



**HAL**  
open science

**De la chanson populaire chez Henri Irénée Marrou et  
André Cœuroy**  
Philippe Gumplowicz

► **To cite this version:**

Philippe Gumplowicz. De la chanson populaire chez Henri Irénée Marrou et André Cœuroy. Cahiers Marrou, 2023, Hors-série n°2. hal-04480589

**HAL Id: hal-04480589**

**<https://hal.science/hal-04480589v1>**

Submitted on 13 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE LA CHANSON POPULAIRE  
CHEZ HENRI IRENEE MARROU ET ANDRE COEUROY

Philippe GUMLOWICZ  
*Université Évy Paris Saclay / RASM-CHCSC*

À considérer les titres des organes de presse qui les accueillirent leur signature, rien ne semble rapprocher le germaniste André Cœuroy (1891-1976) et l'historien Henri Irénée Marrou (1904-1977) : la *Revue universelle*, *Gringoire*, *Je suis partout* pour le premier, *Esprit* pour le second indiquent autant de divergences. La période de l'Occupation aiguise les différences : collaboration intellectuelle pour le premier, Résistance pour le second. Ils ont en commun leurs études à l'École Normale supérieure : André Cœuroy y est intégré en 1912, Marrou en 1925. À cela s'ajoute la musique dont ils ont fait l'un et l'autre l'axe dorsal de leur existence. Études de composition pour André Cœuroy, pratique assidue du piano pour Henri Irénée Marrou. Élément plus distinctif encore, ces mélomanes épris de la musique classique partagent un même intérêt pour la chanson traditionnelle du domaine français, allant jusqu'à y consacrer un ouvrage durant l'Occupation. La période était propice à ce genre. Des programmes de concerts proposent des chants populaires harmonisés, tandis que des recueils de chansons populaires, des essais, des livres d'histoire sont publiés sur le sujet<sup>1</sup>. *La Musique et*

---

1) Jacques Chailley, *Petite histoire de la chanson populaire*, 1942, Norbert Dufourcq, *Petite histoire de la musique en Europe*, Larousse, 1943, Paul Landormy, *Histoire de la musique*, 1943. Jaques Gardien, *La chanson populaire française*, Larousse 1947. . Voir à ce sujet les travaux de Sara Iglesias, *Musicologie et occupation*, EMSH 2014 ; Yannick Simon. *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009

*le peuple en France*, d'André Cœuroy, est daté de 1941<sup>2</sup>. *Le Livre des chansons* paraît en 1944 dans une maison d'édition d'un pays neutre sous le nom de plume d'Henri Davenson<sup>3</sup>.

Si le livre de Cœuroy appartient au genre de l'essai, celui de Marrou additionne les trois genres du recueil, de l'essai et de l'analyse historique. Il récuse la conception qui assigne la chanson traditionnelle au peuple défini par ce qui le sépare de la population lettrée.

Incarnation de l'âme communautaire, du *Volksgeist*, la chanson populaire exprime[rait], sous une forme simple et directe, les sentiments, les aspirations les plus profondes, les croyances les plus obscures, les plus essentielles du génie national. Par opposition à l'art de l'élite, volontiers cosmopolite, accueillant modèles et influences du dehors, l'art populaire n'emprunte rien, ne reçoit rien : émanation spontanée de l'inconscient collectif, son plus grand mérite est d'être original, de n'être que lui-même : arbre soudé au sol par ses profondes racines, c'est la sève même de la race qui se manifeste directement en lui.<sup>4</sup>

Propre à un lieu déterminé, art du peuple par le peuple, l'expression traditionnelle serait épargnée par la contamination exogène, celle de la musique de variété (destinée au peuple) et de la musique savante (produit d'une élite peu ou prou déracinée). André Cœuroy y entend les « échos des provinces haussés jusqu'à la résonance universelle »<sup>5</sup>. Cette vision du folklore le pourvoit d'une énergie apparemment potentielle (« résonance universelle »), mais réellement résiduelle. Partageant la même vision que Cœuroy, Céline fait du folklore le vestige émotionnel du vrai, de l'authentique, de l'originaire.

---

<sup>2</sup> André Cœuroy, *La Musique et le peuple en France* (Paris : Éditions Stock, Delamain et Bouleau, 1941).

<sup>3</sup> Henri Davenson, *Le Livre des chansons* ou *Introduction à la chanson populaire française* (Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1944).

<sup>4</sup> H. Davenson, *Le Livre des chansons*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>5</sup> A. Cœuroy, *La Musique et le peuple en France*, *op. cit.*, p. 159.

Le monde n'a plus de mélodie. C'est encore le folklore, les derniers murmures de nos folklores, qui nous bercent... Après ce sera fini, la nuit... et le tam-tam nègre.<sup>6</sup>

Cette vision d'une musique coutumière qui serait le conservatoire d'une mémoire d'un peuple circonscrit par le territoire apparaît à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec le pasteur Johann Gottfried Herder (1744-1803). Cet ancien disciple d'Emmanuel Kant (1724-1804) recueille les chants et poésie de la rive orientale de la Baltique pour les réunir sur un mode « organique », à un territoire, un peuple et une musique. Au ciel étoilé et illimité de la loi morale, Herder oppose les « restes de ce chant ancien et sauvage, du rythme et de la danse des peuples vivants »<sup>7</sup>.

S'il discerne en Herder le premier chaînon de cette conception romantique de la chanson populaire, Henri Irénée Marrou ne cite à aucun moment l'ouvrage d'André Cœuroy. Il est possible qu'il n'en ait pas eu connaissance, possible également qu'il n'ait pas jugé bon de mentionner un ouvrage davantage apparenté à l'essai qu'à l'ethnomusicologie ou à ce que l'on appelait alors le folklorisme. Possible aussi que cet ouvrage lui soit apparu porteur des stigmates de collaborationnisme. Pourtant, un chapitre entier du *Livre des chansons* apparaît comme une réfutation des thèses romantiques d'André Cœuroy. Cette congruité intellectuelle, qui s'ajoute au continuum chronologique, pourrait corroborer l'hypothèse de la réponse implicite. Quand bien même ne pourrait-elle pas être historiquement avérée, cette hypothèse ne manque pas de séduire tant l'opposition des deux conceptions de la nation et du peuple portées par ces deux hommes paraît emblématique.

Stabilité identitaire chez Cœuroy, transfert culturel – peu importe l'anachronisme du terme – chez Marrou. La chanson

---

<sup>6</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre* (Paris : Éditions Denoël, 1937), p. 191.

<sup>7</sup> Pierre Pénisson, *J. G. Herder. La raison dans les peuples* (Paris : Les éditions du Cerf, 1992), p. 53.

populaire est un marqueur de deux conceptions opposées du peuple : l'une verticale qui privilégierait les racines et l'autre horizontale qui mettrait en avant la mobilité. Génie du lieu incréé contre constructions à l'infini ? On y retrouve l'écho d'un débat entre pensées politiques (nationalistes *völkisch* versus assentiment reconduit), parti-pris politistes (Isaiah Berlin *versus* Zeev Sternhell), débats historiographiques (Robert Mandrou *versus* Michel de Certeau). Pour tranchées qu'elles apparaissent dans les deux livres cités, les positions de Coeuroy et Davenson révèlent néanmoins des points de ressemblance dans leur cheminement. Comment en sont-ils arrivés l'un et l'autre à aimer la musique populaire quitte à la penser ensuite si différemment ?

### André Cœuroy

À son retour de captivité – il a été prisonnier de guerre pendant quatre ans –, André Cœuroy se fait l'apôtre du bel aujourd'hui. Rédacteur en chef de la *Revue musicale* à partir de décembre 1922, il commande des articles sur la musique à douze sons et le jazz, plaide pour les « Six » qui cherchent une inspiration populaire dans la vie des cités, dans le brouhaha des fêtes foraines. Publié en 1924, *La Musique française moderne* pourfend l'idée d'une tonalité « naturelle », dont Cœuroy fait un principe « ancestral », « épuisé » produit du tempérament.

Les atonaux comme les cubistes, se situent dans un nouveau monde. Pour les entendre, il faut perdre des notions lentement transmises. Les mots consonance et dissonance doivent perdre leur sens d'antithèse : il n'y a plus que des accords libres.<sup>8</sup>

En 1926, sa vision d'une modernité bariolée, aventureuse s'étend au jazz. L'élargissement du langage musical est un fait, un bienfait, aussi souhaitable que nécessaire.

---

<sup>8</sup> André Cœuroy, *La Musique française moderne* (Paris : Librairie Delagrave, 1934), p. 6.

*Panorama de la Musique contemporaine* (1928) marque sa conversion au nationalisme culturel<sup>9</sup>. Autrement dit, à une logique qui cesse de considérer l'évolution du langage musical en soi et pour soi pour le placer « sous le signe du National ». Les têtes de chapitres s'appellent « Nationalités musicales, chants populaires », les différentes parties de ce livre, « hommes et peuples » se construisent sur un découpage national. Les éloges qu'il adresse à Arnold Schönberg (1874-1951) dont le *Pierrot lunaire* (1912) compte parmi les œuvres « les plus curieuses mais les plus excitatrices [sic] du XX<sup>e</sup> siècle », s'effacent derrière des critiques essentialistes. « Furieusement cérébrale, sa musique est celle d'un inquiet qui n'atteint pas à la pure certitude et à l'infaillibilité goethéenne d'un Stravinsky. » « Scholastique, esclave du contrepoint », « Schönberg le pathétique est un raffiné ; sa sensualité israélite est âpre au gain des sensations », il « vaporise le vitriol » de l'esprit révolutionnaire, ce qu'illustre la rupture atonale des *Trois pièces pour piano* de 1909. Il en fait la suite de la « grande lamentation » chez Malher. Inutile de s'étendre sur les connotations antisémites de ces quelques phrases.

1930, le tournant se précise. Il considère la musique de son temps comme un terreau sans fécondité, un fruit sec dont il n'y a rien à attendre. « Le désert musical contemporain » ; « 1930 aux mains vides » : tels sont les titres des deux articles qu'il donne à la *Revue universelle*. Après un voyage à Middlebury, il écrit :

On rentre. Avec le cafard. L'horizon musical, comme l'été de cette année, est brouillé. Nul ne sait sur quoi mettre le cap : orchestre, théâtre lyrique, film sonore, disque, radio ? Entre ces ports épars, les canots se bousculent. Beaucoup risquent de couler.<sup>10</sup>

En 1936, cette désillusion est plus intense. Le même mot revient pour désigner le sentiment : « À Triton l'autre soir, le

---

<sup>9</sup> André Cœuroy, *Panorama de la Musique contemporaine* (Paris : Éditions Kra, 1928), p. 12.

<sup>10</sup> André Cœuroy, « Malaises », *Gringoire*, n° 153, 9 octobre 1931, p. 9.

cafard coulait à pleins bords ; il submergeait la salle ; la musique s’y noyait et l’auditoire aussi »<sup>11</sup>.

La musique savante moderne est morte de s’être émancipée du national. Les promesses n’auront pas été tenues, au bout du compte, l’agitation de ces années était stérile. « Du grouillement [des années vingt], rien n’est sorti, et ce grouillement n’est qu’un piétinement. »<sup>12</sup>

Au-delà de cet acte de décès, André Cœuroy considère que seul le folklore, les comptines enfantines sont porteuses de vitalité. Eux seuls apportent les ferments de renaissance artistique. Là sont les sources vives. Dans *Panorama de la musique contemporaine*, il écrivait : « La source indigène coule en chaque pays ... Elle coule dans les mélodies populaires »<sup>13</sup>. Ces mélodies sont « la poésie des ancêtres [...], l’âme fidèle des clochers d’enfance [auquel] l’esprit vivant apporte des richesses renouvelées, sous la poussée des forces séculaires, au fond des provinces silencieuses »<sup>14</sup>. L’épaisseur du national et la naïveté de l’enfance sont les conditions de l’épanouissement artistique. Ainsi la *Symphonie cévenole* (1867) de Vincent d’Indy (1851-1931). Le compositeur y « exprime sa plénitude » car il « rejoint l’âme populaire » et « est français jusqu’au cœur »<sup>15</sup>. L’esthète de 1924, pourfendeur du régionalisme qui « ne veut rien connaître en dehors de sa race et de ses manies et de ses préjugés »<sup>16</sup> s’est mué en dévot des musiques de l’origine, un recours face aux impasses de la création.

Plus tard, en 1936, il renoue avec les compositeurs vivants et accepte de parrainer le groupe *Jeune France*. Un engouement momentané. Lors d’une chronique de *Gringoire* de l’été 1938, il avoue ne plus nourrir d’intérêt que pour les comptines et le

---

<sup>11</sup> André Cœuroy, « Doléances », *Gringoire*, n° 393, 15 mai 1936, p. 19.

<sup>12</sup> André Cœuroy, « La Musique », *La Chronique de Paris*, 3 (janvier 1944), p. 72-74.

<sup>13</sup> A. Cœuroy, *Panorama de la Musique contemporaine, op. cit.*, p. 12.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>15</sup> André Cœuroy, « Hommage à Vincent », *Gringoire*, n°557, 13 juillet 1939, p. 9.

<sup>16</sup> A. Cœuroy, *La Musique française moderne, op. cit.*, p. 100.

folklore. Plutôt la naïveté des comptines que l’artifice des fleurs cultivées en serre. Ces comptines sont bâties de la même eau que le folklore. Là sont les sources vives. « Y-a-t-il quelque chose de plus renaissant que le folklore ? »

La désillusion à l’endroit d’une musique savante, émanation d’une modernité sans racines fait-elle écho à la désillusion de Cœuroy vis à vis de la démocratie discutailleuse et abstraite ?

### ***Esprit et Marrou***

Autre démarche politique dans la revue *Esprit*. Dans le premier numéro d’octobre 1932, André Deléage (1903-1944), fondateur de la revue avec Emmanuel Mounier (1905-1950) et Georges Izard (1903-1973), écrit :

L’art a été limité, freiné dans sa croissance, par le développement souvent restreint. Les valeurs humaines ont été mêlées à de fausses valeurs, des valeurs de groupes, gangue où trop peu d’or a passé. Aujourd’hui, il faut renoncer à tout cela. L’artiste ne doit exprimer que l’homme, et non l’individu de tel village ou de tel canton.<sup>17</sup>

La revue s’inscrit contre le nationalisme qui n’en finit pas de gagner les esprits. Henri Guillemin (1903-1992) semble retrouver les accents les plus pacifistes de la sortie de guerre quand il écrit :

Le patriotisme [...] dont le Français moyen se sentirait déshonoré s’il s’avouait dépourvu, ce patriotisme-là, transmissible, contagieux, je ne vois plus ce qu’il garde de la jeune fraîcheur d’un amour. Je vois bien plutôt en lui des gestes que le mimétisme généralise, des hargnes collectives, une assez niaise fierté d’être ce que l’on est, sans s’occuper même de savoir ce que sont les autres [...].<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> André Deléage, « L’Internationale de l’art », *Esprit*, 1 (octobre 1932), p. 150-155. Ici, p. 152-153.

<sup>18</sup> Henri Guillemin, « Témoignage d’un mort », *Esprit*, 3 (décembre 1932), p. 370-387. Ici, p. 381



*Esprit* s'inscrit donc contre la prolifération des passions nationales – on dirait aujourd'hui identitaires – dont Julien Benda (1867-1956) écrivait dans la *Trahison des clercs* (1927) qu'« exercées par des âmes plébéiennes », elles sont une « invention de notre temps qui lui assurent une place indigne dans l'histoire morale de l'humanité »<sup>19</sup>.

*Esprit* ne récuse pas le localisme musical au profit d'un art cérébral ou frivole. Boris de Schloezer (1881-1969) écrit :

[...] depuis la guerre la jeune musique française s'est orientée vers le « petit art » [...] : les révolutionnaires d'autrefois se sont embourbés dans le joli et séduits par leur exemple et leurs succès, d'autres se sont précipités sur leurs traces ; tous ces jeunes gens (dont quelques-uns ont dépassé du reste la trentaine) s'évertuent à nous divertir.<sup>20</sup>

A contrario, l'art souhaité s'appuiera sur le spirituel. « Il faut nous refaire une spiritualité pour nous refaire une littérature et un art », écrit Emmanuel Mounier<sup>21</sup>. Dans l'objectif d'une reconquête des masses laborieuses, l'art doit aussi se populariser, mais comment ? « Nous chercherons, avec la collaboration directe des intéressés, à quelles conditions peut être aujourd'hui suscité un art populaire », souligne encore Mounier<sup>22</sup>. Deux attitudes sont donc à proscrire : la délectation gratuite (pirouettes, complaisances psychologiques), la cérébralité (l'art enfermé sur lui-même).

Henri Irénée Marrou s'inscrit dans cette ligne. Son premier article, « D'une musique nécessaire et d'Arthur Loulié », signé Henri Davenson relie une catégorie curieuse – musique nécessaire – à un compositeur qui l'incarne<sup>23</sup>. Celui-ci, juif russe

---

<sup>19</sup> Julien Benda, *La Trahison des clercs* (Paris : Bernard Grasset, 1927 ; rééd. Paris, Grasset, 2013), p. 151.

<sup>20</sup> Boris de Schloezer, « La Musique. Chronique musicale », *Esprit*, 17 (février 1934), p. 884-887. Ici, p. 887.

<sup>21</sup> Emmanuel Mounier, « Programme pour 1933 », *Esprit*, 3 (Décembre 1932), p. 363-369. Ici, p. 366.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Henri Davenson « D'une musique nécessaire et d'Arthur Loulié », *Esprit*, 29 (février 1935), p. 824-838.

converti au christianisme, est du cercle d'artistes qui fréquente le couple Maritain à Meudon. Amener Arthur Loulié à la connaissance d'un public cultivé s'inscrit dans l'objectif de retrouver le spirituel sous la musique. Mais Marrou ne signe pas tant un manifeste esthétique qu'une confession. Écrit à la première personne du pluriel, alors qu'il est en poste à l'Institut français de Naples, cet article décrit la désillusion d'une génération de mélomanes.

Notre sensibilité, ou mieux le climat commun à toutes nos sensibilités a été formée par les maîtres de la génération (ou de la demi-génération) qui nous précédait, et parmi eux essentiellement par deux hommes, Debussy et Stravinski [...]. Un jour, vous avez rouvert, une fois de plus, la partition de *Pelléas*, ou repris le même disque de *Petrouchka* et soudain quelque chose a été changée en vous, une sécheresse vous a envahi et tandis que la musique continuait d'une voix affaiblie et combien plus lointaine, vous avez pris conscience d'une rupture. Ce n'était plus cela, cette musique n'était plus la vôtre, vous ne pouviez plus aussi facilement, aussi totalement vous confesser en elle.<sup>24</sup>

La musique savante contemporaine n'est plus nécessaire.

Déjà, dans *Fondements d'une culture chrétienne*, livre amorcé en 1931 à la demande de ses camarades chrétiens « de gauche » qui ont chargé le normalien supérieur éloigné de Paris de plancher sur « le problème de la culture, de l'intelligence, de la manière de s'en servir », Marrou utilisait la même première personne du pluriel pour exprimer une désillusion partagée par toute une génération.

[...] nous ne sommes pas devenus des esthètes. Nous avons joué le jeu sérieusement ; [...] nous avons été pris et profondément ; pas assez toutefois pour être à jamais conquis. Nous avons voulu connaître cette culture tant vantée ; nous l'aimions certes, et la recherchions avec passion. Mais [...] pour finir nous [n'avons] pas été satisfaits. Nous n'avons pas pu nous donner tout entiers à la vie esthétique. [...] J'ai dit quels avaient été nos enthousiasmes. Il faut mettre en regard bien des heures de lassitude et de dégoût ; l'ennui sacré qui s'abattait sur nous à la fin d'un

---

<sup>24</sup> H. Davenson « D'une musique nécessaire et d'Arthur Loulié », art. cit., p. 825-826.

jour passé dans un musée ; les réveils désespérés après une soirée saturée d'Art.<sup>25</sup>

En quatre ans, de 1932 à 1936, le désenchantement s'est renforcé.

Notre oreille a gagné une souplesse que bien peu de générations musicales ont possédée ; nous ne sommes plus prisonniers d'une formule harmonique ou rythmique, nous sommes prêts à goûter, sans effort, toute musique, quelle qu'elle soit [...] Mais en même temps croissait en nous et nous déchirait une certaine faim que rien ne venait rassasier. [...] Je pense à Schoenberg. [...] Sa rencontre a été pour moi inutile. [...] Que pouvais-je tirer de cette œuvre si fine, si tenue, si légère – si vide ?<sup>26</sup>

L'enrichissement de l'écriture horizontale – polytonalité, combinaisons nouvelles d'orchestre – a été incapable de combler les aspirations spirituelles du mélomane. Il n'y a rien à attendre d'une musique soumise à l'*hubris* de l'évolution. Insatisfaction ? Incuriosité vis à vis d'un langage musical savant fermé sur lui-même ? « L'art en soi, c'était très bien, mais la vie réclamait quelque chose de plus substantiel. »<sup>27</sup> La musique savante n'est-elle pas le miroir fidèle et affligeant de son public ?

Je ne vais pas réhabiliter le libéralisme énervé de la bourgeoisie décadente, cette capacité de tout comprendre, de tout assimiler, parce qu'on ne réalise rien dans toute sa profondeur. Dilettantisme vague, éclectisme sceptique : ah, ce public de la Salle Pleyel, qui accepte tout d'un cœur égal, Rameau après Markevitch, Rossini comme Poulenc, et qui aime tout, sans se donner à rien.<sup>28</sup>

À l'encontre d'une musique savante contemporaine écartelée entre cérébralité et superficialité, la musique de Lourié renouerait avec « la santé, au moins relative, d'un XIII<sup>e</sup> siècle n'avait

---

<sup>25</sup> Henri Irénée Marrou, « Fondements d'une culture chrétienne », in H. I. Marrou, *Crise de notre temps et réflexion chrétienne*, édit. Jean-Marie Mayeur (Paris : Beauchesne, 1978), p. 37.

<sup>26</sup> Henri Irénée Marrou, « Fondements d'une culture chrétienne », art. cit.

<sup>27</sup> Henri Irénée Marrou, « Fondements d'une culture chrétienne », art. cit.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 57.

pas été obtenue sans un long travail d'élaboration collective.»<sup>29</sup> Une musique qui ne possède aucun appui spirituel ou social, cette musique n'est pas nécessaire. En 1936, Marrou semble gagné par la tentation de l'origine qu'il situe dans un moyen âge « au moins relatif » écrit-il, où tout faisait écho. La modernité ne serait-elle devenue à ses yeux qu'un arbre sec ?

[Lourié] nous apporte enfin cette *musique pure* dont nous éprouvions un si pressant besoin [...] : musique libre, dépouillée de tout romantisme, mais une musique qui n'est pas inconséquente, avec qui l'âme ne se perd pas en vaine curiosité et divertissement. [...] elle est cette musique que nos sensibilités réclamaient, désiraient depuis si longtemps.<sup>30</sup>

## Conclusion

Les écrits de Cœuroy et Marrou se déploient dans un laps de temps d'une vingtaine d'années. Cet entre-deux guerres est traditionnellement réparti de manière schématique : belles années vingt, sombres années trente. Cette répartition est affinée par Marrou qui voit l'aile sombre du pessimisme s'effacer en 1922 pour une éclaircie irénique remplacée en 1932 par un sentiment d'angoisse qui ne cesse de monter ensuite. Existe-t-il un lien entre désenchantement démocratique et désillusion esthétique ?

Tous deux désenchantés par la modernité musicale, André Cœuroy et Henri Irénée Marrou se tournent vers la chanson populaire. Ils n'y projettent pas les mêmes représentations. Cœuroy y voit une expression enracinée dans un territoire en peau de chagrin déchiqueté par la modernité. Sensible à l'aspect communautaire de la chanson populaire, Henri Irénée Marrou la considère comme le fruit d'échanges. Méfiant à l'égard de la nation création jacobine et de l'État comme création républicaine, Cœuroy projette dans les chansons populaires le culte qu'il rend aux petites patries.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>30</sup> H. Davenson, « D'une musique nécessaire et d'Arthur Lourié », *art. cit.*, p. 834, 837.

Chez Marrou, les chansons populaires s'inscrivent dans une préoccupation que l'on peut rapprocher de celle de Marc Bloch (1886-1944). Dès 1930, enthousiasmé par les musées d'art populaire scandinaves, Marc Bloch enregistrait le fait que les objets d'un milieu humble témoignaient d'une mémoire populaire sans tomber dans le romantisme *Volksisch* auquel succombe André Cœuroy<sup>31</sup>.

Ce désir passionné de maintenir ou de renouer les plus anciennes traditions du terroir rural [...] n'est pas un vain écho du romantisme mais, très nettement [...] l'expression du sentiment national le plus intime et, quelquefois aussi, du sentiment démocratique.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Marc Bloch, « Musées ruraux, musées techniques », in Marc Bloch, *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, édit. Annette Becker et Etienne Bloch (Paris : Gallimard, 2006), p. 396-405.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 401.