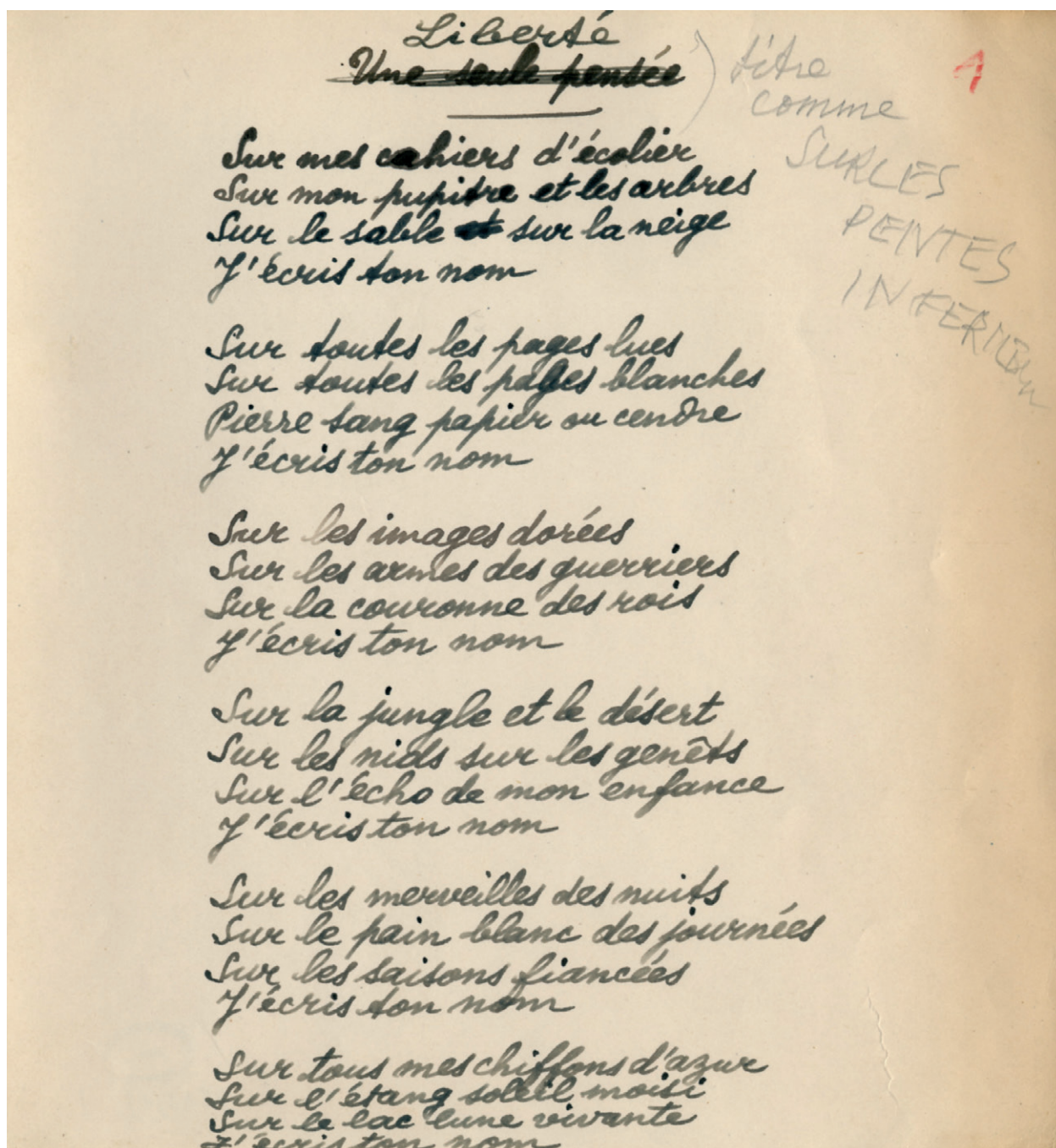
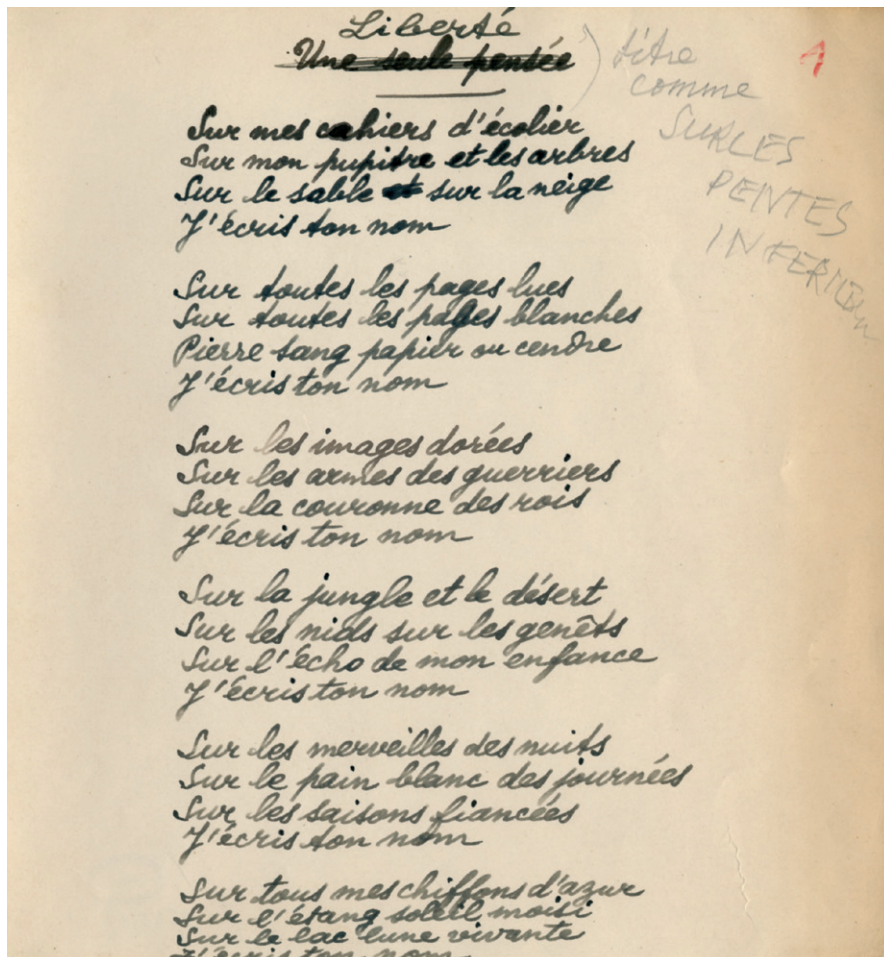


« NE JETEZ PAS CE JOURNAL, FAITES-LE CIRCULER »

CHRONIQUES INTERDITES – RÉSISTER PAR L'ART ET LA LITTÉRATURE – 1940-1945



Manuscrit original du poème « Liberté » de Paul Éluard (coll. Musée de la Résistance nationale / Champigny, fonds La Main à plume - Noël Arnaud)



«Liberté», de Paul Éluard

Durant l'été 1941, Paul Éluard compose le poème « Une seule pensée » qui devait, pour conclure, révéler le nom de la femme qu'il aimait. Contributeur régulier de la revue poétique *Fontaine* qu'anime à Alger son ami Max-Pol Fouchet, il lui adresse ce texte. Il est publié sous le titre « Une seule pensée » en juin 1942 dans le numéro 22 de la revue.

Au printemps 1942, le poète Noël Arnaud, fondateur de la maison d'édition La Main à Plume, propose à Paul Éluard la réalisation d'un recueil de ses créations récentes. Le poète titre l'ouvrage *Poésie et Vérité 42* et choisit 9 de ses poèmes dont « Une seule pensée ». Mais, en un an, le cours de la guerre a changé, la Libération semble plus proche. Aussi Éluard, sur le marbre de l'imprimeur Cario à Paris, biffe le titre originel pour lui substituer celui devenu définitif « Liberté » : un mot sublimant alors, pour l'auteur, l'amour porté à sa compagne, et portant son espérance et celle de millions de Français.

Le recueil paraît légalement en mai 1942 car, en antidatant l'achevé d'imprimé (3 avril), Noël Arnaud se joue d'une censure aggravée sur toutes les parutions depuis le 15 avril 1942.

Si quelques amis de Paul Éluard critiquent « Liberté » qu'ils jugent facile, en revanche son thème et sa structure simple assurent au poème un succès public immédiat. Il parvient à Londres peu après sa parution et la revue *La France Libre* le reproduit. Il est parachuté au-dessus de la France à des milliers d'exemplaires par les avions de la Royal Air Force. En janvier 1943, en Suisse, la revue *Les Cahiers du Rhône* réalise une seconde édition du recueil.

Parvenu dans les mains d'amis créateurs de Paul Éluard, « Liberté » les inspire aussitôt.

En résidence à Beaulieu-sur-Dordogne (Dordogne) le compositeur Francis Poulenc l'intègre immédiatement à *Figure humaine* la cantate pour double chœur mixte qu'il est en train d'écrire sur sept poèmes d'Éluard. L'œuvre est éditée clandestinement par Paul Rouart qui la fait parvenir à Londres. Durant l'Occupation, l'œuvre est jouée en concert privé chez la comtesse de Polignac, amie du compositeur, et en contrebande à Paris, lors d'un concert de la Pléiade.

Réfugié à Saint-Céré (Lot), le maître tapissier Jean Lurçat dessine un carton intégrant des citations du poème. En 1943, il fait tisser clandestinement la tapisserie par les ateliers d'Aubusson (Creuse).

Dès la Libération, le poème et les autres créations qu'il a inspirées conquièrent une audience immense en France et dans le monde. D'autres œuvres naissent qui pérennisent l'œuvre et son message, notamment la mise en peinture par Fernand Léger.

Sommaire

Partie 1

La mise au pas des arts
et de la littérature 4

Partie 2

Protéger et citer les œuvres
du patrimoine 8

Partie 3

Créer pour résister :
la littérature résistante 12

Partie 4

Créer pour résister :
les arts résistants 19

Partie 5

Résister par l'art et la littérature
dans les prisons et dans les camps 25

Partie 6

La mémoire artistique et culturelle
de la Résistance dans l'immédiat
après-guerre 30

Résister par l'art et la littérature

Enjeux et perspectives

« Tu peux serrer dans ta main une abeille jusqu'à ce qu'elle étouffe. Elle n'étouffera pas sans t'avoir piqué. C'est peu de chose, dis-tu. Oui, c'est peu de chose. Mais si elle ne te piquait pas, il y a longtemps qu'il n'y aurait plus d'abeilles. » Cette parabole sur la Résistance de l'écrivain Jean Paulhan résume les enjeux du thème du Concours national de la Résistance et de la Déportation pour 2016.

Entre 1940 et 1945, les résistants tentèrent de lutter sur tous les fronts contre l'Occupant allemand ou italien et l'Etat français collaborateur. Ils privilégièrent d'abord les moyens les plus simples, n'étant pas en mesure de faire autrement, aucun ne s'étant préparé à devoir lutter contre de tels adversaires. Si la lutte armée devient progressivement envisageable et réalisable, durant toute la période la résistance sans armes reste une priorité, et en premier lieu la résistance de l'esprit.

Dès 1940, les résistants doivent faire face à l'investissement du monde des arts et des lettres par les nouveaux maîtres. Accordant une place essentielle à la propagande, l'Occupant allemand ou italien comme l'Etat français s'appuient sur des services dotés de moyens importants pour contrôler les productions artistiques et littéraires, censurer celles qui leur déplaisent et valoriser celles qui leur conviennent. Les artistes et les écrivains se retrouvent face à un dilemme : continuer à produire et à être payé, au risque d'apparaître comme des collaborateurs ; refuser de jouer le jeu et perdre leurs moyens de subsistance ; tenter de trouver une voie parallèle, parsemée d'obstacles. Certains mettront leur talent au service de la Résistance, d'autres s'engageront dans le combat sur d'autres terrains que celui de la culture.

La question de l'art et la littérature n'est pas secondaire pour la population française. L'Ecole publique de la Troisième République a contribué à faire accéder la plupart des générations des années 1940 à une culture commune, fondée sur la connaissance et l'étude de grands auteurs et de grandes œuvres. La politique culturelle menée sous le Front populaire a donné une réalité à l'idée d'une culture pour tous. S'ils ignorent ou rejettent souvent les avant-gardes artistiques et littéraires,

les Français accordent de l'importance aux enjeux culturels. Ils ne sont pas insensibles aux formes et aux références adoptées par les résistants dans ce domaine. Cette situation explique pourquoi la culture demeure un terrain d'affrontement durant toute la période de l'Occupation.

Parce que la Résistance est d'abord une réponse par les mots, la résistance par la littérature est la plus fréquente des formes de la résistance culturelle. Les premiers tracts, les premiers journaux multiplient les allusions et les citations. Des textes patrimoniaux sont publiés mais la Résistance est aussi l'occasion de productions originales, de valeurs inégales, qui couvrent tout le champ de la littérature, depuis le roman jusqu'à la poésie, en passant par le pamphlet ou la chanson. La diffusion est le plus souvent clandestine, parfois depuis l'extérieur, mais une littérature de contrebande cherche à contourner les filtres de la censure pour atteindre plus facilement son public, plus ou moins restreint.

Les arts graphiques et plastiques, comme la musique, ne sont pas délaissés mais il est plus compliqué de produire et de répandre des œuvres non littéraires, quand on peine déjà à fabriquer et distribuer de simples feuilles imprimées. Rapidement cependant les tracts puis les journaux s'ornent d'illustrations, plus ou moins adroites mais en phase avec le patrimoine culturel commun des Français. Plus exceptionnellement, à mesure que la Résistance s'organise et que la Libération se profile, des réalisations plus ambitieuses peuvent être menées à terme. Beaucoup de projets restent à l'état d'ébauche et ne sont terminés et montrés au public qu'à la Libération.

Paradoxalement, c'est dans l'Internement et la Déportation que les productions graphiques, plastiques voire musicales sont les plus nombreuses. L'enfermement donne du temps et met à la disposition des artistes un public captif dans tous les sens du terme. Malgré la surveillance permanente et les mesures de coercition, l'art et la littérature parviennent à s'épanouir dans les prisons et jusque dans les camps de concentration. Autant que des formes de lutte continuée, les

productions sont des actions de survie individuelles et collectives, mais aussi des actes de témoignage, donc des actes de résistance. Ces œuvres, de toute nature et de toute qualité, le plus souvent modeste mais aussi remarquable, ont toutes un caractère exceptionnel : elles ont été produites alors que c'était interdit, elles ont survécu alors que beaucoup d'autres ont disparu du fait des aléas de la vie en détention, elles ont été conservées alors qu'elles ont été pour la plupart réalisées sur des supports de fortune, très fragiles et inévitablement malmenés pour demeurer cachés.

Travailler sur « Résister par l'art et la littérature », ce n'est pas s'intéresser à une forme secondaire de la Résistance. Présente depuis le début, constamment renouvelée, assise sur des références patrimoniales et sur des créations originales, poursuivie jusque dans les lieux de détention les plus durs, la résistance culturelle a été une dimension essentielle de la lutte engagée contre l'Occupant allemand ou italien et l'Etat français. En réponse à la volonté d'imposer un art supposé nouveau ou pauvrement traditionnel, la Résistance a défendu l'art comme expression de la liberté et a préparé le retour à une vision humaniste et ouverte de la pratique artistique dès la Libération.

Travailler sur « Résister par l'art et la littérature » doit donc être un exercice d'analyse historique et d'utilisation des approches et des méthodes des lettres, des arts plastiques, de l'éducation musicale, etc. Ce travail doit aussi être l'occasion de venir à la rencontre de ces hommes et de ces femmes qui ont considéré que la part sensible de chaque être humain pouvait être touchée car elle ne pouvait durablement demeurer sous la contrainte ou supporter l'oppression. Si les productions de l'adversaire ont pu avoir une dangereuse capacité de fascination, chacun aujourd'hui est davantage touché par le poème « Liberté » de Paul Eluard ou les croquis de Boris Taslitzky. Ces grands artistes et ces milliers d'autres, moins talentueux peut-être, ont donné plus de présence et de force à leur engagement et à leur témoignage, ce qui rend leur message si proche et si actuel, et leur victoire éclatante.

PARTIE 1

La mise au pas des arts et de la littérature

Hitler dans *Mein Kampf* et Pétain dans ses discours officiels de 1940-1941 affirment que les hommes naissent, non pas différents, mais inégaux. Cette affirmation, sans fondement, légitime une organisation raciste, antisociale et antidémocratique de chaque nation, mais aussi du monde. L'ordre nouveau, le Reich nazi et l'État français, sans constitution l'un et l'autre (fondement d'un pacte social), abolissent le Droit, les notions de personne humaine et de citoyen : chaque individu n'est qu'un sujet avec des devoirs ceux de « Croire, Obéir, Servir ». Les droits, notamment de penser et de s'exprimer, étant supprimés, les arts et la littérature, totalement épurés (lois antisémites et xénophobes, antimaçonniques, anticommunistes, etc.) et contrôlés, deviennent des outils de propagande, parmi d'autres, pour obtenir l'adhésion des populations (elles-mêmes épurées et contrôlées) et, à tout le moins, leur résignation.

Trois tactiques différentes, de manière indépendante ou conjuguée, sont mises en œuvre à cet effet par les nouveaux maîtres. Trois groupes de verbes les résumant : séduire et corrompre ; surveiller et interdire ; exclure et réprimer.

1. SÉDUIRE ET CORROMPRE

L'occupant allemand, qui a fait le choix de maintenir un gouvernement français et d'engager avec lui une politique de collaboration (la France doit être neutralisée et pillée, si possible avec son consentement), doit faire croire aux Français que rien n'a changé. En zone occupée, dès septembre 1940, tous les lieux de culture et de divertissement rouvrent leurs portes. L'Occupant veille aussi à donner de lui l'image d'un vainqueur généreux, cultivé, respectueux de la culture française : les orchestres militaires multiplient les concerts de musique classique en place publique ; à l'affiche des cinémas, des salles de concert et de spectacle les auteurs et les interprètes français d'avant-guerre tiennent toujours la vedette. Enfin, Otto Abetz retrouvant son poste d'ambassadeur à Paris reprend l'œuvre de corruption des « élites » (journalistes, savants, artistes, etc.) qu'il avait engagée avant-guerre. Des officines de la propagande culturelle du nazisme sont créées



François Cogné, *Le maréchal Pétain*, couverture de *L'Illustration*, 16 mai 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). François Cogné réalise également des bustes et des médailles à l'effigie du maréchal Pétain. Il peut être considéré comme un artiste officiel de l'État français.

comme la librairie « Rive gauche » place de la Sorbonne ou des instituts allemands et des groupes « Collaboration » dans toutes les grandes villes. Avec le même objectif, il monte des événements médiatiques comme l'organisation de voyages d'artistes français en Allemagne ou la venue en France d'artistes allemands francophiles, tel le sculpteur officiel Arno Breker, ancien élève de Maillol.

L'État Français développe, lui, à l'égard des Français deux politiques apparemment contradictoires. Pour légitimer sa souveraineté, il doit faire croire que, malgré l'Occupation, rien n'a changé. Sur l'ensemble du territoire national, il administre toutes les institutions culturelles du pays à l'exception de celles des territoires annexés. Dans le même temps, l'État Français proclame sa volonté de tout changer en accomplissant une « Révolution nationale ».

Le paradoxe du « rien n'a changé et tout va changer » conduit l'État Français à mener de front des politiques culturelles apparemment contradictoires. D'une part, au nom de la continuité, il revisite ou ressuscite un passé national glorieux ou rassurant (instrumentalisation de grands hommes et de grandes œuvres d'antan ou redécouverte du folklore et des langues régionales) et encourage tous les conservatismes artistiques (éloge du classicisme et de l'artisanat comme modèle d'un art du métier bien fait). D'autre part, au nom de la Révolution nationale, il soutient des initiatives artistiques novatrices, comme le mouvement Jeune France (voir Focus), animé notamment par le musicien (et futur résistant) Pierre Schaeffer. Enfin, au sommet de l'État, Pierre Laval, Abel Bonnard, François de Brinon, etc., apportent leur concours aux entreprises corruptrices d'Otto Abetz. Tous se fréquentaient déjà avant-guerre au Comité France-Allemagne.

Otto Abetz (1903-1968)

Devenu professeur, il dirige un mouvement de jeunesse de réconciliation franco-allemande. Il adhère au parti nazi en 1931. Il participe à la constitution du Comité France-Allemagne qui sous couvert de réconciliation est une entreprise de corruption de la presse et du monde intellectuel français au profit du nazisme. Il entame une carrière au ministère des Affaires étrangères, ce qui lui vaut de représenter l'Allemagne en France en 1938 et 1939, date à laquelle il est expulsé comme espion.

Il redevient ambassadeur d'Allemagne en France, de l'été 1940 à l'été 1944. Sur le plan politique, il organise la visite d'Hitler à Paris, la rencontre avec le maréchal Pétain à Montoire, les accords avec l'amiral Darlan, etc. Sur le plan culturel, il participe à l'établissement de la liste Otto, au pillage de grandes collections d'art (spoliation de biens juifs) pour le compte de son maître Rosenberg et son propre compte, à l'organisation des voyages d'artistes et d'intellectuels français en Allemagne, etc.

FOCUS

Le voyage en Allemagne (novembre 1941)

Pour quelques kilos de charbons, l'orgueil de représenter l'art français, et, pour certains au moins, l'intention de faire libérer des prisonniers, ces artistes* partirent en croyant le plus souvent qu'ils n'allaient pas faire un périple politique, mais un simple voyage d'études.

En les invitant en Allemagne, l'occasion se présentait, inespérée, de leur extorquer la meilleure des pénitences, mais aussi de leur faire rendre hommage au modèle nazi. Aux yeux des organisateurs, la vertu du voyage résidait dans la publicité qu'ils pouvaient en escompter.

* Notamment : les sculpteurs Charles Despiau, Paul Belmondo, Henri Bouchard, Paul Landowski ; les peintres Cornelis Van Dongen, Maurice de Vlaminck, André Derain, André Dunoyer de Segonzac.

► Extraits de Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite 1940-1944*, Le Seuil, 1993, pages 74-78.

TÉMOIGNAGE

La vie de l'artiste dans l'Allemagne actuelle

Le gouvernement allemand conviait récemment à un voyage d'études [...] un groupe d'artistes de chez nous. Je me trouvais parmi eux, et depuis mon retour que de fois j'ai été interrogé. [...]

Alors j'ai dit ce que j'ai vu : la vie presque féérique que le gouvernement du Reich sait faire à ses artistes, qui semblent être là les enfants chéris de la nation. [...]

Et c'est ainsi qu'un grand pays estimant la valeur et l'effort de la création artistique, comprenant sa nécessité dans les fastes de son histoire met sur un piédestal l'artiste son savoir, son bonheur, sa culture intellectuelle, ses œuvres et la dignité de sa vie.

► Extrait de l'article du sculpteur Henri Bouchard, « La vie de l'artiste dans l'Allemagne nazie », publié dans *L'Illustration*, 7 février 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

FOCUS

Jeune France

Née le 22 novembre 1940, Jeune France était interdite par le gouvernement en mars 1942. [...] Curieux mélange de communautarisme autoritaire, de décentralisation, d'antimodernisme, de ferveur populaire et d'allégeance au maréchal Pétain. «En retrouvant l'unité de [leur] génération, dans un combat nouveau, dans une ferveur neuve, à la suite du Maréchal», ses militants allaient «refaire l'unité du pays» et une «révolution culturelle», sans «constituer les arts et la culture en service de propagande», sans «imaginer les artistes, les intellectuels et les éducateurs venant chercher leurs thèmes d'inspiration à quelque bureau central». [...]

Aux commandes de Jeune France, on trouve, en zone sud, à Lyon, Pierre Schaeffer, polytechnicien, catholique et scout, futur inventeur de la musique concrète, pionnier des ondes et auteur dramatique; en zone nord, Paul Flamand, catholique, de formation éclectique, fondateur des Éditions du Seuil; à leurs côtés, en zone sud: Emmanuel Mounier, Pierre Barbier, auteur dramatique, Maurice Jacquemont, directeur du Théâtre des Quatre Saisons provinciales, les écrivains Claude Roy, du journal *Combat*, encore proche de l'Action française, et René Barjavel; en zone nord: Maurice Blanchot, également proche de l'Action française, directeur littéraire et l'un des chefs de file de la littérature moderne après-guerre, Xavier de Lignac, futur chef du service de presse du général de Gaulle, Jean Vilar, futur créateur du Théâtre national populaire, Maurice Delarue, futur fondateur de Travail et Culture (TEC), enfin en Afrique du Nord, le résistant Max-Pol Fouchet. Du côté des artistes, des personnalités très différentes venues de milieux divers, aux projets divergents. Jean Bazaine, personneliste, Alfred Manessier ou Jean Le Moal, fidèles au combat de la gauche, tous trois s'apprêtaient à faire entrer l'art abstrait dans les églises; Édouard Pignon, communiste, plus proche de Picasso que de la construction des formes entamées par ses camarades; Alfred Courmes, anarcho-communiste, précurseur du Pop'Art à la française et aux accents râleurs; Lucien Lautrec, artisan-pédagogue, tenaillé par la volonté de mettre sur pied un programme populaire, bien plus que les précédents.

► Extrait de Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la Défaite 1940-1944*, Le Seuil, 1993, pages 223-225.

2. SURVEILLER ET INTERDIRE

L'Occupant, de fait, contrôle directement ou indirectement toute la chaîne de production et de diffusion de l'information et de la culture: presse, radio, cinéma, maison d'éditions, etc. ainsi que les machines, outils et matériaux (presse, papier, encre, pellicule, etc.). Par exemple, une ordonnance du 15 avril 1942 impose aux éditeurs l'obtention du visa de censure pour la délivrance du papier d'imprimerie nécessaire à l'édition de tout ouvrage. Ses services de police et de censure agissent immédiatement. Dès le

Abel Bonnard (1883-1968)

Fils illégitime du comte Joseph Napoléon (dit Gégé Primoli), reconnu par Ernest Bonnard, directeur de prison, il fait des études supérieures passables.

Par l'intermédiaire de la famille de son père biologique, il côtoie depuis son enfance les milieux aristocratiques et intellectuels à Paris et à Rome. Il écrit et cause beaucoup, fréquente et courtise les cercles dirigeants politiques et intellectuels de droite et d'extrême-droite, antirépublicains et antidémocrates. À leur contact, il renforce son antisémitisme. Sa proximité avec certains académiciens, lui vaut d'être élu à l'Académie française en 1932. Abel Bonnard est aussi un des membres actifs du Comité France-Allemagne. Il devient une des figures de la Collaboration. Il intrigue pour devenir ministre de l'Éducation nationale. Nommé en avril 1942, il considère que l'instruction doit être réservée à une élite et qu'il faut mettre fin à l'Europe des Lumières. Les Beaux-Arts sont intégrés à son ministère.

Membre éminent du groupe Collaboration, il est surnommé «Abetz Bonnard». Il est du voyage en Allemagne avec les écrivains en novembre 1941, il soutient la Légion des Volontaires français contre le Bolchevisme puis la Milice. En juillet 1944, il est le signataire d'une note pour une guerre sans merci contre la Résistance.

Il crée une chaire d'«ethnologie» raciste et antisémite à la Sorbonne. Il soutient l'exposition Arno Brecker en juillet 1942 au musée du Jeu de Paume, ainsi que les concerts Cortot. Il couvre le pillage au profit de l'Allemagne de la collection Schloss et de celle du musée de Pau. Il quitte Paris seulement le 20 août pour rejoindre Pétain à Sigmaringen. Il fuit en Espagne franquiste où il trouve refuge.

15 juillet 1940, une liste dite Bernhard énumère les ouvrages français et étrangers interdits à la vente et par conséquence retirés aussi des rayonnages des bibliothèques. Le 28 septembre, cette liste est englobée dans une liste beaucoup plus importante dite «liste Otto» (1 060 titres), qui elle-même sera augmentée successivement en juillet 1941, juillet 1942 (voir Document) et mai 1943. Ce sont des millions d'ouvrages qui sont saisis et détruits. En peinture, la Société nationale des Beaux-Arts se voit interdire de rendre hommage au peintre Jean-Louis Forain lors du salon annuel de 1940. Une œuvre de Marcel Gromaire doit être décrochée de l'exposition de l'Entraide des artistes en 1940. Avec la bénédiction de l'occupant allemand, des hommes acquis à sa cause prennent les commandes d'entreprises culturelles: l'écrivain Pierre Drieu la Rochelle évince ainsi Jean Paulhan de la direction de la NRF (Nouvelle Revue française) des éditions Gallimard. Enfin, cette situation d'oppression installe des réactions d'autocensure chez les créateurs de toutes les disciplines et chez leur diffuseur. L'État Français use des mêmes pouvoirs et des mêmes pratiques. Il s'empare de la liste Otto

pour «épurer» les rayonnages des librairies et des bibliothèques de la zone non-occupée. En permanence ses services de censure frappent les publications, à l'exemple des revues poétiques *Confluence* et *Fontaine* interdites temporairement par Paul Marion, ministre de l'Information, après la publication de textes jugés subversifs. Sur l'ensemble du territoire national, des hommes acquis à la politique de Révolution nationale sont nommés à tous les niveaux des administrations et des institutions culturelles. À la direction des Beaux-Arts, Georges Huisman jugé trop républicain, est remplacé par le très conservateur Louis Hautecoeur, lui-même remplacé en 1944 par Georges Hilaire. Jean Cassou, fondateur du Musée d'Art moderne, ne peut en prendre la direction lors de son inauguration en 1942 car il est considéré comme trop lié au Front populaire et aux avant-gardes artistiques.

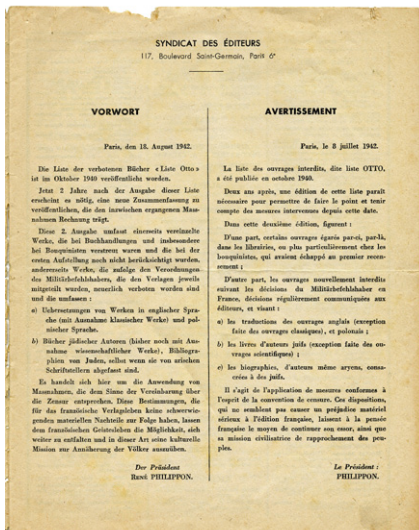
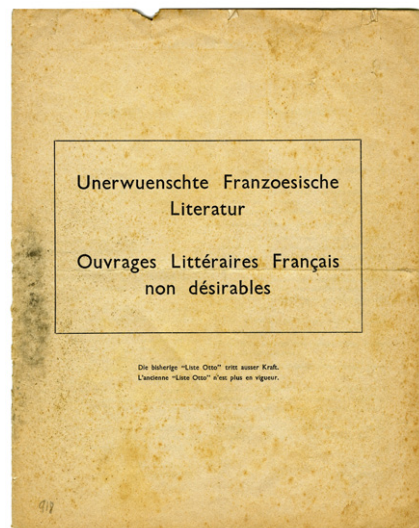
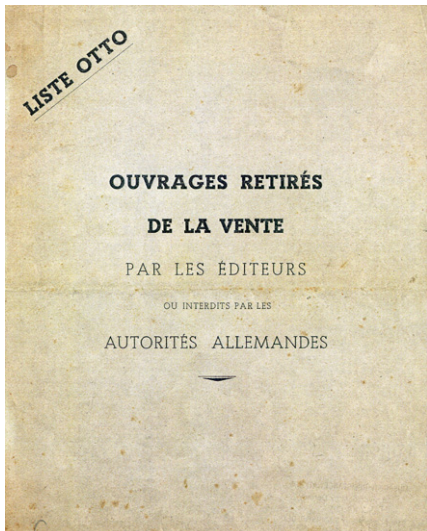
L'État français s'engage également dans un vaste programme de mise au pas des artistes et des métiers de la Culture par la création de comités d'organisation professionnels ou d'ordres professionnels: Cinéma, Musique, Beaux-Arts, etc. Les conséquences se font sentir au-delà du cercle des artistes.

FOCUS

Les organismes de contrôle

Côté allemand, c'est le haut commandement militaire en France qui dirige les opérations. Six sections spécialisées de ses services de propagande – Presse, Radio, Propagande active, Film, Littérature, Culture (variété, Beaux-Arts, théâtre, musique, etc.) – sont à pied d'œuvre dès l'automne 1940. Elles emploient un millier de personnes (350 encore en juillet 1944) et un budget mensuel de 90 millions de francs leur est alloué. À leurs côtés, s'activent des services de la Gestapo en France, mais aussi l'ambassade d'Allemagne à Paris qui dispose d'un budget annuel de 100 millions de francs et d'une enveloppe complémentaire d'un milliard.

Côté État français, sur tout le territoire (à l'exception des territoires annexés), tout dépend directement du chef de l'État (assisté d'un conseiller culture particulier) et de son président du Conseil (Premier ministre). Les politiques sont mises en œuvre par les ministres de l'Instruction et des Beaux-Arts, de l'Information et de la Propagande, de la Jeunesse et des Sports, de l'Intérieur ainsi que par les directeurs des grandes administrations, en premier lieu celle de la Culture.

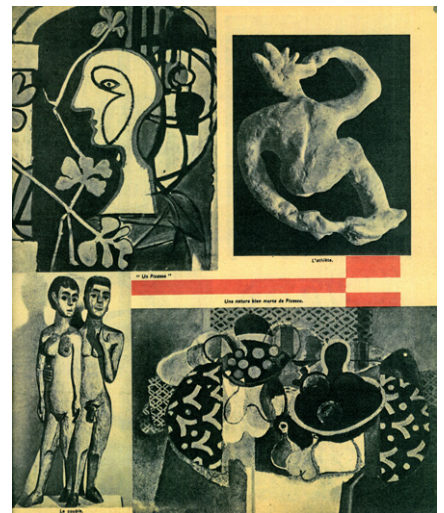


3. EXCLURE ET RÉPRIMER

En zone nord, l'occupant allemand impose à la population, en plus de ses lois répressives (ordonnances du droit pénal), des lois discriminatoires à caractère raciste et antisémite. Elles se surimposent rapidement aux lois françaises de même nature (Statut des juifs du 3 octobre 1940). L'Occupant veille à ce que ces mesures de répression et de persécution soient appliquées dans toutes les professions artistiques. Enfin, immédiatement et durant toute l'Occupation, l'Occupant affirme son droit de vainqueur en pillant et met en œuvre les préceptes de son idéologie barbare en détruisant des œuvres d'art.

Dans les deux zones, des fonctionnaires tentent de s'opposer, à tous les niveaux, à ces politiques.

Leur action est rendue plus difficile par l'attitude de l'État français. Les autorités françaises, sous la direction du maréchal Pétain et de son gouvernement, non seulement acceptent, couvrent, participent à ces politiques de répression et de persécution ainsi qu'au pillage du patrimoine national et au patrimoine des particuliers (juifs, Français libres et résistants) mais les aggravent. Cette collaboration s'affiche ouvertement dans de grandes campagnes de propagande, en premier lieu les expositions, parisiennes d'abord puis itinérantes en région : *Forces occultes, La France européenne, Le juif et la France, L'Europe contre le bolchevisme*.



«L'art juif», dans *Je vous hais*, brochure de propagande antisémite publiée en 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

FOCUS

Le pillage des œuvres d'art

Tels des gangsters, à l'image des personnages de La résistible ascension d'Arturo Ui (pièce du dramaturge allemand Bertold Brecht écrite en exil en 1941), Hitler, Goering, Rosenberg, au premier rang des dignitaires du régime nazi, pillent pour leur propre compte les trésors artistiques des pays occupés.

En France, dès l'été 1940, une «véritable pègre noire», comme la nomme l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac, est mise sur pied pour cette besogne. Nommée «état-major spécial», elle agit avec l'aide de la *Gestapo* ainsi que d'indicateurs et d'intermédiaires français intéressés et/ou véreux. Les vols, en violation des traités internationaux (convention de La Haye), sont couverts par des instructions du haut commandement militaire allemand en France présentant l'affaire comme une opération de mise en sécurité «des objets d'art appartenant à l'État français et des objets d'art et des documents historiques appartenant à des particuliers, notamment à des juifs».

Les biens volés sont rassemblés au Louvre et au musée du Jeu de Paume à Paris, réquisitionnés pour l'occasion. Entre mars 1941 et juillet 1944, ils sont acheminés par train en Allemagne via la gare du Nord. Suivant un rapport de juillet 1944 d'un officier nazi en poste à Paris, ce sont 203 collections qui ont été pillées, représentant 21 903 objets de toutes natures, parmi lesquels 11 000 peintures de Fragonard, Goya, Rembrandt, Vélasquez, Watteau, etc. Le rapport minore les faits en oubliant les pillages des troupes en campagne, les destructions ou les œuvres saisies et revendues sur le marché et non inventoriées.

Arrivés en Allemagne, les trésors embellissent les palais des dignitaires nazis. Pour accroître leurs fortunes personnelles ils en revendent certains. Enfin, ils en stockent d'autres (plus de 500 dépôts dans des lieux invraisemblables un peu partout en Europe) pour le jour de la victoire espérée où les œuvres serviraient à l'édification de musées à leur gloire (Hitler pense ouvrir un musée à Linz) ou seraient utilisés comme monnaies d'échanges dans les futures négociations de paix.

Les œuvres (impressionnistes, fauves, cubistes, etc.) non conformes aux goûts des voleurs ou à leurs objectifs lucratifs et diplomatiques sont détruites. Ainsi, le 27 juillet 1943, 500 à 600 toiles de Miro, Picasso, Ernst, Léger, Klee, etc. sont saccagées dans les jardins des Tuileries, avant d'être brûlées dans la cour du poste central des pompiers de Paris.

L'État français, au plus haut niveau, apporte son concours à ces opérations de brigandage. Le Commissariat aux questions juives proteste régulièrement contre l'appropriation par les Allemands des biens juifs saisis, mais c'est uniquement pour réclamer sa part du butin. Pour satisfaire leurs maîtres allemands, Laval et Bonnard leur offrent deux trésors : *L'agneau mystique* de Van Eyck, confié à la France par la Belgique en 1939 et déposé au musée de Pau, et l'autel de Bâle, trésor de l'orfèvrerie du XI^e siècle conservé par le musée de Cluny à Paris. La Libération de Paris met en échec ce dernier vol.

Ouvrage retiré de la vente («liste Otto») septembre 1940, et *Ouvrages littéraires français non désirables*, brochure publiée en juillet 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). En juillet 1942, de manière mensongère, l'occupant allemand fait porter la responsabilité de cette initiative aux éditeurs français. Il est précisé en couverture que «l'ancienne «liste Otto» n'est plus en vigueur».

4. COLLABORER, ATTENDRE, RÉSISTER ?

Entre 1940 et 1944, les écrivains et les artistes doivent comme l'ensemble de la population française prendre position. Une minorité décide clairement de suivre les directives de l'État français et de collaborer avec l'Occupant. Cette soumission conduit les plus impliqués vers des dérives de plus en plus dangereuses et détestables.

D'autres, les plus nombreux, tentent de continuer à vivre sans se compromettre, ou le moins possible. Il s'agit de poursuivre une œuvre, de maintenir le processus de création dans un contexte qui n'est pas forcément favorable et de garantir des revenus suffisants pour assurer le quotidien. Les écrivains et les artistes, comme tous les Français, sont confrontés à l'obligation de gagner leur vie. Être payé pour l'écriture d'un article dans un journal, un magazine ou une revue, pour la publication d'un livre, pour la réalisation d'un tableau ou d'une sculpture est une nécessité, qui ne peut cependant pas s'affranchir d'une réflexion sur la nature de ce que l'on produit et sur l'usage qui en sera fait. Avoir une bonne critique, être distingué ou être récompensé pour son talent n'est pas un problème en soi, sauf si l'éloge vient des milieux collaborationnistes et si l'œuvre est présentée comme exemplaire de l'ordre nouveau que l'État français souhaite installer. Les plus entrepreneurs peuvent tenter de combiner une production autorisée, parce qu'apparemment respectueuse des normes imposées par la censure, et une production clandestine, libérée des contraintes, contestataire ou anticonformiste.

La ligne n'est pas évidente à tenir. En effet, l'occupant allemand et l'État français préservent des espaces de liberté relative, afin de ne pas effaroucher les créateurs dont ils ont besoin pour leurs opérations de propagande. Quelques-uns se laissent prendre au piège, par naïveté ou parce qu'ils pensent pouvoir rester maîtres du jeu. Le renforcement de la surveillance, la multiplication des contrôles et le durcissement de la répression font prendre conscience des risques encourus à demeurer trop proche du pouvoir. Le choix de l'illégalité intégrale s'impose rapidement comme la véritable alternative à la soumission.

Certains artistes et écrivains, pour ne pas être amenés, même involontairement, à se compromettre, renoncent à publier ou à exposer durant l'Occupation. Ils attendent des jours meilleurs, poursuivant dans la solitude et la discrétion une œuvre qui sera souvent révélée à la Libération. Parfois, ils peuvent faire des exceptions et présenter leurs productions dans des cercles très restreints, composés de passionnés d'art et de littérature ou d'intimes de confiance. D'autres, plus radicaux encore, refusant toute forme de complicité et considérant que l'époque est incompatible avec l'idée même de création, décident de cesser toute production.

Quelques écrivains et artistes franchissent une dernière étape. Confrontés aux enjeux

qui dépassent leur propre personne, ils mettent de côté leur vie de créateurs et s'engagent pleinement dans la lutte, n'hésitant pas à prendre les armes.

Il faut enfin rappeler que pour nombre de créateurs, la question du choix ne se pose même pas. Les lois d'exclusion promulguées par l'État français ou l'occupant allemand les marginalisent de fait et leur interdit d'exister socialement en tant qu'artistes ou écrivains. Le repli sur soi peut être une solution temporaire, si l'on n'est pas chargé de famille ; la fuite peut être une issue, si l'on a connaissance d'une filière pour le faire. Quelques-uns, menacés parce que reconnus comme artistes ou écrivains antifascistes ou juifs, peuvent ainsi quitter la France avant que la violence meurtrière ne s'abatte massivement sur les pourchassés et les persécutés.

René Char (1907-1988)

«**Fragment 138** / *Horrible journée! J'ai assisté, distant de quelque cent mètres, à l'exécution de B. Je n'avais qu'à presser la détente du fusil-mitrailleur et il pouvait être sauvé! Nous étions sur les hauteurs dominant Céreste, des armes à faire craquer les buissons et au moins égaux en nombre aux SS. Eux ignorant que nous étions là. Aux yeux qui imploraient partout autour de moi le signal d'ouvrir le feu, j'ai répondu non de la tête... Le soleil de juin glissait un froid polaire dans mes os.*

Il est tombé comme s'il ne distinguait pas ses bourreaux et si léger, il m'a semblé, que le moindre souffle de vent eût dû le soulever de terre.

Je n'ai pas donné le signal parce que le village devait être épargné à tout prix. Qu'est-ce qu'un village? Un village pareil à un autre? Peut-être l'a-t-il su, lui, à cet ultime instant? [...]

Fragment 168 / *Résistance n'est qu'espérance. Telle la lune d'Hypnos, pleine cette nuit de tous ses quartiers, demain vision sur le passage des poèmes.* »

► Extraits de René Char, *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, 1946

Né dans le Vaucluse, René Char entame une carrière dans le commerce mais se consacre rapidement à la poésie. Dans les années 1930, il vient à Paris, fréquente les surréalistes puis s'en sépare mais reste lié à Paul Eluard et André Breton. Il publie plusieurs recueils de poèmes et commence à écrire sur la peinture. En 1939, il est mobilisé comme simple soldat et obtient la Médaille militaire pour sa bravoure lors des combats de 1940. Il refuse de publier sous l'Occupation mais continue à écrire. Fondamentalement opposé à l'Allemagne nazie et à l'État français, il s'engage dans la Résistance en 1941 et devient responsable, sous le pseudonyme d'Alexandre, du secteur Durance-sud de l'Armée secrète. Il installe son poste de commandement dans le village de Céreste (Basses-Alpes) et organise la réception de parachutages et la constitution de dépôts d'armes. René Char raconte son expérience de la clandestinité et du maquis dans *Feuillets d'Hypnos*, écrits de 1940 à 1944 et publiés en 1946. Le texte, dédié à Albert Camus, est composé de 237 fragments, de formes et de contenus différents.

Exil – Varian Fry (1907-1967)

Né aux États-Unis dans une famille protestante, Varian Fry fait des études de littérature et de journalisme. Il devient reporter et se spécialise dans les relations internationales. Lors d'un séjour à Berlin, il découvre la réalité du nazisme et de son antisémitisme. De retour aux États-Unis, il milite pour lever des fonds afin d'aider les mouvements antinazis.

Varian Fry arrive en France après la défaite. Il intervient au nom du Centre américain de secours à Marseille, une organisation d'aide aux réfugiés. Il s'agit de venir en aide à 200 écrivains et artistes antifascistes, notamment les antinazis allemands menacés d'être livrés par l'État français à l'Allemagne nazie. En fait, ce sont plus de 2 500 personnes, pour beaucoup juives, qui bénéficient de la filière d'exfiltration mise en place. Varian Fry peut compter sur le soutien du vice-consul américain à Marseille, qui fournit des visas pour les États-Unis, et de Peggy Guggenheim, riche Américaine collectionneuse d'art moderne, qui fournit les fonds nécessaires. Claude Lévi-Strauss, Max Ernst, André Breton, Marc Chagall, Arthur Koestler ou Hannah Arendt peuvent ainsi fuir la France et rallier les États-Unis.

Le travail de Varian Fry déplaît à l'État français et inquiète le gouvernement américain qui finit par retirer son passeport à Varian Fry. Il doit quitter la France en août 1941.

Rentré aux États-Unis, Varian Fry s'efforce d'informer l'opinion américaine sur le massacre des juifs d'Europe, mais son engagement lui vaut aussi de nombreuses critiques. Son action ne sera reconnue que très progressivement.

FOCUS

« J'ai pensé que je ne pouvais pas refuser »

« J'ai pensé en 1940 [quand il a été nommé au Comité national] que je pouvais rendre service à la cause de la Musique qui n'avait jamais été représentée à ce moment-là [...] J'ai représenté alors les intérêts du Gouvernement français, [...] Je ne me suis jamais occupé de politique [...] J'ai cherché uniquement à consacrer mon temps aux Arts ».

► Déclaration d'Alfred Cortot au Conseil d'enquête de l'administration des Beaux-Arts à la Libération. Conseiller auprès d'Abel Bonnard, il préside le Comité d'organisation professionnelle de la Musique chargé d'épurer le monde musical. Bénéficiant de soutiens, il est peu sanctionné à la Libération.

PARTIE 2

Protéger et citer les œuvres du patrimoine

1. LA PROTECTION DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

Durant la Première Guerre mondiale, la propagande française avait dénoncé les destructions contre le patrimoine des régions conquises par les armées allemandes. La destruction de la bibliothèque de l'université de Louvain, l'incendie de la halle aux draps d'Ypres, la démolition du donjon du château de Coucy, les dégâts subis par la Grand-Place d'Arras ou la cathédrale de Reims furent montrés comme autant de preuves de la « barbarie germanique ».

En 1939, avant même la déclaration de guerre, les monuments historiques et les œuvres d'art installées dans l'espace public à Paris sont protégés contre les bombardements éventuels. Les collections du Louvre sont évacuées selon des plans préparés à l'avance. En septembre 1939, 3 200 œuvres sont convoyées vers la Loire. En mai-juin 1940, les œuvres sont déplacées plus au sud. La plupart des tableaux partent à Montauban. L'invasion de la zone sud entraîne un nouveau déplacement des collections du Louvre : les peintures, parmi lesquelles *La Joconde* de Léonard de Vinci, *L'indifférent* de Watteau, *L'Angélu* de Millet, *L'élévation en croix* de Rubens, *La Sainte Famille* de Rembrandt, sont au château de Montal, près de Saint-Céré (Lot). Les antiquités égyptiennes et les dessins sont au château de La Treyne (Lot) tandis que les sculptures qui ont pu être évacuées sont entreposées dans les châteaux de Chambord (Loir-et-Cher) et de Valençay (Indre). Les œuvres de trop encombrantes pour être transportées sur de grandes distances sont stockées au château de Sourches (Sarthe) où se trouvent également une partie des meubles de Versailles et la tapisserie de Bayeux. Les œuvres, sont sous la garde de conservateurs et de personnels du Musée du Louvre.

Dans chacun de ces dépôts, une résistance s'organise. Elle vise à préserver le patrimoine national de la convoitise de l'Occupant mais profite aussi des situations d'exception provoquées par la présence de ces collections pour cacher des requis du STO en les affectant à des postes de gardiens. À Montal, le conservateur René Huyghe noue des liens avec la résistance locale. Tous les gardiens sont membres

des FFI et le conservateur René Huyghe est leur capitaine. Les gardiens du château de La Treyne suivent leur commandant et s'engagent en masse après la Libération dans l'armée du général de Lattre de Tassigny.

À Paris, Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux, s'évertue à contrer les demandes allemandes, en particulier celle de Goering. Rose Valland, quant à elle, suit avec attention le trafic organisé depuis le Musée du Jeu de Paume autour des œuvres spoliées aux juifs de France.

Les œuvres du Louvre sont pour l'essentiel protégées mais toutes celles placées dans l'espace public en France sont menacées par une forme de pillage qui n'a rien à voir avec un intérêt pour l'art. En effet, avec la guerre totale, l'occupant allemand décide de récupérer tous les métaux non ferreux pour fournir en matière première son industrie de guerre. L'État français cède et accepte que les statues en métal soient réquisitionnées et destinées à la fonte. La population assiste impuissante à la dépose et à l'enlèvement d'objets d'autant plus symboliques qu'ils sont exposés de manière visible et souvent ostentatoire. Des œuvres mineures acquièrent soudainement du fait de leur disparition un prestige inattendu tandis que la destruction d'œuvres plus importantes est interprétée par la population comme la volonté de faire disparaître la culture française. Des pro-

testations sont émises, parfois par des partisans de l'État français, mais les ripostes restent limitées, faute de moyens suffisants. À Carcassonne, dans la nuit du 23 au 24 mars, après l'enlèvement de la statue d'Armand Barbès, héros républicain de 1848, la police constate que « l'inscription suivante a été apposée au goudron sur le socle de la statue Barbès, boulevard du même nom : VOILÀ OU NOUS MÈNE LA COLLABORATION - BARBÈS TU SERAS VENGE. Cette inscription a été grossièrement tracée, ce qui indique la crainte des auteurs. Des recherches sont entreprises en vue de les identifier. » Dans la nuit du 28 au 29 mars, des papillons ont été « trouvés épars dans les principales artères de la ville ». Sur de modestes bouts de papier, figure ce texte réalisé à l'aide d'une imprimerie d'enfant : « CARCASSONNAIS les vendus de Vichy ont enlevé la statue de Barbès. Protestons contre CET ACTE IGNOBLE ». À Bourg-en-Bresse, un groupe de résistants installe le 11 novembre 1943 un buste de la République sur le socle de la statue de l'historien et député républicain Edgar Quinet, fondue par les Allemands. L'événement est immortalisé par un photomontage qui est vendu sous forme de carte postale au profit des maquis de l'Ain. En décembre 1943, le sauvetage de la statue de La Fayette au Puy-en-Velay, à son tour menacée de destruction, est un véritable exploit (voir Focus).



Évacuation des œuvres du Musée du Louvre, 30 août 1939 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

Rose Valland (1898-1980)

Employée comme bénévole depuis 1932 au Musée des Écoles étrangères du Jeu de Paume, Rose Valland devient attachée de conservation du Musée avec la consigne de Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux, de demeurer impérativement en poste. En effet, le Musée du Jeu de Paume est devenu le siège de l'*Einsatzstab Reichsleiters Rosenberg*, principal service allemand chargé des spoliations.

Rose Valland commence une activité clandestine de surveillance des trafics d'œuvres d'art organisés par l'Occupant. Elle note tous les mouvements, toutes les destinations dont elle peut avoir connaissance. Chassée du Musée à plusieurs reprises sous des accusations diverses, menacée d'exécution et de déportation après le Débarquement, elle tient tête, parvient à retrouver son poste et à poursuivre ses activités clandestines.

À la Libération, elle transmet les informations qu'elle a pu rassembler aux Alliés et contribue ainsi à la récupération de nombreuses œuvres dans les différents lieux où elles avaient été entreposées. Engagée dans la 1^{re} armée française, avec le grade de capitaine chargé des Beaux-Arts, elle est missionnée pour récupérer dans l'Allemagne d'après-guerre les œuvres pillées. De retour en France en 1953, elle devient la responsable du service de protection des œuvres d'art.

Elle raconte sa lutte dans son livre *Le front de l'art. Défense des collections françaises 1939-1945* publié en 1961. Le film *Le Train*, de John Frankenheimer, sorti en 1964, est inspiré de son histoire. En 2005, une plaque lui rendant hommage est apposée au Musée du Jeu de Paume. Depuis 2008, le site Internet consacré aux œuvres revenues d'Allemagne encore conservées par les Musées en France porte son nom. Rose Valland est évoquée également dans le film *Monuments Men*, de George Clooney, sorti en 2014.



La statue de La Fayette sortie de son trou à la Libération (DR).

FOCUS

Le sauvetage de la statue de La Fayette au Puy-en-Velay

En décembre 1943, au Puy-en-Velay, les Allemands ont entrepris de démonter la statue de La Fayette, installée sur un des principaux boulevards de la ville, pour la faire fondre et récupérer son métal. Le marquis, né en Haute-Loire, est une figure du département, célébrée à l'occasion du 150^e anniversaire de la Révolution française en 1939, et le symbole de l'amitié franco-américaine. Les Allemands descendent la statue de son socle et l'entreposent provisoirement dans le jardin Henri-Vinay. Dans la nuit du 17 au 18 décembre, une dizaine de maquisards tentent de délivrer La Fayette. Après avoir ouvert les grilles du jardin, les résistants repèrent le camion sur lequel a été placée la statue. Malheureusement, le véhicule fonctionne au gazogène, ce qui nécessite du temps pour le démarrer. En outre, le sol est rendu glissant par la pluie. Impossible de déplacer le camion. L'intervention d'une patrouille de police met fin à l'opération, les maquisards refusant un affrontement inutile. Par précaution, les Allemands déplacent la statue.

Une nouvelle tentative a lieu dans la nuit de 22 au 23 décembre. Cette fois, 74 hommes sont mobilisés. Sous la protection des maquisards commandés par Lucien Volle, les portes du jardin sont à nouveau ouvertes par un serrurier et, à la force des bras d'ouvriers du bâtiment, la statue de près d'une tonne est hissée sur la plate-forme d'un camion. Le véhicule est ensuite poussé pour éviter que le démarrage ne donne l'alerte. Finalement, la statue est conduite jusqu'à la bergerie de Félix Bernard, habitant de Montagnac, à une dizaine de kilomètres du Puy-en-Velay, sur la route nationale, très fréquentée par les Allemands. La Fayette est enterré dans un trou creusé au préalable puis recouvert avec un râtelier à brebis et du fumier de mouton. Les Allemands sont furieux. Ils viennent de subir l'affront de deux évasions collectives de la prison du Puy quelques semaines plus tôt. Ils fouillent les environs, usent de violences et incendient quelques fermes, sans trouver la statue. La BBC annonce que «La Fayette a pris le maquis». La statue de La Fayette demeure dans son trou pendant près de deux ans. Le 2 décembre 1945, elle est replacée sur son socle devant une foule de près de 6 000 personnes.



Maquisard du corps-franc Seigle devant le socle vide de la statue, Le Puy-en-Velay, octobre 1944 (DR).

Intervention de Maurice Schumann à la BBC

«La Fayette a pris le maquis! Il y a un mois environ, l'envahisseur avait décidé de déboulonner la statue du héros de l'indépendance américaine, qui se dressait sur une place de la ville du Puy, pour l'envoyer à la fonte. Les Mouvements unis de la Résistance décidèrent aussitôt de relever le défi. Dans la nuit du 21 au 22 décembre, les hommes du MUR réussirent à enlever la statue, bien qu'elle pesât 1 000 kilos.

Patriotes de la Haute-Loire, il faut que vous le sachiez: les échos de votre exploit ont retenti jusqu'au-delà de l'Atlantique. Votre geste symbolique a soulevé l'enthousiasme du monde libre! Rien ne pouvait mieux l'aider à comprendre et à remplir ses devoirs envers le maquis, sa dette envers les soldats de la Résistance française qui ne demandent que les moyens de mieux se défendre et de mieux se battre pour la cause commune... La cause de La Fayette [...]

Et, s'il vous faut un mot d'ordre, La Fayette, du fond du maquis, est encore assez vivant pour vous le donner. Car c'est lui qui, chaque soir, en revenant d'Amérique libérée, sur le pont de la frégate *La Nymphe*, jetait ces paroles aux étoiles: «Le principe de toute souveraineté réside dans la nation».

► Extraits de l'intervention de Maurice Schumann dans l'émission *Honneur et Patrie*, 18 janvier 1944, 21 heures 25, cité dans Jean-Louis Crémieux-Brilhac (dir.), *Les voix de la Liberté*, La Documentation française, vol. 4, page 165.

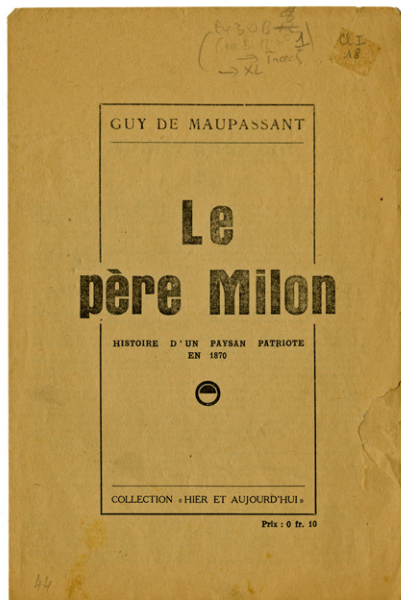
2. LES RÉFÉRENCES AU PATRIMOINE LITTÉRAIRE

Face à l'entreprise de séduction et de corruption de l'Occupant et de l'État français qui s'efforcent de s'approprier de grandes figures de l'art et de la littérature à leur profit tout en procédant à l'exclusion et la dénonciation des autres, la Résistance fait front.

L'un des premiers dont les résistants se réclament est Victor Hugo, l'homme de lettres dont les obsèques en 1885 ont donné lieu à une démonstration de force des républicains à Paris. Victor Hugo présente l'avantage d'être un écrivain au talent unanimement reconnu dont les prises de position correspondent au questionnement des années 1940-1944. Opposant déterminé à Napoléon III, défenseur des Misérables, chanteur des soldats de l'An II et des francs-tireurs de 1870, Victor Hugo peut servir de caution pour la lutte contre le maréchal Pétain, pour la dénonciation des pénuries, pour la mobilisation et l'insurrection du peuple en armes. L'auteur de *La Légende des siècles* et des *Châtiments* est régulièrement cité dans les tracts et la presse résistante.

Edmond Michelet, qui diffuse à Brive dès le 17 juin 1940 un tract appelant à la résistance, se réfère à Charles Péguy : « Celui qui ne se rend pas a raison contre celui qui se rend ». Le général de Gaulle, admirateur de l'écrivain tué durant la bataille de la Marne, le cite fréquemment dans ses discours. Le 18 juin 1942, il déclare : « Mais, puisque la France a fait entendre sa volonté de triompher, il n'y aura jamais pour nous ni doute, ni lassitude, ni renoncement. Unis pour combattre, nous irons jusqu'au bout de notre devoir envers elle, nous irons jusqu'au bout de la libération nationale. Alors, notre tâche finie, notre rôle effacé, après tous ceux qui l'ont servie depuis l'aurore de son Histoire, avant tous ceux qui la serviront dans son éternel avenir, nous dirons à la France, simplement, comme Péguy : Mère, voyez vos fils, qui se sont tant battus ».

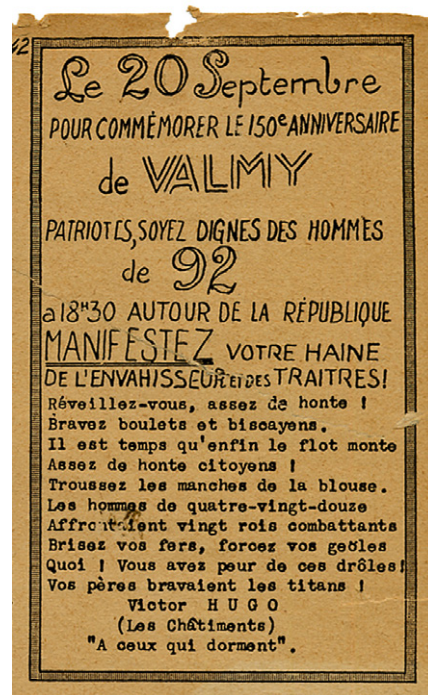
La presse résistante se place d'emblée sous l'autorité des grands auteurs. L'un des tout premiers journaux clandestins est *Pantagruel*. Son rédacteur, l'imprimeur et éditeur de musique Raymond Deiss, fait sienne la citation du livre de Rabelais, qu'il inscrit sous le titre du n° 1 d'octobre 1940 : « Jamais ne se troublait, jamais ne se scandalisait [...] Car tous les biens que le ciel couvre et que la terre contient en toutes ses dimensions ne sont dignes d'émouvoir nos affections et troubler nos sens et esprits..., ainsi parlait Pantagruel ». *Défense de la France* met en exergue sous son titre la mention : « Je ne crois que les histoires dont les témoins se feraient égarer » (Pascal). *Combat* se réfère à la pièce *Athalie* de Racine afin d'inciter ses lecteurs à diffuser le journal ou à en reproduire des extraits : « La foi qui n'agit pas est-ce une foi sincère ? ».



Guy de Maupassant, *Le Père Milon*, coll. « Les Héroïques », 1943 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). La nouvelle de Guy de Maupassant raconte l'histoire de Père Milon, un simple paysan qui devient un héros malgré lui lors de la guerre de 1870. Reconnu coupable d'avoir tué seize soldats prussiens pour venger la mort de son père, de son fils et les humiliations de l'occupation et du pillage de ses propriétés, il refuse toute mesure de clémence et est exécuté. La nouvelle fait l'objet de plusieurs publications clandestines sous forme de brochures.

Les résistants ne se contentent pas de citations. Ils savent la force des grandes œuvres, qui dépassent l'époque à laquelle elles ont été produites. Dans « La leçon de Ribérac », article qu'il publie dans la revue *Fontaine* en juin 1941, Louis Aragon rappelle, en s'arrangeant un peu avec l'histoire de France, la force et l'actualité des textes anciens, ici ceux d'Arnaud Daniel, troubadour de XII^e siècle, originaire de Ribérac, en Dordogne. Dans cet esprit, André Fougeron illustre en mars 1944 l'édition du poème « Prière pour les Dshérités » de Martial d'Auvergne (v. 1420-1508). Quand les structures d'impression clandestines sont solidement mises en place, des auteurs ou des textes interdits sont édités illégalement. Plusieurs nouvelles de Guy de Maupassant abordant la guerre de 1870, notamment *Le Père Milon* ou *La Mère Sauvage*, sont publiées sous formes de brochures de petit format. D'autres éditions clandestines diffusent les poèmes de Charles Baudelaire, Paul Verlaine ou Charles Cros.

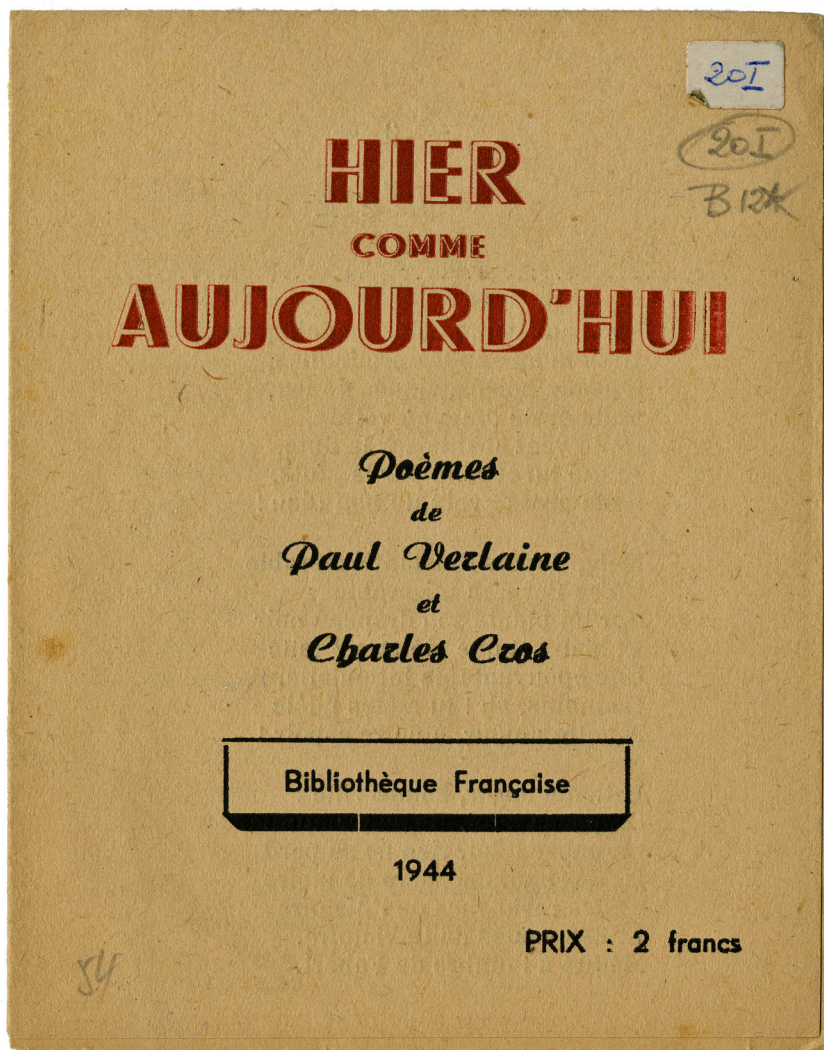
L'étude des poètes reconnus et l'incitation à écrire des textes en vers à l'école conduisent certains résistants à produire des poèmes « à la manière de ». Ces pastiches qui entrent en écho avec la culture scolaire d'un grand nombre de Français ont un impact évident. L'efficacité du dispositif est renforcée quand la musique s'ajoute aux paroles dans le cas



Extrait des *Châtiments* de Victor Hugo en première des *Lettres françaises*, n° 1, septembre 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

du détournement des chansons traditionnelles. Les chansons à caractère patriotique de la Révolution française ou plus récentes, dont le texte et le sens sont connus par tous, sont entonnées dès que l'occasion se présente (*La Marseillaise*, *Le Chant du Départ*, *Ils n'auront pas l'Alsace et la Lorraine*, etc.). En passant par la Lorraine, écrite au XVI^e siècle, trouve une nouvelle signification après la défaite de 1870-1871 et la perte de l'Alsace-Moselle. Devenue un chant de marche pour les militaires autant qu'une chanson pour les enfants, elle est fréquemment chantée lors de la Première Guerre mondiale et lors du déclenchement de la Seconde. Elle retrouve sa portée symbolique après l'annexion des trois départements de l'Est par l'Allemagne en 1940.

Les auteurs des émissions en langue française de Radio-Londres savent qu'ils peuvent toucher plus facilement leur auditoire en se référant à ce patrimoine culturel commun. La complexité n'en est que plus grande et contribue à rapprocher les Français de France et ceux d'Outre-Manche.



Poèmes de Paul Verlaine et de Charles Cros, coll. « Hier comme aujourd'hui », Bibliothèque française, 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

TÉMOIGNAGE

Les évocations culturelles à Radio Londres

Les thèmes étaient fort simples: vie d'un Français illustre, Foch, par exemple, retraçant sa carrière, textes écrits sur un ton assez héroïque [...]. Ou bien les provinces françaises, que je décrivais en me servant des grands fleuves comme fil conducteur, pour montrer que la Loire ou la Seine traversent des régions diverses en beauté et en richesse, mais que toutes font partie du patrimoine national, y mêlant le passé et le présent, évoquant les plus beaux sites et les monuments les plus célèbres, ainsi que les grands hommes qui en étaient originaires. Le but de ces émissions, à la louange des diverses provinces françaises, était, avant tout, de protester contre l'horrible ligne de démarcation, imposée par l'ennemi, et contre cette acceptation du régime de Vichy, qui se contentait de cette portion congrue. Là, nous mêlions au texte de la musique ancienne et de la musique régionale, il y en avait dans la discothèque de la BBC (jusqu'au jour où une bombe allemande l'éparilla). [...] La musique militaire était indispensable pour nous, puisqu'elle était interdite en zone occupée, et que Radio Paris n'en jouait pas. Chaque occasion nous était bonne pour en donner, et les lettres reçues de France nous disaient fréquemment; «Continuez à jouer des marches militaires. Ça nous fait grand plaisir!»

Comme on le voit, la propagande est faite d'idées simples. Nous adaptions également des contes de Maupassant ou d'Alphonse Daudet, sur la guerre de 1870 et l'occupation du Nord de la France par les Allemands. J'écrivis aussi une série de saynètes sur les statues de Paris, imaginant que, la nuit, elles descendaient de leurs socles pour bavarder entre elles sur la défaite et l'espérance dans la victoire: je faisais ainsi converser Victor Hugo et Henri IV, Gambetta et la République. Nous nous partageons tous les rôles et nous faisons, sous l'aimable férule de Jacques Duchesne, notre apprentissage d'acteurs. Il pensait chaque fois y renoncer, avec moi. Dans le studio, consterné, il posait sa pipe sur le piano, enlevait sa veste, retrouvait ses manches, épouvanté par la grandeur de la tâche: il se penchait vers moi: «Articule, veux-tu ar-ti-cu-ler!» disait-il. Hélas, j'étais un cancre!

► Extraits de Jean Oberlé, «Jean Oberlé vous parle...» *Souvenirs de cinq années à Londres*, La Jeune Parque, 1945, pages 50-52.

Ballade des biens du temps jadis

Composé sur le modèle de la Ballade des dames du temps jadis de François Villon, ce poème met l'accent, de façon ironique, sur la disparition du ravitaillement et ses causes.

Dites-moi où n'en quel pays
Sont allés les chapons du Maine,
Nos vaches grasses, nos brebis,
Et nos moutons de haute laine.
Surpris par disette soudaine
Nous restons là, claquant des dents.
Rien à mettre dans nos bedaines.
Mais où sont les neiges d'antan?

Où s'en va le cuir de nos bœufs?
Point n'est-ce nous qui portons bottes?
Où vont notre beurre et nos œufs?
Nous n'en voyons cageots ni mottes.
Semblablement où vont les crottes
De chocolat du Nouvel An?
J'en ai vu emporter des hottes...
Mais où sont les neiges d'antan?

La crème blanche comme un lys,
Le lard rose à la brune couenne,
Nos bons fromages du pays,
Les patates de nos domaines
Et les lapins de nos garennes,
Qui sont occis par l'occupant,
Où vont-ils, Vierge souveraine?
Mais où sont les neiges d'antan?

Prince, n'enquerrez de semaine
Où tout s'en va, ni de cet an;
Tout va chez notre sœur germaine...
Mais où sont les neiges d'antan?

Auteur anonyme, tract clandestin, sans date
(coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny)

PARTIE 3

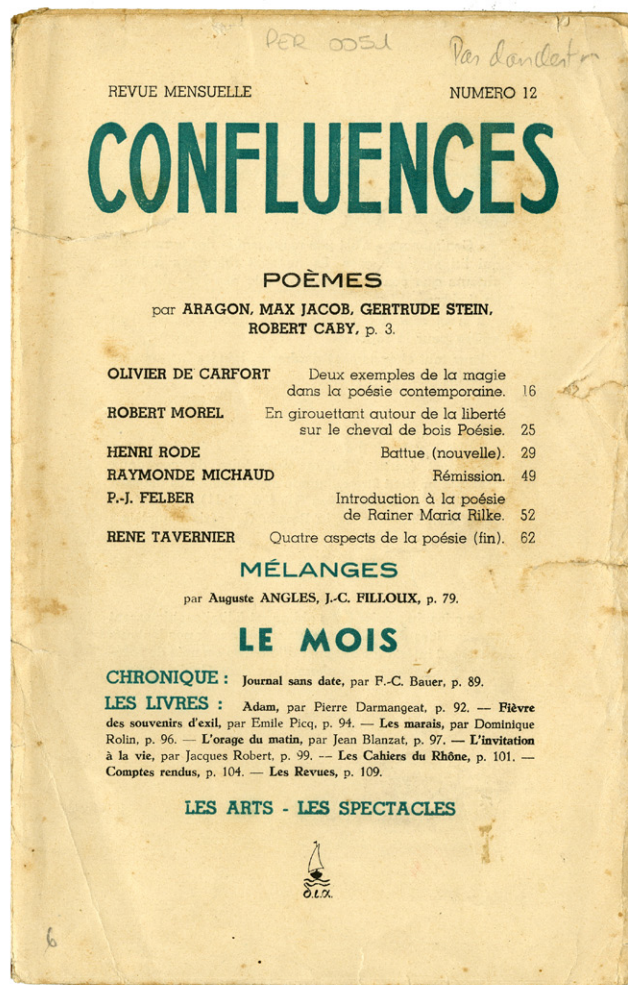
Créer pour résister : la littérature résistante

1. LITTÉRATURE DE CONTREBANDE ET LITTÉRATURE CLANDESTINE

Face à l'Occupation et la Collaboration se développe une littérature du refus. Les écrivains savent qu'ils ont perdu une grande partie de leur liberté par le contrôle des moyens de diffusion de leurs œuvres. Les éditeurs autorisés sont soumis à la censure même si l'on veut faire croire qu'ils l'appliquent tous de leur propre initiative. Les écrivains qui font le choix de continuer à écrire et publier ont donc trois alternatives : proposer aux éditeurs ce qu'ils ont envie d'écrire même si leur texte est une dénonciation directe de la situation du moment ; procéder par allusions suffisamment claires pour être comprises par les lecteurs mais suffisamment ambiguës pour pouvoir passer le filtre de la censure ; trouver les moyens de publier et de diffuser sous le manteau des textes interdits ou qui le seraient s'ils devaient passer par les circuits légaux. Jusqu'en 1941-1942, les deux premières alternatives restent envisageables. La complicité d'éditeurs audacieux et compréhensifs qui jouent de leurs relations auprès des pouvoirs en place peut maintenir l'illusion qu'une vie littéraire reste possible, bien que sous surveillance. À Alger, Max-Pol Fouchet décide d'ouvrir la revue *Fontaine* à la contestation dès l'été 1940. À Paris, la revue *Messages*, relancée en 1942 et dirigée par Jean Lescuré, n'hésite pas à critiquer vertement les écrivains collaborateurs. Rapidement cependant, les signes se multiplient pour faire comprendre que seuls sont autorisées les publications qui se conforment à l'ordre nouveau : les listes Otto et Bernhard n'en sont que les exemples les plus spectaculaires.

Il faut donc faire face et déjouer les plans de l'adversaire. Durant les quatre années d'Occupation, ce sont des revues littéraires ou des collections littéraires créées par des groupes de résistants qui publient et diffusent légalement, semi-légalement ou illégalement, outre des œuvres du patrimoine littéraire français ou étranger, des œuvres de création littéraire produites durant la période.

En zone sud et en Afrique du Nord, placées sous l'autorité directe de l'État français, la résistance littéraire est portée par un ensemble de revues légales ou semi-légales :



Couverture de la revue *Confluences*, n° 12, juillet 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

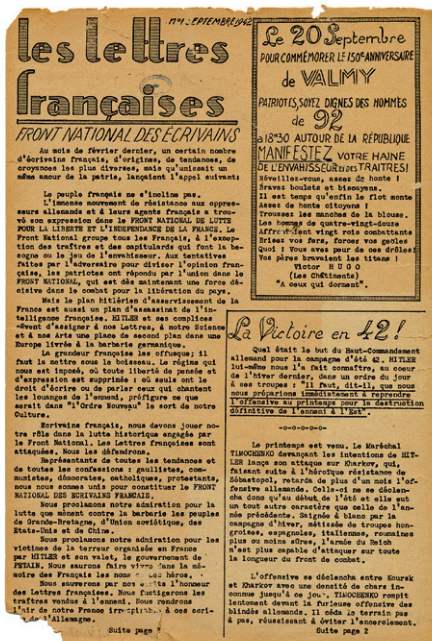
La revue publiée à Lyon avec l'accord de la censure propose notamment des poèmes d'Aragon et Max Jacob, auteurs pourtant peu appréciés des autorités de l'État français.

Poésie de Pierre Seghers, *Messages* de Jean Lescuré, *Confluences* de René Tavernier, *Fontaine* de Max-Pol Fouchet, etc. Les poètes y tiennent une place prépondérante : c'est pourquoi les censeurs n'y accordent pendant un certain temps que peu d'importance, ignorant ou mésestimant le fort potentiel contestataire de la poésie, pourtant au cœur de tous les mouvements révolutionnaires. Le réveil de la censure se traduit par des interdictions définitives ou temporaires, contournées par de nouvelles publications, sous d'autres titres ou à l'étranger, et d'abord en Suisse. Louis Aragon a théorisé ce jeu de dupes, qui cherche à tromper un ennemi dont la vigilance à ses limites, sous l'expression de « littérature de contrebande ».

En zone nord, le contrôle est plus étroit et les soutiens plus incertains. Être estimé par Pierre Drieu la Rochelle, directeur de la *Nouvelle Revue française*, ou Otto Abetz, ambassadeur du Reich, ne permet pas de publier n'importe quoi. Même si Drieu la Rochelle doit admettre dans le numéro d'octobre 1942 de la NRF que « presque toute l'intelligence française est contre nous », la guerre idéologique impose ses règles et le danger peut venir à tout moment pour celui qui ne s'y plie pas. La *Nouvelle Revue française* règne en maître et les maisons d'édition se contentent de suivre les directives données par les services qui leur fournissent le papier nécessaire pour imprimer. Les éditions de *La Main à*

plume, animées par des surréalistes, tentent de maintenir une production contestataire et semi-légale en contournant la censure. Toutes les autres éditions voulant échapper au contrôle sont illégales. C'est en premier lieu les Éditions de Minuit qui naissent des suites de l'arrestation de Jacques Decour, Jacques Solomon et Georges Politzer, les fondateurs de la première revue clandestine de la Résistance : *La Pensée libre*. Ce sont avant tout aux Éditions de Minuit, mais aussi à la Bibliothèque française, que sont publiées les œuvres écrites durant l'Occupation : *Les amants d'Avignon* et *Yvette* d'Elsa Triolet, *Le cahier noir* de François Mauriac ou *Les contes d'Auxois* d'Édith Thomas, sans oublier *La marche à l'étoile* et surtout *Le Silence de la Mer* de Jean Bruller, alias Vercors.

Ces éditions semi-légales, illégales ou clandestines sortent sous différents formats, qui tiennent compte des contraintes de l'époque. Les revues qui parviennent à rassurer ou à tromper la censure peuvent bénéficier de dotations de papier et paraître sous des formats classiques. Les Éditions de Minuit, dans l'illégalité, réussissent à publier sur du papier de qualité, mais doivent se contenter d'un format réduit. La Bibliothèque française, quant à elle, choisit par nécessité les très petits formats et l'impression sur du papier de médiocre qualité, qui a le double avantage d'être plus facile à se procurer et de prendre



Première page du journal clandestin *Les Lettres françaises*, n° 1, septembre 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny)

moins de place quand il s'agit d'en assurer la diffusion. Ainsi, par nécessité, la Résistance renoue avec les formes de la littérature populaire de colportage (la Bibliothèque bleue) ou de la littérature de contrebande (politique, littéraire ou licencieuse), contribuant bien involontairement à la popularisation du livre de poche.

La Résistance des écrivains a aussi ses journaux. En zone nord, il s'agit des *Lettres françaises*, dont le premier numéro paraît en septembre 1942, sous la direction de Claude Morgan, successeur de Jacques Decour (voir Témoignage). C'est à la fois un journal de combat et une tribune pour les auteurs engagés, sous couvert d'anonymat, au sein du Front national des écrivains, organisation fondée par la Parti communiste mais qui rassemble bien au-delà. Une quarantaine d'auteurs contribuent au journal qui paraît jusqu'à la Libération et atteint les 15 000 exemplaires. En 1944, *Les Lettres françaises* deviennent l'organe de toutes les résistances artistiques en proposant des journaux clandestins catégoriels (*La Scène française*, *Le Musicien français*, *L'Écran français*). En zone sud, une dizaine d'écrivains, dont Louis Aragon, donnent naissance en février 1943 au journal clandestin *Les Étoiles*, équivalent des *Lettres françaises*. Au moins 17 numéros paraissent jusqu'en 1944.

Jean Paulhan (1884-1968)

Après ses études de philosophie, il part enseigner à Madagascar, avant de rentrer en France et de commencer à fréquenter les milieux littéraires et intellectuels parisiens. Mobilisé et blessé durant la Première Guerre mondiale, il devient, en 1919, le secrétaire de Jacques Rivière, directeur de *La Nouvelle Revue française* (NRF), principale revue littéraire d'Europe, éditée par Gallimard. En 1925, il prend la succession de Jacques Rivière, mort de maladie. Il est une des figures centrales du monde littéraire français de l'Entre-deux-guerres, entretenant des relations avec toutes ses composantes.

À l'été 1940, il refuse de poursuivre la direction de la NRF sous contrôle de l'occupant allemand et s'engage immédiatement en résistance. Il agit d'abord avec le cercle des amis d'Alain Fournier au côté du mouvement du Musée de l'Homme (le troisième numéro du journal clandestin *Résistance* est ronéoté chez lui). Tout en poursuivant, légalement ou clandestinement, son œuvre de critique et d'essayiste, il participe à partir de l'été 1941, aux côtés d'Aragon, de Jacques Decour et de Pierre de Lescure notamment, à la constitution d'un vaste Comité national des Écrivains (CNE) qui regroupe dans les deux zones tous les gens de lettres (de toutes obédiences littéraires, politiques et confessionnelles) qui refusent l'ordre nazi et veulent penser et s'exprimer librement.

L'action de Jean Paulhan assure durant toute l'Occupation la continuation d'une création littéraire et poétique libre et de grande qualité sous différentes formes (légitime, semi-légitime ou illégale). Ces activités sont évidemment connues. Jean Paulhan évite une première arrestation du fait de la protection de Pierre Drieu la Rochelle. Il échapper à une seconde arrestation en se sauvant par les toits et doit se cacher jusqu'à la Libération.

Jean Paulhan redevient directeur de la NRF de 1953 à sa mort en 1968. En 1963, il est élu membre de l'Académie française.

FOCUS

La naissance des *Lettres françaises*

C'est Jacques Decour qui eut l'idée de fonder un journal clandestin auquel il donna le nom que ce journal porte encore aujourd'hui : *Les Lettres françaises*.

Lorsqu'en 1941 naquit le Front national pour la Libération et l'indépendance de la France qui devait jouer un si grand rôle dans le redressement de notre pays, Decour constitua un premier groupement d'écrivains patriotes. Il rencontra Aragon, de passage à Paris, qui lui conseilla de s'entendre avec Jean Paulhan.

Paulhan avait déjà participé à l'activité du groupement de résistance du Musée de l'Homme. Pas un moment, il n'avait désespéré de la France. Sa tendance d'esprit, réfractaire à toute propagande et à l'acceptation de mots d'ordre sans examen, sa prodigieuse curiosité intellectuelle faisaient de lui l'irréductible adversaire du fanatisme nazi.

Paulhan estimait et aimait Jacques Decour qu'il avait connu à dix-sept ans. Il lui avait publié ses premiers livres. Sans doute lui en voulait-il un peu d'avoir sacrifié trop, à son gré, son talent de romancier aux nécessités de la lutte politique. Mais dans le combat contre l'oppressur allemand, Decour trouva en Paulhan plus qu'un allié, un frère. Jacques Debû-Bridel les seconda avec ardeur.

Tous trois constituèrent un premier Comité des Écrivains, qui ne fut d'abord qu'un embryon de Comité, mais qui devait, par la suite, prendre une très grande ampleur.

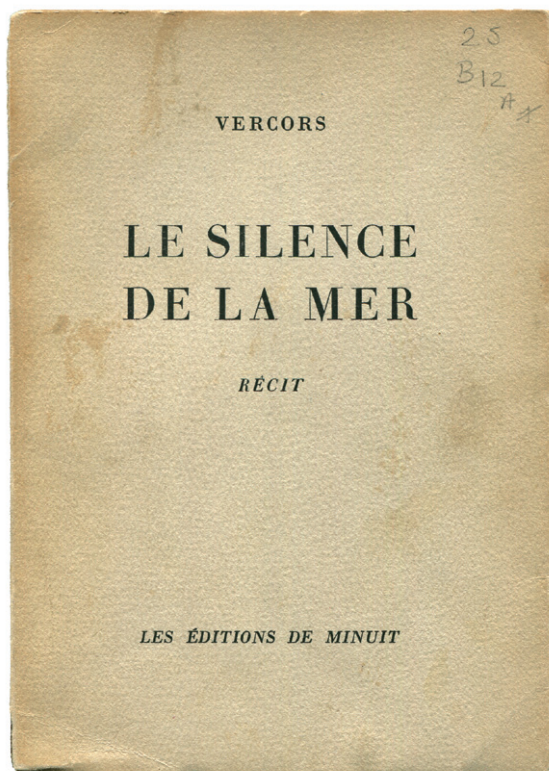
Ses membres étaient : Jacques Decour, Jean Paulhan, Jacques Debû-Bridel, Charles Vildrac, Jean Guéhenno, Jean Blanzat, le R. P. Maydiou.

Les Lettres françaises devaient être le ciment de ce Comité. Jacques Decour réunit les textes du premier numéro. Mais il fut arrêté en février 1942 et ce premier numéro ne parut jamais. Les textes ne tombèrent pas cependant aux mains de la police. La sœur de Jacques Decour les recueillit et, à la demande de son frère, les brûla. [...]

Après l'arrestation de Jacques Decour le groupe fut désorganisé, Paulhan et ses amis ne disposant d'aucun moyen d'expression clandestin. Claude Morgan qui travaillait en liaison avec Jacques Decour s'efforça de retrouver l'atelier où devait se tirer le journal. Ce n'est qu'au mois de juillet 1942 qu'il y parvint. Entre-temps, Jacques Decour avait été fusillé comme otage (le 30 mai 1942).

Morgan était également coupé du Comité national des Écrivains. Il ne connaissait ni Paulhan, ni Debû-Bridel et il ne pouvait les joindre. Les noms des autres membres du Comité lui étaient inconnus. Il décida de faire paraître *Les Lettres françaises* tout seul.

C'est pour l'anniversaire de Valmy, le 20 septembre 1942 que parut le premier numéro. C'était un pauvre journal tiré à la ronéo...



Couverture de Vercors [Jean Bruller], *Le Silence de la Mer*, Éditions de Minuit, 1942, réédition à la Libération (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny)

2. LES ÉDITIONS DE MINUIT

À l'automne 1940, à l'initiative de trois intellectuels communistes, le philosophe Georges Politzer, le physicien Jacques Solomon et l'écrivain et germaniste Jacques Decourdemanche (Jacques Decour), naît un des premiers journaux clandestins (*L'Université libre*) puis en février 1941 la première revue de la Résistance (*La Pensée libre*).

Alors qu'il s'emploie avec Louis Aragon à créer un journal de résistance littéraire clandestin (les futures *Lettres françaises*), Jacques Decour confie la réalisation du deuxième numéro de *La Pensée libre* à l'écrivain Pierre de Lescure, lequel s'adjoint le concours du graveur Jean Bruller (futur Vercors) à qui il demande l'écriture d'un texte pour le troisième numéro de la revue.

La fabrication du deuxième numéro est interrompue par une descente de police chez l'imprimeur et la destruction des textes. Les trois fondateurs de la revue seront arrêtés en février et mars 1942. Pierre de Lescure et Jean Bruller échappent à la police. Le texte écrit par Jean Bruller en cours de correction chez lui est sauvé, mais la revue dans laquelle il devait être édité n'existe plus. Tout est à recommencer.

Pierre de Lescure connaît de nombreux écrivains et Jean Bruller connaît des imprimeurs. Ils décident de créer une maison d'édition clandestine qu'ils baptisent Éditions de Minuit après de nombreux essais (*La confession de Minuit*, *La tradition de Minuit*, etc.). Le texte du premier ouvrage est prêt, c'est celui de Jean Bruller écrit pour *La Pensée libre*, intitulé *Le Silence de la Mer* en hommage au poète Saint-Pol Roux, assassiné par les Allemands.

Le Silence de la mer est imprimé à 300 exemplaires, non reliés, en février 1942. Les cahiers du *Silence de la mer* sont pliés et cousus par Yvonne Paraf-Desvignes, une amie de Vercors, dans son appartement près du Trocadéro. Ils sont collés sur la table de sa cuisine par Vercors lui-même.

Claude Oudeville, imprimeur de cartes de visites et de faire-part, participe à l'impression du *Silence de la Mer* mais l'imprimeur Ernest Aulard, aidé par son contremaître Doré, tire la plupart des autres titres des Éditions de Minuit, les samedis et dimanches, lorsque son entreprise est officiellement fermée. Les tirages sont d'environ 500 exemplaires par titre.

La première édition et la seconde voient le jour grâce au mécénat (3 500 puis 5 000 francs) du professeur Robert Debré sollicité par Jean Paulhan².

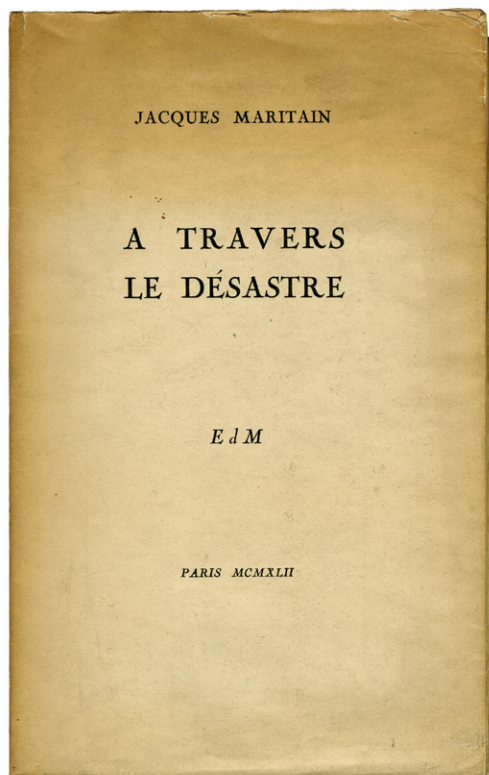
L'édition du *Silence de la Mer*, en février 1942, est accompagnée de la présentation suivante : « En un autre temps, on exilait des gens coupables de préférer la Phèdre d'Euripide à celle de Racine. Gloire de la France, prétendait le tyran d'alors. Aujourd'hui, on interdit la physique d'Einstein, la psychologie de Freud, les chants d'Isaïe. Défense de réimprimer Meredith, Thomas Hardy, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Henry James, Faulkner, tous les autres que nous aimons. » En novembre 1942, paraît le deuxième titre. *À travers le désastre* est un texte de Jacques Maritain, philosophe catholique, défenseur de l'humanisme intégral, vivant au Canada puis au États-Unis du fait de l'occupation de la France. Jacques Maritain a clairement pris position contre l'État français. *À travers le désastre* est accompagnée d'une nouvelle présentation :

« Peu importent les noms », disions-nous en présentant le premier volume de nos éditions, et cette discrétion, hélas, allait de soi. Sur ce volume-ci, nous pouvons imprimer le nom en clair : quelle fête, pour nous qui avons faim et soif ! La Propagande n'est pas notre domaine, écrivions-nous encore. Et cette absence en effet résume notre effort : publier des écrits sincères, soumis au seul pouvoir du vrai, non pas à celui des intérêts et des passions. Nous continuerons — si Dieu veut. Nous espérons faire paraître sans trop de retard un troisième volume. »

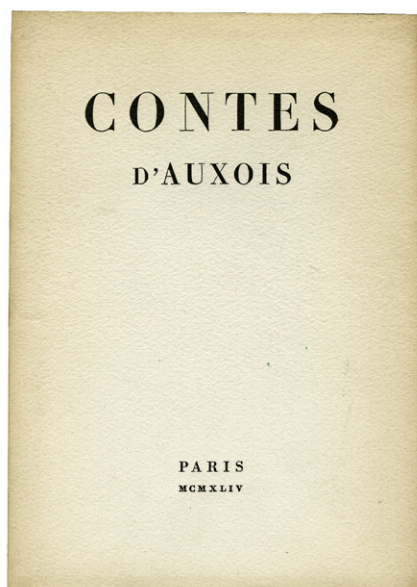
En 1943, Jacques Lecompte-Boinet, dirigeant du mouvement Ceux de la Résistance, lors de son premier voyage à Londres apporte avec lui, pour le général de Gaulle, des exemplaires des œuvres éditées par les Éditions de Minuit, dont *Le Silence de la Mer*. Vercors en personne les lui a remis sur le pont des Arts à Paris. Certains titres des Éditions de Minuit parvenus par d'autres canaux en Angleterre sont réédités par les services d'information et de propagande la France libre puis parachutés en masse en dessus de la France par les avions de la RAF. *Le Silence de la Mer* est réédité à Alger en 1944 par l'éditeur Charlot.

Comme Pierre de Lescure, Yvonne Paraf-Desvignes court la France pour récupérer les manuscrits. Elle transporte les plombs sur son vélo dans Paris et assure les liaisons entre les principaux soutiens des Éditions de Minuit, dont Jean Paulhan (chez Gallimard), Claude Morgan (à la direction des Musées nationaux), Paul Éluard (à la librairie Cercle d'Art), Jacques Debû-Bridel (au ministère de la Marine).

Au début, la diffusion est assurée par des jeunes d'un mouvement de résistance ami. Mais les filatures de la police auxquelles sont soumis ces jeunes résistants mettent en danger les Éditions de Minuit. Aussi, très rapidement, ce sont à deux jeunes femmes « de bonne famille », sans lien avec d'autres mouvements de résistance qu'est confiée la tâche de répartir à vélo en différents points de Paris les ouvrages édités. Les livres sont ensuite vendus sous le manteau. Le produit de la vente permet de payer les imprimeurs



Couverture de Jacques Maritain, *À travers le Désastre*, Éditions de Minuit, 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).



Couverture de *Contes d'Auxois* [Édith Thomas], Éditions de Minuit, 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

et les bénéfiques (300 000 francs en deux ans et demi) sont distribués par le Comité national des Écrivains (CNE) aux familles des imprimeurs et ouvriers typographes tombés sous les coups de la répression (internés, déportés, fusillés).

24 autres publications clandestines suivront tirées à environ 500 exemplaires chacune. Les textes sont nécessairement courts, majoritairement des romans, des contes ou des poèmes mais aussi des essais philosophiques et politiques. La direction littéraire est assurée d'abord par Pierre de Lescure et Jean Bruller devenu Vercors, puis par Vercors, Paul Éluard et Jean Paulhan. Ce sont dans les cercles de leurs connaissances que sont contactés les autres auteurs. La ligne éditoriale est fondée sur leur conception commune « d'un art soucieux de l'Homme et respectueux de l'esthétique » (Jacques Debû-Bridel). À l'exemple de Jean Bruller, la plupart des auteurs prennent pour nom de plume un nom d'une région de France.

FOCUS

La littérature française résistante en Suisse

Albert Béguin, jeune professeur de littérature française à Bâle (Suisse) veut soutenir et faire connaître la Résistance française et ses écrivains. En 1942, il crée la collection des *Cahiers du Rhône* au sein des Éditions de La Baconnière, fondées à Neuchâtel (Suisse). La collection est déclinée en série, chacune associée à une couleur. Le n° 1 de la série bleue (la revue) est intitulé Cours poétique du Rhône: le n° 3 de la série blanche publie Les Yeux d'Elsa de Louis Aragon; la série rouge, consacrée à la poésie, publie des textes de Saint-John Perse, Louis Aragon, Loys Masson, Pierre Emmanuel ou Jean Cayrol. Bernard Antoniaz participe à la diffusion.

La revue *Traits*, fondée à Lausanne par François Lachenal, quelques semaines après la défaite de la France, s'efforce de lutter contre l'influence de l'État français en Suisse romande et contribue à la connaissance par le public suisse des auteurs de la Résistance française. À Genève, les Éditions des trois collines agissent dans le même sens. Jean Lescure peut ainsi publier *Domaine français*, un recueil de 400 pages regroupant des textes d'une cinquantaine d'écrivains et de poètes. Mais les autorités suisses exercent leur censure. Les Éditions des trois collines sont donc déclinées en une version clandestine: les éditions A la Porte d'Ivoire qui publient quatre des livres publiés par les Éditions de Minuit, dont *L'Honneur des poètes*.

Les textes arrivent clandestinement en Suisse et certaines publications repartent pour la France par la même voie (François Lachenal, membre de la légation suisse à Vichy, utilise la valise diplomatique). L'édition suisse du *Silence de la Mer* est préfacée ainsi: « L'honneur de la Suisse, et sa haute raison d'être, aujourd'hui, sont de permettre à ceux qui, en France, méprisent glorieusement l'avalissante attente des antichambres, d'élever leurs voix d'hommes libres. Les éditions A la Porte d'Ivoire, en inaugurant la présente collection, se placent au service du courage et de la liberté. »

Vercors (Jean Bruller, dit Vercors, 1902-1991)

Après des études d'ingénieur, il préfère la carrière de dessinateur humoristique et illustrateur. Il travaille dans l'édition et la publicité et collabore dans les années 1930 à différents journaux de gauche. Mobilisé en 1939, il entre rapidement dans la Résistance après la défaite de 1940. Il mène une vie de menuisier le jour à Villiers-sur-Morin, en Seine-et-Marne, et écrit la nuit. Chaque semaine il vient à Paris. Il participe à la fondation des Éditions de Minuit et publie, en 1942, sous le nom de Vercors, *Le Silence de la mer*, initialement prévu pour La Pensée libre. Il devient membre du Comité national des Écrivains.

À la Libération, il participe à la Commission d'épuration de l'Édition, mais démissionne pour protester contre les sanctions trop déséquilibrées qui frappent les écrivains. Dans le même temps, il refuse de contribuer à l'établissement d'une « liste noire » des milieux littéraires.

Vercors est le concepteur du logo des Éditions de Minuit, utilisé à partir de 1945.

3. LA POÉSIE EN RÉSISTANCE

TÉMOIGNAGE

Louis Aragon, les poètes au combat

En septembre 1944, Louis Aragon rappelle, dans une allocution à la radio Alpes-Grenoble, ce qu'a été la lutte des écrivains pendant l'Occupation.

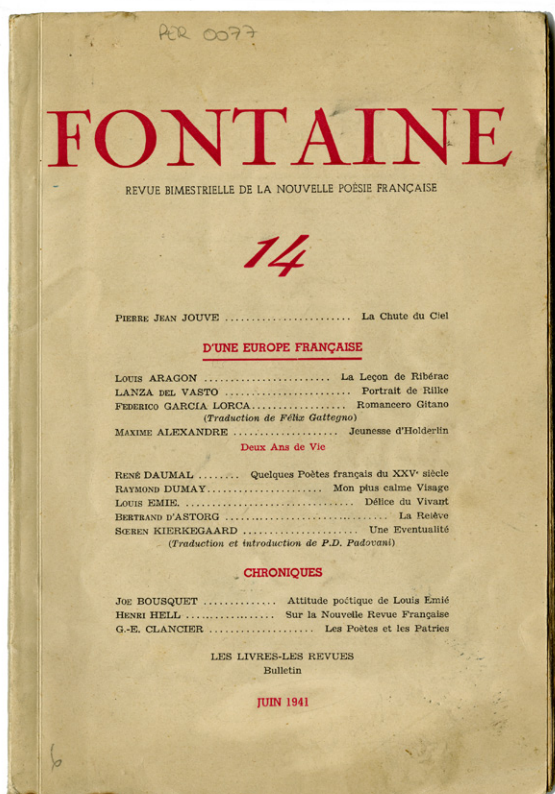
« Mais peut-être que le phénomène le plus surprenant de cette époque aura été notre poésie. Poésie légale et poésie illégale. Et d'abord je veux rendre justice à l'un d'entre nous, au poète Pierre Seghers, homme modeste et obstiné qui, dès 1939, lança dans l'armée la « Revue des Poètes Casqués », devenue Poésie 40, 41, 42, 43, 44 qui fut le ferment essentiel de ce nouveau poétique qui a fait couler tant d'encre. Ce nouveau, beaucoup l'ont discuté, gens de peu de foi qui ne comprenaient pas que cette passion pour la poésie qui s'empara des Français de l'époque était le premier signe de notre grandeur préservée, le symptôme d'une vitalité surprenante de l'âme française. Seghers, le soutenait de toutes ses forces, a été un grand patriote, il fallait que ce fût dit.

Ce nouveau a fait fleurir de nouveaux poètes. L'avenir retiendra leurs noms : Pierre Emmanuel, Loys Masson, Robert Morel, tous trois catholiques ; André Frénaud et Jean Marcenac, que nous apprîmes à connaître quand ils étaient prisonniers en Allemagne ; et à côté de ces hommes jeunes, monta, épurée par les épreuves, la voix de leurs aînés : Pierre-Jean Jouve en Suisse, Jules Supervielle en Amérique du Sud, et, en France même, sous les yeux des Barbares, Paul Éluard, de qui les luttes intestines de la littérature et de la politique m'avaient passagèrement écarté avant cette guerre.

Je me rappellerai toujours comme une des minutes les plus émouvantes de ma vie, cet instant où, à la gare de Lyon, dans Paris envahi, je le revis pour la première fois qui était venu m'attendre à un de ces voyages que nous faisons ma femme et moi, pour maintenir, entre le Sud et le Nord déchirés par les mains des Allemands, le flux secret de la pensée et de la poésie françaises. Paul Éluard était naguère encore un peu difficile ; mais quand notre peuple a souffert, il est devenu un poète national et ses mots décomptés par la douleur sont tout naturellement aujourd'hui compréhensibles par tous.

Avec lui, avec tous ceux qu'il faudrait encore nommer, le passage de la poésie légale, qui jouait avec la censure de Vichy, à la poésie illégale qui lutta de front avec le monstre, en appelant les traîtres par leur nom, le passage est presque insensible. La publication de « L'Honneur des Poètes », ouvrage collectif clandestin où nous étions plus de vingt collaborateurs, consacre la reprise de la grande tradition poétique française qui va d'Agrippa d'Aubigné à Victor Hugo, de la Chanson de Roland à Charles Péguy. »

► Extrait de l'allocution de Louis Aragon à la radio Alpes-Grenoble, publiée dans *Les écrivains au combat*, région de l'Isère du Parti communiste français, septembre 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

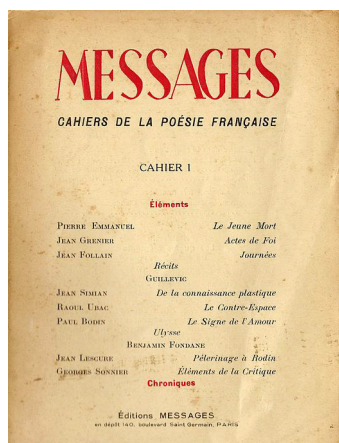


FOCUS

Max-Pol Fouchet et la revue *Fontaine*

À Alger, Max-Pol Fouchet, condisciple d'Albert Camus et ancien élève de Jean Grenier, reprend en 1939 la revue *Mithra* et la rebaptise *Fontaine*. Après la défaite, il prend ses distances avec le nouveau régime et accueille les textes des écrivains repliés en zone sud ou exilés. En 1941, *Fontaine* devient, avec l'aide d'un comité de rédaction composé de Jean Denoël, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Emmanuel, René Daumal, André de Richaud et Jean Rousselot, l'organe de la Résistance poétique en Afrique du Nord. En août 1942, le secrétaire d'État à l'Information Paul Marion adresse à Max-Pol Fouchet une lettre dans laquelle il indique que la censure « n'a pas été sans remarquer depuis longtemps que votre revue de caractère strictement littéraire publie des poèmes, des contes, des analyses critiques où on peut trouver des allusions transparentes aux événements politiques actuels, allusions nettement hostiles » et constatant que « ces clins d'œil complices au lecteur averti tendant à se multiplier dans votre revue, je me vois dans l'obligation d'en limiter l'abus. » En 1943, après le débarquement allié en Afrique du Nord, Max-Pol Fouchet publie la lettre de Paul Marion afin de présenter *Fontaine* comme la revue de la Résistance française.

Couverture de la revue *Fontaine*, n° 14, juin 1941
(coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).



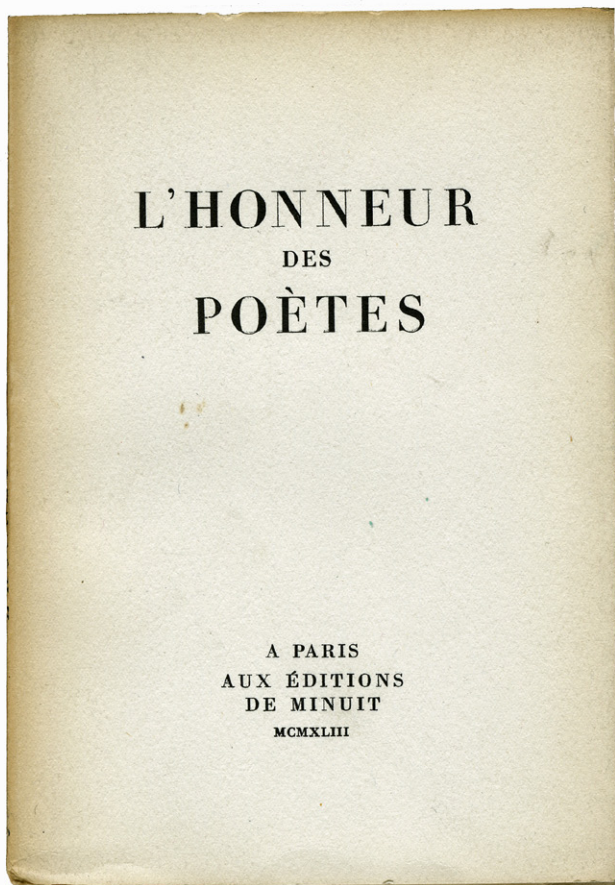
Couverture de la revue *Messages, Cahiers de la Poésie française*, n° 1, 1942 (DR)

FOCUS

Jean Lesclure et la revue *Messages*

En 1938, Jean Lesclure, secrétaire de Jean Giono, crée la revue *Messages* mêlant poésie et philosophie. La publication est brutalement interrompue par le déclenchement de la guerre. La reprise en main de la NRF par Pierre Dieu la Rochelle en 1941 conduit Jean Lesclure à relancer la revue, qu'il se propose un moment d'intituler les Cahiers de la Nouvelle Poésie française (NPF, afin d'entretenir la confusion avec la NRF). Quatre numéros paraissent en 1942, sous le titre : *Messages, cahiers de la Poésie française*. La revue est antidatée afin de faire croire à son ancienneté et rassurer ainsi les censeurs, peu attentifs. Les auteurs publiés sont très variés et les notes de lectures n'hésitent pas à s'en prendre aux auteurs qui s'accrochent trop facilement de l'Occupation et de la Collaboration.

Dans la continuité de *L'honneur des poètes*, Jean Lesclure décide de publier une anthologie de la poésie résistante de résistance. Paul Eluard et Jean Paulhan sont à l'origine de près de la moitié des contributions, en tout 57 poètes. Le recueil, titré *Domaine français*, est un énorme volume de 446 pages. Il commence par le poème de Louis Aragon «La Rose et le Réséda» et s'achève par un texte de Saint-Pol-Roux, poète mort des suites des violences subies lors de l'invasion allemande en 1940. *Domaine français* est tiré en Suisse à la fin de 1943, par l'intermédiaire de François Lachenal. Plusieurs éditions successives sont diffusées en France avant la Libération. Jean Lesclure reprend la publication de la revue *Messages* dans sa forme originale en 1944. Les contributeurs sont toujours aussi divers et talentueux (Ponge, Eluard, Queneau, Tardieu, Leiris, Camus, Sartre, etc.). René Char rejoint l'équipe de la revue pour le dernier numéro en 1946.



Couverture de *L'honneur des poètes*, Édition de Minuit, 1943 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

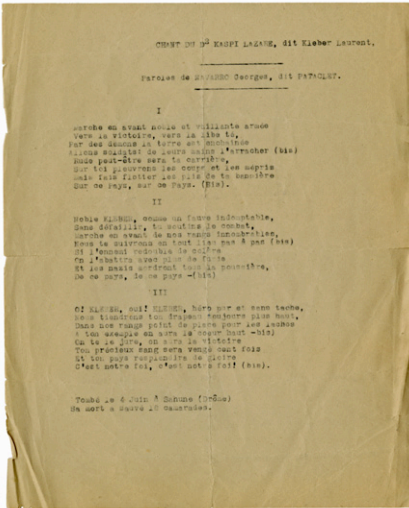
FOCUS

L'honneur des poètes

Le foisonnement de poèmes de résistance et l'intérêt qu'ils suscitent incitent Jean Lesclure et Vercors à commander à Paul Eluard la réalisation d'une anthologie poétique à paraître aux Éditions de Minuit. Paul Eluard collecte 42 poèmes, la plupart inédit, auprès de 22 poètes. L'entreprise rassemble dans la plus grande diversité des créateurs reconnus (Aragon), d'autres en devenir (Édith Thomas ou Loys Masson) et des « amateurs » inconnus (interné du camp de Drancy) : une première dans l'histoire culturelle française. Le titre dit l'éthique et l'engagement d'une profession dans le combat résistant (l'honneur) et l'union de ses membres (des poètes). La date de la parution – 14 juillet 1943 – affiche les idéaux de ces artistes.

Le recueil connaît un succès immédiat en particulier le poème «Ballade de celui qui chanta dans les supplices» d'Aragon. Il est réédité à plusieurs reprises, notamment en tract sous la forme d'un dépliant de 8 pages. Il passe clandestinement les frontières et conquiert un large public au Royaume-Uni, aux États-Unis ou au Mexique. Certains poèmes sont lus au micro de la BBC.

À l'automne 1943, Paul Eluard entreprend la confection d'un second recueil, *Europe*, qui paraît délibérément le 1^{er} mai 1944 pour exprimer la fraternité de combat des peuples. Il rassemble 58 poèmes dont ceux de déporté(e)s et d'interné(e)s, 3 des 33 sonnets composés au secret par Jean Cassou. Figurent aussi le dernier poème de Benjamin Fondane, assassiné à Auschwitz, ainsi que «Le veilleur du pont au change» de Robert Desnos, annonciateur des combats proches pour la Libération.



«Le Chant du Dr Kaspi Lazare, dit Laurenti», tract, 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).
 Le chant est composé par les compagnons de Lazare Kaspi, le chef d'un des groupements de maquisards de la Drôme, tué au combat le 4 juin 1944. L'absence d'indication de l'air sur lequel le texte doit être chanté signifie que celui-ci est connu de tous : c'est l'exemple type d'une réappropriation d'un chant ancien et populaire. Le fait qu'il nous soit parvenu sur une pelure dactylographiée signifie qu'il fut reproduit en multiples exemplaires à la machine à écrire ou à la ronéo, à la manière d'un tract.

FOCUS

Les chansons de la Résistance

Comme c'est de coutume en France, les souffrances et les colères qu'elles engendrent dans la population s'expriment en chanson. Plusieurs stratégies sont mises en œuvre.

Dans un premier temps, les chansons anciennes ou récentes dont le contenu peut entrer en écho avec la situation de la France occupée sont interprétées en toute connaissance de cause. Dans un deuxième temps, sur des airs connus, des paroles nouvelles sont proposées : il peut s'agir de pastiches qui jouent à la fois sur la proximité entre le texte d'origine et le thème évoqué ; il peut s'agir de créations, l'air connu facilitant l'appropriation du nouveau texte par celui qui écoute.

Tous les registres musicaux sont concernés : chansons du folklore, de variété, enfantines, politiques et jusqu'aux airs d'opéra ou d'opérette. Tous les thèmes sont abordés : les pénuries, le marché noir, l'Occupation et les occupants, la Collaboration et les collaborateurs, et forcément les défaites de l'Axe et les victoires des Alliés. Les chansonniers de Radio Londres se font une spécialité des détournements musicaux, mettant les rieurs de leur côté.

Les chants de l'Ordre nouveau sont inévitablement tournés en dérision et leurs paroles totalement transformées : pour ne citer qu'un exemple, *Maréchal nous voilà* devient évidemment *Général nous voilà*.

Quelques créations originales voient aussi le jour. C'est le cas du *Chant de la Libération* plus connu sous le nom de *Chant des Partisans*, dû à Anna Marly, Joseph Kessel et Maurice Druon, ou de *La Complainte des Partisans*, due à Emmanuel d'Astier de la Vigerie. C'est le cas également des très nombreux chants composés dans les maquis, dont beaucoup sont publiés à la Libération.

Cette inventivité poétique et musicale ne peut s'exprimer que dans des cercles réduits. C'est une pratique domestique, dans la sphère privée, en famille ou entre amis de confiance. En effet, les chants contestataires ne peuvent se faire dans l'espace public. Tous les rassemblements sont interdits, hormis ceux organisés par l'Occupant et l'État français. Les risques sont réels pour les contrevenants : chanter *La Marseillaise* en dehors du cadre des manifestations officielles conduit à la prison voire au poteau d'exécution ou à la déportation en camp de concentration.

La diffusion des textes des chansons est une autre forme de la résistance littéraire. Elle s'inscrit dans la continuité des « petits formats » des éditeurs de musique et de chansons, représentative de cette culture ancienne et largement répandue alliant la musique et la poésie. La chanson exprime une communauté, son histoire et sa culture, sa cohésion et les liens de solidarité. La duplication à la manière de tracts, voire de petits formats, de *La Marseillaise* et du *Chant du départ* est courante durant les quatre années d'occupation. Des citations de strophes de ces deux chants sont nombreuses dans toutes les publications de la Résistance. Les chants du maquis sont mis par écrits pour pouvoir être appris plus facilement et beaucoup sont portés à la connaissance de la population sous forme de livrets et de partitions à la Libération.



«La chanson des V» et «Il est tombé Benito», publiées dans *Chansons de la BBC*, illustrées par l'auteur [Maurice Van Moppès], 1943-1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

Maurice Van Moppès (1904-1957)

Fils d'un antiquaire, il étudie à l'École du Louvre et fait une thèse sur un peintre italien du XV^e siècle. Il entame une carrière de dessinateur, d'illustrateur et d'écrivain.

Mobilisé comme infirmier pendant la guerre, il rejoint de Gaulle à Londres après la défaite et entre dans l'équipe des Français de la BBC. Homme de grande culture, littéraire comme cinématographique, connaisseur du monde de la publicité, il se spécialise dans la confection de slogans et de chansons. Parallèlement, il continue à produire des dessins.

En 1943-1944, *Chansons de la BBC*, un recueil de 25 de ses chansons, illustrées par ses propres dessins, est diffusé en France à l'occasion des parachutages organisés par la Royal Air Force.

Créer pour résister : les arts résistants

Jean Fautrier (1898-1964)

Après avoir combattu durant la Première Guerre mondiale, Jean Fautrier s'installe à Paris. Il expose pour la première fois en 1921. Il rencontre André Malraux par l'intermédiaire duquel il fréquente les milieux artistique et intellectuel parisiens. Il se partage alors entre peinture, gravure et sculpture. Sa peinture, sombre et figurative, ne parvient pas à le faire vivre. Il devient un temps moniteur de ski en Savoie. De retour Paris, il se lie avec Francis Ponge, Paul Éluard, Georges Bataille et Jean Paulhan.

Dès les premiers mois de l'Occupation, Jean Fautrier fréquente les cercles d'artistes et d'intellectuels résistants. En janvier 1943, il est arrêté mais est libéré sur intervention du sculpteur allemand Arno Breker. Par l'intermédiaire de Jean Paulhan, il trouve refuge dans la clinique du docteur Lesavoureux, installée dans l'ancienne maison de Chateaubriand à Châtenay-Malabry. La clinique est située à proximité de la Vallée-aux-Loups, l'un des principaux lieux d'exécution de l'occupant allemand en région parisienne. Profondément marqué, Jean Fautrier réalise une *Tête d'otage*, sa dernière sculpture, puis une série de peintures, dite *Les Otages*, entre figuration et abstraction. La production des *Otages* s'étale de 1943 à 1945, certaines œuvres étant antidatées. Parallèlement, il utilise la Villa Barbier, proche de la clinique, comme cache d'armes pour des résistants. La série *Les Otages* est présentée en 1945 à la galerie René Drouin à Paris. Le catalogue est préfacé par André Malraux. Francis Ponge parle de faces tuméfiées, de profils écrasés, de corps rigidifiés par l'exécution, démembrés, mutilés, mangés par les mouches.

Jean Fautrier poursuit son travail sur la matière autour de la réalisation de tableaux d'inspiration informelle. Ses œuvres se vendent trop mal pour lui assurer un train de vie correct. En 1963, il fait don de la série *Les Otages* au Musée d'Ile-de-France à Sceaux.

1. LES ARTISTES EN RÉSISTANCE

Les politiques culturelles mises en œuvre par l'Occupant et l'État français expliquent les réactions diverses des artistes. Certains se laissent séduire ou corrompre, d'autres restent prudemment à distance, d'autres enfin font le choix de l'engagement.

La France est avant la guerre un pays où se trouvent un très grand nombre d'artistes modernes, français comme étrangers. Ces derniers sont pour beaucoup des réfugiés ayant fui, parfois précocement, l'Italie fasciste, l'Allemagne nazie, l'Espagne franquiste ou les pays d'Europe de l'Est en proie à l'antisémitisme. Certains de ces exilés peuvent quitter la France dans les mois qui suivent la défaite. Réfugié aux États-Unis, Ossip Zadkine réalise *La Prisonnière*, une sculpture en référence à la France occupée.

Beaucoup d'artistes refusent de se plier au recadrage esthétique de l'ordre nouveau et continuent à produire leur art, le plus souvent moderne et à contre-courant des préconisations. Persister à peindre ou sculpter comme on le veut ou le sent est une posture résistante. La contrepartie est la mise à l'écart et la coupure avec le public, en dehors de cercles et d'amateurs d'art très étroits. Picasso

demeure en France, où il est pourtant interdit d'exposition et continue à produire dans son atelier parisien. Il montre ses œuvres à ses connaissances, participe à une vie culturelle et intellectuelle très riche mais limitée en audience. Quand il présente chez des amis en mars 1944 *Le Désir attrapé par la queue*, la pièce de théâtre qu'il a écrite, il prend soin d'accrocher au mur le portrait de Max Jacob, le poète juif mort à Drancy, avant sa déportation. Pour Picasso, l'art est un instrument de guerre contre l'ennemi - son tableau *Guernica* l'a prouvé - mais il ne peut en faire une arme de diffusion massive dans le contexte de l'Occupation.

Certains artistes se montrent plus audacieux. André Fougeron expose au Salon 1943 et défie les officiels de l'art. René Iché réalise en octobre 1940 *La Déchirée*, une allégorie de la France meurtrie qu'il parvient à faire passer à Londres en février 1943 pour l'offrir au général de Gaulle. Jean Fautrier, marqué par les exécutions qui ont eu lieu près de son domicile, produit une série de sculptures puis de tableaux novateurs intitulés *Les Otages*, mais qu'il conserve par-devers lui.

André Fougeron (1913-1998)

Peintre autodidacte, André Fougeron se fait remarquer dès les années 1930 par sa participation, avec Édouard Pignon notamment, au groupe des « Indélicats ». Il s'engage en 1935, avec son ami Boris Taslitzky, dans le mouvement de la Maison de la Culture dirigée par Louis Aragon. Jean Cassou le retient pour figurer dans l'exposition « L'Art cruel » en 1937. Après avoir songé à s'engager dans les Brigades internationales, il estime que son rôle est de témoigner en tant que peintre. En 1939, il adhère au Parti communiste.

Fait prisonnier sur le front de Belgique, il parvient à rejoindre la zone non occupée avant de se réinstaller à Paris où il transforme son atelier en imprimerie clandestine. Il anime les groupements du Front national des Plasticiens et rédige le journal clandestin *L'Art libre*. Il est à l'initiative de l'album *Vaincre*.

André Fougeron peut continuer à peindre sans entrer dans la clandestinité. De 1941 à 1943, il participe à l'exposition « Douze peintres d'aujourd'hui » ainsi qu'aux Salons de printemps et d'automne de 1943 où, avec la complicité de Georges Braque, il expose le tableau *Rue de Paris 43*, une évocation courageuse des conditions de vie difficiles de ces temps de pénurie.

En 1946, André Fougeron est élu secrétaire général de l'Union des Arts plastiques et reçoit le Prix national de peinture de la direction des Arts et Lettres.



André Fougeron, *Rue de Paris 43*, 1943
(coll. Musée de La Piscine/Roubaix)

2. LES ARTS GRAPHIQUES EN RÉSISTANCE



Tract du Front national de la Jeunesse française appelant à manifester place de l'Étoile le 11 novembre 1941 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). L'illustration de ce tract est de facture naïve mais la composition est plutôt élaborée. L'arc de triomphe est aisément reconnaissable. Le jeune homme rappelle à la fois *La liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix et *Bonaparte au pont d'Arcole* d'Antoine-Jean Gros, des représentations familières des écoliers de la Troisième République. La croix gammée piétinée et brisée renvoie à l'iconographie antifasciste durant la Guerre d'Espagne.



Affiche du Front national du Loir-et-Cher réalisée à l'occasion du 11 novembre 1943 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). Cette affiche rehaussée de bleu et de rouge est d'une belle facture. L'auteur a un réel talent de dessinateur. Avec un grand sens de la composition et du mouvement, il reprend un thème de la Première Guerre mondiale : l'aigle allemand tué par un combattant, mélange de guerrier antique et de soldat moderne.



Papillon diffusé par les services de propagande de la France combattante à Londres, mai-juin 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). Le papillon utilise la représentation de la tête de la victoire au centre du *Départ des volontaires* en 1792, dit *La Marseillaise*, de François Rude, sur l'Arc de Triomphe à Paris. L'association de la figure avec la devise « Vivre libre ou mourir » et le fond tricolore renvoie à l'héritage révolutionnaire transmis par l'École républicaine.

La propagande de l'Occupant ou de l'État français utilise avec efficacité le dessin de presse et l'affiche pour faire passer ses messages. Il apparaît rapidement nécessaire de répondre sur le même terrain. Malheureusement, les résistants ne disposent pas de moyens comparables. Avec le matériel utilisé, il est plus facile de reproduire un texte qu'un dessin (fabriquer le bandeau du titre d'un journal est déjà une tâche compliquée). Pourtant, dès les premiers mois, des illustrations apparaissent sur certains tracts et papillons. Elles sont souvent dues à des dessinateurs amateurs et le résultat est plus proche du travail d'un écolier consciencieux que de celui d'un artiste confirmé. Il s'agit malgré tout d'un véritable travail de création graphique, qui s'inspire parfois d'œuvres connues, afin d'attirer l'attention de celui qui lira le tract, susciter son intérêt et, si possible, son adhésion. Ces tracts et papillons sont produits durant toute la période. Ils sont l'expression d'une pratique artistique populaire, plus proche du dessin de presse que du dessin d'art, principalement acquise à l'école et mise au service de la contestation. Avec la montée en puissance de la Résistance, les moyens de fabrication

et de diffusion s'améliorent, notamment par le recours plus systématique aux techniques d'impression professionnelles. Cependant, si les journaux de la Résistance intérieure sont en mesure de proposer des illustrations, les photographies sont dominantes et les dessins de presse se retrouvent principalement dans les journaux lancés sur la France par les avions de la Royal Air Force ou l'US Air Force (*Le Courrier de l'Air* ou *L'Amérique en guerre*). Les productions graphiques sont presque toutes en noir et blanc. En effet, fabriquer un document en couleurs est trop compliqué. La Résistance intérieure parvient à produire quelques illustrations colorées, d'abord tirées en noir et blanc puis mises en couleurs par un nouveau passage à l'impression ou directement à la main. Le nombre d'exemplaires est donc limité, car le procédé de fabrication est plus lourd à mettre en œuvre. Les affiches en couleurs sont réalisées en petites séries, voire en un seul exemplaire. Les auteurs sont plutôt des artistes expérimentés et la diffusion est forcément réduite. Des documents illustrés en couleurs, dont la conception est confiée à des graphistes talentueux, sont diffusés par les services de propagande de la France com-

battante ou des Alliés. Disposant de moyens de fabrication performants capables de tirer en plusieurs dizaines ou centaines de milliers d'exemplaires, ces services fournissent les réseaux et les mouvements de résistance à l'occasion des parachutages ou cherchent à toucher directement la population française en dispersant par avion sur la France les documents imprimés. Dans les derniers mois de l'Occupation, la Résistance peut donner aux artistes la possibilité d'exprimer pleinement leur talent graphique. Elle est dorénavant capable de rivaliser techniquement avec l'Occupant et l'État français. Les tracts et les journaux sont fabriqués avec des moyens professionnels, quand la police n'a pas réussi à arrêter les responsables ou n'a pu mettre la main sur le matériel d'impression. L'exemple le plus spectaculaire est la publication de l'album *Vaincre*, sorti en juin 1944 (voir Focus).



Édouard Pignon, « En avant », planche 11 de l'album *Vaincre*, juin 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). S'inspirant de la représentation médiévale de Saint-Georges terrassant le dragon, Édouard Pignon montre trois hommes armés d'une lance et de poignards mettant à mort une bête marquée d'une croix gammée. L'auteur établit un parallèle avec le peuple en armes (la Résistance) et le monstre (l'occupant nazi), le premier l'emportant, malgré la faiblesse de ses moyens, face au second, apparemment surpuissant. Saint-Georges est aussi le saint patron de l'Angleterre (le drapeau anglais porte sa croix rouge sur fond blanc).

FOCUS

L'album *Vaincre*

Animé par le peintre André Fougeron, le Comité national des Plasticiens du Front national rédige le journal clandestin *L'Art libre*. Au printemps 1944, le comité décide d'éditer un album de lithogravures, intitulé *Vaincre*. Plusieurs artistes sont sollicités et transmettent des dessins. Certains arrivent trop tard, d'autres sont écartés faute de place. Finalement, l'album se compose de douze dessins, reproduit sous la forme de douze planches lithographiques, non signées, de huit peintres : André Fougeron, Édouard Goerg, Édouard Pignon, Boris Taslitzky, André Aujame, Louis Berthome Saint-André, Pierre Ladureau, Pierre-Paul Montagnac. Leurs œuvres dénoncent explicitement les oppresseurs (l'occupant nazi, Pétain, Laval), la terreur (torture, assassinats et déportations, y compris celles à Auschwitz) et appellent au combat (mise à mort du dragon nazi). L'album est réalisé clandestinement par Marcel Manequin, imprimeur-lithographe, dans le quartier de Pigalle à Paris. Il est tiré à 300 exemplaires et il est vendu sous le manteau à un public choisi et aisé, explicitement au profit des Francs-Tireurs et Partisans (FTP), les groupes armés du mouvement Front national auquel adhèrent les artistes.

Les douze œuvres de *Vaincre* :

- I - Je vous salue ma France
- II - L'espace vital
- III - Scène vécue (ce dessin a été exécuté par un peintre détenu)
- IV - Bougnaparte
- V - Toujours appliqués au mal
- VI - Auschwitz
- VII - Judas
- VIII - Maréchal nous voilà
- X - Petit matin grand jour
- XI - En avant
- XII - A mort la bête



André Fougeron, « A mort la bête », planche 12 de l'album *Vaincre*, juin 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

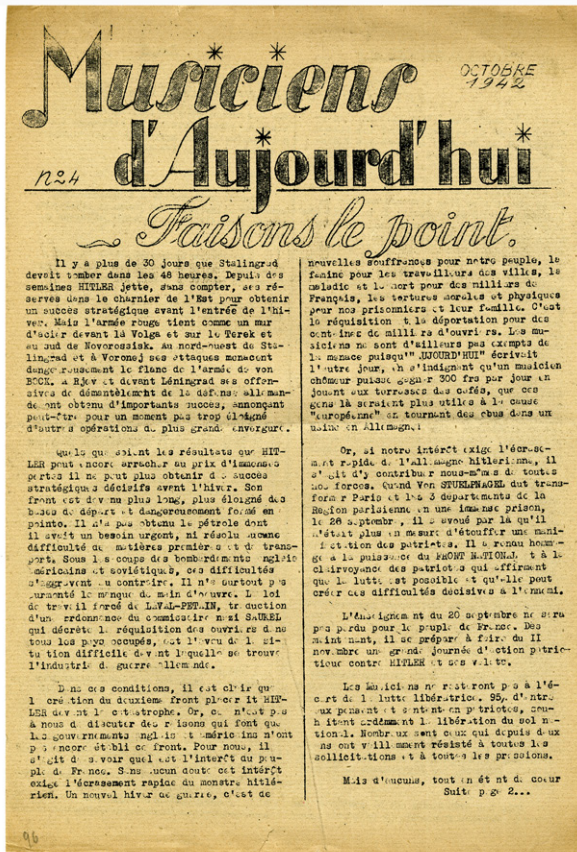
Une main ferme étrangle Adolf Hitler, qui vomit les restes de toutes les victimes qu'il a pu engloutir. Le décalage entre le titre, qui pointe le caractère monstrueux du nazisme, et l'image, presque un simple poulet à qui on tord le cou, vise à casser le mythe d'invincibilité que la propagande nazie a tenté d'établir, tout en ridiculisant un adversaire que l'on a pendant trop longtemps redouté.



Jean Amblard, projet de dessin pour l'album *Vaincre*, non publié, 1944 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

Un officier allemand attablé se repaît de mets fins, inaccessibles à la plupart des Français, tandis qu'un autre embrasse fiévreusement une femme à l'arrière-plan. Jean Amblard dénonce le pillage du pays et les compromissions de celles et de ceux qui ont choisi le camp de l'occupant et qui devront rendre des comptes.

2. LA MUSIQUE EN RÉSISTANCE



Première page du journal clandestin *Musiciens d'Aujourd'hui*, n° 4, octobre 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).
En page 2, un encadré rapporte les sifflets lors d'un concert d'Alfred Cortot à Berlin.

Selon le souhait de l'Occupant et de l'État français, dès l'été 1940, la vie musicale reprend en apparence sans grand changement : réouverture des salles de concert, reprise des émissions musicales à la radio et de l'édition discographique. Mais toutes les activités sont sous surveillance, contrôlées et peuvent être censurées ou interdites. Des noms de compositeurs, de musiciens et de chanteurs sont tus : ceux des morts aux combats de la campagne de France tels Jehan Alain et Maurice Jaubert, ceux des prisonniers dans des camps en Allemagne tel Manuel Rosenthal, ceux des exilés tels Jacques Ibert ou Darius Milhaud. Très vite disparaissent aussi des scènes et des répertoires les noms et les œuvres d'artistes français et étrangers, anciens et contemporains, considérés comme juifs tels Felix Mendelssohn, Paul Dukas et Paul Hindemith ou opposants au nouvel ordre tels Arnold Schönberg ou Bela Bartok. Parmi ceux qui peuvent encore exercer leur métier, certains refusent cet état de fait. Ils l'expriment de différentes manières notamment par leur art. Une première en premier lieu Claude Debussy qui signait son œuvre « Claude de France » et ajoutait en appendice « musicien français » lors de la Première Guerre mondiale. Le compositeur et chef d'orchestre Paul Paray, à Lyon, salle Rameau, au printemps 1942 en fait la démonstration. En réplique à un concert donné par l'Orchestre philharmonique de Berlin peu avant dans cette même salle, Paul Paray dirige une représentation entièrement dédiée à la musique française ovationnée par

le public debout entonnant *La Marseillaise*. La deuxième démarche, appuyant la première, vise à créer et enrichir ce patrimoine musical national de nouvelles créations composées sur des textes poétiques qui explicitement et/ou implicitement expriment un esprit et un message de résistance, ce que font, notamment, Elsa Barraine, Georges Auric, Francis Poulenc. *Les animaux modèles* ou *C* de Francis Poulenc créées respectivement en 1942 et 1943 sont exemplaires à cet égard. *C* composé sur un poème écrit en 1940 par Louis Aragon donne à entendre à la fois l'écho toujours vivant de la résistance de l'armée française dans la défense des ponts de la Loire en juin 1940 ainsi que la voix d'un poète résistant passé dans la clandestinité. À la même période, Francis Poulenc écrit une musique sur le poème *Liberté* de Paul Éluard. En août 1942, son ballet *Les animaux modèles* délivre lui, en contrebande, deux messages : l'un de rejet de l'État français par le détournement de Jean de La Fontaine, source d'inspiration de l'œuvre ; l'autre de l'Occupation et de la Collaboration que l'introduction dans la partition de quelques mesures de la chanson ancienne *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*, née après l'annexion par l'Allemagne de ces deux territoires en 1871, signifie clairement. Cette œuvre, comme d'autres de contrebande, déjouent la censure et rencontrent légalement un large public. En revanche, les créations résistantes affirmées tel *Avis* d'Elsa Barraine sont diffusées en concert privé. Néanmoins, à l'exemple de pratiques venues de Belgique,

elles peuvent être jouées aussi en bis de rappel de concerts autorisés. Des œuvres de compositeurs mis à l'index sont aussi jouées de la sorte. Darius Milhaud, Paul Dukas ou Stravinski étant interdits, des concerts clandestins se déroulent et sont parfois enregistrés « quelque part dans la France occupée ». La troisième démarche est l'organisation et la coordination de la résistance dans le monde de la musique. En octobre 1941, un manifeste pour la profession est rédigé par Claude Delvincourt. Il paraît dans le numéro clandestin de *L'Université libre* aux côtés de ceux en direction des universitaires, des intellectuels de zone non-occupée, des médecins, des écrivains et des plasticiens. Autour de ce manifeste se regroupent entre l'automne 1941 et le printemps 1942 : Roland Manuel, Georges Auric, Francis Poulenc, Charles Munch, Manuel Rosenthal, Henry Barraud, Irène Joachim, Monique Haas, Marcel Mihalovici, Henri Dutilleux et Geneviève Joy.

Cet esprit de résistance est encouragé et entretenu par le journal clandestin *Musiciens d'Aujourd'hui*, organe du Front national des musiciens au sein duquel se regroupent les musiciens, chanteurs et compositeurs Elsa Barraine, Roger Desormière, Louis Durey, Claude Delvincourt, Roland Manuel, Georges Auric, Francis Poulenc, Charles Munch, Manuel Rosenthal, Henry Barraud, Irène Joachim, Monique Haas, Marcel Mihalovici, Henri Dutilleux et Geneviève Joy. Le manifeste publié en octobre 1941 affirmait : « Nous refusons de trahir ». En novembre 1942, *Musicien d'Aujourd'hui* annonce : « Maintenant il faut choisir ». *Musiciens d'Aujourd'hui*, tiré à 1600 exemplaires, mais aussi *Le Musicien patriote* et une dizaine de tracts dénoncent l'aryanisation et la vassalisation de la musique réalisées par l'occupant allemand et l'État français. En 1943, lorsqu'est instauré le Service du Travail obligatoire, Marie-Louise Böllmann-Gigout, militante de Défense de la France, organise l'aide aux réfractaires. En liaison avec Jean Rieussec, chef tapissier de l'Opéra de Paris et Camille Dézormes, dirigeants de groupes « Front national » à l'Opéra (orchestre et personnels) et dans les théâtres lyriques nationaux, le front économique et social n'est pas délaissé : luttes contre le Comité d'organisation des entreprises du spectacle ; défense des conditions de travail et des salaires ; dénonciation de l'emprise de la firme allemande « Continental », etc. Dans le même mouvement, sont affirmées les positions éthiques à prendre par la profession et la défense du patrimoine musical français et celle des œuvres interdites des compositeurs étrangers, notamment allemands.

DOCUMENT

«La plume au vent...»

À Grenoble, les autorités italiennes ont fait fermer le café «Le Dauphin». L'orchestre de cet établissement s'arrêtait automatiquement de jouer quand ces messieurs y entraient. À la suite d'observations faites sur un ton rageur la direction décida, d'accord avec les musiciens, d'offrir à ces brillants vainqueurs de la musique de chez eux. Dès lors aucun soldat italien ne pût franchir la porte du «Dauphin» sans que l'orchestre, aussitôt, n'entamât en son honneur l'air fameux de *Rigoletto*: «Comme la plume au vent...» Nos capitans se fâchèrent alors pour de bon.

► Article de *Libération* [Nord], organe des *Forces de Résistance française*, n° 116, 20 février 1943, page 1. Opéra créé en 1851 par Giuseppe Verdi d'après la pièce *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, *Rigoletto* a pour personnage central un bouffon. L'un des airs les plus célèbres en est «Comme la Plume au vent».

Henri Dutilleux (1916-2013)

Issu d'un milieu modeste, il entre au Conservatoire de Douai où il révèle ses dons de musicien. Élève du Conservatoire de Paris, il se tourne vers la composition. Remarqué pour son travail, il est Premier Prix de Rome en 1938 pour la cantate *L'Anneau du Roi*, interprétée par Irène Joachim et Charles Panzera.

Mobilisé en 1939, il est pensionnaire de la Villa Paradiso à Nice (en remplacement de la Villa Médicis à Rome, devenue inaccessible) en 1940-1941. Ne supportant plus le contrôle dont il est l'objet, il regagne Paris et devient adjoint au chef des chœurs de l'Opéra de Paris.

En 1941, il renvoie vierge de toute information à son destinataire Alfred Cortot, président du Comité d'organisation professionnelle de la Musique, le questionnaire officiel de l'État français pour «l'aryanisation» du monde musical. Il a porté une seule mention : «La honte!».

Comme les autres musiciens, Henri Dutilleux doit consacrer une large part de son temps à des travaux alimentaires, y compris des commandes de l'État français, dont *Forces sur le stade*. Parallèlement, il participe à la création d'œuvres sur un répertoire de poésie de contrebande ou interdites, jouées dans des concerts autorisés ou clandestins. Il s'implique également dans la solidarité envers les personnels de l'Opéra, exclus parce que juifs (chefs de chant, danseurs, musiciens, électriciens, etc.) ou en exil (en premier lieu Madeleine et Darius Milhaud) : il collecte des fonds, il aide à planquer des biens et des personnes ; il fait de fausses déclarations pour la perception des droits d'auteur (au profit de Jean Wiener par exemple), etc.

En août 1944, au moment de l'insurrection de la Résistance parisienne, il participe à la mise en musique de la libération de Paris sur les ondes de la radio redevenue libre.

FOCUS

La résistance à l'Opéra de Paris

Dès sa prise du pouvoir, l'État français s'efforce d'user du prestige de l'Opéra pour en faire une vitrine culturelle de la collaboration. Le 24 août 1940, une nouvelle saison de l'Opéra s'ouvre avec la *Damnation de Faust* de Berlioz. Sur scène comme dans l'administration ou la machinerie, l'Opéra est-il au service de l'Occupant ou un espace hors le monde? Pas de réponse tranchée. L'Opéra a ses collaborateurs, à l'image de Lifar, le maître de ballet, mais un nombre grandissant des personnels se retrouve par choix ou conduit par les circonstances, à engager un combat artistique et patriotique contre l'Occupant et la Collaboration. Les motifs d'engagement sont divers : ne pas accepter la trahison, défendre des valeurs républicaines, se protéger, fuir les persécutions ou venir en aide aux persécutés, etc. Une organisation clandestine se structure autour de l'aide aux mobilisés et aux internés. Des musiciens, des auteurs, des compositeurs, des chanteurs fédèrent leur énergie pour dire par leur art et parfois de façon provocatrice leur opposition à l'Occupant et à l'État français. Dès le début de l'Occupation, de grandes figures de la scène et de l'art lyriques à l'Opéra cherchent à se rassembler. Roger Desormière, Irène Joachim, Elsa Barraine et Claude Delvincourt réunissent de grands noms de la musique et de la direction d'orchestre. Les appels lancés, notamment dans *Musiciens d'Aujourd'hui*, contribuent au passage d'une lutte au quotidien à la construction d'une organisation clandestine, pour dénoncer l'Occupant et ses exactions, protéger et aider les collègues juifs traqués par la police, aider les jeunes à échapper au STO, organiser la solidarité envers les familles des internés, des déportés et des exilés. En jouant de la dualité illégalité-légalité, les artistes et machinistes, avec leur syndicat clandestin, empêchent l'application de la Charte du Travail, créant un rapport de force qui va jusqu'à menacer la direction de l'Opéra d'une grève (laquelle est punie de la peine de mort par les lois de l'Occupation). À l'Opéra comme ailleurs, les conditions de vie des personnels se dégradent : la hausse des prix diminue le pouvoir d'achat, se nourrir et se chauffer devient de plus en plus difficile. Pour exprimer leur mécontentement, les musiciens «n'arrivent plus» à tenir le tempo. Parfois, au détour d'une page de *Carmen* ou d'une autre œuvre du répertoire surgissent de la fosse quelques mesures d'une Marseillaise. Les responsables sont protégés par le silence de leurs collègues. Cette organisation clandestine trouve son aboutissement lors de l'insurrection parisienne. Le 20 août 1944, en pleine représentation, la résistance dans l'Opéra décide la grève. Dès que les FFI se sont emparés des studios et des émetteurs parisiens, l'orchestre de l'Opéra est associé à l'enregistrement clandestin des bandes son des émissions radio diffusées durant les combats de la libération de Paris. Autour de Pierre Schaeffer, les compositeurs et les musiciens du Front national des Musiciens, Henri Dutilleux, Manuel Rosenthal et Henry Barraud en tête, participent à la reconstruction et à la renaissance de la radio de la Libération : une radio de service public assurant l'enseignement et la diffusion de la culture. En outre, un groupe de plus de cent FTP, composé d'artistes et de techniciens de l'Opéra et des théâtres lyriques nationaux, prend part aux combats pour s'emparer de la Kommandantur et du siège de la Milice. Il reste actif jusqu'à la reddition de von Choltitz le 25 août.

4. LE CINÉMA EN RÉSISTANCE

Les milieux du cinéma sont placés sous contrôle dans le début de l'Occupation. Face à la censure et à la mise au ban des professionnels désignés comme juifs, certains choisissent l'exil. Jacques Haïk, considéré comme l'un des plus importants producteurs du cinéma français d'avant-guerre, juif et militant antinazi, rejoint la Tunisie pendant la guerre et devient un des représentants de la France libre dans le monde arabe. En 1941, les panneaux consacrés à la prétendue emprise des juifs sur le cinéma français de l'exposition antisémite *Le juif et la France* fustigent notamment Jacques Haïk.

Tandis qu'une presse clandestine spécifique à l'industrie cinématographique se met en place sous l'Occupation (*L'Écran français*, *La Cinématographie française*, etc.), certains pro-

fessionnels du cinéma, tout en continuant leur métier, aident des personnes pourchassées (réfractaires au STO, aviateurs alliés, juifs, résistants, etc.), procèdent à des actes de sabotage ou encore font du renseignement. Les professionnels résistants de l'industrie cinématographique (techniciens, metteurs en scène, acteurs, etc.) poursuivent souvent leur activité légale, parfois au sein de sociétés financées par des capitaux allemands comme la Continental-Films, qui produit une trentaine de longs métrages pendant l'Occupation dont certains sont devenus des classiques du cinéma français. Plusieurs résistants travaillent pour la Continental, comme l'assistant-réalisateur Jean Devaivre ou encore le scénariste Jean-Paul Le Chanois. Né Jean-Paul Dreyfus, ce dernier parvient

même à obtenir un faux «certificat de non-appartenance à la race juive», indispensable pour pouvoir travailler dans la profession.

Les spécialistes du cinéma disposent du matériel nécessaire aux prises de vues et sont les seuls accrédités pour obtenir de la pellicule, tandis que d'autres détiennent même des autorisations spéciales de se déplacer la nuit. Certains profitent de ces moyens pour témoigner et garder des traces de l'Occupation, comme Francis Porret, projectionniste à Enghien-les-Bains, qui tourne clandestinement des scènes de la présence allemande dans Paris à l'aide d'une caméra cachée dans un faux livre. D'autres films sont réalisés par des groupes de résistants à des fins de propagande.

Oyonnax, nous voilà !



Le temps est froid mais superbe. L'arrivée à Oyonnax a été prévue pour 11 heures, mais le mauvais état des routes s'aggrave en montagne et quelques difficultés dues à la mauvaise qualité de l'essence retardent quelque peu le convoi qui n'arrive aux portes d'Oyonnax qu'à 11 h. 55.

Un des camions, chargé de la protection, jette à toute allure et s'arrête place de la Poste. Au pas de course les groupes d'hommes armés se précipitent vers les premiers objectifs : la gendarmerie est occupée, ainsi que le commissariat de police et les bureaux des P.T.T. En cinq minutes, et sans que la moindre résistance ait pu être esquissée, la protection est assurée et la ville complètement isolée.

Les camions portant le gros des troupes entrent alors dans la ville en raisonnant bruyamment pour avertir la population. Puis, les hommes descendent des camions et se forment en colonne par trois, cependant qu'une foule légèrement inquiète et attentive s'agglutine peu à peu les rues du centre.

A midi, l'ordre de départ est donné. En tête du défilé, les chefs et le drapeau avec sa garde, puis les sections Clairons et tambours scandent la marche. La foule acclame.

A l'occasion du 11 Novembre, les responsables des maquis de la région de l'Ain avaient décidé de démontrer d'une manière éclatante à la population que loin d'être des « terroristes » les hommes des maquis constituent une véritable armée disciplinée, organisée, commandée par des chefs dignes de ce nom.

Voici, d'après les rapports que nous avons reçus de nos camarades des maquis, comment fut réalisé, magnifiquement, cet audacieux projet.

L'opération eut lieu à Oyonnax, qui est une petite ville de 12.000 habitants.

A 9 heures précises, la colonne qui compte plusieurs centaines d'hommes armés, plusieurs camions et une voiture légère, est rassemblée à 60 kilomètres du P. C. L'ordre de départ est donné aussitôt. La colonne suit un itinéraire long et sinueux, destiné à dérouter les recherches éventuelles. Elle passe à plusieurs reprises d'un département dans l'autre. Chaque officier est en uniforme, à l'ordre de sa section, et porte toutes ses décorations.

Le but de l'opération est ainsi défini dans ses consignes très précises qui ont été données aux hommes avant le départ : s'emparer de tous les points vitaux de la ville d'Oyonnax, en fermer totalement les issues, défilé avec drapeaux, clairons et tambours dans la ville en formation militaire, déposer une gerbe de fleurs au monument aux morts de la Grande Guerre, chanter la Marseillaise et se disperser.



« Arrivé devant le monument aux morts de 1914-18, les troupes s'immobilisent dans un garde-à-vous impressionnant. Le drapeau se place près du monument. Un homme se détache et dépose une gerbe en forme de croix de Lorraine accompagnée de cette inscription : « Les vainqueurs de demain aux vainqueurs de 1914-1918 ».

La scierie Aux Morts retentit.

Après quelques instants de recueillement, les officiers se rapprochent des troupes et entonnent la Marseillaise reprise en chœur par la colonne et par la foule.

Suit le chant : Vous n'avez pas l'Alsace et la Lorraine.

Les camions se rapprochent lentement, les hommes remontent et la colonne reformée quitte lentement la ville.

15 kilomètres plus loin les camions se dispersent et prennent chacun des directions différentes.

Au passage des villages, les hommes chantent la Marseillaise.

Pour avertir ailleurs les forces de police, des affiches avaient été apposées durant la nuit à Nantua, invitant la population à manifester à 11 heures et lui présentant une importante surprise.



FOCUS

La Résistance se filme

Le 11 novembre 1943, près de 150 maquisards défilent, à visages découverts, dans la ville d'Oyonnax dans l'Ain, offrant ainsi à la population la vision d'une armée disciplinée, loin de l'image anarchique et sauvage qu'en donnent les caricatures de la presse et les actualités allemandes et collaborationnistes. Un des coordinateurs de cette opération, Henri Petit dit « Romans », avec l'aide d'Henri Jaboulay, est un professionnel de la communication pour plusieurs maisons d'éditions. Le défilé est filmé par son fils Raymond « Marc » Jaboulay et cette action symbolique est abondamment relayée par la presse clandestine (qui en publie parfois des images) et par les radios libres à l'étranger. Ce « coup publicitaire » marque durablement les esprits dans la région, au point que le succès d'Oyonnax motive la réalisation du film *Ceux du maquis*, tourné toujours dans le secteur de l'Ain, aux maquis de Cize et de Granges. Destiné aux Alliés, ce reportage fait l'objet d'une édition spéciale de la revue filmée *ici la France*, magazine d'actualités créé par l'Office français d'information cinématographique (OFIC) chargé d'informer le « monde libre » des activités de la France combattante. Le film est diffusé au début de l'année 1944 à Londres. Le commentaire de Maurice Schumann – célèbre voix de la France libre à la BBC et porte-parole du général de Gaulle – définit les hommes du maquis comme « l'avant-garde de l'armée régulière ». Le film commence et se termine avec la levée des trois couleurs, symbole de la Patrie à reconquérir, de la République à renaître.

Article « Oyonnax nous voilà ! », publié dans *Libération* (Sud), n° 40, 1^{er} décembre 1943 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny). Ce journal clandestin retrace le déroulement du défilé des maquisards dans la ville d'Oyonnax le 11 novembre 1943.



Affiche du film de Jean Renoir, *Vivre libre* (*This Land is Mine*), 1943 (DR)

FOCUS

Exil – Jean Renoir, la Résistance et le cinéma américain

À l'automne 1940, le grand réalisateur français, Jean Renoir quitte Marseille pour Lisbonne via Alger et Tanger, puis part pour les États-Unis par bateau, partageant sa cabine avec Antoine de Saint-Exupéry. Les deux hommes sont respectivement accueillis à leur arrivée le 31 décembre par Robert Flaherty et Pierre Lazareff. Marqué par des idées progressistes et habitué depuis le Front populaire à donner une dimension politique à ses films, Renoir a des difficultés pour s'adapter au système hollywoodien. Il tourne malgré tout six films aux États-Unis dont deux sur la Résistance : *Vivre libre* (*This Land is Mine*, 1942-1943) et le court-métrage *Salut à la France* (*A Salute to France*, 1944). Contemporain des *Bourreaux meurent aussi* de Fritz Lang, *Vivre libre* est tourné d'octobre à décembre 1942 et sort en mai 1943 aux États-Unis, retraçant, dans un pays européen occupé (que l'on devine être la France), la prise de conscience d'Albert Lory (interprété par Charles Laughton), un modeste instituteur timide et un peu gauche, qui finit par embrasser avec ferveur les idéaux de la Résistance. Avec une économie de moyens jusque dans la reconstitution, en studio, des rues d'un village européen ou d'un sabotage de train, ce film est à la fois un hymne à l'amour de Renoir pour son pays d'origine et un objet de propagande destiné aux Américains : le scénario, écrit Renoir à son fils Alain, « montre, je l'espère clairement, que certains chefs européens ont préféré voir les nazis pénétrer dans leur propre pays que d'accorder quelques avantages à leurs ouvriers. C'est toute l'histoire du collaborationnisme conscient ou inconscient, honnête ou malhonnête, que nous essayons d'expliquer. »

Si *Vivre libre* est surtout un véritable hymne à la culture, présentant l'éducation comme un rempart à la barbarie nazie (nombreuses références à Platon, Voltaire, Tacite, etc.), c'est aussi une ode à la liberté de pensée, jusque dans la traduction de son titre en français *Vivre libre*, écho à la fameuse devise de la Convention qui deviendra en 1944 le mot d'ordre des résistants des Glières : « Vivre libre ou mourir ». Pour Renoir, enfin, le choix de la musique principale du film ne doit rien au hasard puisqu'il s'agit de celle d'un chant parfois appelé « le frère de *La Marseillaise* » : *Le Chant du départ*.

Résister par l'art et la littérature dans les prisons et dans les camps

Près de 200 000 Français ou étrangers arrêtés en France connaissent entre 1940 et 1945 la détention dans les prisons et les camps d'internement en France ou dans les prisons et les camps de concentration du Reich. Tous se retrouvent confrontés à l'expérience de l'enfermement, dans des conditions plus ou moins extrêmes. Selon les motifs de l'arrestation, selon le lieu de détention, selon le régime qui y règne, selon le moment où l'on y arrive, selon que l'on y vit isolé ou au sein d'une communauté, la situation du détenu peut être très différente d'un cas à l'autre. Cependant, dans toutes les situations, l'art ou la littérature a pu être une forme de résistance, individuelle ou collective, pour continuer la lutte ou, plus simplement et plus fondamentalement, survivre et tenir, moralement et physiquement.

1. RÉSISTER DANS LES PRISONS ET LES CAMPS D'INTERNEMENT

La politique de répression menée conjointement par les polices française et allemande se traduit par le gonflement de la population carcérale entre 1940 et 1944. La cohabitation entre les détenus politiques et les détenus de droit commun, largement majoritaires, est source de tension, la nourriture est souvent insuffisante et de nombreux prisonniers souffrent de la faim. En outre, les prisons sont les lieux où sont enfermés des résistants en cours d'interrogatoire, condamnés en attente de leur exécution ou désignés comme otages. Ce climat de violence et d'arbitraire génère à la fois une grande angoisse individuelle mais aussi une grande solidarité entre les résistants, qui essaient parfois de rompre le terrible isolement dans lequel sont placés certains d'entre eux. À force de volonté et de négociations, les détenus politiques parviennent à obtenir quelques concessions de l'administration pénitentiaire qui permettent l'expression d'une pratique artistique et littéraire, plus ou moins clandestine. Des conférences sont organisées sur de nombreux sujets afin de faire oublier le quotidien de la prison, des écrits circulent sous la forme de journaux ou d'opuscules, toujours écrits à la main et soigneusement illustrés, des concerts sont organisés et *La Marseillaise* est entonnée pour donner du courage aux camarades qui sont conduits à la mort. Comme à toutes les époques, l'art et la littérature sont



Coupe-papier réalisé au camp de Choisel à Châteaubriant, sans date (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny, fonds Amicale de Châteaubriant).

pour les prisonniers un moyen symbolique d'évasion individuelle ou collective, qu'il s'agisse de la remémoration d'œuvres étudiées ou apprises par cœur, notamment à l'école, ou de créations, mémorisées ou reportées, quand cela est possible, sur le papier. Dans les camps d'internement en France, les populations d'internés se succèdent au gré des politiques appliquées. La précarité des conditions de vie est la règle car les moyens alloués sont notoirement insuffisants. Réduits au plus grand dénuement, les internés sont heureusement aidés par des organisations de solidarité (légalles et illégales) et par leurs familles, quand elles le peuvent. Les détenus comptent aussi beaucoup sur eux-mêmes et sur la capacité à peser sur les décisions de la direction des camps, qui peut faire preuve, comme certains gardiens, de compréhension. Les détenus les plus politisés sont évidemment les plus revendicatifs. C'est dans ce contexte que parviennent à se développer des activités artistiques et culturelles, parfois remarquables. Les internés astreints à des séjours prolongés et sans activités disposent d'une relative liberté d'action entre les barbelés. Chacun exprime son talent, reconnu avant la détention - c'est le cas des artistes professionnels - ou découvert au hasard des circonstances - c'est l'origine pour beaucoup d'objets souvenirs destinés aux proches (les

DOCUMENT

Jean Cassou, *Sonnets composés au secret*

Le manuscrit que j'ai sous les yeux porte en titre : « 33 Sonnets composés au Secret », et en épigraphe : « À mes compagnons de prisons ». Il peut paraître d'abord difficile d'en parler, puisque j'ai beau connaître l'auteur, il me faut n'en rien dire avant que le temps en soit venu [...] Il s'appelle Jean Noir, je dois m'en contenter. [...] Dans cette nuit où le captif se retrouve, loin de se complaire à témoigner de la faim, de la soif, du froid, des tourments d'indignité, de l'humiliation de l'homme par l'homme, le poème est pour lui un grand défi jeté aux conditions du mépris. Le poème est pour lui l'effort surhumain d'être encore un homme, d'atteindre à ces régions de l'esprit et du cœur que tout autour de lui nie et diffame. Le poème - le sonnet - est pour lui non la fuite, l'évasion comme le langage critique de ces vingt dernières années a mis à la mode de dire, et ce terme ici prend un sens équivoque et dérisoire, mais la riposte, et la riposte de grandeur de l'homme aux mains de pygmées, de Gulliver qui se redresse dans les filets lilliputiens. Sa beauté, sa puissance, et le trouble qu'il me communique viennent précisément de l'écart gigantesque qu'il y a de cet individu à matricule, près d'une tinette infâme, dans cette nuit de misère, que des brutes à leur gré injurient et commandent, l'écart gigantesque qu'il y a, le contraste de cet individu dénanti de soi-même à la pureté de son ciel intérieur, dont ces sonnets attestent que nul ne peut la lui ravir.

► Introduction de Louis Aragon, dans Jean Noir, 33 *Sonnets composés au secret*, Édition de Minuit, 1944 [réédition à la Libération] (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny)

Jean Cassou (1897-1986)

Membre du réseau du Musée de l'Homme dès l'automne 1940, Jean Cassou est arrêté en décembre 1941, à Toulouse, par la police française et incarcéré à la prison militaire Furgole. Sans papier ni crayon, il compose mentalement dans sa cellule des textes poétiques qu'il apprend par cœur afin de lutter contre l'emprisonnement, la solitude et l'aliénation. Transféré au bout d'un an au camp de Saint-Sulpice-la-Pointe, il est finalement libéré sur la pression de la Résistance en juin 1943. Au printemps 1944, les 33 *sonnets écrits au secret* sont publiés clandestinement par les Éditions de Minuit sous le pseudonyme de Jean Noir. Ils sont préfacés par François la Colère (pseudonyme de Louis Aragon).

détenus les plus modestes ou les plus prudents font appel à des camarades plus doués). Ces expressions individuelles sont fréquemment diffusées de manière collective, sous la forme de conférences, d'expositions, de lectures, de représentations, de concerts, autorisés ou non par la direction du camp. Si ces expressions artistiques permettent aux internés de mieux supporter leur détention, elles peuvent aussi être considérées comme des témoignages qui visent à rendre compte ou dénoncer la réalité des camps. Beaucoup sont produites dans l'internement, d'autres sont réalisées par la suite, avec d'autres moyens et d'après les souvenirs conservés.



Roger Payen, *Le Courier, tracés réguliers, prison de La Santé, 1944* (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny, fonds Payen).
Esquisse pour l'illustration du poème «Votre Victoire». C'est la femme qui rend l'homme courageux. Un détenu regarde le portrait de sa compagne, un autre écrit à la sienne.



Roger Payen, dessin préparatoire pour la brochure clandestine *Reflet*, publiée le 14 juillet 1944 par les détenus de la prison de La Santé (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny, fonds Payen).



France Hamelin, *Femme de Franc-Tireur, prison de La Petite Roquette, 1943* (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny)

Roger Payen (1913-2012)

Né en 1913 à Puiseaux (Loiret), Roger Payen entame très jeune une carrière de décorateur et de créateur de meubles de style à Paris, tout en suivant les cours du soir de l'École Boulle. Il fréquente les milieux artistiques et intellectuels proches du Mouvement de la Paix (notamment Henri Barbusse et Romain Rolland). Entré aux Jeunesses communistes en 1930, il milite dans les mouvements de jeunesse et participe à la politique culturelle du Front populaire.

En septembre 1939, suite à l'interdiction du Parti communiste, sa femme Suzanne et lui deviennent clandestins. Avec l'Occupation, il devient responsable de la Résistance communiste de la région Paris-sud. Il est particulièrement actif dans le domaine de la propagande et des impressions clandestines. Suzanne et Roger Payen sont arrêtés en mars 1943 et torturés par les Brigades spéciales de la Préfecture de Police de Paris. Le couple est interné : Suzanne à la prison de La Roquette et Roger à celle de La Santé. Durant ses 18 mois de détention, Roger Payen réalise près de 250 dessins sur la vie à La Santé et sur ses camarades. Roger Payen est l'un des responsables des détenus politiques. Il parvient à obtenir du directeur de la prison leur libération au début de l'insurrection parisienne en août 1944. Tout juste libéré, Roger Payen devient correspondant de guerre pour *L'Humanité* et suit la progression vers l'est des troupes françaises composées d'anciens FFI.

Membre de la commission d'épuration de la Magistrature dans l'immédiat après-guerre, il reprend son métier de décorateur en 1950 et intègre le Comité directeur de l'Union des Arts plastiques dans les années 1960. L'exposition *L'Art en guerre* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui rend hommage en 2012.

France Hamelin (1918-2007)

France Hamelin, née Haberer, naît à Paris le 14 juillet 1918. Elle passe son enfance dans le Lot-et-Garonne. De 1939 à 1942, elle poursuit des études supérieures d'art et de philosophie à Bordeaux. Les rencontres qu'elle fait au sein du mouvement des Auberges de la jeunesse et ses idéaux antifascistes l'amènent à entrer en résistance dès 1942 dans le secteur de Vanves (banlieue sud-ouest de Paris). Avec son futur mari, Lucien Hamelin, ils fabriquent des imprimés clandestins communistes et hébergent des personnes recherchées (résistants, juifs). Lucien et France sont arrêtés le 31 août 1943 à Paris. Interrogée à la préfecture de Police de Paris, France est détenue dans différents lieux d'incarcération parisiens : au Dépôt (La Conciergerie), à la Petite Roquette dès le 9 septembre puis au camp des Tourelles à partir de décembre 1943. Enceinte pendant sa période de détention, elle s'évade le 17 mai 1944 de l'hôpital Tenon peu après son accouchement le 21 avril. France se réfugie en juin au Béziat (Lot-et-Garonne) avec Michel, son nouveau-né. Durant sa période de détention, elle produit clandestinement de nombreux dessins qui témoignent des conditions de son internement mais qui sont aussi une aide morale pour ses camarades détenues (réalisation de portraits et de cartes de Noël pour les enfants). France Hamelin tient aussi un journal qui révèle un réel talent d'écriture. À la libération, elle retrouve son compagnon Lucien Hamelin revenu de Buchenwald, où il avait été déporté.



France Hamelin, *Femme de fusillé, prison de La Petite Roquette, 1943* (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny)

2. RÉSISTER DANS LES CAMPS DE CONCENTRATION ET D'EXTERMINATION

Dans l'univers concentrationnaire, toute activité contribuant à restituer même partiellement leur humanité et leur identité aux détenus est interdite et punie. La pratique artistique est donc théoriquement impossible. Par ailleurs, les déportés sont maintenus dans le dénuement : leurs possessions matérielles sont réduites à l'essentiel, c'est-à-dire de quoi se vêtir - mal - et se nourrir - tout aussi mal -. Détenir du papier ou un crayon peut entraîner une sanction, ce qui peut rapidement conduire, directement ou indirectement, à la mort. Pourtant, dans tous les camps, des exemples de pratiques artistiques sont connus. De nombreux détenus parviennent à récupérer quelques feuilles de papier, en subtilisant dans les bureaux ou les ateliers où ils travaillent des documents administratifs ou des pages de journaux. Il en va de même pour les crayons. Les plus résolus peuvent céder une part de leur maigre ration contre les objets recherchés : les déportés savent que l'on peut « organiser », c'est-à-dire trouver à peu près n'importe quoi sur le marché parallèle du camp, à condition d'avoir de quoi échanger.

Avoir le matériel ne suffit pas, il faut aussi avoir les occasions de dessiner ou d'écrire. Les rares temps de repos, le soir après le travail ou le dimanche après-midi, si les SS n'en décident pas autrement, peuvent être propices. Encore faut-il se méfier des détenus malveillants - prompts à dénoncer pour obtenir une récompense -, des *Kapos* et des SS, prêts à montrer et prouver leur puissance au moindre prétexte. La pratique artistique est donc d'abord un acte individuel, mais qui pro-

fitte souvent de la complicité, au moins passive, de l'entourage. Dans certains cas, c'est une véritable action collective : des camarades font le guet afin de permettre au dessinateur ou au poète de créer dans une relative quiétude ; ils bénéficieront par la suite de la possibilité de découvrir les œuvres et de les commenter ; ils pourront aussi contribuer à les soustraire aux fouilles en les cachant. Cet art clandestin est un acte de survie : il permet à son auteur d'exister de rester un individu libre de ses choix et d'échapper un instant à la contrainte ; il permet à ses complices de partager ce sentiment de liberté éphémère. Même confronté à la déchéance du corps, chacun peut conserver son estime de soi et demeurer digne. La solidarité par l'art peut compter autant que celle par le pain.

En contestant la volonté de contrôle des esprits par les SS, la pratique artistique dans les camps de concentration est aussi un acte de combat. La présence d'une résistance structurée comme l'existence d'une solidarité effective entre les détenus facilitent l'expression artistique collective : à Buchenwald et à Ravensbrück, les Français(e)s parviennent à organiser clandestinement, dans certaines baraques, des concerts, des récitations de poésie, des représentations théâtrales, des conférences sur la peinture et la littérature. Plus encore que dans les prisons, l'expression artistique dans l'univers concentrationnaire est un acte de témoignage. Les artistes détenus, qu'ils soient professionnels ou amateurs, ont le sentiment de l'extrême précarité de leur condition. La mort est une menace permanente et leurs productions sont presque

constamment marquées par l'urgence. Il faut être en mesure de laisser une trace pour pouvoir, le moment venu, raconter ou montrer ce qui a été. À Auschwitz-Birkenau, au moins 5 membres des *Sonderkommandos* enterrent à proximité des chambres à gaz les récits manuscrits de ce qu'ils ont vu dans l'espoir qu'ils soient découverts après la libération du camp, car ils sont certains de ne pas survivre jusque-là.

De manière générale, les productions artistiques dans l'univers concentrationnaire, de quelque nature qu'elles soient, sont très largement des œuvres clandestines, réalisées avec une énorme prise de risque. Il est très difficile d'en estimer le nombre - on l'évalue à plusieurs dizaines de milliers - car la plupart ont été le fait d'individus isolés qui pour beaucoup ont disparu, ont détruit leurs œuvres par précaution ou les ont perdues avant leur libération. Seules nous sont parvenues celles qui ont réchappé, cachées sous le plancher d'une baraque, dissimulées dans la doublure d'un vêtement ou conservées dans la mémoire de leur auteur jusqu'à leur restitution sur le papier une fois la liberté retrouvée. Certains dessins, tels ceux de Violette Rougier-Lecoq faits à Ravensbrück, sont utilisés comme preuves à charge lors des procès des personnels des camps d'après-guerre. Comptant parmi les rares survivants des *Sonderkommandos* d'Auschwitz-Birkenau, David Olère, dès son retour en France, réalise des dessins d'une grande précision décrivant l'organisation et le fonctionnement des installations de mise à mort détruites par les SS.

TÉMOIGNAGE

Chanter à Beendorf, Kommando de Neuengamme

« Sur les trois kilomètres qui séparaient le camp de l'entrée de la mine, matin et soir, nous marchions en colonnes par cinq sur cette route peu fréquentée ; les Allemandes étaient à l'avant de la colonne et chantaient des airs très mélodiques et rythmés de leur pays. Derrière elles, les prisonnières étaient groupées par nation, essentiellement des Polonaises et des Françaises. Si les Polonaises ne participaient pas souvent aux chants bien qu'elles les connaissent pour la plupart, elles marchaient au pas cadencé ; les Françaises avaient décidé une fois pour toutes de ne pas marcher au pas et c'était difficile. Chacune se surveillait et surveillait sa voisine pour ne pas se laisser aller à la facilité du rythme. Cela désolait les geôliers, surtout les *Aufseherins* et les sous-officiers qui attendaient la colonne pour nous compter. Ils voyaient arriver, après un magnifique défilé chantant, ces petites Françaises muettes et sautillant à temps et à contretemps. Si bien qu'un jour on nous demanda :

- Pourquoi ne chantez-vous pas ?
- Nous ne connaissons pas les chants ni cette langue.
- Pourquoi ne marchez-vous pas au pas ?
- Nous ne savons pas marcher au pas quand nous ne chantons pas.
- Mais si vous chantiez des chants français, marcheriez-vous au pas ?
- Bien sûr.

Dès le lendemain, on éloigna un peu notre groupe de la colonne et nous chantions et nous marchions au pas. Nous leur avons tout chanté sauf *La Marseillaise* qu'ils connaissaient : *Sambre et Meuse*, *La Madelon*, *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine...* À l'arrivée au camp, nous avons eu toutes les félicitations.

- *Prima, prima.*

Jusqu'au jour où un officier, sans doute en inspection, comprit notre supercherie, et piqua une grande colère contre les responsables du camp.

Le lendemain, sur la route de la mine, nous étions redevenues muettes et sautillantes. »

► Extrait de Raymonde Guyon-Belot, *Le sel de la mine. De Lyon à Beendorf*, Éditions France-Empire, 1990, pages 174-175.

Pierre Provost (1895-1986)

Formé à la technique de l'outillage de précision dans l'art du métal au sein du Compagnonnage, Pierre Provost est mobilisé en 1914. Blessé à Verdun, il sauve son général. Dirigé vers la Guinée, il parfait ses connaissances auprès de forgerons de villages africains, avant d'être muté vers le front d'Orient. Il sculpte alors quantité de vases de Paix dans des douilles d'obus.

Dans l'entre-deux-guerres, Pierre Provost participe à la lutte syndicale et à des actions de solidarité envers les réfugiés antifascistes.

Pierre Provost est à nouveau mobilisé en 1939. Après la défaite, il rejoint l'Organisation spéciale du Parti communiste en octobre 1940, puis les FTP en mai 1943, sous le pseudonyme de « Pierrot ». Il réalise de faux tampons et de faux documents d'identité et participe à la fabrication de moteurs et d'appareils radios clandestins. Arrêté par la Gestapo le 27 juillet 1943, il est successivement interné à Fresnes, Romainville et Compiègne, d'où il est déporté par le convoi du 17 janvier 1944 au camp de Buchenwald. Affecté à la carrière du camp, il s'épuise et est transféré à l'infirmerie (ou *Revier*) où il est soigné par des détenus allemands. Il met ses talents d'ouvrier et de graveur au service des plus affaiblis en confectionnant, avec des outils qu'il a fabriqués, des faux tampons pour de faux certificats du docteur SS permettant d'aider les malades plus faibles. Affecté aux usines Siemens Mi-Bau qui fabrique le pilote automatique des V1, il procède à des sabotages et profite des alertes, quand les gardiens SS et les personnels civils se sont réfugiés dans les abris, pour confectionner clandestinement des œuvres gravées. Il réalise une quantité de médailles et d'objets en métal et en bois, récupérés sur son lieu de travail ou auprès d'autres détenus. Il grave avec des outils de fortune qu'il a lui-même fabriqués, avec l'aide de camarades qui surveillent les alentours. Certaines des médailles sont décernées à d'autres détenus pour actions de solidarité.

Après le bombardement des usines Siemens Mi-Bau par l'aviation alliée en août 1944, Pierre Provost récupère 5 kg de bronze qu'il échange contre une dizaine de briquets. Transféré dans les usines épargnées par les bombardements, il parvient à tourner et fraiser les briquets afin de les décorer et produit une série de couteaux devant armer les détenus en vue de leur libération. Pierre Provost participe à l'insurrection de Buchenwald le 11 avril 1945 et ne rentre en France que bien plus tard, avec les malades qu'il a pris en charge. Il rapporte avec lui ses médailles, ses dessins, ses carnets et des photographies prises aux SS.

A son retour, il est classé artiste-graveur en médaille par le ministère de l'Éducation nationale et l'Académie des Beaux-Arts de Paris. Il réalise des commandes officielles, notamment une médaille de la Déportation en 1946. Son travail en déportation fait l'objet d'une exposition au Mémorial de Buchenwald et Mittelbau-Dora à l'occasion du 70^e anniversaire de la libération du camp.



Pierre Provost, *A la mémoire des déportés*, 1944-1945 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny, fonds Provost).

La partie gravée est réalisée de septembre 1944 à février 1945, à partir d'une cuillère en argent, à la suite d'une vingtaine d'esquisses. Le socle est constitué d'un morceau du chêne de Goethe, sous lequel l'écrivain allemand était réputé venir méditer, situé au centre du camp de Buchenwald et détruit lors du bombardement d'août 1944. La plaque sur le socle indique : « A la mémoire [des] déportés de tous pays brûlés dans [les] crématoires hitlériens ».

FOCUS

Roger Guirlet expose au camp de Mühlhausen

Roger Guirlet est arrêté en avril 1943, au moment où il tente de franchir la frontière espagnole pour fuir le travail en Allemagne. Il est déporté en septembre 1943 pour travailler dans des *Kommandos* du camp de Buchenwald. Dans l'un d'entre eux, celui de Mühlhausen (Thuringe), Roger Guirlet est alors affecté au bureau d'études de la *Junkers Werk* pour concevoir des pièces d'avions. Cet endroit moins surveillé lui permet, avec la complicité de camarades guettant la venue des gardiens, de réaliser des dessins sur papier-calque ou au verso des plans des pièces à concevoir. Dans les usines de ces *Kommandos*, les détenus travaillent 12 heures, alternativement jour et nuit dans des emplois très divers, essentiellement sur machines-outils (tours, fraiseuses, presses à découper et à emboutir, affûtage, trempage, etc.). Les durs aspects de la vie quotidienne des déportés sont retranscrits par Roger Guirlet sous forme de dessins satiriques : le transfert de Compiègne à Buchenwald puis l'« hygiène au camp », les appels, le travail dans les usines des *Kommandos*. La création dans l'univers concentrationnaire est considérée comme un acte de résistance, mais Roger Guirlet n'hésite pas à prendre des risques supplémentaires en illustrant de surcroît le sabotage de la production.

Les influences de Roger Guirlet sont riches et diverses. On devine dans le dessin « Le défilé par 5 » l'influence du film *Métropolis* de Fritz Lang (1927), tandis que le dessin « Le gros crocodile » n'est pas sans évoquer une des cases des aventures de *Tintin au Congo* du dessinateur Hergé (1930), le père de la ligne claire (technique qu'affectionne Roger Guirlet pour ses dessins). Dans la plupart des dessins, le côté satirique accentue le degré dramatique de l'œuvre. Les dessins sont créés dans l'intention de retranscrire également les rêves et les espoirs des camarades de déportation de l'artiste. Ainsi les discussions avec Albert Foucrier, qui a vécu au Cameroun avant-guerre, donnent naissance à des scènes de vie pittoresques dans le style colonial de l'époque.

Une exposition clandestine de ces dessins a lieu au Noël 1944, à Mühlhausen. Roger Guirlet revient de déportation en 1945. Ses dessins ont été sauvegardés et rapportés en France par son camarade Jacques Mangenot.



Roger Guirlet, « Le gros crocodile », dessin pour une exposition clandestine au camp de Mühlhausen (Coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).



Boris Taslitzky, aquarelle préparatoire à *La Pesée*, camp de Buchenwald, février 1945 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).

FOCUS

Boris Taslitzky (1911-2005), artiste avant tout

Fils de réfugiés russes juifs établis à Paris, Boris Taslitzky est élève aux Beaux-Arts et adhérent du Parti communiste. Il est un peintre confirmé quand il participe aux manifestations du Front populaire. En 1939, il est mobilisé. Fait prisonnier, interné un temps au camp de Melun, il parvient à s'évader et se réfugie dans la Creuse auprès du peintre Jean Lurçat. Il participe à la Résistance communiste du centre de la France. Arrêté en novembre 1941, il est interné : à la prison de Riom puis à celle de Mauzac, il témoigne de la dureté du régime carcéral, en montrant la pesée de détenus squelettiques ; au camp de Saint-Sulpice-la-Pointe, près de Toulouse, il peint plusieurs fresques avant d'être déporté à Buchenwald le 31 juillet 1944.

Connu comme peintre, il peut obtenir de la résistance intérieure du camp de concentration le matériel pour réaliser des croquis et quelques aquarelles sur la vie du camp et plusieurs portraits de camarades. Ces œuvres sont réalisées avec la complicité d'autres détenus qui font le guet car toute activité artistique est interdite dans le camp. Il parvient ainsi à survivre en continuant à exercer son art et à soutenir le moral de ses camarades. Après la libération, il est chargé d'illustrer le premier numéro de *L'Humanité de Buchenwald*, le journal des communistes français libérés. Il choisit de magnifier l'insurrection des détenus qui a contribué à la libération du camp le 11 avril 1945 : il dessine des déportés en armes se dirigeant au pas de course vers les miradors.

Boris Taslitzky rentre en France avec ces travaux qui sont publiés dès 1945 sous le titre *111 dessins faits à Buchenwald*. En revanche, les fresques de Saint-Sulpice sont détruites lors du démontage des baraques du camp. Boris Taslitzky réalise trois grands tableaux issus de son expérience carcérale et concentrationnaire : *Le Petit Camp de Buchenwald*, inspiré par ses aquarelles, *Le wagon plombé*, *La Pesée*.

Boris Taslitzky est très marqué par son internement à la prison de Riom, installée dans un ancien monastère. L'administration pénitentiaire assure aux détenus des rations de misère. Les corps nus lors de la pesée soulignent l'évidence : les prisonniers sont dans un état de dénutrition avancée. Boris Taslitzky est privé de tout matériel pour dessiner jusqu'à son transfert à la prison de Mauzac. Il décide de travailler sur une composition empreinte de réalisme, notamment les voûtes en ogive. Plusieurs esquisses et dessins préparatoires de *La Pesée* sont réalisés, datés de 1942.

À Buchenwald, Boris Taslitzky n'abandonne pas son projet. S'il réalise de nombreux croquis et esquisses de la vie du camp, ainsi que les portraits de quelques camarades français, il continue à réfléchir à la composition de *La Pesée*, sur laquelle il revient en réalisant une aquarelle datée de février 1945.

Lorsqu'il revient en France après la libération du camp de Buchenwald, il décide de mettre en peinture les ébauches qu'il a produites durant sa détention. *La Pesée* est l'un des tableaux qu'il peut peindre à son retour. Bien que confronté à la dureté de l'expérience concentrationnaire, Boris Taslitzky a considéré que ce qu'il avait vécu à Riom devait aussi être montré et n'a pas souhaité modifier l'aspect famélique des détenus emprisonnés après avoir vu les corps décharnés des déportés. Ce projet qu'il a porté avec lui pendant trois années n'a pas été transformé par le passage à Buchenwald. Cette permanence peut être interprétée comme une forme de respect pour les souffrances endurées par les détenus de Riom ; elle peut aussi révéler la force de l'artiste qui, plongé dans l'univers concentrationnaire, a tenu à conserver sa liberté de création et ne pas se laisser imposer par les circonstances, aussi terribles furent-elles, ce que devait être son art.



Boris Taslitzky, dessin préparatoire à *La Pesée*, prison de Riom, 1942 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny).



Boris Taslitzky, *La Pesée*, 1945 (coll. Musée de la Résistance nationale/Champigny)

La mémoire artistique et culturelle de la Résistance dans l'immédiat après-guerre

1. ÉPURER LES ARTS ET LA LITTÉRATURE

Avant même la Libération ou dans les mois qui la suivent, un certain nombre d'artistes et d'écrivains compromis avec l'État français ou l'occupant allemand préfèrent quitter la France et se mettre à l'abri. Beaucoup choisissent la Suisse ou l'Espagne. D'autres plus aventureux ou plus prudents, décident d'aller plus loin et de partir pour l'Amérique du Sud. En France, le Comité national des Écrivains, issu de la Résistance, établit des listes d'auteurs ayant collaboré et prononce de fait des interdictions d'écrire et de publier. Quelques directeurs de théâtres et auteurs dramatiques doivent rendre des comptes. Les réalisateurs de cinéma qui ont travaillé avec la Continental ou les administrateurs des sociétés associées aux *Actualités* sont inquiétés. La plupart des dossiers sont classés et les peines restent mesurées.

Le Comité national des Écrivains s'intéresse aux hommes de lettres qui ont accepté la collaboration avec l'ennemi. Une liste de 165 noms est établie. Le 7 septembre 1944, Pierre Seghers signe dans *Le Parisien libéré* un article intitulé « Littérature et propreté », dans lequel il demande au gouvernement de juger les écrivains cités. Quelques figures plus particulièrement compromises sont punies de dégradation nationale, de prison, d'amende ou de confiscation de biens. La condamnation à mort de Robert Brasillach est une exception. Lucien Rebatet, Louis-Ferdinand Céline, Charles Maurras sont condamnés à de la prison. Pierre Drieu la Rochelle se suicide. L'Académie française exclut de ses membres le maréchal Pétain, Charles Maurras, Abel Hermant et Abel Bonnard.

Les écrivains résistants hésitent quant à l'attitude à avoir envers leurs confrères que se sont fourvoyés. Jean Paulhan, qui doit la vie à Drieu la Rochelle, serait favorable à l'indulgence. Vercors, en revanche, considère que les écrivains doivent assumer leurs responsabilités. Les divergences de points de vue s'expriment autour de la condamnation à mort de Robert Brasillach. Une soixantaine d'artistes et d'écrivains demandent sa grâce au général de Gaulle. Albert Camus en fait partie au nom de son refus de la peine de mort. Le général de Gaulle n'intervient pas et Robert Brasillach est fusillé en février 1945.

Les artistes qui ont montré trop d'attachement à l'État français ou ont accepté de participer aux opérations de communication de l'occupant allemand doivent s'expliquer. Le comité directeur des Arts du Front national, présidé par Pablo Picasso, demande des sanctions. Certains des membres du groupe Collaboration ou du comité d'honneur Arno Breker sont sanctionnés par le Comité national des Artistes peintres, dessinateurs, sculpteurs, graveurs. Les peines restent peu lourdes.

L'épuration du monde des Arts et des Lettres met à l'écart pour quelque temps les intellectuels de droite, réellement ou supposés compromis pendant l'Occupation. La gauche, et notamment sa composante communiste, se retrouve en position de force, contrairement à la situation avant-guerre. Dans l'immédiat après-guerre, la plupart des auteurs et des créateurs s'en réclament.

2. PROMOUVOIR LA LITTÉRATURE RÉSISTANTE

Les œuvres réalisées durant l'Occupation sont présentées au public ou diffusées au grand jour. Les Éditions de Minuit font reparaître l'intégralité des ouvrages imprimés sous l'Occupation, dans leur version originale. *L'Armée des ombres*, le roman de Joseph Kessel publié en 1943 à Alger, est republié en France.

Partout en France, paraissent des textes écrits durant l'Occupation. Il peut s'agir de journaux, de chroniques, de nouvelles, le plus souvent de témoignages aux prétentions littéraires plus ou moins affirmées. La poésie est très présente. De nombreux recueils sont édités, apportant à la connaissance du plus grand nombre des productions qui n'ont connu jusque-là qu'un public limité. Il en va de même pour les chansons. *Le Chant des Partisans* ou *La Complainte du Partisan* s'imposent comme les hymnes de la Résistance après-guerre, mais nombre d'autres chants écrits et composés dans les maquis accèdent à une notoriété locale, au moins provisoire (*Le Chant des Glières*, *Le Chant des Francs-Tireurs et Partisans*, etc.).

Les journaux de la Résistance qui continuent à paraître après la Libération ouvrent leurs pages aux auteurs résistants ou se font l'écho de leurs publications. C'est le cas lorsque le

Prix Goncourt 1944 est décerné à Elsa Triolet pour *Le premier accroc coûte 200 francs* et quand celui de 1945 est attribué à Jean-Louis Bory pour *Mon village à l'heure allemande*.

Pierre Seghers (1906-1987)

Né à Paris, sa famille s'installe à Carpentras. Il entame une carrière dans l'Administration puis dans le Commerce. Lors de ses déplacements professionnels, il lit de la poésie et écrit lui-même quelques poèmes. Parallèlement, il découvre le monde de l'imprimerie après de Louis Jou, typographe et graveur. En 1934, Pierre Seghers s'installe à Villeneuve-lès-Avignon. En 1937, afin de publier son premier recueil de poèmes, il crée sa propre maison d'édition. Mobilisé en 1939, il parvient à éditer une revue, *Poètes casqués*, qui connaît un succès immédiat. Démobilisé en 1940, il regagne Villeneuve-lès-Avignon et reprend son travail d'éditeur. *Poètes casqués* devient *Poésie 40*. Suivent *Poésie 41*, *Poésie 42* et *Poésie 43*. Pierre Seghers entretient des liens étroits avec les poètes proches de la Résistance : Paul Éluard, Louis Aragon et Elsa Triolet qu'il accueille chez lui, Max-Pol Fouchet, Loys Masson, etc.

Pierre Seghers édite une partie de ses ouvrages en demandant l'autorisation de la censure mais en publiant une autre, plus subversive, en produisant des visas de censure falsifiés. Adeptes de la poésie de contrebande, il n'hésite pas à faire paraître ses propres poèmes dans des publications clandestines, sous divers pseudonymes. En 1943, il contribue à *L'Honneur des poètes*, anthologie dirigée par Paul Éluard, parue aux Éditions de Minuit. En mai 1944, il fonde la revue *Poètes d'aujourd'hui*, destinée à devenir la revue de poésie de référence en France, dont le n° 1 est consacré à Paul Éluard.

À la Libération, Pierre Seghers quitte Villeneuve-lès-Avignon et installe sa maison d'édition à Paris. Parallèlement à son travail d'éditeur, il continue à publier ses propres œuvres : poèmes, textes en prose, chansons et pièces de théâtre. En 1974, il publie *La Résistance et ses poètes 1940-1945*, anthologie de la poésie résistante.

3. PROMOUVOIR L'ART RÉSISTANT

Les peintres qui ont choisi de ne plus exposer, sinon dans des cercles privés à l'audience limitée, peuvent montrer à nouveau leurs œuvres. Pablo Picasso est l'artiste le plus attendu au Salon d'Automne 1944, baptisé Salon de la Libération. Il présente 74 toiles et 5 bronzes pour la plupart réalisés après 1939. Son travail est très commenté. Sont visibles également des œuvres de Joan Miro, Paul Klee, Max Ernst, Nicolas de Staël, etc. Henri Matisse dispose d'une salle entière au Salon d'Automne 1945 pour présenter les œuvres réalisées pendant l'Occupation. Plus globalement, le salon consacre les peintres de l'Entre-deux-guerres : Bonnard, Rouault, Braque, Léger, etc. Paris retrouve sa place dans le monde de l'art. En juin et juillet 1945, l'exposition « Art concret » présente au public les recherches sur l'abstraction conduites dans la clandestinité par Jean Arp, Robert et Sonia Delaunay, Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, etc. En novembre, la galerie Drouin présente les *Otages* de Jean Fautrier. L'accueil critique est bon, mais la peinture de Fautrier est trop en rupture pour pouvoir être vraiment appréciée du grand public.

Le Musée national d'Art moderne, installé au Palais des musées d'arts modernes, dit Palais de Tokyo, à Paris, n'avait pu être inauguré en 1939 dans sa configuration définitive. Les collections étrangères restent pendant toute

l'Occupation au château de Chambord où elles ont été évacuées. Le Palais de Tokyo propose en 1946 l'exposition « Art et Résistance », organisée par les Amis des Francs-Tireurs et Partisans français au profit de leurs œuvres et présentée du 15 février au 15 mars. Pablo Picasso y présente *Le Charnier* et le *Monument aux Espagnols morts pour la France*. Le catalogue de l'exposition, dont la couverture est de Paul Colin, est préfacé par André Chamson et contient une déclaration signée par Picasso, Matisse, Marquet et Bonnard. Le Musée national d'Art moderne est finalement ouvert en juin 1947, avec l'ensemble des collections. L'État s'engage dans une politique d'acquisition d'œuvres, à l'initiative notamment de Georges Salle et Jean Cassou.

Pour remercier la population du Lot d'avoir participé au sauvetage des œuvres du Louvre, le directeur des Musées de France, organise en novembre 1945, à la Préfecture du Lot, une exposition de treize des œuvres les plus prestigieuses.

4. ÉDIFIER LES MONUMENTS DE LA RÉSISTANCE

Dès les premières semaines de la Libération, les Français veulent rendre un hommage à tous ceux qui sont tombés pour qu'ils retrouvent leur liberté. Des noms de résis-

tants sont attribués à des rues, des stèles sont apposées sur les lieux des exécutions ou des morts au combat. Rapidement, il apparaît nécessaire de donner plus d'ampleur à la reconnaissance : des projets de monuments sont envisagés, mais leur réalisation dépend des ressources financières, forcément limitées alors que la guerre se termine à peine. La réalisation du Mémorial de la Résistance à Chasseneuil-sur-Bonnieure (Charente), il est vrai imposant, s'étale de 1945 à 1951.

Les commandes de monuments en hommage aux victimes de la répression et des combats de la Libération privilégient les artistes connus pour leur engagement dans la Résistance. Ainsi, René Iché, sculpteur et résistant, est choisi pour réaliser le monument aux Otages à Puisseaux (Loiret) et le monument de la Résistance à Carcassonne (Aude), inaugurés en 1948. D'autres choix sont plus surprenants : François Cogné, sculpteur attiré du maréchal Pétain, réalise le médaillon du monument inauguré en 1946 en hommage à Georges Mandel, assassiné par la Milice en forêt de Fontainebleau en juillet 1944. François Cogné était aussi connu pour être l'auteur de la statue de Clemenceau sur les Champs-Élysées, dont Georges Mandel fut le chef de cabinet pendant la Grande Guerre...



René Iché, monument aux Otages à Puisseaux (Loiret) (photo Eric Brossard)

René Iché (1897-1954)

Élève de l'École des Beaux-Arts de Montpellier, il est mobilisé durant la Grande Guerre. Il rencontre Guillaume Apollinaire et joue des pièces pacifistes au front. Après la guerre, il hésite entre une carrière dans la littérature ou les arts plastiques. Il intègre l'atelier du sculpteur Antoine Bourdelle et étudie l'architecture à l'École des Travaux publics.

Dans les années 1920, il produit de nombreuses œuvres, dont des monuments aux morts (l'un d'eux est refusé pour pacifisme) et fréquente les surréalistes. Dans les années 1930, il vend plusieurs œuvres à des musées mais dénonce l'art officiel. Il est proche des artistes du Front populaire, notamment d'Aragon, et réalise une sculpture macabre sur *Guernica* qu'il refuse d'exposer.

René Iché intègre dès l'été 1940 le réseau du Musée de l'Homme, puis le réseau Cohors-Asturies à partir de 1942. Il utilise ses activités légales pour aider et financer la Résistance : il participe à la cache d'armes et à la fabrication de faux papiers et son atelier sert de boîte aux lettres clandestine. En 1940, il sculpte *La Déchirée*, évocation de la France occupée, qu'il parvient à faire passer à Londres en 1943 pour qu'elle soit remise au général de Gaulle. La statue est exposée au Salon de la Libération en 1944.

À la Libération, René Iché siège au Comité d'épuration des artistes plasticiens. Il s'engage par ailleurs pour la réforme de la profession. Il est très éprouvé par la mort de son gendre Robert Rius, poète surréaliste, fusillé près de Fontainebleau en juillet 1944, dont il doit reconnaître le corps dans un charnier à la Libération. Il réalise gratuitement plusieurs monuments à la Résistance, dont ceux de Carcassonne et Puisseaux en 1948, et donne une de ses œuvres pour orner la tombe du poète Max Jacob, mort au camp de Drancy.

Reconnu et honoré au niveau national et international, il est sollicité en 1954 pour concevoir le monument des déportés d'Auschwitz. Il propose d'en faire une œuvre collective. Il meurt subitement en décembre.

5. FILMER LA RÉSISTANCE

FOCUS

La Bataille du rail et le cinéma à la Libération

Pour rendre compte et immortaliser certaines actions clandestines qui échappent forcément à la mémoire, des reconstitutions sont réalisées à la Libération dans le cadre de fictions ou de documentaires. Entre octobre 1944 et mars 1945, le service cinématographique de la Commission militaire nationale (CMN), dirigée par l'ancien résistant et réalisateur André Michel assisté d'Henri Alekan (cofondateur à l'automne 1944 de la Coopérative générale du Cinéma français (CGCF), reçoit une centaine de scénarios évoquant la Seconde Guerre mondiale. À cette époque, André Michel suggère à la CGCF le projet d'un film sur la résistance ferroviaire. Cette idée rejoint les intérêts de la SNCF et de l'association Résistance-Fer, qui nourrissaient l'idée de tourner un court-métrage sur la résistance des cheminots. Ce projet est soutenu financièrement par la CMN tandis que Résistance-Fer parvient également à réunir des fonds. La SNCF fournit des hommes, du matériel ferroviaire et une assistance technique par l'intermédiaire d'un cadre de la SNCF, André Delage. Le tournage commence en mars 1945 et se poursuit durant l'été pour se transformer en long-métrage sous le titre de *Bataille du rail* puis *La Bataille du rail*.

Pour la réalisation de ce film de commande, le choix de René Clément ne doit rien au hasard. Revenons à l'hiver 1942-1943. Ce jeune réalisateur a la responsabilité du tournage de *Ceux du rail*, documentaire officiel sur les cheminots. Son opérateur Henri Alekan, sous couvert du tournage sur la ligne de chemin de fer Nice-Marseille, filme clandestinement des sites interdits (notamment les fortifications du littoral) pour le compte des Alliés. Les deux hommes s'apprécient mutuellement et se retrouvent donc à la Libération sur le tournage de *La Bataille du rail*. Tourné principalement dans la région de Lannion (Côtes-du-Nord) avec des acteurs inconnus et d'anciens cheminots résistants, *La Bataille du rail* glorifie l'action résistante ferroviaire. Avec le concours des chefs opérateurs Henri Alekan et André Bac, André Delage est chargé de superviser l'ensemble des opérations techniques sur le tournage. Résistant durant l'Occupation au sein du mouvement des « Ardents », André Delage a notamment la responsabilité d'une scène spectaculaire restée dans toutes les mémoires d'après-guerre : la reconstitution du déraillement d'un train, le convoi *Apfelkern* (« pépin de pomme »), lancé à 70 km/h sur la ligne Paris-Brest près de Trégrom (Côtes-du-Nord).

Pour la promotion de *La Bataille du rail*, le train blindé allemand – capturé par les soldats de la 1^{re} armée française et qui a servi aux prises de vues lors du tournage – circule dans les gares de France. Il est aménagé en salle de projection et d'exposition itinérante de photographies du tournage. *La Bataille du rail* sort sur les écrans en février 1946 et connaît un succès populaire extraordinaire, non seulement en France mais également à l'étranger. Il obtient au premier Festival de Cannes de 1946 deux récompenses (Prix du jury international et Grand prix international de la mise en scène).

La force des images de *La Bataille du rail* imprègne les esprits depuis plus de 70 ans et a permis aux spectateurs, à la Libération, de s'identifier à l'action héroïque des cheminots pendant la guerre. Ces images sont tellement réalistes qu'elles viennent fréquemment illustrer des documentaires à l'instar de documents d'archives, palliant ainsi le manque d'images sur l'action résistante durant l'Occupation.

DISCOURS DU GÉNÉRAL DE GAULLE À L'OCCASION DU 60^e ANNIVERSAIRE DE L'ALLIANCE FRANÇAISE

Lorsque l'historien, loin des tumultes où nous sommes plongés, considérera les tragiques événements qui faillirent faire rouler la France dans l'abîme d'où l'on ne revient pas, il constatera que la résistance, c'est-à-dire l'espérance nationale, s'est accrochée, sur la pente, à deux môles qui ne cédèrent point. L'un était un tronçon d'épée, l'autre, la pensée française.

► Extraits du discours du 30 octobre 1943, publié dans Charles de Gaulle, *Discours et messages*, volume 1 (Pendant la guerre : juin 1940-janvier 1946), Plon, 1970, pages 301.

« NE JETEZ PAS CE JOURNAL, FAITES-LE CIRCULER »

(mention figurant sur certains journaux clandestins de la Résistance française)



Bulletin publié par le Musée de la Résistance nationale (MRN) en partenariat avec Canopé Île-de-France

Bulletin réalisé par :

Eric Brossard, agrégé d'histoire, professeur au collège Jean Wiener à Champs-sur-Marne, professeur relais au Musée de la Résistance nationale ; Guy Krivopissko, professeur d'histoire, conservateur du Musée de la Résistance nationale.

Avec le concours de la commission Histoire du Musée de la Résistance nationale (notamment Guy Hervy, Yvette Lévy, Jean-Pierre Brossard, Françoise Le Cornec, Marie-Françoise Cénat, Gisèle Provost, Stéphanie Regard) ; Xavier Aumage, Céline Heytens et Agathe Demersseman, archivistes du Musée de la Résistance nationale.

Musée de la Résistance nationale Service pédagogique

Parc Vercors
88 avenue Marx Dormoy
94500 CHAMPIGNY-SUR-MARNE
Téléphone : 01 48 81 44 91
Courriel : info@musee-resistance.com

Directeur de publication : Michel Delugin
Rédactrice en chef : Julie Baffet
Graphiste : Olivier Umecker
Imprimé par Agefim

Duplication autorisée et conseillée.
Version téléchargeable sur le site du Musée de la Résistance nationale, rubrique pédagogie, sous rubrique CNRD.
www.musee-resistance.com
et sur le site du réseau Canopé
www.reseau-canope.fr/cnrd