

**Yannick Simon. 2009. *Composer sous Vichy*. Lyon : Symétrie.
Collection « Perpetuum Mobile », 424 p. ISBN 978-2-914373-57-9**

Cécile Quesney

Volume 30, Number 1, 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1003502ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1003502ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Quesney, C. (2010). Review of [Yannick Simon. 2009. *Composer sous Vichy*.
Lyon : Symétrie. Collection « Perpetuum Mobile », 424 p.
ISBN 978-2-914373-57-9]. *Intersections*, 30(1), 117–123.
<https://doi.org/10.7202/1003502ar>

BOOK REVIEWS/RECENSIONS

Yannick Simon. 2009. *Composer sous Vichy*. Lyon : Symétrie. Collection «Perpetuum Mobile», 424 p. ISBN 978-2-914373-57-9.

Composer sous Vichy paraît à une période où la question des rapports entre musique et politique prend une place croissante dans la réflexion des musicologues. Les travaux de Jane Fulcher (1988, 1999, 2005), Esteban Buch (1999), Leslie Sprout (2000), et Jann Pasler (2009), pour n'en citer que quelques-uns¹, sont autant de contributions à une histoire de la musique qui analyse les liens entre production musicale, société et idéologie. Yannick Simon signe ici la première synthèse sur les compositeurs français sous l'Occupation et comble ainsi une importante lacune dans le champ de l'histoire de la musique en France, la « parenthèse » de Vichy n'ayant jusqu'à maintenant pas ou peu retenu l'attention des musicologues (Donin 2006). Auteur d'un premier ouvrage rédigé dans le cadre de la Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France (Simon 2000), ainsi que de plusieurs articles sur la période (Simon 1998, 2001, 2002, 2003, 2005 et 2006), Simon inscrit sa démarche dans la lignée des travaux pionniers de l'équipe de recherche de Myriam Chimènes² publiés dans l'ouvrage collectif *La vie musicale sous Vichy* (2001), auquel il avait lui-même apporté une double contribution (Simon 2001).

Composer sous Vichy se propose d'analyser la manière dont les compositeurs ont vécu, agi et exercé leur profession dans le contexte particulier de l'Occupation. Il s'agit donc de mesurer les conséquences de la guerre et de l'Occupation sur leurs différentes activités (dont la composition ne constitue qu'un aspect). Comme le souligne l'auteur dans l'introduction, l'étude de cette courte période nécessiterait idéalement d'en élargir les limites chronologiques, afin de mieux saisir les ruptures et les continuités avec les années qui l'encadrent. Pour autant, face à l'absence d'étude générale sur la période, Simon estime à juste titre que la première chose à faire est de combler ce vide dans le champ de la musique savante; il se concentre donc sur la vie musicale pendant les quatre années d'Occupation, sans toutefois s'interdire d'évoquer les années 1930 et l'après-guerre (ce qu'il fera finalement assez peu, et essentiellement pour éclairer les parcours personnels des compositeurs).

L'organisation du livre répond à une logique à la fois thématique et chronologique. Huit chapitres de dimensions variables explorent différentes facettes

¹ Ces ouvrages, à l'exception du livre d'Esteban Buch, portent sur l'histoire de la musique française des deux siècles derniers.

² Le groupe de recherche « La vie musicale en France pendant la Seconde Guerre mondiale », réunissant historiens et musicologues, est né en 1995 au sein de l'Institut d'histoire du temps présent.

de la vie musicale sous l'Occupation et proposent des « gros plans » sur quelques éléments ou trajectoires particulièrement significatifs. Les trois premiers chapitres traitent respectivement des conséquences de la « drôle de guerre » sur la vie musicale, du destin des compositeurs après la défaite et de la réorganisation de la vie musicale dans la France occupée. Le premier chapitre, intitulé « La 'drôle de guerre' », montre que la vie musicale suit son cours malgré la mobilisation et la dispersion des compositeurs. Les musiciens se demandent s'il y aura une « musique de guerre » (p. 19) et discutent de la supériorité de la musique française sur celle des ennemis.

Le deuxième chapitre, « La recomposition du paysage musical », évoque tout d'abord les compositeurs morts au champ d'honneur (Maurice Jaubert, Jehan Alain, Jean Vuillermoz), puis le sort et la production musicale des prisonniers de guerre. L'exemple du célèbre *Quatuor pour la fin du temps*, créé en 1941 au Stalag VIII A de Görlitz, montre qu'Olivier Messiaen, tout comme d'autres musiciens incarcérés, a bénéficié de circonstances favorables pour continuer à composer et à être joué. Simon s'intéresse ensuite à l'exclusion des compositeurs juifs ou « considérés comme Juifs » en raison de leurs origines. Il évoque en premier lieu Darius Milhaud, qui incarne la musique juive française aux yeux des Allemands et dont les œuvres ont été interdites durant l'Occupation. Certains compositeurs, tels Milhaud ou Alexandre Tansman, s'exilent aux États-Unis; d'autres, comme Manuel Rosenthal, font le choix de rester en France. Contrairement au cinéma, qui fait rapidement l'objet d'une législation à l'égard des Juifs, la création musicale n'est clairement réglementée qu'à partir de juin 1942, mais l'absence de recensement précis des compositeurs juifs ne permet pas aux autorités d'organiser un contrôle efficace.

Le troisième chapitre, « Réorganiser la vie musicale », développe quatre points particuliers : la reprise des activités musicales, les positions du journal *L'Information musicale*, la politique de l'État et la création de comités d'organisation. Si les institutions reprennent rapidement leurs activités après la défaite, la presse musicale, en revanche, se relève difficilement des difficultés liées à la guerre. Une revue domine toutefois le paysage musical de Vichy : *L'Information musicale*, créée par Robert Bernard, qui se substitue à *La Revue musicale*. Les articles de *L'Information musicale* reflètent un parti pris d'accommodation face à la politique du régime sans qu'il soit pour autant possible de dégager de ce journal une ligne claire sur le plan idéologique. Par ailleurs, afin de véhiculer l'image d'une culture française riche et vivante, l'État encourage la pratique des chants traditionnels et du chant choral; il développe également la politique de commandes aux compositeurs mise en place par le Front populaire, et augmente les subventions des structures de diffusion de la musique. Enfin, la création de trois comités d'organisation émanant de l'État traduit la double volonté de contrôler et de réformer la vie musicale. Le pianiste Alfred Cortot, premier musicien français à obtenir d'importantes responsabilités politiques, est le principal acteur de cette structure corporatiste conçue sur le modèle de la chambre de la musique du Reich. Les réalisations des comités restent toutefois limitées, et leurs membres compositeurs s'y impliquent rarement.

Les deux chapitres qui suivent, « Composer avec les Allemands » et « Composer avec l'État français », constituent certainement les points forts du livre de Yannick Simon en ce qu'ils traitent de sujets cruciaux tels que la politique musicale dans la France occupée, les rapports des musiciens au pouvoir et les questions de collaboration. Sauf lorsqu'ils décident de se retirer de la vie musicale, les musiciens français se trouvent dans la nécessité de « composer avec les Allemands », lesquels reproduisent leur propre politique culturelle en territoire occupé. Le service culturel de la *Propaganda-Abteilung* (service de propagande allemand en France) maintient l'ordre dans la sphère culturelle au moyen de la censure, de la propagande, de la contre-propagande et du renseignement. La *Propaganda-Abteilung* cherche également à favoriser les prétendus échanges culturels entre la France et l'Allemagne, tout comme les services culturels de l'ambassade d'Allemagne à Paris, lesquels prennent progressivement en charge les actions de la *Propaganda-Abteilung*. Le groupe Collaboration, qui contient une section musicale dont les membres sont pour la plupart compositeurs³, émane de l'ambassade et participe de cette volonté affichée de rapprocher les deux pays sur le plan culturel⁴. Conçu dans le même esprit, le voyage d'artistes français à Vienne, organisé par la *Propaganda-Abteilung* à l'occasion du 150^e anniversaire de la mort de Mozart, constitue un des points forts de la propagande culturelle des Nazis. En décembre 1941, 23 personnalités du monde musical sont invitées à séjourner à Vienne, tous frais payés, pour assister aux nombreux concerts et festivités organisés par le Reich. Le critique musical Lucien Rebatet a d'ailleurs bien conscience de la portée politique d'un tel voyage, affirmant à son retour qu'il s'agissait d'un « pèlerinage encore plus nazi que mozartien » (Simon cite ce passage des *Mémoires d'un fasciste* de Rebatet, p. 109). Ce chapitre présente également Radio-Paris, seule structure de diffusion de la musique à être dirigée par les Allemands, bien que ses employés soient presque tous Français. La musique, qui occupe environ les deux tiers de ses programmes, est le principal outil de propagande de cette station de radio faisant de la culture et des divertissements de puissantes armes de persuasion. Enfin, après cette présentation des services allemands et de leurs outils de propagande, Simon se penche sur la musique allemande jouée en France. On apprend notamment que Richard Strauss, Werner Egk et Hans Pfitzner étaient les principaux compositeurs germaniques vivants à être joués en France. La programmation de leurs œuvres lyriques à l'opéra entre 1942 et 1943 illustre la volonté de séduire le public français.

Le chapitre suivant, intitulé « Composer avec l'État français », présente les principaux aspects de la politique musicale de Vichy, qui constitue une étape importante dans le processus d'institutionnalisation de la musique en France. Vichy met en œuvre une politique volontariste visant, d'une part, à lutter contre le chômage chez les musiciens et, d'autre part, à véhiculer l'image d'une nation

³ Le comité directeur de la section musicale du groupe Collaboration était composé de Florent Schmitt et Alfred Bachelet (présidents d'honneur), Max d'Ollone (président) et André Lavagne (secrétaire général).

⁴ Tout comme les concerts franco-allemands organisés en 1942 par l'Institut allemand et la section musicale de Collaboration.

dominante sur le plan culturel, malgré la défaite et l'Occupation. Après une analyse de la récupération des morts au champ d'honneur par l'État, Simon s'intéresse aux compositeurs « officialisés » par le régime, ainsi qu'à la politique de commandes de l'État. Louis Hautecœur, à la tête des Beaux-Arts, reprend la politique de commandes initiée par le Front populaire tout en la développant. Il favorise la création d'œuvres commandées avant guerre (comme *Le Rossignol de Saint-Malo* de Paul Le Flem et *Ginevra* de Marcel Delannoy, deux opéras-comiques commandés en 1938 et créés en 1942) et passe 67 nouvelles commandes à des compositeurs aux tendances relativement diverses, dont seulement 13 seront créées avant la Libération (notamment des œuvres d'Henri et René Challan, Georges Dandelot, Henri Dutilleux, André Jolivet et Jean Rivier). Une politique discographique, également en faveur de la musique contemporaine, est mise en place : 40 disques, tous consacrés à des compositeurs vivants, sont gravés sous l'Occupation. L'État encourage donc largement la création musicale et, même s'il favorise l'esthétique néoclassique, il n'en exclut pas pour autant les œuvres de tendances différentes. La fin de ce chapitre est consacrée aux « illustrations sonores de la Révolution nationale » (p. 192) et aux hommages musicaux au Maréchal Pétain. Simon présente en particulier trois spectacles produits par l'association Jeune France⁵ et consacrés à Jeanne d'Arc, sujet cher aux tenants de la Révolution nationale : les deux œuvres collectives *Portique pour une jeune fille de France* et *Sainte Jeanne*, ainsi que l'oratorio d'Arthur Honegger et Paul Claudel, *Jeanne d'Arc au bûcher*. Parmi les quelques musiciens ayant écrit des œuvres en hommage au Maréchal, Jean Françaix, auteur d'une cantate dédiée à Pétain, est sans doute le compositeur le plus marquant.

Le sixième chapitre porte sur « La création à l'Opéra et à l'Opéra-Comique », dont l'activité est intense durant les quatre saisons de l'Occupation. Les deux salles sont remplies par les Français, mais aussi par les Allemands qui occupent près de la moitié des places. Les programmes de la Réunion des théâtres lyriques nationaux sont principalement composés de créations françaises, ainsi que d'œuvres des répertoires allemand et français. Serge Lifar, chorégraphe opportuniste et sympathisant nazi, se trouve à la tête de la troupe de ballet de l'Opéra et réalise plusieurs projets chorégraphiques d'esthétique néoclassique. Les genres du ballet et de l'opéra-comique, considérés comme typiquement français, sont encouragés par les autorités et remportent un grand succès.

Le chapitre suivant, intitulé « Trajectoires de la modernité », développe quatre aspects jugés représentatifs de la modernité sous l'Occupation. Il débute par une réflexion sur la portée esthétique et politique de la querelle née autour de la notation Obouhow, une notation musicale adaptée à la musique moderne, élaborée par le compositeur russe Nicolas Obouhow. Suivent trois sections biographiques, respectivement consacrées à Arthur Honegger, Olivier Messiaen et André Jolivet, trois compositeurs pour qui l'Occupation a représenté une période cruciale sur le plan de leur carrière. L'analyse de la consécration d'Honegger, musicien suisse né en France, révèle l'attitude ambivalente de ce compositeur

⁵ Pierre Schaeffer crée cette association culturelle en novembre 1940 en reprenant le nom du groupe « Jeune France » constitué en 1936 par Daniel-Lesur, Yves Baudrier, Jolivet et Messiaen.

particulièrement joué sous l'Occupation et dont on fête le cinquantième anniversaire en juin 1942⁶. Cette section est suivie d'une présentation de l'itinéraire de Jolivet, compositeur novateur influencé par le primitivisme et l'ésotérisme, qui s'écarte cependant de son style incantatoire d'avant-guerre pour adopter un langage plus traditionnel pendant la période de Vichy. Enfin, l'analyse de « l'ascension de Messiaen » (p. 333) révèle que le contexte de l'Occupation a peu de prise sur la démarche esthétique de ce compositeur original et ambitieux. Trois types de compositeurs, définis par des attitudes et des parcours bien distincts, sont ainsi mis en évidence : le type du musicien consacré qui a su s'accommoder à la politique culturelle en place, celui de l'artiste moderne adaptant quelque peu son langage à l'air du temps, et celui de l'avant-gardiste indépendant, concentré sur sa carrière et la constitution de son esthétique⁷.

Le dernier chapitre, « De l'ombre à la lumière », est d'abord consacré au Front national de la musique, unique organe de Résistance des musiciens sous l'Occupation. Cette organisation communiste rassemble des compositeurs et interprètes aux opinions diverses (dont Roger Désormière, Irène Joachim, Charles Münch, Louis Durey, Elsa Barraine, Francis Poulenc, Roland-Manuel, Manuel Rosenthal, Claude Delvincourt). Mais ses actions, qui consistent principalement à défendre la musique française et à refuser toute forme de collaboration avec les Allemands, demeurent limitées. L'attitude résistante des compositeurs se manifeste donc davantage par des actes que par la création elle-même. Toutefois, quelques œuvres de Poulenc, Barraine, Georges Auric et Claude Arrieu traduisent un réel engagement en faveur de la Résistance⁸. À la Libération, alors que la vie musicale reprend rapidement son cours, les membres du Front national de la musique exigent que certains musiciens (en particulier les membres du groupe Collaboration) soient sanctionnés en raison de leurs compromissions avec l'ennemi. Pour conclure, Simon souligne le fait que si le régime a exclu quelques compositeurs de la vie musicale, il a aussi favorisé la carrière de certains autres : « des carrières s'y construisent, d'autres y trouvent un second souffle » (p. 365). Composer sous Vichy impliquant certains accommodements avec le pouvoir, plusieurs musiciens opportunistes sont allés jusqu'à se compromettre ; mais, finalement, rares sont les compositeurs à s'être clairement engagés pour ou contre le régime.

Cet imposant volume de 424 pages est muni d'un appareil critique de qualité : il contient, outre de nombreuses notes de bas de page, une liste des compositeurs en activité sous l'Occupation, un index des œuvres et un des noms, une liste des sources ainsi qu'une bibliographie conséquente. Le livre de Simon est particulièrement bien documenté : il synthétise des informations contenues dans des ouvrages existants, mais il est également le fruit d'un important

⁶ Si Honegger est critique musical au journal collaborationniste *Comœdia* de 1941 à 1944, s'il participe au voyage de propagande nazie à Vienne pour la Semaine Mozart à la fin de 1941, il est également membre de l'organe de résistance du Front national de la musique, avant d'en être exclu en 1943.

⁷ On peut remarquer que ces trois types de compositeurs ont en commun de se référer à la tradition française, qu'elle soit d'essence classique, religieuse ou populaire.

⁸ Voir en particulier les *Deux Poèmes de Louis Aragon* et la cantate *Figure humaine* (sur des poèmes de Paul Eluard) de Poulenc, ainsi que les *Quatre Chants de la France malheureuse* (sur des poèmes d'Aragon, Eluard et Jules Supervielle) de Auric.

travail de recherche sur divers documents d'archives (Archives nationales de France, fonds publics et privés, presse musicale, documents imprimés et témoignages).

Ce panorama de la vie musicale savante sous Vichy contient de nombreuses informations biographiques sur les compositeurs ainsi qu'un très grand nombre de données factuelles (sur le répertoire, la vie musicale et ses institutions) ; autant d'informations, qui, en dépit de quelques répétitions, se révèlent très utiles dans le cadre d'une lecture ciblée. Signalons quelques erreurs qui se sont glissées dans le livre. En page 61, l'auteur cite le nom de Jean Delannoy, auquel *L'Information musicale* consacre un article. Or il s'agit en réalité du compositeur Marcel Delannoy, et non du réalisateur français Jean Delannoy. Par ailleurs, aux pages 100, 147 et 183, il est bien question de l'écrivain Alphonse de Châteaubriant, et non de son illustre prédécesseur Châteaubriand comme cela est indiqué. Par ailleurs, on pourra regretter que l'activité musicale de province, à l'exception d'Angers, soit peu évoquée, même si la très forte centralisation de la vie musicale peut expliquer ce parti pris. Si le choix — au demeurant justifié — de proposer une vaste synthèse de l'activité des compositeurs sous Vichy ne permet pas à l'auteur de procéder à des analyses détaillées des œuvres ni de développer plus amplement certaines questions décisives — comme celle des rapports entre les compositeurs et la sphère politique ou celle de l'instrumentalisation de la musique par le régime — ce livre a néanmoins le grand mérite de fournir le cadre général dans lequel des études plus spécifiques pourront s'inscrire. Ainsi, par la somme d'informations rassemblées autant que par les questions essentielles qu'il permet de poser, cet ouvrage constitue un outil indispensable pour les chercheurs et les musiciens qui souhaitent approfondir la réflexion sur la période de Vichy.

RÉFÉRENCES

- Buch, Esteban. 1999. *La « Neuvième » de Beethoven : Une histoire politique*. Paris : Gallimard.
- Chimènes, Myriam, dir. 2001. *La vie musicale sous Vichy*. Bruxelles : Complexe.
- Donin, Nicolas. 2006. « Les années 1940–1945 : Notes sur une périodisation usuelle de l'histoire de la musique ». Dans *Musique et modernité en France (1900–1945)*, sous la dir. de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, 51–65. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Fulcher, Jane F. 1988. *Le grand opéra en France : Un art politique (1820–1870)*. Traduit de l'américain par Jean-Pierre Bardos. Paris : Belin.
- _____. 1999. *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Oxford : Oxford University Press.
- _____. 2005. *The Composer as Intellectual : Music and Ideology in France 1914–1940*. New York : Oxford University Press.
- Pasler, Jann. 2009. *Composing the Citizen. Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley : University of California Press.
- Simon, Yannick. 1998. « La vie musicale à Angers pendant la Seconde Guerre mondiale ». *Archives d'Anjou* 2, décembre 1998 : 189–204.

- _____. 2000. *La SACEM et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'Occupation*. Paris : La Documentation française.
- _____. 2001. « La SACEM et l'étatisation du droit d'auteur », « Les Jeunesses musicales de France ». Dans *La vie musicale sous Vichy*, sous la dir. de Myriam Chimènes, 53–67 ; 203–215. Bruxelles : Complexe.
- _____. 2002. « Les périodiques musicaux français pendant la Seconde Guerre mondiale ». *Fontes Artis Musicæ* 49, 1–2 (janvier–juin) : 67–78.
- _____. 2003. « Les écrits sur la musique publiés sous l'Occupation (1940–1944). Étude des ouvrages conservés à la bibliothèque municipale d'Angers dans le fonds Riobé ». *Revue de musicologie* 89, 1 : 93–128.
- _____. 2005. « Composer sous Vichy ». Dans *Résistances et utopies sonores*, sous la dir. de Laurent Feneyrou, 39–47. Paris : Centre de documentation de la musique contemporaine.
- _____. 2006. « Claude de France, notre Wagner. Le culte de Debussy sous l'Occupation ». *Cahiers Debussy* 30 : 5–26.
- Sprout, Leslie A. 2000. *Music for a « New Era » : Composers and National Identity in France, 1936–1946*. Thèse de doctorat, Berkeley : University of California.

CÉCILE QUESNEY

Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, avec la collaboration de Mireille Barrière et al. 2009. *Chronologie musicale du Québec, 1535–2004 : Musique de concert et musique religieuse*. Québec : Septentrion. 366 p. ISBN papier 978-2-89448-593-4 (couverture souple), ISBN PDF 978-2-89664-553-4.

Depuis sa parution à l'automne 2009, la *Chronologie musicale du Québec, 1535–2004* de Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson se positionne comme un outil indispensable pour la recherche sur la vie musicale au Québec et au Canada. Cette chronologie musicale du Québec, une première du genre, permet désormais aux musicologues, historiens et mélomanes de retracer facilement les faits marquants de l'histoire musicale québécoise.

Cet ouvrage de référence a été conçu par deux auteurs et cinq collaborateurs dont les domaines de spécialisation se complètent. Les auteurs Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson sont chercheurs au Centre de recherche inter-universitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ), et professeurs titulaires retraités de l'Université de Montréal pour l'une, et l'Université Laval pour l'autre. Marie-Thérèse Lefebvre a écrit au cours de sa riche carrière de nombreux articles et monographies sur plusieurs musiciens québécois du XX^e siècle, dont Marius Barbeau, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Marcelle Deschênes, Serge Garant, André Mathieu, Rodolphe Mathieu et Jean Valerland¹. Pour sa part, Jean-Pierre Pinson est reconnu comme un spécialiste de la *performance practice* de l'époque baroque et de la musique interprétée

¹ Une liste sommaire des publications de Marie-Thérèse Lefebvre se trouve en références.