers, het Légion des Volontaires Français, de krijgsgevangenen, Radio-Vichy enzovoort, dat ze in ruil voor aanzienlijke gages ingingen op uitnodigingen vanuit Duitsland op een moment dat het internationale muzikleven stervende was. Veeleer dat, dan het feit dat ze geen hulp boden aan Joodse musici.
- 9 Nochtans was er iemand die een voorbeeldige houding aannam, namelijk de beroemde cellist Pablo Casals. Vanaf 1933 weigerde hij in Duitsland te spelen. Cortot kon hem niet negeren, want samen met Casals en de violist Jacques Thibaud vormde hij het bekendste trio in de vooroorlogse periode. Hun opnamen zijn ook vandaag nog een referentie voor wie graag vertolkingen vergelijkt.