



**HAL**  
open science

## Ces chansons qui nous ont fait tant de mal

Philippe Gumplowicz

► **To cite this version:**

Philippe Gumplowicz. Ces chansons qui nous ont fait tant de mal: Usages musicographiques du populaire en sortie de guerre, 1940-42. Anne Piéjus; Alexandra Laederich. Créer, jouer, transmettre la musique, de la Troisième République à nos jours, Centre de Documentation Claude Debussy, 2019, 978-2-9568421-0-1. hal-02017624

**HAL Id: hal-02017624**

**<https://univ-evry.hal.science/hal-02017624>**

Submitted on 13 Feb 2019

**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.

## Ces chansons qui nous ont fait tant de mal.

### Usages musicographiques du populaire en sortie de guerre, 1940-1942

Le discours sur la musique, les jugements de goût des mélomanes, constituent une formidable source documentaire pour accéder au vaste registre d'un imaginaire politique où se mêlent des idées, des passions, des émotions, des forces souterraines : ce que l'historien George L. Mosse appelle une « ambiance », un « mouvement culturel<sup>1</sup> » et Pierre-André Taguieff, « une région de l'imaginaire politique des sociétés modernes caractérisée par l'effacement de la frontière entre le culturel et le politique<sup>2</sup> ». Nous étions peu nombreux, parmi les musicologues, à y prêter attention il y a une trentaine d'années autour notamment de Joël-Marie Fauquet et Hugues Dufourt. Myriam Chimènes faisait partie de ce groupe pionnier.

#### Le choral contre la chanson

Pour tous ceux qui reprirent le travail à l'automne 40, la France sortait de guerre. Il y avait eu un armistice, avec des conditions difficiles imposées par l'occupant, un honneur froissé pour certains, des opportunités pour d'autres et pour la majorité, une vie qui continuait. Restait néanmoins à accepter, voire à digérer, la défaite. Cela supposait de la comprendre et de l'expliquer. Naquit ainsi un discours de la défaite – étrange ou pas ? – qui charriait en un flot d'observations navrées sur le foutraque de la campagne de France, des réflexions d'ordre politique ou militaire sur l'impréparation du pays et de ses élites, et de l'absence de vision de son commandement<sup>3</sup>. À droite, à l'extrême-droite ou chez les penseurs non-conformistes, ce discours pointait les responsabilités des

---

<sup>1</sup> George L. Mosse, *La Révolution fasciste, Vers une théorie générale du fascisme*, (1999), trad. franç. Jean-François Séné, Paris, Seuil, 2003. Voir aussi George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology* [1964], *Les Racines intellectuelles du Troisième Reich*, trad. C. Darmon, Paris, Calmann-Lévy/Mémorial 2006, cité par Robert O. Paxton, *Le Fascisme en Action*, Paris, Seuil, 2004, pour la traduction française, p. 75.

<sup>2</sup> Pierre-André Taguieff, *Pour une sociologie historique de l'antisémitisme culturel* (texte d'orientation d'un projet de colloque sur l'antisémitisme culturel prévu pour les 31 mai et 1<sup>er</sup> juin 2007). Texte non publié.

<sup>3</sup> Marc Bloch, *L'Étrange défaite*, 1940, in *L'histoire, la guerre, la Résistance : édition établie par Annette Becker et Étienne Bloch*, Paris, Gallimard, 2006 ; André Maurois, *Tragédie en France*, New York, Éditions de la Maison française, 1940, André Morize, *France été 1940*, New York, Éditions de la Maison française, 1941.

<sup>4</sup> Voir Louis-Ferdinand Céline, *Les Beaux Draps*, Paris, Nouvelles Éditions françaises, 1941 ; Lucien Rebatet, *Les décombres*, Paris, Denoël, 1942 ; dans un registre moins radical, Alfred Fabre-Luce, *Journal de la France*, Paris, Éditions de la toison d'or, 1942 ; Bertrand de Jouvenel, *Après la défaite*. Paris, Plon, 1941.

<sup>5</sup> Telle est la logique des lois sur le statut des Juifs à partir d'octobre 1940.

hommes politiques et de la démocratie parlementaire, celui de la Troisième République dont le pic d'horreur aurait été le Front populaire<sup>4</sup>. Dans un registre moral et quasi métaphysique, la réflexion sur la défaite puisait dans le registre religieux de la contrition, comme l'explicitait dans une formule des plus concises le maréchal Pétain dans son discours du 17 juin 1940 : « Depuis la victoire [de 1918], l'esprit de jouissance [l'avait] emporté sur l'esprit de sacrifice ». Passant du domaine personnel à celui du national, cet examen de conscience pointait ainsi un état d'esprit général bien difficile à définir mais qui se caractérisait dans les catégories de l'affaïssement et de la vulgarité. Une guerre du goût avait précédé la guerre militaire ; toutes deux avaient été perdues, la défaite de la première préparant la seconde. L'assaillant qui menait la guerre du goût n'avait pas encore de nom, les sociologues et les historiens du culturel la désigneront quelques dix années plus tard comme « culture de masse ». Celle-ci changea de nature à partir des années trente. Choyés dans les années vingt par les avant-gardes, les chansons, le music-hall, le cinéma, la TSF, devenaient suspects dans une partie du monde intellectuel à mesure que les moyens de communication gagnaient en intensité et en efficacité<sup>5</sup>. La défaite ne pouvait trouver une explication dans la seule malfaisance de dirigeants politiques ni même dans la malfaisance inhérente à la République parlementaire. Elle relevait aussi de l'action souterraine d'un ennemi intérieur sans visage. Une collection de livres dirigée par Jacques Chardonne se spécialisa dans cette recherche des causes qui prendra la forme de l'accusation (le procès de Riom) ou d'un curetage moral.

*Études françaises* cherchera à répondre au besoin de vérité qu'éprouve notre pays après la défaite la plus complète et la plus humiliante de ses annales. Il faudra d'abord connaître les causes de la ruine [...]. La catastrophe ne se laisse pas déduire de fautes individuelles ou d'accidents techniques. La santé de la France était minée dans tous ses organes<sup>7</sup>.

La déploration s'appuyait sur des métaphores empruntées au tableau clinique de l'infection virale ou microbienne : un corps sain attaqué par des virus. L'invasion militaire du territoire avait été précédée d'intrusions qui agissaient à la manière d'un agent invisible. La présence de la musique dans cette collection supposait qu'elle avait sa part de responsabilité dans la défaite. Dans *La Musique et le peuple en France*<sup>8</sup>,

---

<sup>6</sup> « Études françaises », Stock, Paris, 1941.

<sup>5</sup> Philippe Roussin a consacré un long développement à cette question de la coupure moderniste entre art authentique et culture de masse. Voir Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire*, Paris Gallimard, 2005, p. 252 et suivantes.

André Cœuroy dressait la liste des genres chansonniers qui avaient contribué à « miner la santé de la France ». L'enchaînement de ses arguments formait tourbillon, cavalcade, explosait en estocade capricante. Son érudition aurait pu être assommante, elle était légère, quand bien même elle était utilisée pour traîner la chanson de variété au pilori.

### André Cœuroy – esquisse de biographie

Après quatre ans de captivité durant la Grande Guerre, cet ancien élève de l'École normale supérieure né en 1891, fin musicien par ailleurs – il avait suivi l'enseignement de Max Reger à Leipzig – délaissa la chaire professorale au profit de la tribune de presse, spécialisée puis généraliste. Il dirigea ainsi la *Revue musicale* à partir de 1921 jusqu'en 1937 (formellement en tout cas), aux rubriques musicales de *Paris-Midi* (à partir de 1925) de *Gringoire*, de 1931 jusqu'en 1939, puis à celle de *Je suis partout* désertée par Lucien Rebatet, à partir de 1943 (il y publiera six articles circonscrits à la seule musique). Cette cartographie journalistique dessine en creux un parcours dans lequel musique et politique marchèrent de concert. Au début des années vingt, il se passionnait pour le jazz et l'esthétique festive des compositeurs du Groupe des Six, commandait des articles sur la deuxième École de Vienne, s'insurgeait contre le régionalisme musical « qui ne voulait rien connaître en dehors de sa race et de ses manies et de ses préjugés<sup>9</sup> ». Les germes nationalistes apparurent en 1928. « Longtemps l'on a cru que la musique n'était qu'un langage international. Mais chaque race a son style musical<sup>10</sup> ». À la fin de la décennie, il en vint à privilégier l'enracinement musical. De « la chair et le sang » du folklore surgirait le sursaut qui revitaliserait la musique et ramènerait la France à elle-même. Régénérée par du folklore, la musique classique ne s'en porterait que mieux. Non-conformiste dans ses premiers écrits, notre musicographe se fit le chantre d'un *volkisme* français. Il en fut ainsi d'une partie du monde musical qui s'engagea yeux fermés et oreilles ouvertes dans la Révolution nationale<sup>11</sup>.

Mais rien, dans ses fonctions professionnelles, le prédestinait à ce recentrage. Secrétaire principal de l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI), une instance

---

<sup>9</sup> André Cœuroy, *La Musique française moderne, op. cit.*, p. 100.

<sup>10</sup> André Cœuroy, *Panorama de la Musique Contemporaine*, Les Documentaires, Simon Kra, Paris, 1928, p. 9.

<sup>11</sup> Sur Jacques Chailley, voir Jean Gribenski, « L'exclusion des juifs du Conservatoire (1940-1942) », *La vie musicale sous Vichy*, dir. Myriam Chimènes, Paris, Éditions Complexe, 2001 ; Sara Iglésias, *Musicologie et Occupation*, Paris, MSH, 2014 ; Karine Le Bail et Esteban Buch, « Les résonances contemporaines de Vichy dans le milieu musical » *La musique à Paris sous l'Occupation*, dir. Myriam Chimènes et Yannick Simon, Paris, Fayard/Cité de la musique, 2013.

proche de la Société des Nations dont il intégra la direction en 1928, il y supervisa les différents congrès et colloques dévolus à la musique et à l'art populaire. Le registre était celui de la diplomatie culturelle, la coopération humaniste et scientifique entre les nations. **Cet** « Unesco avant la lettre »<sup>12</sup> disparut dans les convulsions qui suivirent la débâcle. André Cœuroy se vit informé administrativement de la fin de sa collaboration le 30 septembre 1941. Si *La Musique et le peuple en France* porte la trace des observations tirées de son expérience professionnelle, il en est aussi son impensé, son *coming out* du côté de la Révolution nationale, après des années de vie professionnelle passées dans un milieu radical-socialiste et franc-maçon.

### **« Il n'y a plus rien ». Du ferment à la pourriture**

Bien sombre, le « chant profond » qu'il dresse de cette nation vaincue. « La chaîne fidèle des générations » s'étant brisée, les chants populaires (on dirait aujourd'hui traditionnels) des provinces n'existent plus qu'à l'état de souvenirs, de reliques, de reconstitutions en **carton-pâte** ou d'archives.

La musique populaire, la chanson, toutes ces mélodies que l'on dit éternelles et que de doux rêveurs recueillent dans des volumes et des archives [...]. La chanson populaire existe encore dans les textes. Elle n'existe plus dans les têtes. Rien, zéro, néant [...] Les farandoles, les pastourelles, cela n'est plus que de l'opéra-comique<sup>13</sup> ?

Populaire : c'est le terme que l'Institut International de Coopération Intellectuelle avait substitué dans ses publications à celui de folklorique au début des années trente. La disparition des chants populaires de France était saisissante dans une perspective comparative. À l'IICI, André Cœuroy supervisait une « Société Internationale de la Musique Populaire » qui recensait et interrogeait les méthodes de collectage (enregistrements ou repiquages manuels), d'identification et de classement des musiques populaires<sup>14</sup>. À la suite d'un congrès international des arts populaires tenu à Prague en 1928, ses voyages d'études lui avaient permis de vibrer aux chansons traditionnelles de Hongrie, du Tyrol, des Asturies. La comparaison était cruelle avec le folklore des provinces françaises. On était passé de l'anémie au trépas. Cette « beauté

---

<sup>12</sup> Jean-Jacques Renoliet, *L'UNESCO oubliée, la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

<sup>13</sup> André Cœuroy, *La Musique...*, p. 8.

<sup>14</sup> Institut International de Coopération Intellectuelle, *Musique et chanson populaires*, Paris, 1934.

du mort » dont parlera plus tard Michel de Certeau<sup>15</sup>, André Cœuroy s'en fit le médecin légiste. Il l'autopsia puis diagnostiqua le caractère intentionnel du décès. Une offensive menée au XVIII<sup>e</sup> siècle par un vent d'ironie et de sarcasme s'en était prise aux vieilles chansons coutumières. Ses prodromes se situaient dans ces « sociétés chantantes où le bourgeois venait pousser sa romance ou écouter celle du voisin : école d'individualisme<sup>16</sup> ». Située au cœur de la capitale, la société du Caveau, la plus célèbre des goguettes parisiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle, était le creuset de « l'esprit démolisseur » et du « bourgeoisisme jouisseur [...] dont nous avons crevé » (p. 63). S'ensuivirent les « chansons humanitaires à revendications enrôlées », les « goguettes de la monarchie de Juillet », les « serinettes [...], refrains d'opérette, vogue d'Offenbach, cabarets de Montmartre » (p. 70). Ces « divertissements de gens bien nés qui [avaient] la prétention de résumer l'élégance parisienne et l'esprit français » avaient fini par former « la chanson du café-concert qui fait ce qu'elle croit être son art avec le manque de tout : le manque de souffle, le manque de grâce, le manque de ligne, le manque de goût » (p. 69-70). Qu'elles fussent satiriques, grivoises, bachiques, toutes ces chansons s'adressaient à des individus et non à un peuple, elles privilégiaient l'esprit critique au choral. « La chanson populaire s'adresse à l'âme collective. Elle n'est pas individualiste. Aussitôt elle a été battue en brèche par la chanson satirique et personnelle. Celle-ci ne s'adresse pas à l'esprit social. Elle s'adresse à l'esprit critique. » (p. 61)

Cette construction d'un lien « organique » entre une terre, un peuple et sa musique puisait dans un socle idéologique inspiré de Johann Gottfried Herder (1744-1803). Par delà la glorification de l'originaire, la communauté rurale était posée comme modèle de toute unité humaine. Preuve musicale tangible de cette unité réalisée : les *Volkslieder*. L'auteur et l'auditeur étaient une seule personne : « Les bergers poètes ne composaient pas pour les paysans ; ils étaient eux-mêmes ces paysans et se reconnaissaient entre eux » (p. 49). Il en ressortait que seules les chansons issues des travaux, des peines, des fêtes et des coutumes méritaient d'être populaires : « La musique qui sort du peuple continue de vivre avec le peuple, et celle-là est la plus vraiment « populaire » qui répond, à chaque instant donné, aux exigences de la vie de chaque jour » (p. 16).

Opposition terme à terme **entre** chansons par le peuple et chansons pour le peuple. Les premières émanent d'une identité collective qu'elles sédimentent en retour, les secondes

---

<sup>15</sup> M. de Certeau, D. Julia et J. Revel, « La beauté du mort », *La culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1974, p. 54.

<sup>16</sup> André Cœuroy, *La Musique...*, p. 62. Les citations suivantes sont extraites du même ouvrage.

la dissolvent à coup d'assauts d'esprit critique. Une trinité pathogène – politique, jouissance, facilité – avait gagné tout le corps social **et là** résiderait « l'origine de notre abaissement » (p. 65). Le versant moral de l'individualisme rejoint le jugement esthétique. Les auteurs de chansonnettes « savent ce qui plaît... Ils misent sur la bassesse et gagnent à tout coup » (p. 34). Ces chansons sans racines, trafiquées, convenues, préméditées, expliquent la « nullité dans laquelle le peuple est tombé depuis plus d'un demi-siècle » (p. 29). Ultime maillon d'une chaîne étrangère à la « substance musicale de la France », le music-hall a fermé le ban du cortège des genres corrupteurs.

Avec le début du vingtième siècle, sous l'influence des expositions universelles, surtout celle de 1900, l'apport étranger devient menaçant. À l'abêtissement interne se joint un abêtissement externe : tangos, maxixes, cake-walk – non méprisables en soi ; mais, transplantés, ils perdent tout leur sens – ; on n'en saisit que le coloris populacier, et les rythmes proprement français disparaissent<sup>17</sup>.

Effet collatéral de cette globalisation chansonnière, de fortes musiques enracinées en leur territoire – fortes car enracinées – se virent dénaturées en « espagnolades » ou en « viennoiseries » sur les scènes d'opéras-comiques puis de music-hall. Le transfert des musiques dégradait décidément tout, aucune **musique** ne supportait le voyage. **Il faut ici** au traumatisme de la défaite dont la manifestation tangible était la perméabilité du territoire. Cette invasion avait été précédée par une invasion subreptice, déjà notée par les théoriciens du nationalisme. Charles Maurras avait indiqué l'objectif du nationalisme : « La sauvegarde due à tous ces trésors qui peuvent être menacés sans qu'une armée étrangère ait passé la frontière, sans que le territoire soit physiquement envahi<sup>18</sup> ».

### **Une histoire des sons mêlés**

Déjà, au tournant des années trente, André Cœuroy présentait le bouleversement anthropologique qui procéderait de l'apparition massive de la musique mécanique (TSF et phonographe)<sup>19</sup>. Il avait minutieusement rendu compte du rapprochement, du télescopage de musiques issues de mondes éloignées et amenées dorénavant à se mélanger. Des sons nouveaux, des rythmes indécents surgissaient des postes de **T.S.F.**, des disques 78 tours, des salles de music-hall ou des dancings. La prolifération de sons étrangers dans un premier temps, puis mêlés, accélérât la dégradation commencée depuis **les** Lumières, elle prenait d'assaut l'instance intérieure déjà bien affaiblie qui

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Charles Maurras, *Mes idées politiques*, Paris, Fayard, 1937, p. 264.

<sup>19</sup> André Cœuroy (avec G. Clarence), *Le phonographe*, Paris, Kra ; *Panorama de la radio*, Paris, Kra, 1930.

commandait l'union de l'individu à un passé, à un destin partagé, à un esprit du lieu, à une collectivité régionale ou nationale : le goût. Posé comme une appétence à un beau essentialisé, le bon goût réunissait une communauté. Au bon goût correspondait un bon peuple que les sons mêlés, le sarcasme, la revendication avaient métamorphosé en une populace, vile, grégaire, atomisée et désarmée. Grâce aux machines parlantes, l'« ici » devenait perméable à l'« ailleurs ».

Ce n'est plus le clocher du village qui donne l'heure aux campagnes : ils règlent leurs pendules sur le carillon de Westminster. Ils dansent, ces villageois, au son de l'orchestre nègre d'un palace. Paris, Londres, les capitales lointaines qui, pour eux, n'étaient volontiers qu'un mot, se rapprochent et sont entrevues. Le bourg est transformé en salle de bal ou de concerts, grâce à l'énorme diffuseur placé au coin de la boutique désuète, [...] c'est au son de la marche funèbre de Chopin que la brave aïeule n'ayant jamais connu la joie d'entendre une note de musique s'endormira de l'éternel sommeil<sup>20</sup>.

En 1930, André Cœuroy se contentait d'un constat et d'une question : cette musique désormais à portée d'ouïe était-elle promesse de vitalisation ? Représentait-elle une menace de contamination ? Postuler l'inéluctabilité d'un continuum de l'une à l'autre deviendra une antienne de l'extrême-droite. Pour André Cœuroy comme pour Lucien Rebatet, la contamination succéda à la vitalisation, entre 1920 et 1939. « Je ne conteste pas que l'art français, qui s'est assimilé tant de choses, y eût pu [i.e. dans l'apport d'artistes étrangers] découvrir quelques ferments, mais le ferment s'est mué en pourriture<sup>21</sup> ». Le mot « variétés » prenait là tout son sens, celui d'une diversité culturelle qui tourneboulait l'auditeur en même temps qu'elle le déracinait.

Dès 1936, dans *Gringoire*, les réflexions anti-modernes de Cœuroy se radicalisèrent, suivant en cela les opinions de cette frange de la droite qui bascula à l'extrême-droite lors du gouvernement de Front populaire dirigé par Léon Blum. Il vitupérait contre les eaux saumâtres des goguettes, cabarets et cafés-concerts, ces « bas produits d'une civilisation citadine » qui abaissaient « un goût qui [allait] en s'intoxicant<sup>22</sup> ». L'agent corrompateur était cette consommation passive de chansons soumises aux caprices de l'instant, un phénomène qui allait de pair avec le déclin de la France rurale. S'il y a regain, écrit-il, il viendra de la « musique populaire, seule capable de régénérer l'inspiration musicale menacée par les formules et les manies intellectuelles<sup>23</sup> ». La suite se tiendrait dans la Révolution nationale. La chanson traditionnelle serait la bande sonore de la terre qui ne ment pas, une « paysannerie faite art<sup>24</sup> ». Il précise en 1941 :

---

<sup>20</sup> André Cœuroy, *Panorama de la radio, op. cit.*, p. 12.

<sup>21</sup> Lucien Rebatet, « Pour un art occidental », *Je suis Partout*, 8 décembre 1939.

<sup>22</sup> André Cœuroy, *Gringoire*, 5 mai 1936.

<sup>23</sup> André Cœuroy, *La Musique...*, p. 75.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 76.

Pour le dire en gros et sans nuances, nous sommes et nous restons des paysans. L'art français, si subtil et si délié qu'il puisse être, se rattache à la terre. Il ne reste autant dire rien d'un Gossec, d'un Lesueur et toutes les musiques sociales de ce temps-là ; mais aucune des chansons que recueillit Gérard de Nerval n'a péri<sup>25</sup>.

Tel qu'il s'exprime dans ses jugements de goût, le parcours d'André Cœuroy montre une dilection qui s'accroît à mesure que l'on avance dans les années trente, pour les eaux sombres de l'origine. On peut parler à son propos de fascisme culturel, quand bien même rien de politiquement tangible ne se dégage de ses écrits. Mais tel était le « triangle de plomb » des années sombres : valorisation de l'origine, sacralisation du lien entre une musique, un territoire et un peuple, stigmatisation de l'ennemi. Une association (la race, la terre, le peuple) explosive. La Grande Guerre fit office d'accélérateur : si la civilisation a conduit à la barbarie, pourquoi ne pas faire du primitif le ferment d'une refondation de la civilisation ?<sup>26</sup>

Resterait à comparer les mouvements d'humeur journalistique d'André Cœuroy avec ses textes de l'IIICI. La question du folklore ou de l'art populaire y était un sujet de réflexion. Mais qu'entendait-on par peuple ? Était-il défini par la citoyenneté (le peuple *demos*) ou la terre et les morts (le peuple *ethnos*) ? À l'encontre de son institution, André Cœuroy avait bel et bien fait son choix.

### **Un air du temps**

André Cœuroy n'était pas seul à s'insurger contre les sons mêlés du music-hall. D'autres parties civiles s'en mêlaient. Abel Bonnard, académicien français et ministre de l'Éducation de Vichy, ainsi que Céline pointaient le canon sur un genre musical infecté et d'autant plus infectieux que la radio et le disque le diffusaient massivement. A l'instar d'André Cœuroy, l'académicien français et futur ministre de l'Éducation nationale sous Vichy Abel Bonnard avait usé ses fonds de culotte au Lycée Louis-le-Grand (mais il échoua au concours de l'École normale supérieure). D'une génération antérieure à celle de Cœuroy, il partagea avec son cadet une proximité de colonne dans l'hebdomadaire *Je suis partout*. Comme lui, il éprouva les mêmes réactions répulsives à

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>26</sup> Philippe Gumpowicz, *Goût musical et imaginaire politique, autour des écrits musicographiques d'André Cœuroy (1891-1976)*, HDR (non publiée) soutenue en 2007. Et aussi, *Les résonances de l'ombre, Musique et identités de Wagner au jazz*, Fayard, Paris, 2012. Sur le chauvinisme musical halluciné, voir du même encore Philippe Gumpowicz, « Debussy, Un nationalisme au miroir du Cake-Walk », in Myriam Chimènes et Alexandra Laederich, *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013.

l'endroit d'un music-hall qu'il voyait traversé par « la louche sensualité juive et la lâche sensualité nègre » (Cœuroy évitait ce genre d'embardees). Lui aussi formé par l'enseignement rationaliste de cette république qu'il s'était mis à exécuter, il entreprit d'en dresser ce que l'on appellerait aujourd'hui la traçabilité.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans ce moment brillant et sinistre où l'appauvrissement de l'homme s'annonce par l'excitation de l'individu, le nombre des chansons ne diminue pas, mais leur caractère change et s'altère ; elles rompent avec le chant ; de gaies, elles deviennent malignes et ont plus d'ailes que ce qu'il en faut pour transporter leur dard venimeux. Bien avant la Révolution, leur méchanceté est atroce. Sous la Restauration, les chansons de Béranger sont de vilaines mouches qui souillent la noblesse des derniers lys. Sous la Troisième République règne d'abord l'ignoble chanson à sous-entendus, où l'esprit grivois du XVIII<sup>e</sup> siècle vient expirer dans l'esprit parisien. Mais déjà le public change ; à des bourgeois qui demandent qu'on les mette en train, se substitue une foule alourdie par l'alcool, de plus en plus remplie d'étrangers, farcie de métis ; la louche sensualité juive, la lâche sensualité nègre étendent leur pouvoir sur ce peuple informe [nous soulignons]. Alors, une excitation polissonne cède le pas à un érotisme torpide. Une romance mollement beuglée inonde de sa niaiserie bestiale des âmes déchues. C'est de cette bourbe qu'il faut nous tirer pour revenir au vrai chant, qui mène les hommes vers la vie, qui les rend plus dispos, plus purs et plus francs, et qui fait de l'amour le plus clair de leurs sentiments<sup>27</sup>.

Individualisme, esprit critique, causticité, empreinte de l'étranger, déchéance, moralisme affiché. On se trouve ici devant tous les ingrédients d'un pro-nazisme qu'Abel Bonnard affichera en 1941 dans *Je suis partout* :

L'an dernier, au moment terrible où la foudre a frappé la France, quand les Français surpris offrirent un moment une sensibilité nue, beaucoup d'entre eux furent étonnés lorsqu'ils entendirent les troupes allemandes entrer dans les villes en chantant un chant grave et pur. Plus d'un sentit que nous pouvions envier à nos adversaires une disposition qu'il serait bon de retrouver<sup>28</sup>.

André Cœuroy et Abel Bonnard ne sont pas les seuls à entonner le couplet du folklore. Céline est un chef de chœur autrement plus tonitruant. « [...] y a qu'à bouleverser les notions, donner la prime à la musique, aux chants en chœur, à la peinture, à la composition surtout, aux trouvailles des danses personnelles, aux rigodons particuliers, tout ce qui donne parfum à la vie, guilleretterie jolie<sup>29</sup> ». Le rigodon célinien : la danse, la joie, le mouvement, la France d'autrefois<sup>30</sup>. « La France est demeurée heureuse jusqu'au rigodon. On dansera jamais en usine, on chantera plus jamais non plus<sup>31</sup> ». Le folklore porte l'esprit à fleurir. « Le monde n'a plus de mélodie. C'est encore le folklore, les derniers murmures de nos folklores qui nous bercent... Après, ce sera fini... la nuit et le

---

<sup>27</sup> Abel Bonnard, « Chanter », *Je suis partout*, 29 mai 1941.

<sup>28</sup> Abel Bonnard, « Chanter »...

<sup>29</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Les Beaux Draps*, Paris, Nouvelles Éditions françaises, 1941, p. 172.

<sup>30</sup> Alain Hardy, « Rigodon » *Cahiers de l'Herne Céline*, 1963. « Nous avons trouvé dans l'œuvre entière de Céline quarante-cinq exemples du mot rigodon et de ses dérivés, total qui dépasse largement celui auquel on parviendrait en relevant toutes les occurrences du mot dans la littérature française depuis son premier emploi par Mme de Sévigné en 1673 ».

<sup>31</sup> Céline, *Les Beaux Draps*, p. 148.

tam-tam nègre<sup>32</sup> ». André Cœuroy envoya *La Musique et le peuple en France* à Céline. Lequel lui répondit. L'un et l'autre n'attendaient rien des initiatives publiques, de ce qu'on appelle aujourd'hui des politiques culturelles.

Émerveillé par votre livre. Je devenais déjà tout optimiste, mais tout de même l'amère fortement triomphe. Que le mal est encore plus profond que vous le décrivez dans votre ouvrage.

Il nous faudrait un shintoïsme aryen pour que reflorisse ici un art populaire, un sentiment créateur, une fogue, une ferveur, un cœur qui bat de son rythme et sa mélodie. Ce ne sont pas mille petites sociétés chorales forcément constipées, ratatinées... [illisible], sans but mystique, qui peut recréer rien du tout. *Bonne volonté égale zéro.*

Ce n'est pas de ce côté maçonnique que se trouve la lumière. **C'est tout autre chose.**

Quant à Honegger, Delannoy, si profondément juifs et enjuivés. Ils sont à mille [lieues] de tout comprendre. Le neuf pour eux, c'est les Droits de l'Homme et le comité bras ouverts tira un coup de Roi David. Mon confrère – absolument non ! Je crois qu'au fond, nous avons surtout besoin d'hommes torpilles.

La musique vient là-dessus tout naturellement<sup>33</sup>.

Céline

Inutile de souligner combien toute cette glose sur les effets de la musique apparaît aujourd'hui irréaliste. À l'heure relativiste, qui se risquerait à faire de la musique une arme de destruction identitaire massive ? À lire Cœuroy, Bonnard ou Céline, on est frappé par l'absence d'ironie, l'impossibilité d'entrevoir un second degré dans les paroles ou les mélodies des chansons des années trente. Comme si la défaite avait interdit toute ironie.

### **Un air du temps finalement partagé**

Cette extraordinaire source documentaire que constitue ce discours sur la musique dessine le portrait de groupe d'une nébuleuse « non conformiste » qui s'engage dans un compagnonnage culturel avec le fascisme. Reste à en délimiter les contours. Cette marge dessine aussi un état de la société française dont les franges modérées pouvaient se montrer ulcérées par le music-hall. Le propos d'André Cœuroy se plaignant qu'« il n'y a plus de chants de métier [en France] sauf un : le métier de Prosper<sup>34</sup> » se retrouve autour dans la famille de l'écrivain François Nourissier. À plus de soixante années de distance, il se souvient encore du sentiment de dégoût d'une table familiale gentiment bourgeoise de Saint-Germain-en-Laye alors que, du poste de radio, la voix d'un chanteur bramait l'éloge d'un proxénète (encore Prosper!).

La France de 1935, je la vois aujourd'hui comme un vaste bastringue où on faisait un triomphe aux marlous et aux filles. Rappelez-vous – car ces musiques et ces paroles-là ont pénétré au plus profond de notre mémoire collective : Prosper, le chéri de ces dames ; et le héros de *Comme de bien entendu*, glorifié pour avoir mis sur le trottoir cette fille qui était jeune et belle... Comment appelait-on cette lippe que les chanteurs gonflaient, de profil, pour détailler les paroles graveleuses, comme un cul pousse ses pets ? Oui,

---

<sup>32</sup> Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1938 ; neuvième partie.

<sup>33</sup> Lettre de Céline à André Cœuroy, dans André Cœuroy, *Correspondance reçue*, Déposée à la **Réserve du Département de la musique de la Bibliothèque nationale sous la cote** NLA 15.

<sup>34</sup> André Cœuroy, *La musique...*, p. 70

la gouaille, le sourire gouailleur, qui assurait le succès des Chevalier, Préjean, Milton, Alibert, ah, j'en passe ! J'en passe ! [...] N'y a-t-il pas eu, et chez des Français de qualité honorable, un dégoût, et ce dégoût n'a-t-il pas justifié chez les plus naïfs d'entre eux la confiance faite à Vichy, du moins les premières semaines, dans l'ahurissement d'une défaite pourtant si prévisible. J'exagère ? Il peut y avoir eu l'espoir d'un changement de ton. Comment oublier qu'elle fut, cette chanson, l'hiver 39-40, un des succès du Théâtre aux Armées ? Il ne se trouva donc aucun officier, ni aucun ministre pour éprouver une nausée et interdire les fanfaronnades poisseuses dont se gorgeaient les Français<sup>35</sup> ?

Philippe Gumplowicz

---

<sup>35</sup> François Nourissier, *À défaut de génie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 83 et 84.,