Composer sous Vichy

collection
Perpetuum mobile
dirigée par Malou Haine
issn 1965-0299

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-57-9
dépôt légal : septembre 2009
© Symétrie, 2009

Crédits
illustration de couverture : Jean Bazaine, *La Messe de l'homme armé*, juillet 1944
© Galerie Maeght.

conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 080932744

Yannick Simon

Composer sous Vichy

Cet ouvrage a reçu la bourse des Muses

Cet ouvrage est publié avec le concours de la SACEM

collection Perpetuum mobile, 2009

SYMÉTRIE ISBN 978-2-914373-57-9

Bourse des Muses

Créé par l'équipe de Musicora en 1994, le prix des Muses distingue chaque année les meilleurs ouvrages de langue française consacrés à la musique. En 2003, la SACEM, partenaire de la manifestation, a décidé de prolonger ce prix en aidant, sous la forme d'une bourse d'écriture, un travail de recherche dans le domaine de la musique contemporaine. Par ailleurs, en cas de publication, l'éditeur de l'ouvrage reçoit une aide également financée par la SACEM. Le prix et la bourse sont attribués par deux jurys distincts présidés par Claude Samuel. Le prix des Muses et la bourse des Muses sont organisés par l'Association pour la création et la diffusion artistique (A.C.D.A.).

sacem

la culture avec
la copie privée

Dispositions particulières et structures nouvelles

La délocalisation à Rennes des orchestres et chœurs de la Radiodiffusion nationale, qui conduit plus de six cents musiciens à quitter la capitale pour s'installer en Bretagne jusqu'en septembre 1940, n'est pas la seule mesure prise par l'État dans le domaine de la musique pendant la « drôle de guerre ». La délocalisation du Conservatoire de Paris, à Nantes puis à Fontainebleau, est aussi envisagée avant d'être abandonnée. Stratégiquement plus importante que le Conservatoire, la Radiodiffusion nationale est privilégiée. Les compositeurs sont mis à contribution et leurs œuvres non inédites sont, en quelque sorte, mobilisées. En novembre 1939, un décret vient préciser que, pendant la période de guerre, « le service général d'information et l'administration de la Radiodiffusion nationale ne sont pas assujettis à obtenir l'autorisation préalable de l'auteur ou de ses ayants droit pour la communication au public des œuvres littéraires, scientifiques et artistiques non inédites, par tout moyen servant à diffuser les signes, les sons et les images, et par tout procédé technique[20] ». En avril 1940, la Radiodiffusion nationale se voit adjoindre un Comité technique de l'information dont la section radio comprend les compositeurs Louis Beydts, Reynaldo Hahn, Florent Schmitt, le metteur en scène Louis Jouvet, l'ethnologue André Schaeffner, deux représentants des postes privés et René Dommange, directeur des éditions musicales Durand et député de Paris[21]. Parallèlement à cette attention portée à la diffusion de la musique, l'État tend à réduire son effort financier en faveur de la création musicale. Après avoir inauguré cette nouvelle pratique[22], en 1938, en effectuant douze commandes à des compositeurs, l'État n'en finance que sept en 1939 et seulement deux au cours du premier semestre 1940.

L'état de guerre engendre l'apparition de deux structures officielles qui concernent la musique. La première est le Commissariat général à l'information, instauré avant la déclaration de guerre, le 29 juillet 1939. Il est placé sous la responsabilité de Jean Giraudoux et comporte cinq services, parmi lesquels figure celui de la presse et de la censure qui n'épargne pas la presse musicale[23]. En ce qui concerne les œuvres musicales, il ne semble pas y avoir, en France, d'interdit comparable à celui qui est pratiqué en Allemagne à l'égard de la musique des pays ennemis[24]. La censure instituée par le Commissariat général à l'information concerne uniquement les œuvres de compositeurs allemands susceptibles

20. Décret complétant l'article 57 de la loi du 11 juillet 1938 sur l'organisation générale de la nation pour le temps de guerre. *Journal officiel*, 28 novembre 1939, p. 13458.
21. Voir « L'année radiophonique 1940 », *Les Cahiers trimestriels du Comité d'histoire de la radiodiffusion*, 27 (décembre 1990), p. 7-8.
22. Voir Myriam Chimènes, « Le budget de la musique sous la IIIe République », *La Musique du théorique au politique*, sous la direction d'Hugues Dufourt & Joël-Marie Fauquet, collection Domaine musicologique, Paris : Aux amateurs de livres, 1990, p. 261-312.
23. Dans un article du *Ménestrel* figure la mention : « (2 lignes censurées) ». Voir Heugel, « À propos de Wagner… encore ! », p. 8.
24. C'est bien sûr le cas de la musique française avec une notable exception, *Carmen*, l'un des opéras les plus populaires en Allemagne, qui continue à être représenté dans les théâtres lyriques allemands et diffusé à la radio. Voir Erik Levi, *Music in the Third Reich*, London : Macmillan, 1994, p. 36 et 192-193.

Composer avec les Allemands

Plus que celle de Hitler, le 23 juin 1940, c'est la visite de son ministre de la Propagande, un mois plus tard, qui donne le signal de la reprise des spectacles à Paris. Goebbels la souhaite autant par souci de redonner à la capitale française un caractère de normalité (puisque la guerre est finie) que par volonté de proposer aux Français des activités de substitution et aux soldats allemands des moyens de détente. Côté français, on travaille dans l'urgence et dans la crainte, qui n'est pas infondée, de voir les Allemands s'emparer des locaux et structures musicales. Le Conservatoire, l'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire ou encore la SACEM sont notamment sur la sellette. Ces velléités d'accaparement brouillonnes s'estompent progressivement et font place, plus qu'à un plan prédéfini avec précision, à une politique culturelle en territoire occupé dont le modèle est leur propre expérience nationale. C'est, par conséquent, à l'aune de leur politique à l'intérieur du Reich depuis 1933 qu'il convient d'analyser les pratiques des Allemands en France[1]. Globalement, celles-ci oscillent entre une participation au maintien de l'ordre et la volonté de favoriser le rapprochement franco-allemand.

Plus enclins à utiliser des œuvres issues du patrimoine musical, les Allemands font néanmoins appel aux créateurs vivants, français et allemands, mais avec une parcimonie qui invite à se montrer très attentif aux choix opérés. Côté germanique, Richard Strauss est le seul compositeur vivant doté d'une solide réputation et d'un réel succès qui lui permettent de voir son nom inscrit sur les programmes des concerts symphoniques dominicaux. Son opéra *Ariane à Naxos* est donné en création française à l'Opéra-Comique en avril 1943. Seuls deux autres compositeurs allemands (Hans Pfitzner et Werner Egk) bénéficient d'une telle faveur tout autant imposée ou encouragée par les autorités occupantes. Le choix des œuvres et des compositeurs semble ne rien devoir au hasard. Parallèlement, quelques jeunes compositeurs allemands, de réputation moindre, sont présentés au public français, début 1942, lors d'une série de concerts organisés conjointement par l'Institut allemand et le groupe Collaboration. Un troisième groupe inclut les compositeurs allemands dont les œuvres sont jouées au cours de concerts organisés par des sociétés françaises. Installés en France, y travaillant dans les services civils, à Radio-Paris ou au sein

1. Sur ce sujet, voir Pascal Huynh (dir.), *Le III^e Reich et la Musique*, Paris : Fayard – Musée de la musique, 2004. Kater, *The Twisted Muse*. Levi, *Music in the Third Reich*, 1994. Amaury Du Closel, *Les Voix étouffées du III^e Reich. Entartete Musik*, collection Série musique, Arles : Actes sud, 2005.

dans le domaine de la musique. Moins subtile et plus idéologique apparaît l'*Histoire de la musique allemande* de Josef Müller-Blattau, vaste entreprise nazie de révision de l'histoire de la musique. À bien des égards, il semble que la publication de la biographie de Debussy par Strobel, allemand installé en France en 1938, mais travaillant dorénavant pour l'Institut allemand, s'apparente à une contre-propagande visant à ne pas laisser aux Français le monopole de Debussy et à l'inscrire dans une histoire de la musique « germanocentriste » : Debussy serait l'équivalent français de Wagner chez lequel il aurait puisé l'essentiel des fondements de son langage musical. Tout comme la parution de l'ouvrage consacré à Mozart, liée à la commémoration du cent cinquantième anniversaire de son décès, la traduction française de la biographie de Richard Strauss par Joseph Gregor est conjoncturelle. Elle intervient moins d'un an avant la création française, retardée, d'*Ariane à Naxos*, le 20 avril 1943 à l'Opéra-Comique. Richard Strauss est le seul compositeur allemand vivant à se voir consacrer une biographie traduite en français, privilège qu'il doit à sa connaissance de la France où quelques-unes de ses œuvres sont régulièrement inscrites sur les programmes des concerts dominicaux des orchestres symphoniques.

Le groupe Collaboration

Structure française s'étant donné pour tâche de favoriser le rapprochement entre la France et l'Allemagne, le groupe Collaboration recrute une partie de ses adhérents parmi les compositeurs. Autorisé au début de l'année 1941, Collaboration se situe dans le prolongement du Comité France-Allemagne, officine créée en 1935 avec des finalités identiques, mais dans un contexte différent[44]. Avec le soutien de Vichy, il est placé sous le patronage de Fernand de Brinon, délégué général du gouvernement français dans les territoires occupés. Le comité d'honneur comprend notamment cinq membres de l'Institut (Abel Hermant, Abel Bonnard, Pierre Benoit, Georges Claude et le cardinal Baudrillart), Pierre Drieu La Rochelle et la cantatrice Claire Croiza. Pour l'essentiel, ces personnalités sont plutôt âgées : « Chez tous, des tendances antidémocratiques ou un milieu antidémocratique, des inclinaisons pour le conservatisme, sinon pour le traditionalisme, une image de l'Allemagne brouillée par des phobies et des répulsions pour l'état de leur pays[45]. » Le comité directeur est présidé par l'écrivain Alphonse de Châteaubriand. Le groupe comprend cinq sections : économique et sociale, scientifique, littéraire, juridique, artistique. Cette dernière est subdivisée en trois : art dramatique, arts plastiques et musique. Collaboration a pour principale activité d'organiser des conférences, des manifestations culturelles et des réceptions au cours desquelles Français et Allemands se côtoient. En mai 1944, le groupe compte 42 283 adhérents.

44. Voir Louis-Alphonse Maugendre, *Alphonse de Châteaubriant, 1877-1951*, Paris : André Bonne, 1977.

45. Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande, 1940-1944*, collection L'univers historique, Paris : Seuil, 1995, p. 412. Sur le groupe Collaboration, voir aussi Catherine Brice, *Le Groupe Collaboration, 1940-1944*, mémoire de maîtrise de l'université Paris I, 1978 (227 pages).

Genin, Eugène Gerber (*Paris soir*), Louise Humbert (*La Gerbe*), Lucien Rebatet (*Je suis partout*), Dominique Sordet (*Candide* et *Je suis partout*) ;
– des compositeurs : Alfred Bachelet (membre de l'Institut), Robert Bernard, Marcel Delannoy, Arthur Honegger, Marcel Labey (accompagné de sa femme), Gustave Samazeuilh, Florent Schmitt (membre de l'Institut).

La liste des compositeurs présents à Vienne traduit bien les objectifs de la propagande allemande. Hormis les deux présidents d'honneur de la section musicale de Collaboration (Bachelet et Schmitt) et le directeur des concerts de l'école César Franck (Labey[79]), les autorités allemandes font appel à des compositeurs qui sont aussi et, pour certains, surtout, des critiques musicaux occupant une position importante dans le domaine de la presse : Bernard dirige *L'Information musicale*, Delannoy est le critique musical attitré des *Nouveaux Temps* (que dirige Jean Luchaire), Honegger tient chaque semaine une chronique dans *Comœdia* et Samazeuilh exerce ses talents dans différents périodiques, notamment *L'Illustration*. La délégation française participe à ce qui s'apparente à une opération de communication. Ce voyage se distingue de ceux qui sont organisés pour les écrivains et les plasticiens qui se voient proposer des visites culturelles outre-Rhin agrémentées d'échanges avec leurs collègues. Théoriquement, écrivains et plasticiens auraient dû être précédés par les musiciens si le projet de voyage en Allemagne (« une dizaine de jours dans les principaux centres musicaux allemands[80] ») préparé par la Propaganda-Abteilung n'avait échoué. À Vienne, l'échange et le renforcement de la compréhension mutuelle ne sont plus de mise.

Les manifestations qui se déroulent à Vienne entre le 28 novembre et le 5 décembre 1941 associent démesure, splendeur, culte de la personnalité, allégeance au Reich et à son chef. Le savoir-faire des nazis dans ce domaine est pleinement mis à profit par le Reichsleiter de l'Autriche, Baldur von Schirach. Le programme comporte soixante-cinq concerts ou manifestations répartis dans une vingtaine de salles : vingt-sept dans le cadre du festival officiel et trente-huit pour le festival réservé aux habitants de Vienne[81].

Le festival officiel débute le 28 novembre à 11 heures par une allocution du Reichsleiter Baldur von Schirach précédée de l'ouverture de *Don Giovanni*. Autre intervenant de marque, le ministre de la Propagande du Reich, Joseph Goebbels, entre l'ouverture de *La Clémence de Titus* et les *Variations sur un thème de Mozart* de Max Reger (dirigées par Hans Knappertsbusch), développe l'idée selon laquelle une nation se grandit en honorant la mémoire des artistes qui l'ont illustrée. Pour le reste, place à la musique du divin

79. Compositeur et docteur en droit, élève puis successeur de d'Indy à la direction de la Schola cantorum (1931-1935), Marcel Labey est directeur des concerts de l'école César Franck. Après le décès de son directeur, Louis de Serres, le 25 décembre 1942, Labey en devient le codirecteur avec Guy de Lioncourt.

80. Claude Delvincourt, lettre au ministre de l'Éducation nationale, 15 juillet 1941. F-Pan : F21 (5129), bureau de la Musique et des Spectacles.

81. Voir le programme complet des festivités, le texte de l'allocution de Baldur von Schirach et des textes publiés dans le programme officiel dans *La Flûte désenchantée : trois curieuses manières de fêter Mozart*.

compositeurs étrangers installés en France tels que les Suisses Arthur Honegger et Robert Bernard (rédacteur en chef de *L'Information musicale*).

Les commandes

Les commandes constituent un rouage essentiel de la politique musicale de l'État français[43]. Leurs finalités relèvent autant de la diplomatie que de la politique intérieure. Selon le principal artisan de cette politique, Louis Hautecœur, la musique est un moyen de propagande pouvant « montrer aux occupants combien était fausse la réputation dont jouissait en Allemagne la musique française[44] ». Au plan interne, les commandes permettent d'entretenir le moral des troupes (« La France n'a pas été vaincue sur le terrain artistique » affirme Hautecœur[45]), mais aussi d'apporter du travail aux jeunes compositeurs, premières victimes artistiques des mauvaises conditions économiques. Une partie des aides de l'État est issue d'un chapitre du budget des Beaux-Arts intitulé « Subventions destinées à lutter contre le chômage des musiciens et des artistes du spectacle ».

La rupture avec le passé n'étant pas instaurée en doctrine, l'État reprend à son compte une pratique initiée par le Front populaire en mai 1938. La lutte contre le chômage des jeunes en est alors la principale motivation même si le bénéfice en est rapidement étendu à des compositeurs dont la notoriété est établie. En mai 1938, douze compositeurs, âgés de 31 à 71 ans, sont concernés (Elsa Barraine, Henry Barraud, Marcel Delannoy, Yvonne Desportes, Charles Kœchlin, Paul Ladmirault, Paul Le Flem, Jeanne Leleu, Georges Migot, Darius Milhaud, Jean Rivier, Germaine Tailleferre), parmi lesquels on relève les noms de quatre femmes. En 1939, l'opération est renouvelée, mais ne concerne plus que huit compositeurs (Claude Arrieu, Pascal Bastia, Eugène Bozza, Marguerite Canal, Claude Delvincourt, Michel-Maurice Lévy, Antoine Mariotte, Marcel Mirouze). Enfin, en 1940, avant la débâcle, seules deux commandes sont passées par l'État à des compositeurs français (Alfred Bachelet et Henri Hirschmann).

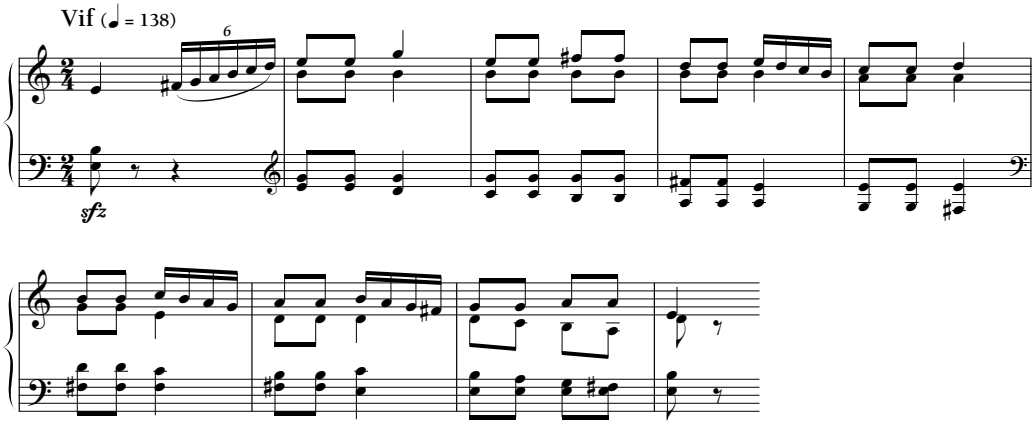
Devenu directeur de l'administration des Beaux-Arts, Hautecœur fait sien ce programme ambitieux qu'il améliore en ajoutant une aide financière destinée à couvrir les frais de copie, d'édition et, dans certains cas, d'enregistrement. Parallèlement, il accroît les subventions destinées aux associations symphoniques et à l'Opéra tout en modifiant leurs cahiers des charges, de manière à leur imposer de donner, et surtout de redonner plus souvent, des œuvres nouvelles. Le choix des bénéficiaires des commandes est fait par le ministre de

43. Ce chapitre s'appuie très largement sur deux publications de Leslie Sprout consacrées à ce sujet. Voir Leslie A. Sprout, « Les commandes de Vichy, aube d'une ère nouvelle », *La Vie musicale sous Vichy*, sous la direction de Myriam Chimènes, collection Histoire du temps présent, Bruxelles : Complexe, 2001, p. 157-181. Voir aussi Leslie A. Sprout, *Music for a "New Era": Composers and National Identity in France, 1936-1946*, Berkeley (CA) : University of California, 2000.

44. Hautecœur, *Les Beaux-Arts en France*, p. 245. Voir « La politique musicale de l'État », p. 62 du chapitre « Réorganiser la vie musicale » dans le présent ouvrage.

45. Voir Louis Hautecœur. Cité dans Sprout, *Music for a "New Era"*, p. 158.

L'ancrage dans la tradition musicale française apparaît d'emblée dans le prélude du ballet :



André Jolivet, *Guignol et Pandore*, « Prélude », réduction pour piano, Paris : Eschig, 1948, mesures 1-9.

Le rythme de gavotte et les accords avec septième majeure renvoient explicitement à la musique française du XVIII[e] siècle, ce faisant, en parfait anachronisme avec le personnage de Guignol né au siècle suivant. Néanmoins, le ton est donné, celui d'une badinerie élégante, considérée comme l'une des marques de fabrique de la musique française. Tradition et divertissement sont les objectifs poursuivis par Jolivet : « J'ai voulu, en outre, me prouver que j'étais capable d'écrire une musique dans un sens plus conforme à la tradition, une musique qui ne veut être rien d'autre qu'un délassement, une évasion pendant les sombres années 1940-1944[69]. » Lorsque le thème du prélude revient dans la ronde qui conclut le ballet et réunit tous les protagonistes, la partition précise : « La comédie est finie, les artistes se divertissent. » Reste que, au cours de la comédie, les styles musicaux varient pour illustrer les différentes étapes du drame – fictif – qui se joue et conduit Guignol à se faire assassin avant d'être jugé et décapité :

> La partition d'André Jolivet comprend des épisodes très variés et de caractères très contrastés : les uns légers, aimables ou nettement populaires, les autres d'une couleur dramatique, ce qui ne surprend pas de la part de l'auteur des admirables *Complaintes du soldat*[70]…

L'auteur, anonyme, de cette critique se garde bien de faire référence aux œuvres de Jolivet antérieures à la guerre, d'emblée disqualifiées pour modernisme excessif. Pour autant, des réminiscences apparaissent dans des sections reprises de partitions antérieures[71] : chromatisme, atonalité, éparpillement dans l'espace sonore, formules mélodiques et rythmiques obstinées. Même si le compositeur préfère insister sur cet aspect de sa partition, *Guignol et Pandore* ne peut être réduit à sa composante néoclassique, cependant bien réelle.

69. André Jolivet. Cité dans Suzanne Demarquez, *André Jolivet*, collection Musiciens d'aujourd'hui, Paris : Ventadour, 1958, p. 17.
70. *L'Information musicale*, 155 (28 avril 1944), p. 280.
71. Voir Lucie Kayas, *André Jolivet*, Paris : Fayard, 2005, p. 311-316.

Les enregistrements discographiques

Les enregistrements discographiques constituent une aide à la création, mais aussi une autre forme d'implication des compositeurs dans la politique musicale de l'État français : parallèlement à la commande de soixante-sept partitions, celui-ci produit quarante disques, tous consacrés aux œuvres de compositeurs contemporains[98].

Dominée par la firme Pathé-Marconi, qui réalise, sous différentes appellations (notamment La Voix de son maître), 95 % de la production française, l'économie du disque est florissante. Société à capitaux anglais, coupée de ses liens avec sa maison-mère londonienne, Pathé-Marconi est dirigée par Jean Bérard. Ses rapports avec les occupants ne sont pas seulement économiques. Bérard entretient une liaison avec la chanteuse allemande Eva Busch, réfugiée en France depuis 1938, puis arrêtée par la Gestapo et internée à Ravensbrück de 1941 à 1943. Les différents voyages de Bérard en Allemagne, venant s'ajouter à celui auquel il participe dans le cadre des journées Mozart à Vienne, seraient liés à ses efforts pour favoriser la libération de sa maîtresse. Les convictions ne sont pourtant pas étrangères à ce tourisme particulier. Bérard évoque ses séjours outre-Rhin lors d'une conférence organisée par son ami Dominique Sordet. La version imprimée de ce discours est préfacée par Henri Béraud, autre collaborateur notoire. Bérard constate que l'action de Hitler est une réussite et que, face à « l'américanisme judaïque et son allié le bolchevisme », la collaboration avec l'Allemagne est une nécessité, tout comme la victoire allemande. Une conclusion s'impose : « Je crois à la victoire allemande bien plus, comme le Président Laval, je la souhaite[99]. »

Dans un marché pratiquement fermé à la concurrence étrangère, le chiffre d'affaires de Pathé-Marconi augmente de plus de 74 % entre 1937 et 1943. Entre 1940 et 1944, 1 321 nouveaux disques sont produits et 8 608 128 exemplaires vendus[100]. À partir de 1942, la ligne éditoriale se concentre sur les œuvres des compositeurs vivants : alors qu'il n'en paraît que seize entre le début de l'Occupation et octobre 1942, une centaine de disques de musique contemporaine française sont édités entre octobre 1942 et avril 1944. Si soixante d'entre eux bénéficient d'une publication commerciale traditionnelle, les quarante autres sont diffusés, hors commerce, par le secrétariat général des Beaux-Arts et l'Association française d'action artistique dont la mission consiste à favoriser la diffusion de la culture française à l'étranger. Après l'éviction de Philippe Erlanger, pour des motifs raciaux, en décembre 1940, l'Association française d'action artistique est dirigée par son adjoint, Michel Florisoone. En octobre 1942, en finançant la production de disques destinés aux ambassades et organismes culturels à l'étranger, il développe une politique de prestige

98. Voir Philippe Morin, « Une nouvelle politique discographique pour la France », *La Vie musicale sous Vichy*, p. 253-268. Voir aussi Sprout, *Music for a "New Era"*, p. 234-237.

99. *Jean Bérard vous parle…*, conférence prononcée le 11 octobre 1942 au cours des « Journées Inter-France », préface d'Henri Béraud, Paris : Inter-France, 1942, p. 19.

100. Voir F-Pan : Z6 237 (nº 2866), dossier d'épuration de Jean Bérard.

Zurich le 2 mars 1940. L'Occupation, qui intervient à un moment singulier de la carrière d'Honegger, sera le cadre de la première française.

Amitiés, liaisons dangereuses et engagements

Lorsqu'il rentre à Paris le 26 octobre 1940, après presque six mois d'absence, Honegger doit se familiariser avec un environnement qui a naturellement beaucoup changé. Certains de ses amis parmi les plus proches sont manquants : Jaubert est mort au combat, Ibert vit en zone sud, Milhaud est aux États-Unis et Fernand Ochsé est réfugié dans la zone contrôlée par les troupes italiennes. Dans la mesure de ses possibilités, Honegger apporte son aide à ses trois amis de longue date contraints à fuir Paris. Directeur de la Villa Médicis, Jacques Ibert est relevé de ses fonctions par l'État français. Ce dernier lui reproche, outre d'avoir été nommé par le gouvernement de Front populaire, d'avoir quitté la France en juin 1940 à bord du *Massilia* en compagnie d'hommes politiques ayant l'ambition d'installer le gouvernement français en Afrique du Nord avant de se voir accusés de trahison[111]. Publié au *Journal officiel* du 19 octobre 1940, un arrêté (daté du 17 octobre) précise qu'Ibert est suspendu de ses fonctions à compter du 20 juin 1940, veille du départ du *Massilia*. Il s'installe avec sa famille à Antibes où Honegger lui fait parvenir de l'argent[112]. Après un séjour à Paris en 1942, il se rend en Suisse où il tombe gravement malade et est accueilli par un ami d'Honegger, William Aguet[113]. Honegger participe, en compagnie de Désormière et de Sauguet, au sauvetage des biens de Milhaud qui n'ont pas encore été spoliés par les Allemands[114]. En 1941, ces derniers s'approprient une grande partie du contenu de son appartement dont le loyer est régulièrement payé par Désormière[115]. En avril 1943, la menace d'une saisie de l'appartement se précisant, Désormière et Sauguet demandent à Honegger d'accueillir chez lui la bibliothèque du compositeur en exil[116]. Confronté aux mêmes risques que Milhaud, Fernand Ochsé, peintre et compositeur très lié à Honegger, est arrêté à Cannes en juillet 1944 et conduit, avec sa femme, à Drancy. Honegger tente, vainement, d'obtenir sa libération. Ochsé est déporté par le dernier convoi parti de France et assassiné à Auschwitz le 4 août 1944. Honegger apporte aussi son aide à des compositeurs dont il est moins familier. C'est le cas de Louis Saguer, compositeur juif allemand vivant au Puy-en-Velay avant d'entrer dans la résistance[117], auquel Honegger adresse une lettre de recommandation en février

111. Voir Rimbaud, *L'Affaire du « Massilia »*.
112. Voir Jacques Ibert, lettre à Andrée Winter, 27 novembre 1940. CH-Bps.
113. Voir Jacques Ibert, lettre à Arthur Honegger, 25 juillet 1943. CH-Bps.
114. Voir Vries, *Sonderstab Musik*, p. 210-217.
115. Voir Darius Milhaud, *Ma vie heureuse*, collection Bâtisseurs du xx^e^ siècle, Paris : Belfond, 1974 ; nouvelle édition, Bourg-la-Reine : Zurfluh, 1998, p. 240.
116. Voir Henri Sauguet, lettre à Arthur Honegger, 3 avril 1943. CH-Bps.
117. De son vrai nom Wolfgang Simoni. À la fin de l'Occupation, ce compositeur adopte définitivement son nom de résistant, Louis Saguer.

De 1939 à 1944, Messiaen reste fidèle à son « serment », formulé juste avant la déclaration de guerre dans *La Page musicale*, celui de continuer de se tenir à l'écart des académismes et des « paresseux[366] ». Dans le contexte de l'Occupation, marqué par un néoclassicisme dominant, le contraste est d'autant plus fort. Son œuvre n'est pas pénétrée par un besoin d'édulcorer son langage musical. En cela, il se distingue de Jolivet. Contrairement à ce dernier, fortement ébranlé par la défaite, Messiaen s'inscrit dans la durée et poursuit sa démarche compositionnelle initiée dans les années trente. En porte-à-faux sous le Front populaire, son catholicisme musical, malgré la modernité du langage, peut trouver sa place dans la France de Vichy, ville dans laquelle il passe quelques semaines en 1941. Du reste, l'État français ne le rejette pas et s'il ne lui passe aucune commande, il lui ouvre les portes du Conservatoire, alors qu'il n'a que 33 ans, et le fait profiter de l'exclusion d'un professeur d'origine juive. Sur ce point, il est difficile de vérifier si son catholicisme s'accompagne de l'antisémitisme affiché par son père en 1944, même si certains propos postérieurs à la guerre pourraient le laisser penser[367]. Faut-il déduire de cette proximité qu'il fait partie des musiciens bénéficiant d'un soutien appuyé de la part des milieux extrémistes comme le fait imprudemment Jane F. Fulcher[368] ? À l'inverse, cette sympathie supposée est-elle partagée ? Il est pour le moins difficile de se prononcer sur ce sujet. Si Peter Hill et Nigel Simeone n'entrevoient aucune activité de résistance dans son parcours[369], le second s'interroge sur les raisons qui le conduisent à rencontrer Durey, membre dirigeant du Front national de la musique, à plusieurs reprises en mars et avril 1944 alors qu'il prépare la création des *Liturgies*[370].

L'appréciation de la musique de Messiaen reste marquée par une controverse qui perdure au lendemain de l'Occupation lorsque sont créés, en mars et avril 1945, les *Liturgies* et les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*. Issue de la Résistance et publiée par les éditions de Minuit, la revue *Contrepoints*, dans sa première livraison, propose deux articles défavorables à Messiaen : « C'est, enrobé dans une modernité d'hier, le bon vieux romantisme d'avant-hier » que le public applaudit[371]. La sentence ne semble pas effrayer les jeunes élèves de Messiaen qui suivent ses cours privés et ses leçons au Conservatoire. La modernité de son langage, dissociée de sa finalité religieuse, séduit. Qui d'autre, du reste, pourrait attirer à lui ces apprentis compositeurs mus par le désir de s'éloigner d'un néoclassicisme qu'ils associent, trop rapidement, à la seule Occupation ? Rendant compte de l'activité

366. Messiaen, « Contre la paresse ».

367. Voir Messiaen, *Images*. Concernant Olivier Messiaen, voir Boivin, *La Classe de Messiaen*, p. 261-262.

368. S'appuyant sur une critique favorable (en réalité deux phrases) à Messiaen dans un article de *Je suis partout* datant du 3 février 1939, Jane F. Fulcher effectue hâtivement cette déduction. Voir Jane F. Fulcher, « Style musical et enjeux politiques en France, p. 33.

369. Voir Hill & Simeone, *Messiaen*, p. 139.

370. Voir Simeone, « Making Music in Occupied Paris », p. 49.

371. Fred Goldbeck, « De la situation faite à la musique contemporaine », *Contrepoints*, 1 (janvier 1946), p. 23. Pour le second article négatif, voir Henry Barraud, « Olivier Messiaen, compositeur mystique ? », *Contrepoints*, 1 (janvier 1946), p. 101-102.

dont Poulenc est membre. Loin d'être isolés, ils s'inscrivent dans un ensemble de gestes qui font de leur compositeur le résistant le plus actif dans son domaine de compétence. Avant même la publication de *Figure humaine* et des *Deux Poèmes de Louis Aragon*, Claude Roy, passé de l'extrême droite au Parti communiste, résistant très actif au sein du Comité national des écrivains et du Front national, écrit à Poulenc pour lui témoigner toute son admiration en le plaçant au panthéon des artistes résistants :

> Vous jouez dans le noir où nous sommes comme on chante pour ne pas avoir peur. Et nous n'avons plus peur. Nous savons qu'il y a toujours dans votre musique, et donc ailleurs, tant de sources, et d'oiseaux, tant de gentillesses (et de force), tant de gravité et d'allégresse. Nous savons qu'il y a toujours la France. Vous n'êtes pas beaucoup à nous le rappeler : Aragon, Éluard, Lurçat, quelques autres. Comment ne pas vous en savoir gré[48].

Poulenc n'est pas le seul membre du groupe des Six qui adhère au Front national de la musique à partir de 1941. Alors que Milhaud et Tailleferre, installés aux États-Unis, en sont empêchés, Honegger, Durey et Auric s'y inscrivent aussi. Certainement moins séduit par le Front populaire que ses trois amis restés en France, Poulenc se montre pourtant actif, du moins à travers certaines œuvres qu'il n'hésite pas à présenter au public.

Georges Auric semble bien plus discret que son contemporain (ils sont nés tous les deux en 1899) et partenaire du groupe des Six. Il passe de longs séjours dans le sud de la France et se consacre essentiellement au cinéma. Ses œuvres sont d'autant plus rarement interprétées qu'il semble se refuser à les voir créées dans le contexte de l'Occupation. Élève du Conservatoire puis de la Schola cantorum (où il travaille la composition avec d'Indy), Auric connaît le succès très tôt. *Les Fâcheux*, composés en 1924, sont le premier d'une longue série de ballets et *Le Sang d'un poète*, un film de Cocteau (qui lui avait dédié *Le Coq et L'Arlequin* en 1918) réalisé en 1930, la première de ses nombreuses musiques pour le cinéma. Plus proche du Front populaire que Poulenc, Auric est membre du comité exécutif de la Fédération musicale populaire et l'un des compositeurs de *Quatorze-Juillet*, une œuvre collective commandée par l'État et représentée le 14 juillet 1936[49].

Après l'arrivée des Allemands, Auric incite ses amis à rentrer à Paris ce dont témoigne Poulenc : « J'ai hésité quelque peu à regagner la capitale mais Auric réinstallé chez lui m'a fait dire de rentrer sans manquer. Je suppose tout de même qu'il y a des valeurs spirituelles à défendre[50]. » En décembre 1940, Auric précède Poulenc dans sa collaboration avec *La Nouvelle Revue française* à laquelle il fournit une chronique musicale pour

48. Claude Roy, lettre à Francis Poulenc, 10 avril 1944. Cité dans Poulenc, *Correspondance, 1910-1963*, p. 551.
49. Les six autres compositeurs sont Ibert, Milhaud, Roussel, Kœchlin, Honegger et Lazarus. Voir Ory, *La Belle Illusion*, p. 328-329.
50. Francis Poulenc, lettre à Darius Milhaud, 9 septembre 1940. Cité dans Poulenc, *Correspondance, 1910-1963*, p. 504-505. Marcel Delannoy apporte un témoignage allant dans le même sens. Voir Delannoy, *Honegger*, p. 189.

de d'Indy. Décédé en 1931, ce dernier ne connaît pas la postérité que ses convictions auraient pu lui permettre d'atteindre.

Quel bilan peut-on faire de l'attitude des compositeurs français sous l'Occupation, dès lors que l'on a constaté leur peu d'empressement à s'engager résolument et la primauté de la défense corporative ? De cette double tendance, il résulte que la perméabilité est la règle et que les compositeurs qui se plient strictement à la ligne de conduite édictée par le Front national de la musique (« Pas de collaboration à Radio-Paris, aux concerts allemands, aux journaux allemands, pas de participation aux manifestations de trahison[2] ! ») sont peu nombreux. Néanmoins, si l'on veut bien faire abstraction d'Honegger, c'est aux Six que l'on accordera la meilleure note. Milhaud et Tailleferre partis, l'un pour échapper au pire et l'autre pour rejoindre son mari, Poulenc, Auric et Durey s'illustrent au sein du Front national de la musique et adoptent un comportement qui ne manque pas de panache. Moins avisés, les quatre Jeune France gardent mal leurs distances avec l'État français, quand ils ne s'en rapprochent pas trop. À cet égard, ils sont finalement assez représentatifs du comportement général des compositeurs qui excluent difficilement de s'éloigner des opportunités offertes par la nouvelle politique musicale. De fait, dans un contexte d'interventionnisme renforcé et en l'absence d'un marché privé (à la différence des arts plastiques, de la littérature et du cinéma), la musique se trouve dans une situation de dépendance vis-à-vis de l'État qu'elle n'a encore jamais connue. Entamé depuis plusieurs décennies, le processus d'administration de la musique connaît ici un grand coup d'accélérateur : les commandes et aides à la création des associations de concerts s'ajoutent à l'habituel contrôle de la diffusion, par le biais des nominations, notamment à la Réunion des théâtres lyriques nationaux et au Conservatoire. Pourtant, la tendance lourde d'un conservatisme bien réel dans le domaine musical, qui trouve facilement des affinités avec Vichy, ne doit pas permettre de conclure que les compositeurs en seraient devenus les illustrateurs sonores, conscients ou inconscients, par pure idéologie. Le comportement des compositeurs est le résultat d'un difficile équilibre entre l'idéologie, les parts de marché dans le champ musical et les nécessités pécuniaires immédiates.

S'il est un point sur lequel s'opère un véritable consensus chez les musiciens français, c'est bien la nécessaire permanence de la musique française et sa supériorité sur la musique allemande contemporaine. C'est un fait acquis : Debussy a supplanté Wagner. Avec ce dernier, se referme un cycle inauguré par Bach, tandis que le premier est à l'origine d'une tradition en devenir. Bien que cette thèse ne soit pas nouvelle, on assiste à une exacerbation de la vision nationaliste de l'histoire de la musique dont le modèle est allemand. Cette théorie, devenue belliqueuse entre les mains des nazis, est désormais bien implantée à l'ouest du Rhin. Dès lors, l'histoire de la musique est vécue comme un combat qui oppose la France et l'Allemagne et s'apparente à une mise en abyme du conflit ouvert en 1939. Cependant, comme pour la continuité de la musique française, l'ambiguïté règne dans la mesure où la revendication d'une France musicale forte peut tout aussi bien permettre de justifier

2. *Musiciens d'aujourd'hui*, 4 (octobre 1942).