



**HAL**  
open science

## Composer en Résistance? Les compositeurs en France sous l'Occupation allemande

Pascal Lécroart

► **To cite this version:**

Pascal Lécroart. Composer en Résistance? Les compositeurs en France sous l'Occupation allemande. Yvon HOUSSAIS; France MARCHAL-NINOSQUE; Jacques POIRIER. Atlantides littéraires: Les écrivains oubliés, Presses universitaires de Franche-Comté, pp.43-64, 2016, Annales littéraires, 978-2-84867-574-9. halshs-03614839

**HAL Id: halshs-03614839**

**<https://shs.hal.science/halshs-03614839>**

Submitted on 17 May 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Composer en Résistance ?  
Les compositeurs en France sous l'Occupation allemande »

Pascal Lécroart  
Université de Bourgogne-Franche-Comté

L'ouvrage collectif *Écrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance. France – Belgique – Pologne (1940-1945)*<sup>1</sup> dirigé par Bruno Curatolo et François Marcot et publié suite à un colloque organisé à Besançon en 2009, a fait date : croisant les approches d'historiens et de littéraires, observant aussi bien les écrits intimes d'anonymes que les ouvrages d'écrivains majeurs, il a su porter un regard riche, varié, mais, surtout, juste, sur une période infiniment complexe et délicate, si facilement l'objet de récupération et d'instrumentalisation malsaines. L'esprit de cet ouvrage, finement récapitulé dans la conclusion écrite par les deux auteurs, nous servira de modèle pour aborder une perspective absente du volume : l'activité des compositeurs appartenant à ce qu'on appelle aujourd'hui la « musique savante » dans ce positionnement de « non-consentement », voire de « résistance » à l'égard de l'occupant.

### **Contextualisation et mise au point préalable**

S'il ne fait aucun doute que l'écrit était un moyen de résister face à l'occupant, y a-t-il un sens à celui de « composer en Résistance » ? On sait que le propre de ce qu'on appelle communément « langage musical » est précisément de ne pas être un langage verbal. On peut certes parler de « signifiants musicaux » ; les notes peuvent être assimilées à des phonèmes ; leur succession compose même des « phrases musicales ». Cependant, ces analogies ne peuvent masquer une divergence fondamentale : ces signifiants musicaux sont intrinsèquement dépourvus de signifiés. La musique est un langage qui ne dit rien, rien en tout cas d'équivalent à un message verbal.

Pourtant, la musique n'est pas extérieure à tout principe de signification : née dans un rapport étroit avec la parole à travers le chant – au point qu'en Occident, il a fallu attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour que puisse s'affirmer l'autonomie de la musique instrumentale et l'idée de « musique pure » –, la musique a multiplié, dans la diversité de ses usages, les moyens de porter du sens : mots sous les notes glissés, par exemple, dans les lettres désignant la gamme en allemand, travail d'imitation du monde sonore développant une capacité référentielle, possibilité de faire sens par des renvois à des usages culturellement reconnus de la musique, touchant toutes ses composantes, depuis le langage musical jusqu'à l'interprétation. Surtout, la musique est, par essence, un art social, invitant les auditeurs à se réunir et à constituer, ensemble, une société. Si, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la musicologie s'est avant tout développée selon des approches esthétiques et historiques, la philosophie, le politique ou l'éthique, dès l'Antiquité, mais aussi la sociologie, les sciences cognitives ou la sémiologie ont tous eu leur mot à dire sur la musique.

De plus, si l'on revient à la période concernée, la musique savante a représenté, dans ces années noires, un enjeu particulièrement important : l'Allemagne s'est présentée comme le pays de la musique par excellence et, plus que les autres arts, comme l'écrit Oliver Rathkolb, elle fait « partie intégrante de l'évolution et de la construction d'un sentiment national exclusivement allemand, d'une identité spécifique dont les implications se feront ressentir du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>2</sup>. Goebbels fait ainsi de l'Allemagne, en 1941, « le « premier peuple musicien de la terre »<sup>3</sup>. Quant à Hitler, « jamais dictateur n'a été si fortement impliqué dans la politique musicale

---

<sup>1</sup> Bruno Curatolo et François Marcot (dir.), *Écrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance. France – Belgique – Pologne (1940-1945)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2011.

<sup>2</sup> Oliver Rathkolb, « La musique, arme miracle du régime nazi », *Le III<sup>e</sup> Reich et la musique*, Paris, Musée de la musique / Fayard, 2004, p. 147.

<sup>3</sup> Cité par Pascal Huyn dans l'introduction du *III<sup>e</sup> Reich et la musique*, *op. cit.*, p. 15.

de son pays »<sup>4</sup>, selon Pascal Huynh. Le pouvoir nazi a instrumentalisé la musique qui est devenue un outil de propagande : on sait à quel point Wagner a été récupéré par les nazis, en compagnie, notamment, de Bruckner et de Beethoven. Si les compositeurs allemands sont promus, d'autres sont ostracisés : ainsi le juif Mendelssohn disparaît de tous les programmes.

Le patrimoine musical de l'Allemagne était mis en avant, permettant au III<sup>e</sup> Reich de se présenter comme une forme d'aboutissement logique du passé – alors même que la Russie communiste avait joué la carte de la rupture. Cependant, la création musicale n'échappait pas au contrôle politique. Même si la propagande nazie « ne visait pas [...] à la création d'une nouvelle musique nationale-socialiste »<sup>5</sup>, la Chambre de la musique du Reich contrôle étroitement la vie musicale : Richard Strauss en est le premier président de 1933 à 1935 et Wilhelm Furtwängler le vice-président de 1933 à 1934. Le nazisme a ainsi entraîné le départ des plus grands compositeurs de son temps, principalement pour des raisons raciales – Arnold Schönberg et Kurt Weill dès 1933 –, voire pour des motifs politiques et esthétiques – Ernst Křenek et Paul Hindemith – et plusieurs d'entre eux, parce que juifs, mourront en camps de concentration comme Erwin Schulhoff ou Viktor Ullmann. Qu'il s'agisse en effet de compositeurs ou d'interprètes, c'est bien la question raciale qui est mise au premier plan et non un programme de nature esthétique : certes, s'en prendre à Schönberg, c'est également viser les esthétiques musicales modernistes de l'époque, tandis que le discours dominant est bien celui d'une défense des traditions musicales allemandes. Cependant, comme le reconnaît Esteban Buch, « la politique musicale nazie ne peut être réduite à un conservatisme tous azimuts [sic] »<sup>6</sup> : de Richard Strauss à Werner Egk en passant par Hans Pfitzner ou Carl Orff, les principales figures de compositeurs favorisés par le régime font preuve d'une vraie diversité esthétique.

### **La politique musicale du Reich dans la France occupée**

En mai 1940, lorsque la défaite de la France est consommée, laissant le pays hagard et stupéfait, les Allemands ne tardent pas à organiser le contrôle de la vie artistique, et donc de la vie musicale : d'un côté se mettent en place les services de la *Propaganda-Abteilung*, liée au pouvoir militaire, de l'autre, l'ambassade d'Allemagne à laquelle est rattaché l'Institut allemand à Paris, dirigé par Karl Epting, qui créera onze autres instituts en province. Toute l'occupation sera marquée par des rapports de force entre ces deux structures, même si la première avait principalement en charge les soldats allemands et les divertissements à leur offrir dans la capitale, la seconde la politique de collaboration artistique avec les artistes français<sup>7</sup>. À cela s'ajoute d'autres structures, comme le groupe Collaboration, qui a succédé au Comité France-Allemagne, fondé en 1935. Sa section musicale, rassemblant principalement quelques grandes figures de compositeurs déjà âgés comme Florent Schmitt, Max d'Ollone ou Alfred Bachelet, organisera divers concerts et réceptions qui s'épuiseront à partir de 1943 : aucun compositeur ne peut être présenté comme l'équivalent d'un Brasillach ou d'un Drieu La Rochelle.

Cependant, le Régime de Vichy de son côté fait également de la musique un enjeu du rapport de force initial avec l'Occupant : le pianiste Alfred Cortot est nommé délégué du Service d'initiative artistique, en septembre 1940, dont la mission est de développer le « goût généralisé des manifestations artistiques ou intellectuelles de toute nature, susceptibles de contribuer à la formation culturelle nationale »<sup>8</sup>. Concrètement, le régime de Vichy a ainsi poursuivi le développement d'une véritable politique culturelle en faveur de la création qui s'était mise en

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> Oliver Rathkolb, *art. cit.*, p. 148.

<sup>6</sup> Esteban Buch, « *Was ist atonal ? Enjeux politiques de la définition de l'atonalisme* », *Du politique en analyse musicale*, Esteban Buch, Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), Paris, Vrïn, « Musicologies », 2013, p. 177.

<sup>7</sup> Voir Manuela Schwartz, « La musique et la propagande culturelle des nazis », *La Vie musicale sous Vichy*, Paris, Éditions Complexe – CNRS, 2001, p. 89-93.

<sup>8</sup> Note du 29 septembre 1940, cité par Myriam Chimènes, « Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy », *La Vie musicale sous Vichy*, *op. cit.*, p. 37.

place avec le Front Populaire : des commandes sont passées par l'État français ou ses services, des représentations sont organisées, une politique d'enregistrements d'œuvres de contemporains est mise en place<sup>9</sup>. Cependant, cette politique de Vichy, qui contribue également au développement de la décentralisation artistique, perd peu à peu de sa force et de son sens avec l'évolution du contexte militaire et politique, et l'assujettissement à l'Allemagne nazie se fait de plus en plus manifeste. Tout en maintenant ses projets d'organisation de la vie musicale, Cortot évolue vers une collaboration assumée avec l'occupant, marquée, notamment, par sa tournée de concerts en Allemagne en novembre 1942.

Il est clair que le pouvoir nazi a cherché à imposer, par la musique, l'image de sa supériorité. Celle-ci passe avant tout par les tournées des interprètes allemands et par la valorisation de son répertoire historique déjà très solidement implanté – Beethoven et Wagner en tête. Conscient du pouvoir symbolique de la création musicale, le pouvoir nazi cherche à faire connaître, auprès d'un public plus restreint, ses compositeurs contemporains : Richard Strauss, déjà célèbre en France, mais aussi Hans Pfitzner ou Werner Egk. Inversement, les portes de l'Allemagne se sont pratiquement fermées aux compositeurs étrangers depuis l'accession des nazis au pouvoir, l'interdiction de jouer des compositeurs français devenant une obligation à partir de l'entrée en guerre. Il faudra attendre novembre 1943 pour que l'Allemagne accueille de la musique française dans ses programmes à condition de ne pas dépasser un quart des programmes<sup>10</sup>.

### **Défendre la musique française : un acte de résistance ?**

Dans un tel contexte, on comprend que toute défense de la création et du patrimoine musicaux français apparaissent comme une manière de s'opposer à la tentative hégémonique du Reich et à une forme d'occupation qui devenait synonyme de domination culturelle. En septembre 1941, *L'Université libre* clandestine publie, sous en-tête « Front national », parmi six manifestes, un manifeste des musiciens. C'est l'un des premiers documents qu'on peut aujourd'hui rattacher à la Résistance et qui émane donc de l'appareil communiste clandestin. Guy Krivoposko et Daniel Virieux, dans « Musiciens : une profession en résistance ? », en ont reproduit de larges extraits, montrant comment l'ambition patriotique est mise au premier plan, au point d'oublier totalement le rapport de servilité des communistes à Moscou, et en se gardant bien de condamner le totalitarisme !

[L]a plupart de nos musiciens en tant que musiciens et en tant que Français sont au moins d'accord sur un point : le refus formel de souscrire au principe d'une collaboration que voudrait nous imposer un gouvernement qui emprunte à l'ennemi son autorité comme il tire sa faiblesse de la capitulation dont il est issu. Ceux-là mêmes qui, parmi nous, souhaitent à la France un régime autoritaire, ne sauraient admettre, dans l'ordre de leur art, l'ingérence d'une autorité qui n'est pas celle de la France<sup>11</sup>.

Le texte dénonce surtout l'incohérence de la collaboration culturelle entre l'État français et le régime nazi : « ce n'est pas en submergeant la musique française sous un flot de musique étrangère [...] qu'on peut aider à promouvoir une révolution nationale dans l'ordre de la musique ». Cette défense de la musique française reviendra. Elle soutient ce manifeste datant vraisemblablement de juin 1943 destiné à faire connaître la publication clandestine résistante, *Musiciens d'aujourd'hui*, qui rejoindra bientôt *Les Lettres françaises* :

---

<sup>9</sup> Sur tous ces points, voir Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009.

<sup>10</sup> Voir Manuela Schwartz, « La politique musicale dans les territoires conquis par l'Allemagne nazie », *Le III<sup>e</sup> Reich et la musique*, *op. cit.*, note 27, p. 137.

<sup>11</sup> Guy Krivoposko et Daniel Virieux, « Musiciens : une profession en résistance ? », *La Vie musicale sous Vichy*, *op. cit.*, p. 337.

*Musiciens d'aujourd'hui* dont le but tend à démasquer l'étranglement systématique de la Musique Française par la propagande nazie, à mener le combat contre cette oppression dont souffrent toutes les branches de l'activité musicale Française, et à lutter contre les organismes de Vichy, émules serviles de la corporation fasciste<sup>12</sup>.

L'Occupation est ainsi une période assez favorable pour la musique et même pour la création musicale. On sait l'intensité de la vie culturelle pendant ces quatre années, favorisée par un public nombreux. Les aînés ont leur place, avec des créations d'Alfred Bachelet, de Gabriel Govlez, de Claude Delvincourt, de Gustave Samazeuilh ou de Florent Schmitt. Parmi les jeunes, outre les premières œuvres de Marcel Landowski, Henri Dutilleux, Jacques Chailley et Michel Ciry, l'époque est marquée par l'affirmation des compositeurs du groupe Jeune France, André Jolivet en particulier et surtout Olivier Messiaen, tandis que la réputation de Marcel Delannoy, Jean Françaix, Arthur Honegger, Jacques Ibert ou Francis Poulenc se renforce. Sans aucun doute, l'accueil du public trouve une ferveur particulière lorsque sont données, dans ce contexte, des œuvres qui témoignent de la grandeur artistique de la France. Pourtant, suffit-il de faire jouer de la musique française pour paraître résister face à l'occupant ?

Sur des bases esthétiques et sociologiques, une thèse a clairement répondu non. Cette thèse est, naturellement, rétrospective. Elle s'appuie, explicitement ou implicitement, sur le discours des avant-gardes postérieures à la Seconde Guerre mondiale ayant trouvé dans l'atonalisme et le sérialisme de Schönberg le chemin de la modernité. Si Adorno est le philosophe de référence, on doit à Michel Faure, dans *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle* publié en 1997, sa formulation la plus caricaturale : tous les compositeurs cités joués en France dans cette période ne peuvent prétendre à une quelconque résistance à l'Allemagne nazie puisque, quel que soit leur positionnement politique, leur esthétique musicale néo-classique est réactionnaire par nature et ne vise qu'à « agi[r] pour que la révolution sonore d'outre-Rhin [celle de Schönberg] ne déferle pas chez nous ». C'est ainsi qu'il conclut son ouvrage : « L'impardonnable est que cette esthétique musicale [néo-classique] ait entretenu et nourri chez nous une sensibilité responsable des quatre années de honte dont le souvenir, aujourd'hui encore, pourri la France<sup>13</sup>. » Presque au même moment – Michel Faure date l'écriture de son ouvrage de 1993 –, Benoît Duteurtre se voyait accuser de « révisionnisme » parce qu'il attaquait l'avant-garde boulézienne académisée<sup>14</sup>. Or la thèse de Michel Faure n'est pas tenable dans la mesure où, s'il existe un compositeur qui a voulu croire dans le nazisme, qui a tenté – vainement – de pactiser avec lui, c'est Anton Webern<sup>15</sup>, soit le compositeur le plus pur de l'avant-gardisme musical qui va servir de modèle, bien plus que Schönberg, à toute la modernité musicale des années 1950-1980.

Sur une base mieux fondée, sans être aussi catégoriques, beaucoup de spécialistes de cette période tendent néanmoins à aboutir à la même réponse – avec quelques nuances. Depuis maintenant une quinzaine d'années, on ne compte plus les ouvrages consacrés à la musique et aux musiciens dans cette période, marqués notamment par les collectifs *La Vie musicale sous Vichy* et *La Musique à Paris sous l'Occupation*, ou bien les monographies *Composer sous Vichy* de Yannick Simon et le très récent *Musicologie et Occupation* de Sara Iglesias<sup>16</sup>. Alors que les ouvrages historiques sur la littérature, sur le cinéma et les arts pendant l'Occupation étaient déjà nombreux, la musique savante était restée

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>13</sup> Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 338.

<sup>14</sup> Voir, dans la réédition de Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Pocket, « Agora », [1995], rééd. 2000, le dossier de réception initiale de l'ouvrage en annexe.

<sup>15</sup> Voir la biographie d'Alain Galliani, *Anton Webern*, Paris, Fayard, 2007.

<sup>16</sup> Myriam Chimènes (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, *op. cit.* ; Myriam Chimènes et Yannick Simon (dir.), *La Musique à Paris sous l'Occupation*, Paris, Fayard/Cité de la musique, 2013 ; Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009 ; Sara Iglesias, *Musicologie et Occupation : Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2014.

un continent peu exploré. Or, ces études ont montré à quel point la vie musicale n'avait pu échapper à toutes sortes de compromissions avec le pouvoir nazi. En voulant affirmer le maintien de l'art musical français face à la tentative hégémonique initiale des Allemands, les musiciens devaient nécessairement s'entendre avec l'occupant et donc, d'une certaine façon, se compromettre avec lui. La difficulté est alors de tenter de mesurer ce degré de compromission, tâche complexe, les termes du chantage étant rarement explicités. Quand on a affaire aux activités du groupe Collaboration, favorisant notamment des programmes associant œuvres germaniques et françaises, la compromission est évidente. La tâche est beaucoup plus ardue lors d'œuvres musicales données dans des lieux officiels dans la mesure où le risque est alors de plaquer une lecture idéologique à tout prix : y a-t-il, par exemple, un sens précis à chercher derrière le fait qu'on représente *La Lépreuse* de Sylvio Lazzari à l'Opéra-Comique en 1943-1944 comme s'efforce de le faire Yannick Simon<sup>17</sup> ? Dans son travail, tout est examiné selon cet angle, alors qu'il finira par conclure sur l'idée que, dans l'histoire de la vie musicale pendant l'Occupation, « la continuité domine »<sup>18</sup>.

En fait, le milieu musical de manière générale semble avoir précisément choisi de se placer en retrait par rapport aux formes d'engagements politiques : l'Occupation aurait dû être une époque bénie pour les compositeurs originaires de la Schola cantorum connue pour sa pensée politique réactionnaire. Or, par exemple, aucune des œuvres lyriques de Vincent d'Indy – à commencer par sa *Légende de saint Christophe* à l'antisémitisme transparent –, n'a été reprise à cette époque. L'antagonisme du groupe Collaboration d'un côté, du Front national des musiciens de l'autre, oriente aujourd'hui notre regard sur cette époque. Mais cet antagonisme de façade ne fonctionne pas : Roger Désormière, un des principaux animateurs du Front national, est chef d'orchestre à l'Opéra-Comique où il dirige, par exemple, à l'été 1942, *Ginevra* de Marcel Delannoy, membre du groupe Collaboration et critique musical des *Nouveaux Temps* de Luchaire, ou *Ariane à Naxos* de Richard Strauss, avec Germaine Lubin, en mai 1943. Quant à Roland-Manuel, autre membre du Front national qui semble avoir traversé la guerre sans souci malgré des origines juives, il sera quand même amené à s'expliquer pour sa musique de film *Les Inconnus dans la maison*, produit par la célèbre société allemande, la Continental<sup>19</sup>. Toute la difficulté de cette période tient précisément à ce jeu complexe – on pourra parler pour certains de double-jeu – typique de la période et particulièrement dur à évaluer à distance car des documents importants font défaut, tandis que d'autres peuvent donner lieu à des surinterprétations hasardeuses. Le danger est, en fin de compte, qu'un scepticisme généralisé s'établisse : Henri Dutilleux (1916-2013), autre membre du Front national dont l'engagement contre tous les fascismes a été une ligne claire de sa vie depuis l'Occupation, a ainsi vu, il y a quelques mois, le maire du 4<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Christophe Girard, refuser l'installation d'une plaque sur l'ancien domicile parisien du compositeur, sous prétexte qu'il avait composé la musique d'un documentaire du régime de Vichy, *Forces sur le stade*, en 1941-1942, incitant les patrons à favoriser la pratique du sport par leurs employés, sans parler de deux commandes de l'État dont il a été le bénéficiaire. Chef des chœurs à l'Opéra de Paris, il a nécessairement participé à des représentations vues comme des actes symboliques de collaboration artistique. Mais, en dehors des collaborateurs avérés, tous les résistants devaient nécessairement jouer double-jeu, surtout pour des musiciens dont l'art est, par nature, social, sans parler du besoin nécessaire de travailler pour vivre. Sinon, il fallait entrer dans la clandestinité, les armes à la main, et abandonner la musique. Mais le monde musical n'a pas de figure équivalente à celle de Jean Prévost, écrivain et critique littéraire mort au combat dans le maquis du Vercors en 1944. Il est vrai qu'il avait été profondément marqué par la mort de Maurice Jaubert au combat en juin 1940, comme Jehan Alain.

### **Des œuvres musicales authentiquement résistantes ?**

---

<sup>17</sup> Voir Yannick Simon, *Composer sous Vichy, op. cit.*, p. 137-138.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 363.

Face à la suspicion, il est néanmoins possible de désigner des œuvres musicales que l'on peut qualifier de résistantes. Dans son numéro 8 de février 1944, *Musiciens d'aujourd'hui* évoquait des possibilités d'action, comme « collaborer musicalement à l'œuvre des poètes patriotes ». Une œuvre purement instrumentale avait peu de chance de porter un message de résistance et il fallait donc se mettre au service des poètes de la résistance, c'est-à-dire venir après eux. De fait, beaucoup de compositeurs du Front national sont connus pour avoir écrit des œuvres vocales sur des textes engagés. Georges Auric et Francis Poulenc semblent avoir initié le mouvement dès 1943. Le premier compose *Quatre chants de la France malheureuse* sur des poèmes empruntés à Supervielle, Éluard et Aragon pour deux numéros. Poulenc, de son côté, compose, sur commande, une de ses plus belles œuvres vocales sur des poèmes de Paul Éluard : *Figure humaine*. Si tous les poèmes n'évoquent pas la guerre, la cantate se termine par le célèbre poème « Liberté », magnifiquement traité. Signe révélateur : la partition est imprimée clandestinement en mai 1944 en vue de la Libération. Cependant l'audition en France n'aura lieu qu'en mai 1947, après Londres en mars 1945 et Bruxelles en décembre 1946<sup>20</sup>. À cela s'ajoute les *Deux poèmes d'Aragon* composés à l'automne incluant « C », évocation bouleversante de l'exode. D'autres compositeurs emboîteront le pas en 1944 : Elsa Barraine met en musique, en mai 1944, « Avis » d'Éluard, emprunté au recueil *L'Honneur des poètes* ; Manuel Rosenthal, qui vit à Paris dans la clandestinité à cause de ses origines juives, met en musique deux des *Trente-trois sonnets composés au secret* de Jean Cassou, recueil qui inspire également Henri Dutilleul pour « La Geôle », *Deux Poèmes de Jean Noir* de Baudrier, et les sonnets XVII et XXII de Daniel Lazarus<sup>21</sup> sans que l'on sache si ces œuvres ont été composées juste avant ou après la Libération. En 1946, encore exilé aux États-Unis, Milhaud compose, toujours à partir de la même source, *Six sonnets composés au secret*. Ces œuvres témoignent bien de l'engagement de leurs auteurs, mais parler d'œuvres de Résistance paraît exagéré étant donné leur date tardive et l'absence de toute exécution publique. Pouvaient-ils en être autrement ? Le paradoxe de tout acte de résistance musicale se heurte au caractère social de la musique qui rejoint la situation du théâtre à la même époque, si bien analysé par Jeanyves Guérin<sup>22</sup> : le contrôle de l'occupant crée, d'office, une autocensure. Il faut, sinon, s'en remettre à des auditions privées, évoquées dans *Musiciens d'aujourd'hui*, qui permettent, par exemple de jouer les œuvres de compositeurs interdits, comme Darius Milhaud. Cela veut dire aussi que le public ne peut qu'échapper à ce type d'œuvre musicale : si la radio de Londres exploite la musique à des fins de Résistance – on connaît l'utilisation du début de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven qui, en morse, renvoie au V de la victoire – elle ne peut donner ce type de création musicale à entendre : ce n'est pas un compositeur de musique savante qui a composé *Le Chant des partisans*, mais une chanteuse, Anna Marly. Parmi les œuvres mentionnées, une mérite néanmoins une place à part : la mélodie « C », donnée en concert le 8 décembre 1943 à la salle Gaveau par Pierre Bernac et le compositeur au piano. Selon un témoignage postérieur d'André Schaeffner, elle « provoqua une émotion intense : l'œuvre fut bissée et il s'en fallut de peu que le concert n'eût une autre suite »<sup>23</sup>. Il y a certainement un peu d'exagération rétrospective, ce qui n'invalide pas pour autant le témoignage.

Francis Poulenc est assurément le compositeur dont la conduite est aujourd'hui la plus valorisée<sup>24</sup>. Michel Faure ne pouvait le voir que comme un compositeur réactionnaire, enfermé dans son monde bourgeois et prisonnier de ses relations mondaines, donc forcément dans l'esprit vichyste. *Figure humaine* n'était, selon lui, que l'œuvre d'un compositeur opportuniste sentant que

<sup>20</sup> Voir Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, p. 531.

<sup>21</sup> Sur toutes ces œuvres, voir Yannick Simon, *op. cit.*, p. 342-356.

<sup>22</sup> Voir Jeanyves Guérin, « Jouons sous l'Occupation », Bruno Curatolo et François Marcot (dir.), *Écrire sous l'Occupation : du non-consentement à la Résistance*, *op. cit.*, p. 209-221.

<sup>23</sup> Dans un programme de concert de 1945, cité par Hervé Lacombe, *op. cit.*, p. 540.

<sup>24</sup> Nicolas Southon, dans « Francis Poulenc ou la ligne fragile du « civisme esthétique », *La Musique à Paris sous l'Occupation*, *op. cit.* p. 131-147, a consacré un article de synthèse, juste et mesuré, sur Poulenc pendant cette période.

« le vent tourne »<sup>25</sup>. Mais la Résistance n'a pas été faite que de gens de gauche à l'idéologie progressiste. Poulenc montre au contraire comment on pouvait être classé à droite politiquement mais se montrer un authentique républicain<sup>26</sup>, et prendre parti, en tant que compositeur, pour la France et contre toute collaboration avec l'occupant. Une autre œuvre en porte témoignage et symbolise parfaitement le double-jeu de l'époque : son ballet *Les Animaux modèles*. Envisagé dès 1937, ce ballet construit autour des *Fables* de La Fontaine, est composé entre 1940 et 1942. Les représentations s'organisent très vite à l'Opéra de Paris, Lifar en construisant la chorégraphie. La première a lieu le 8 août et le ballet est donné vingt-neuf fois jusqu'en juillet 1944<sup>27</sup>. Or, si « *Les Animaux modèles* pourraient se prêter aisément à une lecture maréchaliste, par leur célébration du retour à la terre, des paysans travailleurs et le *Benedicite* final »<sup>28</sup>, comme le concède Hervé Lacombe, l'œuvre comporte un message sous-jacent : à différentes reprises, elle fait intervenir le début du refrain de la chanson « Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine »<sup>29</sup> à peine modifié. Yannick Simon affirme que « ses six expositions au début du *Lion amoureux* n'ont certainement pas échappé aux spectateurs français de l'Opéra, mais semblent ne pas avoir attiré l'attention des auditeurs allemands présents dans la salle »<sup>30</sup>. Dans ses entretiens radiophoniques avec Claude Rostand de 1953-1954, Poulenc lui-même, pourtant enclin à l'enjolivement, se montre beaucoup plus prudent et réaliste : « Je m'étais payé le luxe, que seuls quelques musiciens de l'orchestre ont reconnu, d'introduire dans le combat de deux coqs, la chanson *Non, non, vous n'aurez pas notre Alsace-Lorraine*. Chaque fois que la trompette amorçait le thème, je ne pouvais m'empêcher de sourire »<sup>31</sup>. Le message ne fait pas de toute, mais son accès restait bien limité : il ne pouvait en être autrement.

### Le cas Honegger

Arthur Honegger, dans ce contexte général, est un cas singulier. Aujourd'hui, dans beaucoup d'ouvrages et d'études consacrés à la musique en cette période, il fait figure de compositeur compromis. Reconnu alors unanimement comme le compositeur contemporain le plus important, abondamment joué, il a été mis à l'écart des programmations musicales pendant quelques mois après la Libération sans qu'aucune action d'ordre judiciaire n'ait été entreprise ou aucune condamnation prononcée. On lui a essentiellement reproché sa participation au voyage des musiciens à Vienne en novembre 1941 à l'occasion des célébrations du 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Mozart dont il a fait un compte rendu élogieux dans *Comedia*. De fait, ce voyage, organisé comme action de propagande par les nazis, réunissait différents membres du Groupe Collaboration – dont Florent Schmitt ou Marcel Delannoy – et, par exemple, Lucien Rebatet, collaborationniste et fasciste patenté. Honegger a été, par ailleurs, pendant toute l'Occupation, le principal critique musical de *Comedia*, journal artistique qui évitait de parler politique mais était étroitement soumis au contrôle allemand, manifesté par la page « Connaître l'Europe », au service de l'Ordre européen nazi. Enfin, Honegger a été une figure visible de l'activité musicale, apparaissant notamment le 3 février 1942 à une grande réception organisée à la *Propaganda-Abteilung*.

---

<sup>25</sup> Michel Faure, *op. cit.*, p. 257.

<sup>26</sup> Voir sa lettre à Marie-Blanche de Polignac du 15 août 1936 alors que le Front populaire est arrivé au pouvoir : « Marie-Blanche, je ne suis pas Front populaire. Ai-je tort. Je suis un vieux Français républicain qui croyait dans la liberté. Je hais M. de La Rocque mais j'aimais assez M. Loubet. Pour moi la République voyez-vous c'était des hommes comme Clémenceau au testament duquel je pense souvent. Être debout !!!!! » (Francis Poulenc, *Correspondance (1910-1963)*, Myriam Chimènes (éd.), Paris, Fayard, 1994, p. 420).

<sup>27</sup> Voir Hervé Lacombe, *op. cit.*, p. 510-513.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 517.

<sup>29</sup> Chanson revanchiste bien connue sur des paroles de Gaston Villemer et Henri Nazet et une musique de Ben Tayoux écrite en 1871, au lendemain de la défaite française.

<sup>30</sup> Yannick Simon, *op. cit.*, p. 235.

<sup>31</sup> Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, repris dans *J'écris ce qui me chante*, Nicolas Southon (éd.), Paris, Fayard, 2011, p. 769.



Pourtant, dès le 12 mai 1933, dans un article intitulé « Alerte !... » publié dans le quotidien *Le Rempart*<sup>32</sup>, il mettait en garde contre les premiers pas de la politique culturelle nazie<sup>33</sup>. En juin 1939, l'hebdomadaire *Clarté* reproduisait le message adressé au Comité mondial contre la guerre et le fascisme :

Le fascisme ne permet à l'artiste ni son drame, ni ses combats, ni la recherche de sources nouvelles, ni l'exaltation d'enthousiasmes trop sincères. Il ne peut lui retirer sa place dans la structure de la Société, mais ne laisse à son inspiration qu'un cadre étroit, à son œuvre qu'une expression limitée d'où ne se dégage que la contrainte. Comment resterait-on indifférent à sa menace ?

[...] Nous refusons de nous soumettre au sens unique et au mot d'ordre<sup>34</sup>.

Ces prises de position dues à un compositeur étaient alors sans exemple. Rappelons qu'Igor Stravinsky, explicitement visé lors de l'exposition *Entartete Musik* de Düsseldorf en mai 1938, avait protesté auprès du bureau des Affaires étrangères du III<sup>e</sup> Reich parce qu'on l'avait accusé d'être juif et le gouvernement allemand l'avait assuré de sa « neutralité bienveillante »<sup>35</sup>. Faut-il penser que, par opportunisme, Honegger avait retourné sa veste ? En fait, on chercherait vainement, dans tous les témoignages et écrits d'Honegger, le moindre signe de ralliement au nazisme ou à Vichy. Le compte rendu qu'il fait par exemple du voyage de Vienne ne mentionne jamais l'enrobage politique de l'événement. Alors que, de nationalité suisse même s'il a presque constamment élu domicile à Paris, il a toujours été présenté comme un compositeur de synthèse entre les traditions allemande et française, il se fixe comme objectif pour ses articles de *Comœdia* la « Propagande, défense et illustration de la musique française »<sup>36</sup>, critiquant la place trop importante faite à Beethoven et Wagner. C'est au nom de ses premiers articles qu'il a été contacté pour intégrer le Front national. Il y a de grandes chances pour que cette adhésion se soit réalisée à l'automne 1941 où le groupe commence à s'organiser, sans que sa participation au voyage à Vienne ait été perçue comme rédhibitoire. Signe de l'évolution rapide des perceptions en fonction du contexte, en décembre 1942, un rapport interne dira, à propos du Comité : « situation bonne (sauf un cas de collaborateur à *Comœdia* avec illusions). »<sup>37</sup> Contrairement à ce que l'on affirme partout, son exclusion du Front national ne s'est pas faite en 1943, mais au début de 1944, alors que sa participation à *Comœdia* était à présent vue comme le signe d'une compromission inacceptable<sup>38</sup>. Si, dans la centaine d'articles rédigés, Honegger a continuellement défendu la

---

<sup>32</sup> Quotidien éphémère de 1933 dirigé par Paul Lévy, se présentant comme un « libre journal », « indépendant du pouvoir et de tous les pouvoirs ».

<sup>33</sup> Voir Arthur Honegger, *Écrits*, *op. cit.*, p. 128-131.

<sup>34</sup> Cette déclaration est, malencontreusement, oubliée dans les *Écrits* d'Honegger. Halbreich et Jacques Tchamkerten en ont fait état dans leurs biographies, mais elle n'est jamais citée dans l'ouvrage de Yannick Simon ou dans d'autres articles sur le compositeur pendant l'Occupation, ce qui est pour le moins gênant.

<sup>35</sup> Voir Richard Taruskin, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2009, p.244.

<sup>36</sup> Arthur Honegger, « Défense de la musique moderne », *Comœdia*, 22 janvier 1944, n° 132-133, p. 1, repris dans Arthur Honegger, *Écrits*, Huguette Calmel (éd.), Paris, Champion, coll. « Musique », 1992, p. 596.

<sup>37</sup> Cité par Guy Krivopissko et Daniel Virieux, *art. cit.*, p. 338.

<sup>38</sup> Le *Journal* d'Hélène Hoppenot, partiellement reproduit dans *Madeleine et Darius Milhaud – Hélène et Henri Hoppenot, Conversation : Correspondance 1918-1974*, Marie France Mousli (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2005, p. 311-312, rapporte une conversation de 1946 avec Désormière : « Le chef du groupe de résistants de Désormière avait prié ce dernier de lui demander de cesser sa collaboration [à *Comœdia*]. Honegger discuta longuement, donna sa parole d'obéir puis, "poussé sans doute par sa parcimonie" publia un article puis un second. Le groupe l'exclut alors. » Or, à partir du 16 octobre 1943, Honegger cesse de publier des articles, avant de les reprendre occasionnellement à partir de janvier 1944.

musique française, ses trois articles favorables à Werner Egk<sup>39</sup>, compositeur allemand francophile proche de son esthétique musicale, bien vu par Hitler, pouvaient être lus dans le sens de la collaboration artistique voulue par les nazis.

Honegger a ainsi accepté de s'accommoder de la situation d'Occupation pour poursuivre sa carrière et il a vraisemblablement accepté de le faire dans la mesure où, contrairement à ce que l'ordre fasciste aurait voulu faire, il n'y a pas eu de véritable contrainte d'ordre esthétique sur la création musicale : on ne trouve pas d'équivalent à la doctrine du réalisme soviétique d'Andreï Jdanov. Même dans le Reich, les concurrences et dissensions entre les différents services culturels étaient trop fortes.

Composer et favoriser la création musicale étaient donc, pour Honegger, une tâche beaucoup plus essentielle permettant de s'élever par l'art au-delà des terribles contingences de l'actualité militaire et politique. Cet idéalisme esthétique n'empêche pas qu'il soit conscient du rôle que l'art peut remplir : ainsi, *La Danse des morts*, oratorio écrit en 1938 sur un livret de Paul Claudel, est-elle régulièrement donnée en cette période non sans interférer avec l'actualité : l'évocation du peuple d'Israël appelé à retrouver espoir au sein d'une nouvelle Église manifestait clairement le philosémitisme du poète, unissant le destin d'Israël à celui des chrétiens. Selon un témoignage concernant la création parisienne du 26 janvier 1941, « le texte f[ut] sorti de la salle pas mal d'Allemands »<sup>40</sup>. L'ouvrage est redonné le 2 février et le 23 mars, avant d'être enregistré. Un éditorial de *Comœdia* publié dans le n° 5 du 19 juillet 1941 sous le titre « Assez » témoigne de cet enjeu idéologique : l'auteur anonyme – sans doute René Delange, le directeur du journal – s'en prend à cette « bande de ratés » fascisante qui accuse l'art d'avant la guerre d'être complice de la défaite pour mieux imposer son désir de revanche et qui, à la suite du succès de cette œuvre, attaque le compositeur : « – C'est un juif ! s'empresse-t-on de rapporter aux autorités »<sup>41</sup>, calomnie d'époque qui n'était pas neuve à son sujet. En avril 1942, avant une reprise par Pierre Bernac et Francis Poulenc en juin, Éliette Schenneberg crée les *Trois Psaumes* d'après les traductions de Théodore de Bèze. Le second, composé en décembre 1942, fait chanter « Ô Dieu donne-moi délivrance de cet homme pernicieux ! Préserve-moi de la nuisance de cet homme malicieux ! » L'identification de cet homme à Hitler, comme le relève Harry Halbreich<sup>42</sup>, évidente pour le compositeur, était implicitement offerte au public.

Autre singularité : une œuvre symphonique d'Honegger, esquissée dès novembre 1940 et achevée le 13 octobre 1941, est devenue le symbole musical de ces années d'Occupation : la *Symphonie n° 2* pour cordes seules avec trompette *ad libitum*. Cette œuvre, aux deux premiers mouvements particulièrement sombres et désespérés, retrouve progressivement sa vitalité dans le troisième mouvement avant l'affirmation d'un choral rayonnant soutenu par la trompette. La commande était ancienne et c'est bien le contexte qui a inspiré Honegger. Le fait, anecdotique, que les deux premiers mouvements aient été enregistrés par Charles Munch les 15 et 16 octobre 1942, mais le 3<sup>e</sup> mouvement que le 1<sup>er</sup> mars 1944<sup>43</sup>, ont achevé de faire de cette œuvre le symbole d'une France abattue et opprimée qui espère néanmoins et trouvera finalement sa délivrance. La critique aujourd'hui, notamment Yannick Simon, met en doute l'interprétation « résistante », s'appuyant

---

<sup>39</sup> D'abord un compte rendu de la création de *Joan de Zarissa*, ballet présenté par Serge Lifar, le 18 juillet 1942 ; puis un article « Werner Egk à Paris » le 22 mai 1943 annonçant la création prochaine de son opéra *Peer Gynt* ; enfin un compte rendu de sa création à l'Opéra de Paris le 9 octobre 1943. Ces articles sont reproduits dans *Écrits, op. cit.*

<sup>40</sup> Paul et Edmée Arma, *Mémoires à deux voix*, livre 1, tapuscrit conservé à la BnF, département Musique, Vmb. 8131 (1), p. 277. Rapportant ce témoignage, Yannick Simon écrit « on se gardera bien d'accorder trop d'importance au témoignage postérieur de Paul et Edmée Arma ». Sans aucun témoignage, Yannick Simon considérerait que le public français de l'Opéra avait identifié « Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine » dans *Les Animaux modèles* de Poulenc. Quand il relève ce témoignage authentique à propos d'Honegger, c'est pour le disqualifier. Malgré sa richesse, son travail souffre de ces partis pris, sans parler d'erreurs historiques grossières, comme lorsqu'il semble s'insurger qu'Honegger, né au Havre, « n'a jamais demandé à bénéficier de la double nationalité » ! (p. 10)

<sup>41</sup> « Assez », éditorial anonyme signé « Comœdia », *Comœdia*, n° 5, 19 juillet 1941, p. 1.

<sup>42</sup> Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, Paris, Fayard/SACEM, 1992, p. 200 et 359.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 209.

notamment sur le fait qu'Honegger, dans sa présentation, a toujours revendiqué l'idée d'une musique pure, sans « aucun programme »<sup>44</sup>. Pourtant, Jacques Tchamkerten a retrouvé un article datant vraisemblablement de 1954 affirmant qu'un microfilm de la partition avait été envoyé au chef britannique Boyd Neel « avec un message du compositeur demandant que, si la musique atteignait la Grande-Bretagne, elle soit diffusée à l'intention des pays occupés car elle contenait “un message d'espoir” pour eux<sup>45</sup>. » Ce « message d'espoir » sera en tout cas accessible pas moins de sept fois à Paris jusqu'en 1944.

C'est pendant la « Semaine Honegger » que Charles Munch crée l'œuvre en France, après sa création suisse par Paul Sacher quelques semaines avant. Cet événement singulier en cette période célèbre les 50 ans du compositeur à travers quatre concerts qui lui sont entièrement consacrés du 25 juin au 3 juillet 1942<sup>46</sup>. On reprend à cette occasion *Pacific 231*, œuvre emblématique du modernisme mécaniste des années vingt que le nazisme voyait comme de la musique dégénérée, ou encore *Jeanne d'Arc au bûcher*. Le rôle de Frère Dominique est tenu, comme à la création française, par Jean Hervé, acteur qui venait d'être exclu de la Comédie-Française car franc-maçon. Quant au programme, il rappelait que l'œuvre était due à Ida Rubinstein, alors exilée en Angleterre, ce que Lucien Rebatet pointera évidemment de manière négative, tout en saluant la musique et en souhaitant que l'on pardonne à Honegger le fait d'avoir été un musicien du Front populaire pour qu'il se rallie à l'ordre fasciste<sup>47</sup>.

Mentionnons une dernière création d'Honegger aujourd'hui source de polémique : son *Chant de Libération*. Longtemps, on a pensé cette composition perdue. On n'avait comme trace que sa mention dans le catalogue manuscrit du compositeur avec la date d'avril 1942 et la précision : « chanson de Bernard Zimmer pour le film » ; par ailleurs, on savait que l'œuvre avait été créée sous la direction de Charles Munch le 22 octobre 1944, création que Maurice Brilliant saluait dans *L'Aube* où il parlait d'un « chef d'œuvre » : « Et à tous ses mérites il joint d'avoir été composé dès 1942. Pour notre joie et notre honneur, Honegger a été un musicien de la résistance »<sup>48</sup>. On doit à Leslie Sprout d'avoir retrouvé en juin 2009 la version piano-chant de cette partition dans le fonds Bernard Zimmer de la BnF. La partition montre qu'en avril 1942, il ne s'agissait que d'une chanson de deux minutes, a priori pour un film autour de Jeanne d'Arc, sans référence au contexte contemporain. Ce n'est qu'en avril 1944, que la chanson a été reprise et développée par Zimmer – homme de théâtre et de cinéma engagé dans la Résistance – et par Honegger pour devenir une œuvre clairement résistante avec un texte très explicite et des citations en contrepoint de « *The Star-Spangled Banner* », de « *It's a Long Way to Tipperary* » et de « La Marseillaise ». Il n'en faut pas plus à Myriam Chimènes et Yannick Simon pour affirmer, dans l'introduction de *La Musique à Paris sous l'Occupation*, que Honegger « tente de se faire passer pour le compositeur de la première œuvre musicale de la résistance ». Et d'évoquer une « mystification dont le compositeur ne sort pas grandi<sup>49</sup>. » Or, l'article de Leslie Sprout dans le même volume, qui synthétise un chapitre de son ouvrage *The Musical Legacy of Wartime France*<sup>50</sup>, ne montre pas cela : si mystification il devait y avoir, pourquoi Honegger aurait-il ajouté la date d'avril 1944 à la partition dans un exemplaire préparé pour une édition qui n'aura finalement pas lieu ? Il y a bien eu une chanson en avril 1942, correspondant à la mention du catalogue manuscrit du compositeur, avant sa reprise et

---

<sup>44</sup> Arthur Honegger, « Symphonie pour orchestre à cordes », 9 octobre 1943, *Écrits*, op. cit., p. 173.

<sup>45</sup> Cité par Jacques Tchamkerten, « Les itinéraires de la gloire : La réception des œuvres d'Arthur Honegger à Paris entre 1930 et 1955 », *La Musique à Paris sous l'Occupation*, op. cit., p. 114.

<sup>46</sup> Voir Yannick Simon, op. cit., p. 288-289.

<sup>47</sup> Lucien Rebatet, « La musique : le Festival Honegger », *Je suis partout*, 3 juillet 1942, p. 7. À propos de *Jeanne d'Arc au bûcher* en cette période, je renvoie à mon article « La réception de *Jeanne d'Arc au bûcher* de 1940 à 1945 », *Claudel politique*, Pascal Lécroart (dir.), Lons le Saunier, Aréopage, 2009, p. 261-275.

<sup>48</sup> Voir Harry Halbreich, op. cit., p. 684.

<sup>49</sup> *La Musique à Paris sous l'Occupation*, op. cit., p. 23.

<sup>50</sup> Leslie Sprout, « Le *Chant de Libération* et la réhabilitation d'Honegger », *La Musique à Paris sous l'Occupation*, op. cit., p. 119-130.

son développement postérieurs. Certes, le compte rendu de Maurice Brillant est trompeur en évoquant une œuvre de 1942, mais il suffit de se référer au texte de l'œuvre pour que les circonstances de sa composition en deux périodes soient manifestes : la sixième strophe évoque les quatre années d'occupation avant la septième qui évoque directement Pétain :

Ah ! mes amis! Quand finiront nos misères ?  
Depuis quatre ans qu'un vieillard nous a trahis  
Depuis quatre ans, entendez-vous la colère  
Crier vengeance aux quatre coins du pays ?<sup>51</sup>

Au lieu de chercher à le cacher, l'œuvre manifestait bien plutôt sa double inscription temporelle, à la fois dans le texte et dans la musique lorsque l'évocation du débarquement attendu des alliés s'accompagnait des emprunts musicaux évoqués. Les auditeurs ne pouvaient s'y tromper. L'œuvre a donc bien été composée par Honegger de manière clandestine. Elle n'est sûrement pas de la valeur de *Figure humaine* de Poulenc, mais sa dimension plus directement populaire est parfaitement cohérente avec un compositeur qui avait écrit la chanson « Jeunesse » en 1937 sur des paroles de Paul Vaillant-Couturier. Elle était surtout un moyen de répondre à son exclusion du Front national vers février 1944 qui avait donné lieu à « une sorte de petit tribunal » organisé par des membres du Front national des musiciens<sup>52</sup> où Honegger avait dû s'expliquer sur son attitude. Cette composition explicitait son positionnement dans le contexte, alors que certains allaient vouloir profiter de la situation à leur avantage en libérant la scène musicale de sa figure la plus présente. Jamais, pour autant, Honegger n'a cherché à se valoriser en évoquant la composition de ce *Chant* : c'était une pure œuvre de circonstance qui manifestait son espoir de pouvoir être bientôt délivré de « la démence nazie »<sup>53</sup>.

Malgré la multiplication des études, le regard porté sur la musique savante à cette époque ne peut que rester problématique. Manuela Schwartz, une des spécialistes de la question, concluait son article publié dans *La Vie musicale sous Vichy* ainsi :

En tant que forme d'art dont la pratique dissimulait différentes intentions et objectifs de propagande, la musique s'est dans tous les cas révélée comme l'« outil majeur » de la propagande culturelle nazie<sup>54</sup>.

Une page avant, elle notait pourtant :

Finalement, dans le domaine de la musique, la politique culturelle nazie en France ne révèle pas une image si différente de celle qu'aurait pu donner une politique culturelle dans les années 1920 ou 1930. On met ainsi en lumière le but qui consistait à introduire une musique apolitique et, de ce fait, plus efficace en termes de propagande qu'un programme ostensiblement influencé idéologiquement. Il était dans l'intérêt de chaque service d'apaiser les craintes de changement marquant et de donner au contraire l'impression de relations s'intensifiant et d'une continuité dans les échanges culturels franco-allemands.

Quelle valeur donner à cet « outil majeur » de propagande si son efficacité est due à son apolitisme et ne se distingue pas d'une politique culturelle antérieure à ce contexte ?

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>52</sup> Voir Christiane Strucken-Paland, « “On n'a rien à me reprocher” Arthur Honegger und die Frage der Kollaboration », *Arthur Honegger, Werk und Rezeption / L'Œuvre et sa réception*, Bern, Peter Lang, p. 131.

<sup>53</sup> Arthur Honegger, « Musique et libération », 12 mars 1945, repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>54</sup> Manuela Schwartz, « La musique et la propagande culturelle des nazis », *La Vie musicale sous Vichy*, *op. cit.*, p. 105.

En fait, les musiciens se trouvaient dans une situation semblable aux gens de théâtre : arts intrinsèquement sociaux et donc politiques au moment où ils prennent forme sur scène, musique et théâtre étaient soumis à un contrôle étroit qui les empêchait de se prêter à une expression engagée. En revanche, à partir du moment où ils acceptaient le jeu du rapport au public, ils étaient nécessairement soumis à l'autorité de l'occupant et devaient s'entendre, et donc se compromettre avec lui. L'absence de sémantisme du langage musical accentuait son ambivalence, l'éventuel sens politique étant à chercher ailleurs : dans le texte chanté, dans l'ancrage national, dans le cadre de l'exécution, dans un éventuel message en partie crypté. Si la musique a bien été constamment présente dans le climat troublé de ces années, elle peut se prêter à tous les retournements, comme le montre, par exemple la chanson « *Lili Marleen* », devenu un tube international de tous les côtés des lignes de combat, ou l'utilisation multiforme des musiques de Beethoven et de Wagner : le Prélude de *L'Or du Rhin* illustre, dans *Le Dictateur* de Chaplin, aussi bien la scène où Hynkel jongle avec la mappemonde que celle du discours final du barbier juif rêvant d'un monde libre et fraternel. Wagner montrait ainsi qu'il était capable d'échapper à la récupération monolithique opérée par les nazis.

Dans le domaine de la musique savante, cherchant à imposer leurs compositeurs et leur patrimoine musical qui rayonnait de manière universelle, les Allemands ont dû finalement revoir leurs ambitions, au moins en France, si bien que Manuela Schwartz précise ailleurs :

Comparée par exemple à l'administration civile en Hollande, bien plus fortement marquée idéologiquement, la politique culturelle menée en France était d'une manière générale étonnamment libérale, de sorte qu'on a non seulement joué des œuvres de musique française interdites en Allemagne, mais que le jazz, phénomène marginal dans la vie musicale française avant la guerre, s'est diffusé et établi sous l'Occupation avec une ampleur surprenante<sup>55</sup>.

La vie musicale a pu ainsi se maintenir dans une forme de continuité, en dehors de l'épuration raciale qui est le point de rupture évident et qui ne pouvait se transformer qu'en mauvaise conscience de la part de tous ceux qui avaient simplement poursuivi leur carrière. Défendre la musique française face à la volonté impérialiste des Allemands était assurément une attitude digne, voire courageuse. Le public qui se pressait aux concerts de musique française et qui applaudissait ces œuvres devait se sentir fier devant cette affirmation patriotique symbolique, d'autant que ce patrimoine était interdit dans le Reich depuis 1939, ne revenant qu'au compte-goutte à partir de 1943. Sans aucun doute, le succès d'Honegger, ce compositeur suisse, né au Havre et vivant à Paris, qui avait si bien signifié l'espérance dans des œuvres comme *Jeanne d'Arc au bûcher* ou *La Danse des morts* avec Claudel, mais aussi la *Symphonie n° 2*, s'expliquait en partie par ce fait. Comme le rappelle Harry Halbreich, alors que ses confrères suisses Othmar Schœck ou Heinrich Sutermeister voyaient leurs opéras joués sans difficulté en Allemagne<sup>56</sup>, lui souffrait du même sort que les compositeurs français, à l'exception, en mai 1943, de sa *Symphonie n° 2* donnée à Vienne par Ansermet<sup>57</sup>. Cependant, ce type d'attitude perdait de sa valeur avec l'évolution de plus en plus dure des conditions de (sur)vie pendant l'Occupation. Surtout, il devait paraître de peu de poids devant l'horreur des exterminations et de la Shoah révélées rétrospectivement et qui conditionnent désormais notre regard sur toute cette période. L'avant-garde musicale qui s'affirmera progressivement au lendemain de la Guerre en jouera pour condamner d'office toute la musique composée selon ce vieil ordre esthétique, complice du pire, et souhaitera, non sans naïveté, faire « table rase ».

---

<sup>55</sup> Manuela Schwartz, « La politique musicale dans les territoires conquis par l'Allemagne nazie », *Le III<sup>e</sup> Reich et la musique*, op. cit., p. 135.

<sup>56</sup> Harry Halbreich, *Arthur Honegger*, op. cit., p. 206.

<sup>57</sup> Fait mentionné par Yannick Simon, *Composer sous Vichy*, op. cit., p. 268-269.

Aucun compositeur n'a jamais été accusé pour la musique qu'il composait, mais à cause des textes choisis, des postures explicitement adoptées vis-à-vis de Vichy ou de l'occupant. Une « musique de la Résistance » est, au sens propre, une incongruité : elle ne peut l'être que dans l'usage qui en a été fait dans un cadre référentiel bien précis. Les quelques exemples que nous avons examinés le montrent. On ne pouvait attendre des compositeurs qu'ils aient le même rôle que celui des poètes de la résistance. Il ne leur restait qu'à se mettre à leur service, en vue, seulement, de temps meilleurs. Le problème d'un certain nombre d'études actuelles sur le sujet réside dans la tentation de classer sur des principes généraux. Dans sa conclusion de *Composer sous Vichy*, Yannick Simon tend ainsi à distribuer bons et mauvais points : il donne « la meilleure note » au groupe des Six, à l'exception d'Honegger, et juge que le comportement de Poulenc et Auric « ne manque pas de panache »<sup>58</sup>. Mais il suffit de certains témoignages pour relativiser une telle approche : Georges Auric, qui écrit occasionnellement dans *Les Lettres françaises*, a montré, à la Libération, « une âme de Fouquier-Tinville »<sup>59</sup> selon Henry Barraud et n'a été d'aucune pitié envers ses confrères accusés de collaborationnisme, se fâchant violemment avec Honegger. Or Désormière, dans le même clan que lui, n'hésite pas à en dessiner un portrait peu flatteur en 1946 : il le présente comme « le plus futile de tous » parmi les Six, et il n'aurait été que « résistant en esprit ». Il rapporte surtout cette anecdote concernant sa sensibilité au charme masculin :

son snobisme et amitié pour Marie-Laure de Noailles aidant, il lui est arrivé une désagréable aventure : elle avait invité quelques amis à dîner dont un Allemand qui, bien entendu avait une voiture ; il leur proposa de les emmener “faire un tour”. Et l'accident que tout le monde apprit arriva<sup>60</sup>.

Désormière ignorait bien évidemment qu'Hélène Hoppenot tenait un journal et consignerait ses propos. Si ce témoignage qui a survécu peut modifier notre regard, combien d'autres, allant dans un sens ou dans l'autre, ont-ils disparu ? Jamais un regard historique ne peut parvenir à éclairer totalement le passé. L'Histoire n'est pas simplement faite des événements du passé, mais des constructions idéologiques précaires que chaque époque construit sur ceux qui ont survécu et que l'on croit connaître. Comme le précise Pierre Laborie dans *Les Français des années troubles* : « Pour certains historiens du politique, encore nombreux, il n'est pas aisé d'accepter l'idée que les ressorts de l'histoire tiennent autant, sinon plus, dans les reconstructions incessantes du réel que dans sa matérialité. »<sup>61</sup> À l'instar des travaux de cet historien et sur l'exemple de l'ouvrage de François Marcot et de Bruno Curatolo, il s'agit donc d'éviter les jugements normatifs, les classements sommaires pour tenter de comprendre des comportements complexes, éventuellement contradictoires. La « zone grise » que l'on met souvent en valeur pour éviter la simple alternative des « Collabos » face aux « Résistants » n'est pas faite d'un mélange ou d'une synthèse, mais de tensions multiples dont les quelques figures évoquées ici superficiellement témoignent toutes à leur manière dans leur singularité.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>59</sup> Henri Barraud, *Un Compositeur aux commandes de la Radio : Essai autobiographique*, Myriam Chimènes et Karine Le Bail (éd.), Paris, Fayard/BnF, 2010, p. 392.

<sup>60</sup> Hélène Hoppenot, *Journal*, reproduit dans Madeleine et Darius Milhaud – Hélène et Henri Hoppenot, *Conversation : Correspondance 1918-1974*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>61</sup> Pierre Laborie, *Les Français des années troubles*, Paris, Le Seuil, « Points Histoire », 2003, p. 18.