

# Dossier Chantons sous l'Occupation

4 décembre - 28 mars 2004

## pédagogique

### 1. Présentation de l'exposition

- 1.1 Présentation
- 1.2 Plan

### 2 Contenu de l'exposition

- 2.1 La chanson, chronique historique de la guerre
- 2.2 La chanson, vecteur de la Révolution nationale
- 2.3 Quand la chanson entre en résistance
- 2.4 La libération... à travers la chanson

### 3 Fiches d'analyse

- 3.1 S'amuser malgré tout ?
- 3.2 La chanson, entre contraintes idéologiques et espace de liberté
- 3.3 Se taire ou chanter : des artistes divisés

### 4 Fiches thématiques

- 4.1 Marie Dubas, une chanteuse juive sous l'Occupation
- 4.2 La radio (2 fiches)
- 4.3 Les zazous, expression d'une génération ou résistance passive ?

### 5 Autour de l'exposition

- 5.1 Activités publics scolaires
  - Pour les scolaires
  - Pour le jeune public en individuel
  - Pour les publics spécifiques
- 5.2 Ressources culturelles
- 5.3 Bibliographie

# 1.1 Présentation

Pour la mémoire collective, les années de 1939 à 1945 furent des années noires. Ces années d'occupation, de peur et de privations furent difficiles à vivre et, sans conteste, éprouvantes pour la population française. Pourtant tout ne fut pas uniformément noir dans cette France occupée : la vie culturelle et artistique présente en effet une vitalité inattendue. Le constat est là : les spectacles donnés remportent un vif succès auprès du public, les cinémas font salles comblées et en dépit des restrictions de papier, la littérature se porte bien, tout comme la peinture qui fait preuve de créativité et s'expose dans les galeries. Domaine à part, la chanson, souvent considérée comme un art mineur ou tout au moins fugace, connaît une véritable effervescence, comme en témoigne la richesse de la création musicale et le foisonnement de concerts.



© Roger-viollet

*On a chanté sous l'Occupation !* Dans le contexte de la défaite et de l'Occupation, cette attitude suscite de nombreuses interrogations. On peut même s'en étonner. Certains se sont franchement indignés, comme André Halimi<sup>(1)</sup> qui estimait que le silence, seul, était décent. L'objet de l'exposition *Chantons sous l'Occupation* n'est pas de trancher sur l'opportunité ou non de chanter et de se divertir durant ce qui fut l'une des périodes les plus sombres de notre histoire. À travers cette exposition, le Centre d'Histoire s'intéresse à la chanson, témoin de son temps et outil de construction du souvenir.

De cette époque, nous conservons de nombreux enregistrements mais également des photos d'artistes, des programmes de radio, des partitions illustrées, des affiches. La découverte de cet univers artistique permet de revisiter l'histoire de la période de façon intime et émouvante.

Invité à entrer dans la réalité colorée des salles de spectacles parisiennes, le visiteur (re)découvrira les chansons, les émissions et les publicités du temps des restrictions et de la résistance contre l'occupant. Au fil du parcours, des décors l'entraîneront dans l'atmosphère de l'époque : cabaret, loge d'artiste, guichet, boutique de radio-télévision, magasin de disques. Accueilli par une palissade d'affiches publicitaires, il vivra tour à tour la déclaration de guerre, l'exode, l'exil, l'Occupation et le régime de Vichy, la Résistance, la Déportation et, enfin, l'allégresse de la Libération. Les objets qui jalonnent l'exposition sont autant de témoins de cette période : un vélo pour rappeler l'exode, un grillage pour marquer l'entrave à la liberté, des disques et une colonne Morris pour refléter le besoin de loisirs des Français, des postes de radio d'époque pour se souvenir du rôle que la radiodiffusion a joué dans la propagande et la contre-propagande.

Ces objets et documents reflètent l'extraordinaire dynamique de la création musicale entre 1939 et 1945 et révèlent la chanson sous tous ses registres : chansons de variétés, celles d'avant-guerre ou celles évoquant plus directement la situation d'alors, les restrictions, l'absence des prisonniers ; chanson de propagande au service de la Révolution nationale ou chanson engagée, symbole de la lutte contre l'Allemagne et contre Vichy. Elle sert toutes les causes, les bonnes comme les mauvaises.

Ces chansons ne sont pas les simples ornements d'une succession d'événements, retraçant de manière superficielle l'histoire de cette période. Elles participent à la vie des Français, des différentes classes de la société et, plus largement, de notre pays. Cette exposition permet ainsi d'appréhender sous un angle nouveau une période sombre de notre histoire.

Présenter aux jeunes générations ces instantanés du passé ne peut que leur donner une meilleure compréhension du vécu et des combats de cette époque. Au delà de l'approche historique, cette exposition s'inscrit dans une démarche plus générale, qui permettra aux élèves de sortir des domaines propres de chaque matière pour développer une réflexion pluridisciplinaire.

(1) *Chantons sous l'Occupation*, 1976, André Halimi.

## 2.1 La chanson, chronique historique de la guerre

Contrairement à la césure politique provoquée par l'instauration du régime de Vichy et l'occupation de la France de 1940 à 1944, la défaite de 1940 et l'instauration de la censure ne correspondent pas à une rupture totale pour la production musicale d'alors. En témoigne la masse de nouvelles partitions publiées au cours de cette période.

La chanson accompagne les Français dans leur existence quotidienne, surtout depuis la diffusion de la radio. On parle ici de la chanson de variété, devenue dès avant-guerre « un véhicule de sentiments et non plus d'idée »<sup>(1)</sup>, traditionnellement dévolue aux amourettes et aux décors exotiques. Sous l'Occupation, son répertoire s'adapte aux nouvelles circonstances et témoigne des événements.

**Cette première partie de l'exposition propose de redécouvrir l'histoire de cette période à travers le reflet que nous en donne la chanson.**

La chanson populaire des années de guerre, celle que chacun peut s'approprier, qui parle à chacun et de chacun, évoque aussi bien les grands événements qui font l'Histoire que les petits riens de la vie quotidienne.

Le 3 septembre 1939, la France déclare la guerre à l'Allemagne. À l'image du président du conseil, Paul Reynaud, qui affirme « Nous vaincrons parce que nous sommes les plus forts », les Français sont optimistes et confiants en l'avenir. Les chansons traduisent cette confiance en dédramatisant l'entrée en guerre et la mobilisation générale. « *Ça fait d'excellents Français* », chantée en 1939 par Maurice Chevalier, exalte l'union des Français face aux périls. Cette chanson de variété légère et consensuelle reflète de façon assez réaliste la nouvelle union sacrée rendue nécessaire par les événements. Parallèlement, l'ennemi est présenté de façon ridicule. « *On ira pendre notre linge sur la ligne Siegfried* », chanson traduite de l'anglais, raille le système de défense adverse, révélant ainsi la confiance des Français en leur ligne Maginot. Il s'est écoulé plus de huit mois entre la déclaration de guerre, le 3 septembre 1939, et l'invasion allemande de mai 1940. Ces longs temps morts de la « drôle de guerre » entraînent chez les soldats désœuvrement et lassitude. Dans ce contexte, la chanson revêt une nouvelle fonction, distraire les combattants. La ligne Maginot connaît une vie culturelle intense, organisée par le ministère de la Guerre qui met en place le Théâtre aux Armées, destiné à assurer l'organisation des spectacles sur la zone de front. Les grands noms de la variété, Maurice Chevalier, Édith Piaf, Joséphine Baker, se produisent devant les soldats pour « soutenir leur moral », selon l'expression consacrée.



© Éditions musicales Peter Maurice

En trois mois, du 10 mai au 10 juillet 1940, se succèdent la défaite militaire de la France, l'occupation de son territoire et la fin de la III<sup>e</sup> République. La rapidité et la brutalité de ces événements laissent les Français hébétés et traumatisés. Ces circonstances constituent une douloureuse rupture dans le quotidien des Français, confrontés à la défaite cinglante, à l'exode, à la violence de la guerre (bombardements, populations réfugiées). Des chansons émouvantes, « *Quand tu reverras ton village* » ou « *Le Petit Réfugié* », racontent l'exode, laissant transparaître la douleur du déracinement et le désarroi des personnes déplacées.

Si la tristesse, la souffrance et l'angoisse sont précisément dépeintes dans ces chansons, les dures réalités de la défaite (la présence de l'occupant, l'instauration d'un régime autoritaire, la ligne de démarcation) n'apparaissent que de manière allusive, évoquées avec pudeur.

(1) In *La vie musicale sous Vichy*, sous la direction de Myriam Chimènes

Sur le plan humain, la situation est désastreuse, les 90 000 morts et les quelque 1,6 millions de prisonniers laissent de nombreux foyers déchirés, sans chef de famille. La séparation et l'absence font l'objet de nombreuses chansons. Dans ce contexte « *J'attendrai* » écrite en 1937, prend un sens nouveau et devient une chanson d'actualité. Succès de l'année 1941, « *Seul ce soir* », interprétée par Léo Marjane, reflète les états d'âme des couples séparés pendant la guerre, et trouve un écho plus particulièrement auprès des femmes dont les maris sont prisonniers.

Avec la guerre, puis l'Occupation, tout vient à manquer : nourriture, vêtements, électricité, charbon, etc. C'est le temps de la pénurie et des restrictions réglementées, mais aussi de la débrouillardise, de l'entraide et des palliatifs. Nombre de chansons de l'époque traitent de la dureté et des difficultés de la vie quotidienne des Français.

« *Y'a du rutabaga* », « *Troc, troc* », « *Élevons un porc* », ces chansons aux titres évocateurs mettent ironiquement en scène l'obsession alimentaire des Français. Elles témoignent de l'énergie et du temps que déploient les citoyens pour se ravitailler (notamment, les femmes qui passent en moyenne quatre heures par jour dans les files d'attente).

On peut s'interroger sur ce ton léger qui présente la situation comme une fatalité sans la moindre analyse ou esprit critique. Participe-t-il d'une forme de propagande faite de bonne humeur volontariste ? Ou est-ce, au contraire, un moyen de relativiser ces contingences matérielles en les tournant en dérision ?

La dure réalité de la vie quotidienne fait regretter la France d'avant-guerre. Empreintes de nostalgie, les chansons évoquent avec force le souvenir d'un passé idéalisé, associé à la joie, à l'amour et à l'insouciance. C'est, par exemple, « *Douce France* » qui rappelle le bonheur d'une enfance perdue et d'un pays qu'on aime dans la joie, ou « *Quand les guinguettes rouvriront* » qui remémore aux Français les plaisirs perdus des bals (interdits en 1942).

Il s'agit à la fois de leur faire oublier ces temps difficiles, mais aussi de les exhorter au courage et à la patience dans l'attente de lendemains heureux.



© Éditions Paul Beuscher



© Droits réservés.

## 2.2 La chanson, vecteur de la Révolution nationale

Le 16 juin 1940, suite à la démission de Paul Reynaud, le président Lebrun charge Philippe Pétain de former un nouveau gouvernement. Quelques semaines plus tard, le 10 juillet, l'Assemblée nationale donne les pleins pouvoirs au maréchal Pétain, entérinant ainsi la fin du régime parlementaire et républicain. L'État français succède à la III<sup>e</sup> République.

Dès la mise en place du régime de Vichy, apparaissent les grandes orientations qui seront celles de la Révolution nationale. Dans son discours du 25 juin 1940, le Maréchal annonce déjà qu'un « ordre nouveau commence », fondé sur l'attachement à la terre, sur la famille, sur le « labeur », et conditionné par « un redressement intellectuel et moral ».

« Les chansons, conçues comme partie du patrimoine et de l'identité d'un peuple, doivent permettre de manifester « l'esprit » français. À ce titre, elles s'inscrivent pleinement dans le projet de la Révolution nationale »<sup>(1)</sup>.

**Ainsi, cette seconde partie de l'exposition tente de comprendre dans quelle mesure les chants participent à l'élaboration de l'image d'un régime et véhiculent ses valeurs idéologiques.**

La France de Vichy adopte son propre répertoire musical, reprenant des airs traditionnels et encourageant les nouvelles compositions.

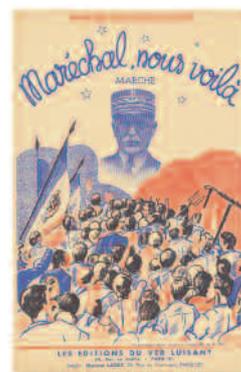
Le premier impératif du régime de Vichy est « la rénovation culturelle et morale ».

À ses yeux les responsables de la défaite et de la décadence du pays sont entre autres le parlementarisme et la doctrine démocratique. Aussi rien n'importe plus, pour Vichy, que de replonger la France dans ses racines afin d'y retrouver une vigueur nationale perdue. Les chansons traditionnelles ayant pour thème la guerre, les luttes, les défaites et les victoires passées sont remises en valeur. Des chants comme « *Sidi Brahim* » ou « *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* » doivent aider les Français à relativiser la défaite et ranimer leur esprit patriotique.

Ces airs anciens cohabitent avec de nouvelles compositions écrites à la gloire de l'idéologie du régime de Vichy. Ces dernières soutiennent et vantent directement la Révolution nationale et sa devise « Travail, Famille, Patrie ». Les valeurs prônées par la Révolution nationale sont déclinées à travers des chansons aux titres évocateurs : « *Être maman* », « *Vive la terre de France* », « *Sous les plis du drapeau* ».

L'État français accorde une importance particulière à la famille. Un commissariat général à la Famille est créé, poursuivant les orientations du code de la famille promulgué par Daladier le 29 juillet 1939. Il a pour objectif de renforcer la solidarité familiale et remédier ainsi aux « conséquences perverses et dommageables de l'individualisme ». La femme occupe une place centrale dans la cellule familiale, sa figure est exaltée, mais dans son seul rôle maternel. Le 25 mai 1941, le gouvernement instaure pour la première fois la fête des mères, à grand renfort de circulaires et d'affiches. Les photos de jeunes mamans épanouies et de leurs bébés joufflus envahissent les affiches, la presse et, bien sûr, les partitions de chansons célébrant les vraies joies de la maternité. « Être maman c'est être plus jolie » affirme la chanson « *Être maman* », considérant que la frivolité n'est plus de mise désormais. Ainsi la maternité apparaît comme le seul destin possible pour la femme, et ce, en conformité avec la politique nataliste développée par le régime Vichy.

Reprenant les thèmes des vieilles chansons patriotiques, les nouvelles louent la gloire du pays. « Vichy est décidé à imposer son rythme : le mouvement de marche »<sup>(2)</sup>. Des chants, à la cadence martiale, tels que « *Notre Drapeau* », « *Salut aux couleurs de la France* », « *Haut les cœurs* », appellent à l'amour de la patrie. Le culte (notamment à travers les chansons) rendu à Jeanne d'Arc participe également à cet élan patriotique. Le message de ces chansons est sans ambiguïté : « *Français ! Faites de l'apostolat patriotique par la chanson* ». Il s'agit bien d'en faire les instruments d'une propagande destinée à galvaniser les foules.



© Les Éditions du Ver Luisant.

(1) In *Vichy à travers chants*, Nathalie Dompnier

(2) Idem

Dans cette optique, la jeunesse est l'objet de toutes les attentions du régime, car c'est par elle que doit se régénérer le pays. Le chant est vu comme un exercice salutaire, apte à favoriser la discipline, l'esprit d'équipe et l'enthousiasme. Le secrétariat général à la Jeunesse dispose, via son service de propagande, d'un répertoire officiel de chansons. À l'école, les programmes intègrent désormais l'enseignement de la morale, le culte du Maréchal (dont le portrait surplombe le bureau du maître) et la célébration chantée du nouveau régime. Impliquer les écoliers dans des manifestations célébrant la Révolution nationale est un moyen de leur inculquer les valeurs à respecter et de les faire participer pleinement à l'œuvre du nouveau régime. Les organisations de jeunesse sont également des hauts lieux de la chanson-propagande. En 1943, le commissariat général aux Chantiers de jeunesse fait imprimer à 20 000 exemplaires une affiche sur laquelle est inscrit : « *Chanter c'est s'unir* ».

Le travail et les vertus de l'effort constituent un autre axe du triptyque de l'idéologie pétainiste. Le travail est d'abord entendu comme une activité manuelle, l'agriculture constituant le cœur de ce nouveau système de valeurs. Tant sur les affiches que dans les paroles des chansons, le travail de la terre et le retour aux racines paysannes sont encouragés. La chanson « *Terre de France* » célèbre les mérites du « retour à la terre » tout en dénonçant « *le mensonge urbain [qui] n'est que poussière* ». La ville et la grande industrie urbaine sont en effet présentées comme corruptrices et malsaines. Le régime de Vichy prône la qualité et le « travail bien fait », symbolisés par l'artisanat des campagnes.

L'effort est présenté comme rédempteur et s'impose aux Français, coupables de s'être laissés aller... jusqu'à la défaite.

*Nous travaillons. Nous travaillons.  
Nous travaillons avec confiance.  
Nous redresserons, nous relèverons  
Le prestige de la France<sup>(1)</sup>.*

Tandis que ces chansons portent le projet politique de Vichy, d'autres airs sont écrits en l'honneur du Maréchal. Comme dans tout régime autoritaire, l'image du chef est sur-valorisée. « *Maréchal, nous voilà* » est, sans conteste, la chanson qui illustre le mieux la prégnance du culte rendu à Pétain. Créée en 1941, elle devient rapidement l'hymne de Vichy. Apprise dans les écoles et les chantiers de jeunesse, largement diffusée à la radio et interprétée dans les cérémonies officielles, elle impose la présence du Maréchal dans tous les foyers, et plus largement dans l'espace public. Cette omniprésence est renforcée par l'importante production d'affiches à l'effigie du chef de l'État français. Les murs du pays sont placardés de portraits du Maréchal : Pétain regarde droit dans les yeux (« *Êtes-vous plus français que lui* », affiche de 1943), il s'érige en buste tutélaire (« *Compagnons de France* », affiche de 1941) ou se place en arbitre impassible (« *La charte du travail unit l'ouvrier, le technicien (et) le patron* », affiche de 1942).

---

(1) *Vive la terre de France*, marche chantée

## 2.3 Quand la chanson entre en résistance

Si certaines chansons affichent clairement des sympathies idéologiques avec le régime de Vichy, d'autres invitent à la lutte contre les nazis et la politique de l'État français. La chanson des années noires a su aussi se faire résistance.

**En miroir de la précédente, cette troisième partie dévoile une nouvelle facette de la chanson : instrument de révolte et de refus.**

La Résistance possède aussi un répertoire de chansons, héritées de traditions de lutte ou composées durant la période.

Pour les résistants, la *Marseillaise* n'est pas seulement un symbole, un hymne à la gloire de la liberté ; c'est un mot d'ordre, un appel à la lutte contre l'oppression. Bien qu'ambivalente car également utilisée par Vichy (mais en une version expurgée des strophes trop clairement offensives à l'égard des Allemands), le chant de Rouget de Lisle est revendiqué et abondamment utilisé par la Résistance. Les opposants au régime de Vichy appellent ainsi à la chanter à l'occasion des 14 juillet 1942 et 1943, alors que Pétain a fait de cette date un jour de recueillement interdisant toute manifestation, tout défilé. Cette pratique se répète lors des 1<sup>er</sup> mai. Sur les lèvres des résistants, l'hymne national devient donc une arme, une provocation puisque interprété sans autorisation. C'est également en chantant la *Marseillaise* que tombent les fusillés (notamment ceux de Chateaubriant en 1941), que se galvanisent les maquis, les groupes FTP et plus tard les insurgés à Paris ou Villeurbanne. Le seul fait d'entonner la *Marseillaise* est alors un acte militant.



© Éditions René Valéry

Les airs de chansons connues ont été détournés pour servir la cause de la Résistance. Il peut s'agir de créations spontanées, de quelques couplets fredonnés pour ridiculiser l'ennemi (« *Hitler yop la boum* » sur l'air de « *Prosper* »), ou de chansons recomposées. Contre les chants honorant le Maréchal et louant les principes de la Révolution nationale, la Résistance organise une véritable riposte musicale. « Des sortes de «contre-hymnes» sont écrits, prenant le contre-pied systématique des précédents.»<sup>(1)</sup>. Ainsi sur l'air de *Bel Ami* sont écrites ces nouvelles paroles :

*Maréchal ah ! vraiment bel ami  
Tu récolte partout le mépris  
Les nazis même Hitler  
Disent tous d'un drôle d'air  
Pétain c'est vraiment notre pantin [...]  
Mais la victoire viendra  
Et ce jour-là n'est-ce pas  
Maréchal, Maréchal tu payeras*

Mais c'est le plus souvent « *Maréchal, nous voilà !* » qui est parodié, devenant tantôt « *Général, nous voilà* », tantôt « *Maréchal, malgré toi* » :

*Maréchal, nous voilà !  
Malgré toi, nous sauverons la France,  
Nous jurons qu'un beau jour  
L'ennemi partira pour toujours  
Maréchal, nous voilà !  
Nous avons retrouvé l'espérance  
La patrie renaîtra, Maréchal, Maréchal, malgré toi.*

(1) In *Vichy à travers chants*, Nathalie Dompnier



© Mémorial de Caen

La chanson est donc un support précieux pour la contre-propagande, comme pour la propagande car elle permet de conquérir un large public sur un mode divertissant. Les émissions en français de la BBC usent également de la dérision pour discréditer l'occupant et popularisent des chansonnettes faciles à mémoriser. Ces chansons contribuent à faire renaître l'espoir dans l'opinion publique française et permettent d'échapper un peu à la pesanteur du discours officiel. Dès lors, chanter devient une forme de résistance, passive certes, mais chargée de sens.

Dans la clandestinité, chaque maquis développe ses propres chants, inspirés des marches militaires mais aussi d'anciennes chansons révolutionnaires. Ces chansons ont la même fonction que leurs homologues « officiels » des armées régulières : souder les hommes, leur donner du courage, voire les aider à marcher en rythme ! Au delà des chants propres à chaque groupe, la Résistance s'unit autour du « *Chant des partisans* ». Véritable hymne des combattants de la liberté, ce chant est composé en 1942 par Anna Marly<sup>(2)</sup>, Joseph Kessel et Maurice Druon en adaptant les paroles en français. Directement destinée à soutenir la Résistance, cette chanson au rythme d'une marche lancinante légitime la lutte armée contre l'occupant.

L'univers concentrationnaire est, semble-t-il, aux antipodes de celui de la chanson. Pourtant, force est de constater que la chanson fait partie du quotidien des camps. Selon une coutume militaire, les SA, puis les SS, exigent que les détenus chantent, sur les chemins conduisant aux lieux de travail, au cours des appels, etc. Mais pour les détenus, le chant est avant tout un moyen de s'évader de l'enfer des camps nazis, de refuser l'aviissement et la résignation, de résister en somme. Le « *Chant des Marais* », créé en 1934 en Allemagne, devient pour tous les déportés au titre de la répression un hymne et un symbole. D'abord encouragé par les SS comme chant de travail, il est interdit dès que fut reconnu son caractère subversif.

Diffusé de camp en camp au gré des transferts de détenus et traduit dans différentes langues, le « *Chant des Marais* » est un chant de détresse et pourtant de résistance, de dignité et d'espérance.

Les sources manquent pour évoquer la place de la chanson dans les camps de concentration et d'extermination. On sait cependant grâce aux témoignages que tout comme la poésie, la chanson a été d'un réel secours aux hommes et aux femmes confrontés à l'horreur des camps nazis.

*Bruit de chaîne, bruit d'armes,  
Sentinelles jour et nuit  
Et du sang, des cris, des larmes  
La mort pour celui qui fuit*

*Mais un jour dans notre vie,  
Le printemps refleurira.  
Libre enfin, ô ma patrie,  
Je dirai : tu es à moi.*

---

(2) Anna Marly, d'origine russe, est une artiste de cabaret célèbre dans le Paris d'avant-guerre. Engagée dans la France Libre dès 1941, d'abord cantinière, elle ne tarde pas à chanter sur les ondes de la BBC ainsi que dans les salles londonniennes.

## 2.4 La Libération... à travers la chanson

Entre l'été 1943 et le printemps 1944, bien des indices permettent de présumer que l'ensemble de l'opinion française a nettement évolué. Aux yeux d'un nombre grandissant de Français, le gouvernement de Vichy est non seulement incapable de libérer la nation de l'occupant, mais apparaît désormais compromis et discrédité. Sur le plan militaire, la débâcle de l'armée allemande à Stalingrad (en février 1943), puis le débarquement en Italie et la libération de la Corse ont redonné courage et espoir à la population.

Ainsi, durant cette période, la chanson française va exprimer l'espoir de la délivrance et l'imminence de la Libération.

**À travers cette dernière partie, l'exposition propose de revivre et de partager l'espoir, l'attente et l'allégresse de la Libération, évoquée au détour d'une chanson.**

Fin août 1944, les troupes alliées entrent dans Paris : la capitale est libérée. Ce moment fort de la Libération inspire nombre de chansons célébrant la liberté et la réalisation d'un espoir que les Français attendaient depuis plus de quatre ans. Les chansons de variétés célèbrent les Alliés (« *Welcome to you* », « *Bonjour Yankee* ») et l'abondance que leur arrivée semble promettre (en réalité, les restrictions vont encore durer jusqu'en 1950) : leur matériel est très remarqué, en particulier les jeeps (« *Au volant de ma jeep* », « *Avec ma jeep* »). Ces chansons n'évoquent que les bons côtés de la Libération, les combats, les pertes humaines et les destructions sont passés sous silence.



© J-F. Schall



© J-F. Schall



© J-F. Schall



© J-F. Schall

Avec l'arrivée des Américains, la Libération marque la consécration du jazz et du swing qui s'imposent comme la musique des libérateurs, celle sur laquelle on peut enfin danser dans les bals populaires.

Dans la France occupée, le jazz, pourtant en contradiction avec les valeurs de l'occupant et de Vichy, est toléré. Les groupes de jazz sont présents sur toutes les radios, on les retrouve aussi dans les cabarets, sur les terrasses des brasseries et dans la clandestinité. Mais c'est à la Libération avec l'arrivée de l'armée américaine, véritable pépinière d'artistes, que le jazz connaît son heure de gloire.

Le swing, forme populaire du jazz, s'est emparé de la France dès le début de la guerre. Il conquiert la jeunesse française avec des titres comme « *Je suis swing* » et « *J'ai sauté la barrière, hop là* ». On s'organise et on se réunit chez soi pour swinguer. Le mot swing devient le signe de ralliement de la jeunesse. Il est diffusé par la radio puis par les troupes alliées qui ont remplacé les Allemands dans les salles de spectacles et qui imposent leurs goûts.

À la Libération, le pays est à reconstruire. Dans le sillage du plan Marshall et de la guerre froide, la société française s'américanise. Le comité d'épuration condamne bon nombre d'artistes à des peines d'interdiction professionnelle pour faits de collaboration. C'est à cette époque que se fortifie l'idée de l'engagement des intellectuels et des artistes. L'après-guerre coïncide avec la naissance de la chanson « rive gauche », qui dominera l'art de la chanson pendant une dizaine d'années. Après le temps des privations, la jeunesse se retrouve à Saint-Germain-des-Prés avec une irrésistible envie de liberté et de fête.

## 3.1 S'amuser malgré tout

On ne peut que constater, comme l'ont fait les historiens contemporains, l'extrême vitalité de la vie culturelle et artistique sous l'Occupation, à Paris comme en province. Malgré la défaite et l'Occupation, Paris garde son renom de capitale intellectuelle et artistique : « premières » et « événements littéraires » se succèdent comme avant-guerre.

Le public, lui, suit, saisi d'un véritable engouement. Non seulement les music-halls, les spectacles de chansonnier, les cabarets font le plein, mais bon nombre de pièces de théâtre se jouent à guichets fermés, les cinémas font salles combles et les bibliothèques n'ont jamais connu autant de lecteurs.

Certes, les Français confrontés à des temps difficiles souhaitent oublier leurs préoccupations quotidiennes en se divertissant dans les cabarets, les music-halls, les cinémas, ou en s'évadant à travers la lecture et la musique. Ce n'est pas la seule explication à cette soudaine demande de divertissements. D'une part, celle-ci s'inscrit dans un contexte de massification des pratiques culturelles en marche depuis les années trente. D'autre part, ce renouveau culturel procède d'une volonté affichée de l'occupant de cantonner la France à un rôle essentiellement récréatif et relève plus largement du projet culturel de Vichy, qui souhaite rendre accessible au peuple une culture jusque-là réservée aux Français les plus privilégiés.

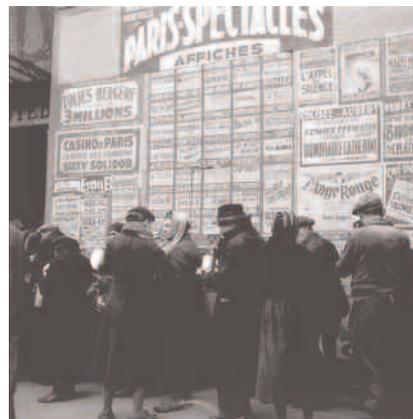
Les coupures d'électricité et la censure n'ont pas raison des spectateurs curieux et férus de théâtre. Le public parisien se précipite pour voir les grandes pièces du moment : *Sodom et Gomorrhe* de Giraudoux (1943), *Le soulier de satin* de Claudel (1943) ou *Huis clos* de Sartre (1944). Pour le public français, les théâtres sont avant tout perçus comme des lieux de plaisir. Le cinéma fait également l'objet d'un véritable engouement de la part de spectateurs qui trouvent une occasion inespérée de se divertir... et de se réchauffer quand il fait froid dehors (les salles étant correctement chauffées).

Momentanément interrompue suite à la défaite, la vie nocturne retrouve rapidement son animation et son faste d'avant-guerre. Les music-halls<sup>(1)</sup> rouvrent leurs portes les uns après les autres : l'Alcazar propose une revue<sup>(2)</sup> spécialement destinée aux soldats allemands et l'ABC devient rapidement le music-hall parisien de référence où se produisent toutes les vedettes de la chanson. De même, le Casino de Paris, les Folies-Bergère, l'Alhambra parviennent à offrir des affiches attractives en dépit des difficultés liées aux restrictions (qui ne semblent pas affecter outre mesure les produits de luxe, comme le champagne, pour peu qu'ils soient destinés aux vainqueurs). D'autres salles plus modestes, des cabarets de quartiers connaissent la ferveur du public, allemand certes, mais aussi français. La preuve en est : dès 1942, *l'Annuaire du spectacle* comptabilise 102 boîtes de nuit rien qu'à Paris<sup>(3)</sup>.

Forts de leur pouvoir d'achat (le mark s'échange contre 20 francs d'alors) et de leur statut de vainqueurs, les Allemands se bousculent et dépensent sans compter dans les grands cafés, les restaurants de luxe et les salles de spectacles de la capitale.

Paris n'est pas la seule ville où l'on observe ce foisonnement de spectacles, les salles de province, toutes zones confondues, font également preuve de vitalité et les difficultés de tous ordres n'empêchent pas les tournées des artistes de renom. Durant la drôle de guerre, Rennes devient la capitale musicale de la France. Mais c'est surtout « la Côte d'Azur [qui] sert de succursale à la capitale entre l'armistice et l'Occupation de la zone libre »<sup>(4)</sup>.

Parallèlement à ce public privilégié qui fréquente les hauts lieux de la vie artistique, les classes moyennes ont également accès à la culture et jouissent de distractions de proximité comme les cinémas, devant lesquels les files d'attente n'ont rien à envier à celles des commerces.



© J-F. Schall

(1) Le music-hall est d'abord le nom donné à une salle consacrée à la musique, puis devient un terme désignant un style de spectacle qui mêle orchestres, chanteurs, ballets, pantomimes, attractions, etc.

(2) La revue est construite à partir de numéros de différents artistes : chanteurs, danseurs, comiques, attractions, acrobates, montreurs d'animaux, illusionnistes, etc. Ce style de spectacle conquiert le public et devient un genre à part entière.

(3) In *La vie musicale sous Vichy*, sous la direction de Myriam Chimènes.

(4) Idem



© Roger-violet

Le couvre-feu et les impératifs de la défense passive modifient les pratiques culturelles des Français. Calfeutrés chez eux et confinés dans leur intérieur, ces derniers s'adonnent à la lecture (les demandes de prêts dans les bibliothèques augmentent de façon considérable), s'occupent à des activités manuelles (pas tant par plaisir que par nécessité) et écoutent la radio<sup>(5)</sup>. Durant la guerre, le quotidien des Français est rythmé par l'écoute de la radio. Le poste, alors peu maniable avec son antenne mobile, est le plus souvent installé dans la salle à manger et réunit la famille et les amis. Son écoute est un loisir à part entière et constitue un moment de convivialité. Les programmes sont divers : émissions éducatives, divertissements (certaines pièces de théâtre sont spécialement écrites pour la radio), musique classique, informations, variétés. Les programmes sont annoncés dans des magazines illustrés (*Radio National* paraît pour la première fois en 1941), dignes ancêtres de nos programmes de télévision, où figure toujours en première page la photo d'une vedette. Cette presse suit fidèlement l'actualité artistique.

Malgré ou à cause de la défaite, de l'Occupation, de la peur et des privations, les Français ont continué de chanter, d'assister à des concerts, d'acheter des disques, d'aller au théâtre ou au cinéma, en somme de s'amuser. Certes, cette attitude a suscité l'indignation de certains<sup>(6)</sup>, pourtant aujourd'hui elle peut être interprétée comme une volonté de vivre en dépit de la situation pesante et difficile.

La vitalité de la vie culturelle n'efface, pour les Français, ni les drames vécus par certaines catégories de la population ni les difficultés de la vie quotidienne. Les premières déportations, la répression contre les opposants font lentement basculer l'opinion publique en faveur des Alliés et de la Résistance.

---

(5) cf fiche thématique sur la radio.

(6) cf fiche de présentation.

## 3.2 La chanson, entre contraintes idéologiques et espace de liberté

Le poids du culte du Maréchal et des contraintes idéologiques de la Révolution nationale touche le secteur culturel comme les autres domaines. En effet, la vie artistique sous l'Occupation s'organise dans un carcan très rigide, mis en place par le régime de Vichy et les autorités allemandes. La démarche est autoritaire et l'empreinte idéologique nette, laissant peu de place à la créativité.

La vaste réorganisation administrative de l'État engagée par Vichy concerne également le secteur culturel. Le monde artistique est, dès lors, très encadré par l'État. Cet encadrement se fait par la mise en place d'un nouveau personnel politique qui, en l'absence de tout contrôle parlementaire, dispose d'une large autonomie. De directions générales, les services de l'Information, de la Jeunesse ou des Beaux-Arts deviennent des secrétariats généraux, voyant ainsi leurs prérogatives renforcées. Parallèlement, l'État français se livre à une réorganisation corporative des métiers du secteur culturel. À cette fin sont institués des Comités d'organisation (loi du 16 août 1940) tels que le CO de l'industrie cinématographique (COIC) ou celui des industries du spectacle. Ces structures organisent la profession, notamment avec la création d'une carte professionnelle, favorisent la diffusion et aident les artistes. Lieux privilégiés où se rencontrent Français et Allemands, elles sont un enjeu crucial dans le processus de collaboration.



© Roger-viollet

Le projet culturel de Vichy comprend deux principaux volets : d'une part, affirmer la puissance et le prestige de l'État, tout particulièrement à travers la figure du maréchal Pétain, et, d'autre part, favoriser les régions et leurs particularismes.

La grande caractéristique de la production artistique sous Vichy est l'extrême personnalisation du pouvoir. Affiches, calendriers, statues glorifient le maréchal Pétain, des biographies l'encensent et les chroniqueurs de radio le portent aux nues. La chanson n'est pas en reste : de nombreux chants honorent le chef de l'État français, notamment le fameux « *Maréchal, nous voilà* »<sup>(1)</sup>.

En écho à la thématique du « retour à la terre », la culture folklorique est remise au goût du jour. Les régions de France et leurs particularismes sont mis à l'honneur à travers des fêtes folkloriques organisées le plus souvent... dans les villes, en particulier à Paris. La plupart du temps, ce folklore est reconstitué de toutes pièces et ne correspond plus à aucune réalité vivante dans une France majoritairement urbaine depuis le début des années trente. Le folklore musical est l'objet d'une attention toute particulière de la part de Vichy. Un travail de collecte des chansons du folklore français est engagé. La parution et la diffusion de nombreux recueils de chansons traditionnelles (« *Vieilles chansons pour les jeunes* ») permet à la fois de promouvoir cette culture folklorique et d'opérer de fait une sélection.

Si la vie culturelle est nettement marquée par l'intervention de l'État, la production artistique n'en est pas moins soumise à une stricte censure. Cette censure s'exerce sur les textes des chansons comme sur les auteurs : les chansons des compositeurs ou interprètes juifs sont interdites dès 1940. La censure française dépend d'un service rattaché au ministère de l'Information et de la propagande. Paul Marion, secrétaire général du ministère de l'Information depuis 1941, considère l'État comme « la seule source d'information capable de permettre à l'individu de comprendre la situation dans toute sa complexité ». Dans cette optique, la presse, la photographie, le cinéma et la radio sont soumis à un contrôle vigilant. Par ailleurs, pour mieux surveiller les musiciens et la musique, les concerts et l'édition des partitions, le régime de Vichy crée une fédération nationale de l'industrie des spectacles et impose à l'ensemble des publications musicales, de 1940 à 1944, le visa de la censure.

(1) cf fiche sur « la chanson, vecteur de la Révolution nationale ».

La politique de collaboration, engagée dès l'automne 1940 après l'entrevue de Montoire, comporte également un versant culturel destiné à accréditer l'image d'une Europe où chaque nation aurait son rôle à jouer. Dans cette Europe, la France serait vouée aux arts, aux divertissements, à la mode, aux industries du luxe.

En zone nord (puis en zone sud à partir de novembre 1942), la vie culturelle française dépend d'une double autorité, la Propaganda-Abteilung et l'ambassade d'Allemagne. En juillet 1942, un accord répartit leurs attributions respectives : la censure incombe à la Propaganda-Abteilung tandis que les relations culturelles reviennent à l'ambassade. L'ambassadeur Otto Abetz s'applique à remplacer la propagande strictement militaire (celle de l'Abteilung) par une politique de propagande culturelle. Cherchant à faire accepter du mieux possible par la population française la présence de l'occupant, cette politique vise le maintien d'une production artistique française remobilisatrice et soigneusement contrôlée. Des écrivains, peintres et chanteurs français participent à ces initiatives culturelles. La part la plus spectaculaire de cette collaboration artistique est sans conteste les nombreux voyages d'artistes français vers l'Allemagne. Fortement médiatisés, ils ont concerné les chanteurs comme les écrivains. Il est difficile de décrypter les motivations de ces artistes qui, consciemment ou non, ont fait le jeu de la propagande. Il est cependant avéré que ces voyages ont parfois fait l'objet de chantage de la part des autorités allemandes. Ils pouvaient être la condition pour se voir attribuer du charbon ou avoir le droit de se produire.

La politique d'exclusion, et tout particulièrement la législation raciale, menée conjointement par Vichy et l'occupant en zone nord, s'applique également au monde de la chanson. Dès le 3 octobre 1940, le régime de Vichy édicte le premier statut des Juifs. Son article 5 leur interdit l'accès à nombre de métiers, parmi lesquels ceux du cinéma, du théâtre, de la radiodiffusion et des spectacles. Ainsi les artistes juifs sont exclus de la scène et leurs œuvres interdites, de même que les personnes recensées comme juives se voient refuser l'accès aux salles de spectacles.

Dans le domaine de la chanson, le parcours de Marie Dubas<sup>(2)</sup> constitue un exemple significatif de la situation des artistes juifs en France sous l'Occupation.

Bien que Vichy et les autorités allemandes cherchent à laisser leur empreinte idéologique sur la vie culturelle du pays, une partie de la production artistique bénéficie de réelles marges de manœuvre et fait preuve d'une certaine autonomie. Contrairement à l'idéal fasciste où l'encadrement social et idéologique est total, la politique de Vichy se présente davantage comme une pensée autoritaire dans laquelle les aspects culturels jouent un rôle déterminant. Elle n'impose pas une norme culturelle unique et laisse des espaces de liberté et de création.

En dépit des difficultés et des contraintes, la chanson demeure donc un mode d'évasion et d'expression primordial dans ce contexte artistique foisonnant.

---

(2) cf. fiche thématique sur « Marie Dubas, une chanteuse juive sous l'Occupation ».

## 3.3 Se taire ou chanter : des artistes divisés

Les années trente avaient entraîné les écrivains et les artistes à prendre position par rapport au fascisme, au franquisme, au pacifisme, au communisme. Or la guerre éclate, la France est rapidement défaite, occupée en partie, soumise au régime de Vichy qui multiplie les mesures autoritaires et discriminatoires. Dans ce contexte, la question de l'engagement se pose de façon plus aiguë. Peut-on continuer à écrire, à composer et à chanter alors que chaque jour apporte son lot de tragédies ? Doit-on prendre le chemin de l'exil, garder un silence obstiné ou s'exprimer à tout prix ? Autant de questions qui conduisent à s'intéresser à l'attitude des chanteurs sous l'Occupation.

Le comportement des vedettes de la chanson de l'époque est à l'image des rapports ambivalents qu'entretiennent les artistes avec leur temps. La plupart des chanteurs de cette époque sont déjà célèbres avant la Seconde Guerre mondiale et continuent de chanter sous l'Occupation. À titre d'exemple, on peut citer Charles Trenet, Édith Piaf, ou encore Maurice Chevalier.

Dans sa contribution *Chanter sous l'Occupation : un acte politique ?*<sup>(1)</sup>, Nathalie Dompnier observe qu'entre 1939 et 1945, les attitudes des vedettes de l'entre-deux-guerres sont fort variées. L'auteur distingue trois principaux choix.

Le premier consiste pour les artistes à poursuivre leurs activités comme si la situation ne les concernait pas directement. Après une courte absence, nombre de vedettes de la chanson reviennent sur la scène parisienne et reprennent leurs activités dès le début de l'année 1941. C'est le cas d'Édith Piaf qui déclare en 1940 : « Mon vrai boulot, c'est de chanter. De chanter quoi qu'il arrive »<sup>(2)</sup>. À partir de l'été 1940, elle est en tournée dans le midi, avant de faire sa rentrée à Paris, fin septembre. Suivent de nombreux engagements dans les music-halls les plus réputés ainsi que des concerts en dehors de la capitale. Suzy Solidor continue elle aussi à chanter et remporte un grand succès sous l'Occupation. Elle chante chaque soir dans les cabarets « La vie parisienne » et « Chez Suzy Solidor », devant un public allemand.

La seconde voie de comportement est celle du repli en zone sud. C'est, par exemple, le choix de Ray Ventura (dans un second temps, il quittera la France pour l'Amérique latine) ou de Maurice Chevalier qui, dès 1940, s'installe près de Cannes avec sa compagne Nita Raya, d'origine juive. À partir de 1943, il cesse de se produire à Paris et se retire de la vie publique.

Enfin, certains décident de fuir l'Europe, comme Henri Salvador qui s'exile au Brésil en 1941. D'autres entreprennent de grandes tournées à travers le monde. Ainsi Marie Dubas, en 1939, décide de quitter la France et chante successivement au Brésil, en Argentine, au Portugal et en Suisse, ponctuant sa tournée de quelques intermèdes en France, en zone libre.



© F. Bellaire

(1) Extraits et actes des conférences et des spectacles de la journée d'étude consacrée à la *Chanson en politique* (29/11/02). Disponibles sur le site du Hall de la chanson.

(2) In *Piaf*, P. Duclos et G. Martin, Paris, Seuil, 1993.

Face à ceux qui ont tenté d'esquiver la réalité de la France occupée, d'autres se sont clairement positionnés contre l'occupant, s'engageant sur la voie de la Résistance. Joséphine Baker, par exemple, qui s'inscrit dès 1933 à la Ligue internationale contre le racisme et l'antisémitisme. Pendant qu'elle se produit dans la revue *Paris-Londres* aux côtés de Maurice Chevalier, elle aide à divertir les soldats du front, puis s'engage dans l'aviation avant de rejoindre la Résistance dès 1940. Ou encore Germaine Sablon, sœur de Jean, dont le nom reste définitivement lié au célèbre « *Chant des partisans* ». Née en 1899, vedette de la chanson à partir de 1934, elle s'engage pendant la guerre dans les services féminins de l'armée, puis entre dans la Résistance et passe en Libye où elle devient infirmière.

L'éventail des attitudes est donc large entre ceux qui continuent à chanter quelle que soit la situation et ceux qui s'engagent dans la Résistance. Comme le souligne Nathalie Dompnier, « Les comportements de la plupart des vedettes de la chanson de l'époque ne se caractérisent pas par un choix politique tranché »<sup>(1)</sup>. La phrase de Tino Rossi « Ni poing levé, ni main tendue, j'ai chanté quel que soit le régime » résume assez bien l'attitude des artistes sous l'Occupation. En effet, il apparaît bien souvent qu'ils ne collaborent ni ne résistent, mais qu'ils tentent de s'adapter à la situation et de continuer à exister en tant que chanteurs dans la France occupée.

---

(1) In *Chanter sous l'Occupation : un acte politique ?*, Nathalie Dompnier.



## 4.1 Marie Dubas, une chanteuse juive sous l'Occupation

La politique d'exclusion de Vichy et de l'occupant, et tout particulièrement les mesures antisémites, vise également au monde artistique<sup>(1)</sup>. Le parcours de Marie Dubas, célèbre chanteuse de l'époque, constitue un exemple pertinent de la situation des artistes juifs en France, sous l'Occupation.

Née à Paris d'un père juif polonais, Marie Dubas débute une carrière de comédienne de théâtre avant de commencer à chanter en 1917 et de s'orienter vers le music-hall. Elle se produit dans des cabarets et, en 1927, à l'Olympia avec « *Pedro* », une chanson fantaisiste qui demeura le clou de son répertoire. Dans ses tours de chants, elle danse, chante, joue la comédie, alternant chansons réalistes, chansons comiques, monologues ou mélodies classiques. Le succès est immédiat. En 1936, elle remporte un triomphe à l'ABC avec « *Mon légionnaire* », chanson reprise par Édith Piaf et bien d'autres par la suite.



© F. Bellaire

Marie Dubas quitte la France en août 1939, peu avant la déclaration de guerre, pour une tournée triomphale en Amérique, puis au Portugal. C'est dans ce pays que l'antisémitisme de Vichy la rattrape. Son mariage religieux à Lisbonne, avec un aviateur français, catholique, provoque le déchaînement de la presse française. À son sujet, *Paris-Soir* écrit : « *Paris vaut bien une messe. Marie Dubas se convertit [...] la fantaisiste est impatiente de réapparaître sur les planches parisiennes. Mais ignore-t-elle que le problème juif n'est pas religieux ? Il est racial* ».

En 1941, Marie Dubas est à nouveau victime de l'antisémitisme. Dans le cadre de l'exposition « *Le Juif et la France* », organisée par l'Institut d'étude des questions juives et présentée à Paris au palais Berlitz, son portrait honteusement retouché est exposé comme le modèle d'une chanteuse juive. Son mari, le capitaine Bellaire, obtient le retrait de cette photographie, arguant que la personne incriminée est l'épouse d'un officier de l'armée française.



© F. Bellaire

Face à ces attaques répétées, la chanteuse envisage l'exil aux États-Unis et au Canada où son succès est assuré. Mais le désir d'être proche des siens l'emporte et la conduit en Algérie, à la recherche d'un éventuel soutien du général Weygand, commandant en chef de l'armée en Afrique du Nord. N'ayant pu le rencontrer (elle obtiendra néanmoins de lui un mot de recommandation adressé à Xavier Vallat, commissaire général aux questions juives du gouvernement de Vichy), elle rentre en France et s'installe à Nice avec sa famille. Marie Dubas marque son retour sur scène en participant à des galas de bienfaisance. Devant l'accueil du public, les directeurs de théâtres de la zone libre ferment les yeux sur ses

origines et la sollicitent pour leurs spectacles. Elle continue donc à se produire, notamment au théâtre des Célestins à Lyon et au Casino de Nice.

Jusqu'en 1942, les municipalités et les préfetures des départements de la zone libre sont conciliantes et acceptent de viser ses contrats pour qu'elle puisse se produire malgré tout. En dépit de la fatigue et de l'éloignement de son fils, Marie Dubas enchaîne les représentations, de ville en ville, avec la même énergie et la même passion. Lors d'une tournée, destinée à célébrer la France et la chanson française, elle interprète la « *Marseillaise pacifiste* » de Paul Fort, « *La ronde autour du monde* ».

(1) cf. fiche « La chanson, entre contraintes idéologiques et espace de liberté ».



© F. Bellaire

Au début de l'année 1942, la situation s'aggrave encore pour les Juifs. La rafle du Vel'd'Hiv', les 16 et 17 juillet, suscite une vive émotion au sein de la population.

Marie Dubas est d'autant plus inquiète que son appartement parisien vient de faire l'objet d'une perquisition par la Gestapo. Elle décide de se réfugier en Suisse. Ce départ nécessite l'obtention d'un visa. Malgré la lettre de recommandation du g<sup>al</sup> Weygand, son entretien avec le nouveau commissaire aux questions juives, Darquier de Pellepoix, n'aboutit pas. C'est sa rencontre fortuite avec Pierre de Monneron (jeune fonctionnaire qui s'illustre par la suite dans la Résistance) qui lui permet d'obtenir le visa nécessaire. La chanteuse prend le train pour Genève en octobre 1942.

Après la guerre, profondément reconnaissante, Marie Dubas adresse ces quelques mots à Pierre de Monneron : « *Je vous dois certainement la vie. Je suis heureuse qu'il me soit donné de vous le redire ici, encore une fois* ».

Devant l'afflux important de réfugiés français, la Suisse met en place des camps d'internement. Marie Dubas y échappe car son contrat de travail lui octroie le statut de résidente. Installée à Lausanne pendant deux ans, elle chante devant les réfugiés, leur apportant un peu de réconfort. Généreuse et compatissante, elle explique que c'est « *le plus beau cadeau [qu'elle a] pu faire dans [sa] vie* ».

En 1943, elle crée la chanson « *Ce soir, je pense à mon pays* », dans laquelle, mélancolique, elle évoque l'exil et son mal du pays. À partir de décembre 1944, on peut de nouveau entendre la voix de Marie Dubas à la radio. Elle célèbre la Libération en chantant « *Les cloches de la Libération* ».

Marie Dubas rentre à Paris le 9 juillet 1945 et fait son retour sur scène en 1946 à l'ABC. Elle continue à se produire occasionnellement, comme chanteuse et comédienne au théâtre, mais le charme n'y est plus. Épuisée, elle fait ses adieux à la scène en 1958.

## 4.2 La radio

À ses débuts, la TSF (télégraphie sans fil) apparaît comme une amélioration des techniques de transmission existantes (télégraphe et téléphone). Mais à partir des années trente, elle devient la radiodiffusion, média qui connaît une audience de plus en plus large : un million de postes en 1933, cinq millions en 1939. Le taux d'équipement de la France reste cependant bien inférieur à celui de l'Allemagne (dix millions de postes en 1939) et de Grande-Bretagne (huit millions).

Le poste de radio est un gros et bel objet, en bois le plus souvent, qui nécessite une alimentation électrique (ceci explique le sous-équipement des zones rurales). Peu maniable avec son antenne mobile, il trône généralement au cœur du foyer, dans la salle à manger, et réunit autour de lui la famille, les voisins, les amis. La radio accompagne les Français dans leurs activités de la vie quotidienne. Son écoute devient un loisir à part entière.

Capable de s'adapter plus rapidement que la presse écrite à l'évolution de la grande partie de ses émissions aux informations de guerre mais accorde également un temps d'antenne important aux émissions de divertissement et à la variété (dès 1943, la musique occupe les deux tiers du temps d'antenne). Les programmes rythment le déroulement des journées et sont annoncés dans des magazines illustrés (Radio National paraît pour la première fois en 1941), dignes ancêtres des magazines TV modernes.

Le réseau radiophonique français se répartit entre sept stations régionales publiques et six postes privés. Par ailleurs, les Français peuvent capter les émissions de radios étrangères, dont la BBC depuis Londres. Avec la guerre, les radios privées patissent du manque de moyens techniques et humains ainsi que de la censure imposée par le gouvernement de Vichy qui exige d'elles, notamment, la diffusion du « Radio-journal ».

À la signature de l'armistice, la ligne de partage du réseau d'émetteurs entre l'occupant allemand et le gouvernement de Vichy correspond précisément à la ligne de démarcation. Les émetteurs situés en zone occupée passent sous contrôle allemand. Les différentes stations sont regroupées sous la direction de la Propaganda-Abteilung et servent de support pour les programmes de Radio-Paris. En zone sud, la situation est plus confuse : la Radiodiffusion nationale, organe du nouveau régime, coexiste avec des postes privés soumis au contrôle de l'État. Les infrastructures sont médiocres, les différentes stations forment un dispositif morcelé et d'inégale puissance, qui ne permet pas de faire entendre la voix des dirigeants sur l'ensemble du territoire. C'est pourquoi la Radiodiffusion nationale s'efforce, en 1940-1941, de synchroniser les émetteurs, d'en augmenter la puissance et d'obtenir de l'occupant des relais en zone nord. Mais, dans le contexte des années 1943-1944, cette volonté devient illusoire. En effet, les autorités militaires allemandes interviennent dans le fonctionnement du réseau, surveillant les émetteurs, menaçant de réquisitionner les postes et réglementant les fréquences et les heures d'émission.

### Radio-Paris au service de l'occupant

Dès mai 1940, la radio devient pour Goebbels une arme de combat. Bombardant les ondes d'émissions en français relatant la situation allemande, celui-ci cherche à briser le moral des troupes françaises. Sa propagande s'organise autour de deux axes : désorganiser l'armée française et préparer la France à sa capitulation.

Après la signature de l'armistice, Radio-Paris est placée sous contrôle allemand. « Micro » de l'occupant, elle est dirigée par le docteur Bofinger et animée par des voix françaises. Pourvue de moyens techniques et financiers importants, Radio-Paris propose une programmation de grande audience, élaborée et distrayante, où les émissions musicales occupent une place prépondérante. Ces émissions ont beaucoup de succès, notamment « *Cette heure est à vous* » animée par le chanteur André Claveau. Tout en cherchant à distraire leur auditoire, ces émissions ne sont pas dénuées d'arrière-pensées politiques. À travers ses éditoriaux et ses émissions politiques, Radio-Paris diffuse sa propagande en faveur de la collaboration et d'une Europe nouvelle. Dès 1940, cette station fait preuve d'un antisémitisme virulent et profère de violentes attaques contre les Alliés. Même les dirigeants de Vichy se voient accusés de tiédeur et d'attentisme.





### La Radiodiffusion nationale, instrument politique de Vichy

En France, l'usage de la radio ne s'est imposé aux dirigeants qu'à l'extrême fin de la III<sup>e</sup> République. Édouard Daladier « [...] est le premier homme politique français qui sache parler aux Français à la radio et s'en faire entendre »<sup>(1)</sup>. Et si la radiodiffusion n'est pas encore un instrument de gouvernement, l'usage par les hommes politiques de ce qu'on appelle alors la TSF est néanmoins entré dans les mœurs. En effet, le rôle politique de ce média n'est pas des moindres : il permet de mobiliser l'opinion publique et donne une nouvelle dimension aux actes et aux paroles des hommes politiques.

Le maréchal Pétain, chef du nouvel État français est personnellement convaincu de l'importance de la radio. En effet, elle s'avère d'une importance capitale pour le gouvernement de Vichy. Elle doit conforter sa légitimité auprès de l'opinion, réfuter les attaques de la radio « gaulliste », mais aussi rivaliser face au succès de Radio-Paris. Aussi, dès l'été 1940, le gouvernement installe un studio radiophonique au casino de Vichy. Il réorganise la radiodiffusion en zone non occupée et l'utilise comme instrument de sa propagande.

À partir de 1941, Paul Marion, nommé au secrétariat à l'Information et à la propagande, prend en main la Radiodiffusion nationale. Selon lui, la propagande ne se limite pas à la lecture de bulletins d'informations et autres émissions officielles. Certes, les auditeurs attendent des informations, mais aussi, comme par le passé, des variétés, des émissions de divertissement, un univers à la fois familier et distrayant. Des efforts sont donc réalisés au niveau de la diffusion, de la réception et de la programmation. « Dès le mois de juin 1941, le volume hebdomadaire des émissions de variétés dépasse celui des informations, communiqués et émissions officielles (vingt heures contre seize). »<sup>(2)</sup> Les émissions récréatives sont très populaires, notamment « *Bonjour la France* » (recueil varié d'éphémérides, d'informations pratiques et de lectures de poésie) animée par Jean Nohain.

Outil de propagande du régime, la Radiodiffusion nationale véhicule les valeurs de la Révolution nationale, à travers une série d'émissions consacrées principalement à la famille, au travail et à l'effort imposé par les circonstances. Le programme, très éclectique, associe la chanson à des séquences évoquant les gloires du passé et la vie des provinces (la retransmission des spectacles folkloriques tient une place importante).

À partir de 1942, la dimension politique de la Radiodiffusion nationale s'affirme plus nettement. Elle encourage le départ des travailleurs en Allemagne, justifie les rafles et la déportation avec l'émission « *La question juive* » et accentue son emprise sur les jeunes par le biais de « *Radio Jeunesse* ».

Malgré ces efforts, la propagande radiophonique de Vichy souffre d'un manque de cohérence et de coordination, chaque ministère revendiquant un droit d'accès à l'antenne pour diffuser sa propagande. Elle ne suffit pas à façonner et à conquérir l'opinion publique française. Dans la « guerre des ondes » engagée dès 1940, la BBC de Londres va peu à peu s'imposer face aux radios de Paris et de Vichy.

(1) In *La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Seconde Guerre mondiale*. Sous la direction d'Hélène Eck, Armand Colin, 1985

(2) Idem

## 4.2 La radio (suite)

### La BBC, voix de la France Libre

« Tandis que la Radiodiffusion nationale et Radio-Paris rivalisent en France, c'est de Londres, grâce à la BBC, que se font entendre les voix françaises de la liberté. »<sup>(3)</sup>

À la mi-juin 1940, la BBC diffuse vers la France six bulletins quotidiens d'informations d'un quart d'heure chacun. Durant la drôle de guerre, ces informations ne connaissent qu'une faible audience auprès de la population française. Aussi marginal soit-il, le public à l'écoute de la BBC apprécie la franchise de cette station dont les propos ne sont pas soumis à la censure ni à la propagande nazie, ni à celle de Vichy. En effet, la BBC choisit de dire la vérité même lorsque les événements sont en sa défaveur. C'est dans le cadre de l'un de ces bulletins que le général de Gaulle prononce son appel du 18 juin et la célèbre formule « La France a perdu une bataille ! Mais la France n'a pas perdu la guerre ! », promettant aux Français « demain, je parlerai à la radio de Londres ».

Après la rupture des relations diplomatiques franco-britanniques, la radio demeure le seul lien entre la Grande-Bretagne et les Français. À partir de la mi-juillet, à 20h15, une émission quotidienne est consacrée aux Français, comprenant dix minutes d'informations lues par des speakers français, suivies des cinq minutes de la France Libre, « *Honneur et Patrie* ». En septembre 1940, un nouveau programme d'une demi-heure s'intitulant « *Les Français parlent aux Français* » est diffusé par la BBC.

C'est en grande partie à la France Libre, à l'équipe « *des Français parlent aux Français* » et à la contribution de la Résistance que les émissions de la BBC doivent leur originalité et leur influence. De Gaulle, qui ne s'exprime au micro qu'en de grandes occasions, confie le 17 juillet 1940 la responsabilité des cinq minutes d'« *Honneur et Patrie* » à Maurice Schumann. Ce dernier est parfois remplacé par René Cassin, Pierre Brosolette ou Pierre-Olivier Lapie. L'équipe « *des Français parlent aux Français* » est animée par Jacques Duchesne, assisté de six membres. Le programme offre un ton familier et original. Les émissions politiques et les informations sur les événements alternent avec des sketches, des saynètes, des témoignages, des reportages et de la musique. La bonne humeur et l'humour sont présents avec, par exemple, le slogan inventé par le peintre Jean Oberlé « J'aime mieux voir les Anglais chez eux que les Allemands chez nous », ou encore la ritournelle :

« *Radio-Paris ment  
Radio-Paris ment  
Radio-Paris est allemand* »

En 1942, le nombre et la durée des émissions augmentent, avec sept bulletins quotidiens, un programme à 20h30 et quatre rendez-vous récréatifs. Ces émissions sont émises sur des ondes longues et couvrent ainsi tout le territoire français.

C'est en partie grâce à la radio que la France Libre acquiert une crédibilité politique. Pour le général de Gaulle, « la France Libre n'a d'existence, aux yeux des Français, que par la radio »<sup>(4)</sup>. La radio française de Londres est à la fois une radio de combat qui dénonce la politique de l'occupant et de Vichy, et une radio d'action qui impulse des opérations sur le terrain (surtout à partir de 1942). Elle appelle à des manifestations nationales comme la campagne des « V » de mars à juillet 1941. Le succès croissant de ces initiatives atteste de l'engagement progressif de la population française. La BBC joue également un rôle militaire de renseignement en envoyant des messages codés, signaux de déclenchement d'opérations clandestines. Dernière mission plus politique cette fois : empêcher les Français de « se résigner » et les préparer à la Libération.

Face à l'audience et à l'influence croissantes de la BBC, Vichy tente de brouiller les ondes, mais les émetteurs britanniques sont trop puissants. De leur côté, les Allemands interdisent l'écoute des radios étrangères, menaçant de répression les contrevenants. En dépit de cela, dans la guerre des ondes, « la radio de Londres l'a emporté [...] sur les radios adverses par la cohérence de son langage avec les actes et la réalité des faits »<sup>(5)</sup>.

(3) Op. cit.

(4) et (5) Idem

## 4.3 Les zazous, expression d'une génération ou résistance passive ?

Dès son avènement, le régime de Vichy met en œuvre une véritable politique à l'égard de la jeunesse, visant à lui redonner des principes moraux et prônant un engagement pour la patrie<sup>(1)</sup>. Dans ce contexte où le régime politique cherche à responsabiliser et à encadrer les jeunes, une minorité d'entre eux se distingue, affichant leurs différences et revendiquant leur liberté.

Le terme « zizou » vient de la chanson de Johnny Hess « *Je suis swing* »<sup>(2)</sup>, dont le refrain fait « *za zou za zou zé* ». Ces jeunes gens ont entre 18 et 25 ans, ils sont citadins et même essentiellement parisiens (bien qu'il y en ait eu également à Marseille, Toulouse, Bordeaux, Lyon ou Vichy). Ils se distinguent par un genre de vie et des distractions propres. La journée, ils fréquentent les cafés du Quartier Latin et des Champs-Élysées ; la nuit, ils s'amuse dans les dancing ou organisent des « surprises-parties » chez eux. La différence qu'ils cultivent à travers leurs vêtements, leurs goûts musicaux, leur attitude et leurs pratiques sociales, est leur manière à eux de se distraire dans un contexte socio-politique pesant et contraignant. Ce comportement contestataire peut également être considéré comme une réaction face à l'attitude des adultes (plutôt passive et résignée) et au déroulement des événements.

Contrairement à l'idéologie de Vichy qui prône un engagement fort pour la patrie, les zazous adoptent une attitude de retrait. Ils ne s'engagent sur aucun sujet et refusent de prendre parti pour l'un ou l'autre camp. Leur remise en cause des valeurs de Vichy est indirecte, sans opposition frontale. Pourtant, les choix qu'ils opèrent semblent être à chaque fois une réaction aux mesures prises par le gouvernement. Face aux restrictions de tissu et à l'interdiction de toute utilisation superflue du tissu, les zazous adoptent un style particulier : vestes longues et pantalons larges. En contradiction avec l'arrêté promulgué par Vichy qui impose la récupération des cheveux chez les coiffeurs (qui seront réutilisés pour la fabrication de chaussons), les zazous portent les cheveux longs. Au-delà de ces excentricités physiques et vestimentaires, leurs pratiques sociales sont jugées choquantes pour l'époque. Leur nonchalance et leur refus de travailler sont considérés comme une forme de rébellion. Leur façon de s'amuser et leur insouciance passent pour outrageantes : ils boivent de l'alcool alors que son débit et sa consommation sont sévèrement réglementés, ils s'adonnent à la danse en dépit des nombreuses interdictions dont elle fait l'objet. Leur attitude excentrique et anticonformiste est avant tout un acte de provocation, même si le comportement zizou a pu prendre une signification politique et devenir une forme de résistance à l'idéologie de l'occupant et de Vichy.



© Les Éditions réunies

À cette époque, les zazous sont comparés aux « das » (mouvement artistique né de la Première Guerre mondiale) qui s'attaquaient aux fondements de la société, à son langage et à sa logique.

Dans un premier temps, l'occupant et les autorités de Vichy sont indifférents au comportement des zazous, qui sont présentés tout au plus comme des « snobs » et des « fils à papa ». Cependant dès fin 1941, une campagne de presse anti-zizou se fait jour. Le journal collaborationniste *La Gerbe* assimile la culture zizou à une culture « judéonègre ». Les zazous constituent une cible facile pour la propagande, car ils représentent le repoussoir idéal, le symbole voyant du « mal qui ronge la France ». Les journalistes de « *La Gerbe* », de « *Au pilori* », de « *Je suis partout* » ou de « *Jeunesse* » présentent les zazous comme des « planqués » (grâce à des cartes de dispense, ils se font exempter du service rural puis, à partir de juin 1942 du STO), les accusent d'être impliqués dans le marché noir et d'être anglophiles, gaullistes, voire résistants. Outre les nombreux articles qui leur sont consacrés, les zazous font l'objet de caricatures et plusieurs chansons les ridiculisent. La chanson de référence « *Ils sont zazous* » n'est pas à leur gloire, au contraire, elle est ironique et même très critique à leur égard.

(1) cf. fiche « La chanson, vecteur de la Révolution nationale »

(2) cf. fiche « La Libération... à travers la chanson »

À partir de 1942, le gouvernement de Vichy et les autorités allemandes incitent les jeunes engagés dans la Jeunesse populaire française (JPF) à des « zazouades », véritables expéditions punitives à l'encontre des zazous. Ces derniers sont molestés et rasés, des rafles sont organisées dans les lieux qu'ils fréquentent, ils sont envoyés de force pour travailler à la campagne ou dans les chantiers de jeunesse. Pour protester contre cette « zazouphobie », certains n'hésitent pas à porter une étoile jaune marquée « swing ».

Dans ce contexte de répression, le déclin du mouvement est annoncé. Dès la fin de la guerre, il laissera la place à l'existentialisme.

Les zazous constituent davantage un phénomène qu'un mouvement. En effet, le phénomène zazou est né dans la spontanéité et n'a pas de stratégie. Ainsi, à la question « zazous, expression d'une génération ou résistance passive ? », il est difficile de répondre. C'est le contexte si particulier de l'Occupation qui a conféré à l'attitude (provocante et anticonformiste) des zazous une dimension supplémentaire et en a fait une forme de résistance. En marge de la société, ce mouvement symbolique peut être comparé à d'autres (par exemple les muscadins, sous la Révolution) ; il préfigure le mouvement existentialiste et le Saint-Germain-des-Prés des années cinquante.



© Roger-viollet

## 5.1 Activités publics scolaires

## 5.2 Ressources culturelles

### Activités publics scolaires

#### Publics scolaires (Collèges et lycées)

##### Visite libre

Durant la visite libre, les élèves découvrent l'exposition à leur rythme. Les objets (postes de radio, disques, etc.) et les reconstitutions de décors (guichet, music-hall, cabaret) qui jalonnent le parcours, sont autant d'occasions de se plonger dans l'atmosphère de l'époque et d'appréhender certains aspects de la scénographie. Chaque partie de l'exposition est illustrée par des extraits de chansons et d'émissions de radio qu'ils écoutent à l'aide d'un audioguide, sélectionnant la séquence de leur choix.

Dans le cadre de cette visite, un questionnaire peut servir d'outil d'accompagnement. Ce document sensibilise les élèves aux thèmes importants de l'exposition et ouvre des pistes pour prolonger la visite en classe.

##### Visite approfondie

À partir d'une entrée thématique particulière, des ateliers permettent aux élèves de compléter et de mettre en pratique les connaissances abordées lors de la visite de l'exposition.

L'atelier *La chanson, témoin de son temps* propose aux élèves une approche littéraire de l'exposition. Il s'agit de découvrir les préoccupations et le quotidien des Français durant cette période, à travers l'étude de partitions illustrées de l'époque.

L'atelier *La guerre des ondes* invite les élèves à réfléchir sur le rôle de la radio durant la Seconde Guerre mondiale. Grâce à la présentation de différents postes de radio et à la diffusion de discours, chansons et publicités d'époque, ils retrouveront l'atmosphère d'alors et étudieront les enjeux de la radio dans la propagande et la contre-propagande.

#### Jeune public individuel

Le Centre d'Histoire propose des visites en famille, les dimanches 21 décembre 2003, 18 janvier, 29 février et 21 mars 2004, de 10h à 11h. En présence d'un médiateur, cette animation est l'occasion de découvrir et de partager en famille l'histoire de cette période de manière attrayante.

Dans le cadre d'un partenariat avec le magazine pour enfants Grains de Sel, une visite grands-parents/enfants est offerte dimanche 11 janvier 2004 de 10h à 11h.

#### Publics spécifiques

Après avoir expérimenté des activités avec des groupes d'élèves de structures spécialisées (EREA, instituts médico-éducatifs, etc.), le service jeune public propose de rencontrer les partenaires pédagogiques (enseignants, éducateurs) pour élaborer avec eux une visite adaptée.

## 5.2 Ressources culturelles

### Ressources culturelles

- **Une visite-découverte** est proposée aux enseignants et aux documentalistes, le mercredi 17 décembre 2003 à 15h. Cette visite est l'occasion de découvrir l'exposition, de préparer une sortie avec leurs classes et de rencontrer le service jeune public afin d'élaborer ensemble des projets spécifiques.
- **Un dossier pédagogique** est proposé aux enseignants. Composé d'une série de fiches développant les principaux thèmes de l'exposition et illustré de documents originaux, ce dossier permettra aux équipes pédagogiques de préparer leur venue au Centre et de prolonger la visite en classe.
- **Le catalogue de l'exposition** permet de revisiter cette exposition à travers de nombreuses illustrations et des textes d'analyse.

- **Un cycle de conférences**

***Vie artistique et politique culturelle en France sous l'Occupation***

Conférence de Pascal Ory, vendredi 5 décembre 2003 à 18h30.

***Chanter sous l'Occupation***

Conférence chantée avec Martin Pénet, mardi 6 janvier 2004 à 18h30.

***Chantons sous l'Occupation***

Projection du film de André Halimi, suivie d'un débat, mardi 3 février 2004 à 18h30.

***Conserver, étudier et exposer la chanson***

Colloque les 19 et 20 mars 2004.

- **Le centre de documentation** met à la disposition des enseignants et des élèves un fonds d'ouvrages à consulter sur place. La collection de partitions (près de 400) acquise par le CHRD constitue également un outil de travail unique pour les étudiants et les chercheurs.

## 5.3 Bibliographie

### Généralités

- AMOUROUX Henry, *La vie des Français sous l'Occupation*, Fayard, 1990.
- AZÉMA Jean-Pierre, *Nouvelle histoire de la France contemporaine. De Munich à la libération 1938-1944*, Seuil, 1979.
- Sous la direction de AZÉMA Jean-Pierre et BÉRIDA François, *Le régime de Vichy et les Français*, Fayard, 1992.
- Sous la direction de COINTET Michèle et Jean-Paul, *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*, Tallandier, 2000.
- GOETSCHER Pascale et LOYER Émmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au XX<sup>e</sup> siècle*, A. Colin, 1994
- LE BOTERF Henry, *La vie parisienne sous l'Occupation*, France Empire, 1974.
- Sous la direction de Jean-Pierre RIOUX, *La vie culturelle sous Vichy*, Éd. Complexe, 1990.
- ROUSSO Henry, *Les années noires : vivre sous l'Occupation*, Gallimard, 1992.
- *Politiques et pratiques culturelles de la France de Vichy*, CNRS, Les cahiers de l'IHTP, n°8, juin 1988.

### Sur la chanson et la musique

- Sous la direction de CHIMÈNES Myriam, *La vie musicale sous Vichy*, Éd. Complexe, 2001.
- DOMPNIER Nathalie, *Vichy à travers chants*, Nathan, 1996.
- Sous la direction de ECK Hélène, *La guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Seconde Guerre mondiale*, A. Colin, 1985.
- GIOLITTO Pierre, *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Perrin, 1991.
- HAMILI André, *Chantons sous l'Occupation*, Olivier Orban, 1976.
- THOUMIEUX-RIOX Emmanuelle, « Les zazous, enfants terribles de Vichy », *L'Histoire*, n°165, avril 1993, p32 à 39.
- Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, Dossier documentaire *Les chansons et la deuxième guerre mondiale*, 2003.

### Sitographie

[www.lehall.com](http://www.lehall.com)

Site du Hall de la chanson avec chronologie, notices bibliographiques et textes d'analyse.

[www.notandus.free.fr](http://www.notandus.free.fr)

Dossier « Les zazous, un exemple de contre-institution culturelle ».

<http://hypo.ge-dip.etat-ge.ch/www/cliotexte/index.html>

Dans le catalogue de textes utiles à l'enseignement de l'Histoire, séquence La vie quotidienne sous l'Occupation, chanson 39-45, propositions pédagogiques de P.Briat.

## 1.2 Plan de l'exposition

