

LA CHANSON FRANÇAISE DE CONTESTATION

DE LA COMMUNE
1 MAI 68

SERGE DILLAZ



SEGHERS

...

Debout ! les damnés de la terre.
Debout ! les forçats de la faim !
La raison tonne en son cratère,
C'est l'éruption de la fin.
Du passé faisons table rase,
Foule esclave, debout ! debout !
Le monde va changer de base :
Nous ne sommes rien, soyons tout ! ...

POTTIER

...

C'est nous qui brisons
Les barreaux des prisons,
Pour nos frères,
La haine à nos trousses
Et la faim qui nous pousse,
La misère.
Il y a des pays
Où les gens au creux des lits,
Font des rêves.
Ici, nous, vois-tu,
Nous on marche et nous on tue...
Nous on crève...

DRUON - KESSEL - MARLY

...

M'en voudrez-vous beaucoup
Si je vous dis un monde
Où l'on n'est pas toujours
Du côté du plus fort
Ce soir, j'aime la marine
Potemkine.

COULONGES - FERRAT

...

Les bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient bête
Les bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient...

BREL

373A
W

La Chanson française de contestation

La Chanson
française
de contestation

Des barricades de la conscience
à celles de mai 1968

16° Li¹⁵
127

SEGRES

81

OL-11 Z 1774-03060

La Chanson française
de contestation

1968-1974

/SERGE DILLAZ/2

/La Chanson
française
de contestation/2

Des barricades de la commune
à celles de mai 1968

SEGHERS

Couverture dessinée par DIMITRI SELEZNEFF



La Loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'Article 41, d'une part, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite (alinéa 1^{er} de l'Article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code Pénal.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, D'ADAPTATION
ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS.

© ÉDITIONS SEGHERS, PARIS, 1973.

AVANT-PROPOS

Il est des mots comme des êtres, certains doivent attendre longtemps leur heure. Le mot « contestation » par exemple ! Redécouvert avec effroi par la civilisation du transistor lors de la flambée de colère de mai 1968, il est de ces mots grains de sable pouvant encore arrêter le paisible ronron de la machine quotidienne, et si on l'a chanté de nouveau pendant ce printemps d'espérance ce n'est pas un hasard. Les jeunes gens qui entonnaient alors *La Jeune garde* ou *L'Internationale* étaient frères en rébellion du paysan, du conscrit, de l'ouvrier s'insurgeant depuis toujours contre l'hydre de l'oppression, de tous ces hommes debout pour qui l'espérance n'est pas qu'un mot.

A l'image des chansons qu'il présente, ce livre n'est pas destiné à une quelconque élite, gardienne de nous ne savons quel musée de folklore ou de quelque tour d'ivoire de l'esthétique, mais à tous ceux sachant encore apprécier l'essentiel du quotidien. Chantées au jour le jour, les œuvres qu'il renferme, que les puristes ne manqueront pas de dédaigner, possèdent néanmoins la qualité rare d'avoir souvent incarné la conscience d'un peuple. Elles sont de celles qui fleurissent au milieu des pavés, au grand vent des répressions. Car notre folklore n'est pas cette « chose » asexuée que le régime pétainiste imposa à la France. Tour à tour insolents, goguenards, grivois, coléreux, rieurs, satiriques, railleurs, les couplets des auteurs méconnus ou inconnus, ceux des auteurs connus ou prestigieux répondent au contraire de

siècle en siècle à l'appel d'une chanson au service de la vie, même si le goût amer de celle-ci n'est pas toujours celui du divertissement.

Le plus fréquemment indivisibles de l'événement, les textes du rapide panorama que nous proposons aujourd'hui apportent assurément un éclairage particulier sur la motivation et la portée des échos de luttes qu'ils renferment. Nul doute que le sociologue pourrait y trouver matière à réflexion s'il ne s'était enfermé dans l'ostracisme de la chose chantée.

Voici des chansons de sueur et de sang. Ne vous étonnez pas de les ignorer : des barricades de la Commune à celles de mai 68, haut est le mur du silence dressé par les tenants du pouvoir.

S. D.

Nota : Nous renvoyons les lecteurs intéressés par la période antérieure à cette étude au remarquable ouvrage : *Histoire de France par les chansons*, de Pierre BARBIER et France VERNILLAT, paru aux éditions Gallimard (tomes I à VII, Des origines à la Commune).

*A Elodie qui a veillé avec patience et
amour à l'élaboration de cet ouvrage.*

C'est le fait d'une imbécillité orgueilleuse de croire qu'on a produit une œuvre qui se suffit à elle-même. La plus haute n'a de prix que par ses rapports avec la vie.

ANATOLE FRANCE.

INTRODUCTION

Il est de bon ton d'affirmer que la chanson de notre temps, suivant en cela les canons de la mode, est « engagée » ; que les couplets d'un Ferré sont de la dernière incongruité ; que la position politique d'un Ferrat est inconciliable avec sa position financière ; bref que notre monde moderne, si beau et si gentil comme chacun sait, a enfanté de bien mauvais instincts. Ingrats que ces chansonniers (oh ! pardon, ces auteurs-compositeurs) d'aujourd'hui qui ne savent pas reconnaître la mansuétude de la société de notre siècle de progrès. Laissons la politique aux politiciens et la musique aux musiciens nous disent les braves gens, ce qui fait bien soit dit en passant l'affaire des marchands de musiquette. Ne mélangeons pas les genres, réplique notre télévision nationale. Vendons du « saucisson »¹ surenchérisent les industriels de la chansonnette.

Qu'y a-t-il de vrai dans ce salmigondis sans nom ? Les violences verbales sont-elles une découverte de notre époque de kidnappings politiques et de détournements d'avions ou tout simplement une redécouverte, un retour aux sources de la tradition populaire de notre pays ? Ce sont ces questions et quelques autres qui sont à l'origine de ce livre. Nul doute que ce dernier n'aura pas le caractère exhaustif que certains auraient aimé y trou-

1. Ce terme d'alimentation sert à désigner dans l'argot du métier, une chanson médiocre destinée à la consommation du plus grand nombre.

ver mais, outre que les dimensions actuelles de l'édition n'eussent pas permis pareille aventure, tel n'était pas en vérité notre but. Tout au plus avons-nous tenté d'éclairer certains jalons de l'histoire sociale de la chanson politique française en accordant une importance toute nouvelle au répertoire contemporain si souvent négligé et en espérant ce faisant intéresser nombre de ceux qui hier encore pouvaient ignorer les dessous cachés d'un art devenu profession depuis la fin du siècle dernier.

Des guerres de Religions à la Révolution de 1789 en passant par la Fronde et ses mazarinades, les titres de noblesse de la chanson militante de fait ne se comptent plus. Même la coercition du régime impérial n'arrêta pas sa diffusion qui se fit alors selon l'usage sous le manteau de la clandestinité. Après avoir été laudative, la palinodique chanson populaire, à l'image de la versatile opinion publique, abandonna peu à peu l'empereur à sa mégalomanie naturelle pour se faire antimilitariste. Ce qui ne l'empêcha pas de faire à nouveau volte-face au retour des Bourbons. A vrai dire, l'antinomie de ces réactions n'est qu'apparente.

De retour dans leur foyer, les anciens de la Grande Armée, humiliés par les uns, pris en pitié par les autres, n'avaient pu que ruminer leur rancœur. Riches d'un passé glorieux, ils n'avaient pu s'empêcher de penser d'autre part que ces princes qui les congédiaient eussent été quelques mois auparavant une excellente cible pour une balle ou une épée françaises. Ils avaient vu trop de camarades gagner leurs galons sur les champs de bataille pour ne pas mépriser ces aristocrates qui « ne s'étaient donné que la peine de naître, rien de plus ».

Ces paroles de Beaumarchais auraient pu en effet jaillir de la bouche de ces pauvres diables (s'ils les eussent connues²), ces paroles et d'autres issues de discours ou de chansons révolutionnaires. Car, curieusement, ces idées contre lesquelles l'Empire avait pourtant lutté n'avaient jamais disparu de l'espoir des petites gens. L'amnistie accordée aux émigrés et le temps avaient atténué

2. Paysans pour la plupart, les soldats de Napoléon n'avaient eu ni le loisir ni les possibilités d'aller applaudir le chef-d'œuvre de Beaumarchais.

La chanson française de contestation

la sévérité de l'opinion. Il n'en est pas moins vrai qu'en offrant ses services à l'étranger, la noblesse s'était rendue coupable de trahison aux yeux des patriotes, conscients par ailleurs de la perte de son prestige militaire, remis en cause par l'arrivée d'autres catégories sociales dans la carrière des armes. Les chansons anti-bonapartistes qui s'étaient multipliées dans les milieux royalistes résonnaient douloureusement aux oreilles du peuple bien que celui-ci eût été le premier à les chanter autrefois. Le peuple aime chanter ses colères et ses haines mais il est nécessaire que ces sentiments lui appartiennent en propre. Chanter en 1815 la haine de l'empereur, de l'usurpateur, c'eût été se ranger aux côtés des Bourbons, c'eût été railler celui qui avait fait baisser le front hautain des souverains.

Se moquant des grands, la chanson politique n'était en réalité que l'une des multiples facettes d'une chanson partout présente. De l'échoppe de l'artisan à la prison ou au bagne, du travail des champs à la guerre lointaine, l'âme populaire battait à son rythme. En un temps où les distractions étaient rares, on aimait assez se réunir entre amis afin de se la partager. C'est sans doute dans ce but que le chansonnier et auteur dramatique Laujon avait relancé l'idée d'un caveau en 1796³. Qu'avait-on chanté dans ces « Dîners du Vaudeville » dont le succès avait été constant jusqu'en 1801 ? Des chansons grivoises surtout, des chansons vantant les mérites d'Epicure puisque, prudents, les fondateurs de cette société avaient banni toute allusion à la politique ou à la religion.

Regroupant leurs membres dans les classes aisées, les « Dîners du Vaudeville » de Laujon puis ceux du « Caveau moderne » de Pierre Adolphe Capelle s'enfermèrent dans un genre immuable et sclérosant qui en dessécha la veine poétique. Malgré tout, l'importance et l'influence indéniables des caveaux

3. On s'accorde à faire remonter la première société chantante de ce style à 1733. Créée par Gallet, elle eut de nombreuses imitations dont celle de Laujon et de Capelle qui en 1805 décida de financer « Au Rocher de Cancale », une société gastronomique et chantante se réclamant des premiers caveaux.

ne furent pas étrangères à l'ouverture des premières goguettes, ces caveaux du pauvre.

Cette nouvelle sorte de société chantante née sous l'Empire se développa de telle façon que dès 1818 on en comptait plusieurs centaines dans la capitale. Du Mersan en dénombrera plus de 480 en 1845⁴ ! Il est très difficile de préciser la date exacte de leur naissance. Les historiens de la chanson ont également avancé plusieurs théories quant à leur étymologie. Selon les uns, « goguette » viendrait du mot « guinguette » qui lui-même serait issu du verbe « ginguer », c'est-à-dire danser la « gigue » mais cela reste discutable. Plus sérieuse nous semble être cette autre hypothèse selon laquelle « goguette » correspondrait au vieux terme de « goguer », synonyme de faire ripaille mêlée de plaisirs, d'où l'expression encore employée « être en goguette ». Quand on sait enfin que « gogue » pouvait désigner une sorte de boudin et que la guinguette se tenait assez fréquemment à la guinguette, on conçoit que la confusion ait pu se faire.

Réplique populaire du « Rocher de Cancale », la goguette rejeta bien vite l'épicurisme et l'hédonisme égoïstes du caveau pour retrouver le souvenir des anciens clubs révolutionnaires. Ouverte à tous grâce à une caution particulièrement basse, elle devint un lieu de rencontres et un foyer subversif où la chanson tenait bien entendu la place d'honneur. Emanation des sociétés de secours mutuels et de bienfaisance — ces embryons des futurs syndicats — la goguette abritait tous ceux ayant été dispersés par la loi Le Chapelier de 1791, tous ces Compagnons pour qui la chanson était si importante⁵ ainsi que l'esprit de la franc-maçonnerie dont le caractère secret permettait de braver les interdits. La chanson sociale pouvait enfin éclore dans son milieu, parmi et pour les siens. Plus qu'un quelconque signe de

4. Ce chiffre est tout à fait approximatif. Bon nombre de goguettes n'ont eu qu'une existence éphémère, d'autres ont été contraintes à changer plusieurs fois de nom à cause de la censure, ce qui fait que le chiffre avancé par Du Mersan nous semble exagéré.

5. Agricola PERDIGUIER, *Mémoires d'un Compagnon*, Paris, Union générale d'éditions, 1964, pp. 116-117 et 208-210.

La chanson française de contestation

ralliement, elle devenait une conscience en cristallisant la notion de classe. Certes, le genre historique par exemple avait existé bien avant l'apparition de la goguette mais il était trop souvent l'œuvre de chansonniers pensionnés par quelque coterie ou grand de ce monde (d'où son rattachement indirect aux problèmes politiques) pour être essentiellement social. A côté de cette chanson d'actualité avaient déjà existé en outre de multiples chansons fonctionnelles (armée, marine, métier) qui avaient pu elles aussi cristalliser un certain esprit de groupe voire de corporation mais rarement la mystique du chant n'avait été transcendée par celle de l'action.

Plus que la plupart des autres arts, la chanson touchait toutes les couches de la société et cela à n'importe quel moment, à n'importe quel endroit. Du baptême à l'enterrement en passant par le mariage. Mais ne tombons pas dans l'erreur commune : il n'y a jamais eu de chanson pour chaque circonstance⁶. Si, à la faveur d'un repas amoureusement arrosé d'un produit de la vigne, on chantait volontiers sa joie, les menus plus légers s'accompagnaient généralement de chants moins primesautiers. Pourtant d'un air à boire à une chanson paillardes, le pas est aussi vite franchi qu'entre la gaillardise et la satire, et à ce stade cette dernière s'accommode très bien de la référence politique. Tel sera le cheminement entre le caveau et la goguette qui, grâce à ce prétexte rabelaisien, pourra laisser s'épanouir la verve frondeuse de certains de ses habitués.

De Paris, la chanson accompagnait également le Compagnon dans son tour de France. Dans les provinces les plus reculées, l'esprit républicain s'implantait au sein des campagnes, une fois encore mêlé au mythe impérial dont le grognard de retour à la terre constituait l'involontaire agent propagandiste. Quelquefois le chant de l'ouvrier soulignait tout bonnement la fierté professionnelle de l'ouvrage bien fait. Mais, issue de la symbolique

6. Certains événements de la vie collective sont ou étaient cependant célébrés au moyen de chants traditionnels ; le lecteur comprendra que ces derniers sont en dehors de notre propos.

rituelle et initiatique du compagnonnage et de la maçonnerie, cette fierté était susceptible de devenir une arme dont l'élément positif là aussi serait un sentiment communautaire et fraternel. En tout cas, l'esprit maçonnique souffla un temps sur la goguette, et des chansonniers maçons comme Emile Debraux ne se gênèrent pas pour marier un épicurisme bon enfant à une satire plus corrosive.

Devant des tentures aux trois couleurs provocantes, ouvriers et artisans en vêtements de travail se retrouvant pour chanter la nostalgie du passé confronté à la réalité monarchique apprenaient à souffrir et à haïr ensemble. Alors que le même toit abritait encore toutes les couches sociales⁷, qu'il n'existait pas par conséquent de quartiers pauvres et de quartiers riches (systématiquement du moins : la haute finance habitant les quartiers neufs), les ouvriers imperceptiblement faisaient l'apprentissage d'une révolte de classe dans ces salles enfumées où régnait la douce odeur de gibelotte.

Chaque jour voyait le même cérémonial. Vers vingt heures commençaient à arriver les premiers habitués puis les inévitables curieux que l'espoir d'entendre et de voir brocarder le roi faisait venir nombreux. Aussi n'était-il pas rare de rencontrer plusieurs dizaines d'artisans ou de petits commerçants des alentours, buvant et fumant dans une communion née de leur opposition au régime. Changeant de nom et de place afin d'échapper aux recherches policières, la goguette nargua le pouvoir de cette manière pendant plusieurs années tout en continuant à porter de-ci de-là l'esprit frondeur qui lui était propre.

Il serait sans aucun doute erroné d'affirmer que la chanson socio-politique est venue du peuple. Comme le grand courant du socialisme dont elle devait se faire l'interprète, elle fut au contraire essentiellement animée par la bourgeoisie intellectuelle, du moins à ses débuts. A l'encontre de la doctrine socialiste dont

7. Béranger écrira, à propos de l'éventail social qu'on pouvait rencontrer dans une même demeure, une chanson amère, *Les Cinq étages*, qui retrace la destinée galante d'une demi-mondaine aux différents étages de la fortune de sa vie.

La chanson française de contestation

les écrits étaient obscurs pour les masses laborieuses encore en partie illettrées (50 % des conscrits en 1835 ; 39 % en 1850), elle demeurait par sa forme comme par son mode de diffusion l'arme de combat par excellence. Les aspirations ouvrières s'exprimaient donc en quelque sorte par personne interposée.

L'origine des chansonniers de goguette en dit plus qu'un long commentaire. Si sous la Restauration ce sont de petits-bourgeois, sous la Monarchie de Juillet leur origine sociale tend déjà à être populaire. Ce ne sont évidemment pas des ouvriers de manufacture qui de retour à la maison après 12 ou 14 heures de labeur prennent la plume mais des artisans jouissant d'une certaine instruction et ayant la possibilité de lire et de s'informer après les heures d'atelier. L'image du militant se dégage peu à peu de ce type social original dans le contexte de la société industrielle du XIX^e siècle.

Proches ou issus de la classe ouvrière et condamnés à y retourner en cas de crise, les ouvriers des vieux métiers, moins déshumanisés par les conséquences du capitalisme, deviendront les porte-parole du prolétariat. C'est parmi eux imprimeurs, ébénistes, charpentiers, chapeliers, tailleurs, cordonniers, que se recruteront les militants ouvriers nécessaires à l'évolution de la pensée socialiste. Il faut remarquer cependant que les idées socialistes ne sont guère représentées dans les chansons tendancieuses d'avant 1830. A peine si l'on peut dire que la tradition babouviste s'exprime tant soit peu dans le cadre limité de l'épiscurisme voltairien illustré par Béranger.

Un véritable engouement pour tout « ce qui est peuple » prend corps à cette époque dans la bourgeoisie républicaine désireuse avant tout de conserver bonne conscience envers un électorat potentiel trop souvent indocile. Certains artisans qui taquinent la muse voient leurs œuvres encensées dans des revues littéraires bien pensantes. Généralement respectueux des autorités, ils ne représentent aucun danger réel. Le sentiment d'auto-satisfaction, de cette aumône qui consiste à s'émouvoir des plus humbles joue ici un rôle moteur. Les intellectuels, les romantiques en particulier se penchent avec condescendance sur le monde ouvrier et peignent dans leurs écrits les misères d'ici-bas. Aux

poètes romantiques revient d'ailleurs l'honneur d'avoir redécouvert la chanson populaire, créant ou plutôt recréant sans trop le savoir une science dénommée folklore. En septembre 1852 débute une vaste enquête nationale sur les chansons et les poésies populaires dont les réponses reposent encore de nos jours à la Bibliothèque nationale sous le titre général : *Poésies populaires de France*. L'entreprise n'était pas totalement désintéressée. A un moment où les goguettes étaient autant de menaces pour le gouvernement de Louis-Napoléon Bonaparte, il était devenu urgent de tenter de donner une image plus rassurante de la bonhomie française. Un certain Philippe Pétain devait s'en souvenir moins d'un siècle plus tard.

Plus durable semble avoir été le mouvement fouriériste. C'est ainsi que les premières œuvres de Pottier révèlent une aspiration fouriériste très marquée qui se manifesterait encore chez lui en 1848. Eugène Pottier n'était pas le seul chansonnier dans ce cas, et l'on peut dire maintenant que l'influence de ces doctrines fut déterminante dans le vaste courant du socialisme utopique qui anima la chanson, en portant la critique sociale bien au-delà de l'audience habituelle des écrits politiques. D'un point de vue spécifiquement structural, cette première mouture du socialisme marqua également la chanson de façon non négligeable. L'épicurisme étroit des caveaux dont Béranger s'était servi avec le talent que l'on sait dans son invective socio-politique avait trop souvent dégénéré en couplets surannés. Bien sûr, la forme comme le fond de la chanson saint-simonienne restaient flous mais l'apport de la critique saint-simonienne et fouriériste bannit peu à peu du répertoire toute une poésie aux allusions mythologiques issues d'une éducation bourgeoise et contribua à donner sa forme moderne à la chanson.

La situation résultant d'un tel état de chose était pour le moins équivoque tant il était devenu malaisé de reconnaître les chansons destinées aux ouvriers des chansons écrites par des ouvriers. Alors que le socialisme utopique avait tenté par des voies pacifiques de créer des communautés nouvelles ayant force d'exemple, sans tenir compte des facteurs économiques, histo-

La chanson française de contestation

riques ou même politiques, le prolétariat avait livré bataille devant le cloître Saint-Merry, démontrant ainsi le fossé qui pouvait exister entre le rêve idéalisé des utopistes d'origine bourgeoise et la triste réalité de la vie ouvrière. Mais l'important était précisément qu'une génération de chansonniers utopistes en précédât une autre de chansonniers révolutionnaires car si phalanges et icaries étaient bien loin des préoccupations journalières de la masse, ces communes sociétaires avaient bel et bien fait apparaître divers éléments de base d'une idéologie naissante qui désormais irait de pair avec une chanson sociale malade.

Avec l'avènement du second Empire correspond la fin de l'âge d'or de la goguette. Il se peut que nous ayons fait à ce sujet la part belle à cette dernière durant ces quelques pages, que la chanson politique fût également diffusée à d'autres échelons. Nous l'accordons sans peine. Jamais pourtant la situation de la chanson de contestation n'atteindra pareils sommets. Pourquoi ? C'est à cette question, qui rejoint en réalité celles posées au début de la présente introduction, que nous allons essayer de répondre maintenant.

I. LA COMMUNE

LE CÉSARISME NAPOLÉONNIEN

C'est en agitant l'épouvantail de l'instabilité que Louis-Napoléon Bonaparte demande la révision de la Constitution. C'est à l'aide du même subterfuge qu'il cautionne son coup de force du 2 décembre 1851. Le césarisme napoléonien commence.

1. Une chanson étouffée

« Les impressions résultant de la lecture des journaux sont fugitives et facilement oubliées, tandis que la chanson est répétée dans les ateliers et les cabarets à chaque moment (...) La chanson populaire est altière et menaçante, elle excite, elle entraîne, elle est souvent plus violente que la prose des écrits périodiques. Au lieu de consoler, elle aigrit (...) », constate déjà non sans bon sens un brave préfet de police dans une lettre adressée au ministère de l'Intérieur en mars 1850. Comment s'étonner dans ces conditions de la censure impériale qui va régner sur la France quelques années plus tard, du décret du 29 décembre 1851 sur les débits

La chanson française de contestation

de boisson qui inaugure la surveillance des lieux de réunions populaires ?

En supprimant un grand nombre de débits de boisson, on tente en effet dès 1851 — moins parce qu'ils représentent aux yeux des dames patronnesses l'incarnation de la perdition que parce que là s'exprime clandestinement l'opposition républicaine — de restreindre l'influence des doctrines socialistes. Il est de fait que le cabaret est à cette époque le seul refuge de l'ouvrier, le seul endroit autre que l'usine où il peut rencontrer des hommes confrontés aux mêmes problèmes, aux mêmes vicissitudes de la vie quotidienne. Le régime qui a pris la précaution d'étouffer le rayonnement de la goguette truffe évidemment ces nouveaux lieux de rencontres de policiers en civil et de mouchards. Mais les délations de ces derniers ne peuvent qu'engendrer des mesures répressives et non des mesures préventives, aussi est-il plus simple de couper le mal à la racine en fermant les cabarets sous le prétexte fallacieux de sauvegarder la moralité. Point n'est besoin en tout cas de souligner l'importance toute particulière d'une pièce officielle comme la lettre du préfet de police dont nous venons de donner un extrait, qui affirme implicitement l'impuissance des pouvoirs publics dans la lutte incessante menée contre la chanson politique. Pourtant, désormais la vie des chansonniers « quarante-huitards » ne va pas être des plus faciles. Alors que le bon Béranger a pu, grâce à ses chansons, amasser une belle petite fortune, les anciens chansonniers de goguette ne peuvent plus espérer qu'applaudissements de la part de la classe ouvrière trop pauvre pour acquérir un recueil de chansons, du reste difficilement publiable en ces temps de césarisme.

Il est bien connu que tout césarisme possède à sa façon le mépris de la vie... d'autrui, celui du bonapartisme en particulier qui commencera sa carrière par un éclat, symptomatique de la mentalité de la société huppée envers ces « bandits d'insurgés ». En 1849, il y a bal à l'Elysée après l'exécution de deux quarante-huitards, et Gustave Leroy, dans une chanson demeurée célèbre, *Le Bal et la Guillotine*, se fait l'interprète du ressentiment indigné causé par cette cynique provocation.

Strauss aujourd'hui, Offenbach demain. Le second Empire va se griser de musique et d'insouciance. Mais qu'on ne se méprenne pas. La musique de la rue est moins insouciance, et même si parfois elle est celle entendue la veille des fenêtres ouvertes d'un hôtel particulier, les paroles « collées » pour la circonstance dénotent d'autres préoccupations. Sans doute pas assez sédative au gré du prince-président, cette chanson « altièrre et menaçante » vaudra 300 francs d'amende et 6 mois de prison à son auteur. Ce qui n'empêche pas Leroy d'écrire aux « Madelonnettes » *Les Elections de 1850* où, sur le timbre du *Bal et la Guillotine*, il rappelle les déportations, les lois sur la presse et l'enseignement, la fermeture des clubs et surtout la menace d'un coup d'Etat, ce qui prouve en passant que dans les milieux ouvriers comme ailleurs, les conversations sur un coup de force imminent vont bon train.

Intransigeants quant à la liberté, certains chansonniers restent heureusement conscients de la situation, et malgré l'absolution plébiscitaire d'après le coup d'Etat ne manquent pas de faire tonner leur voix discordante dans le concert louangeur repris avec zèle par tous les organes officiels. « Vous avez pour répondants le total des imbéciles », avait déjà chanté Charles Gille dans *A nous deux, mon président*, au lendemain de l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte. En rangeant parmi les imbéciles tous ceux ayant voté « pour un grand nom » dans une approbation massive et hétéroclite, Gille n'avait pas craint de s'aliéner une partie (aussi faible fût-elle) de son public, et cela dénote une honnêteté peu commune. Honnêteté non payante dans son cas mais qui va tout de même ouvrir les yeux de quelques futurs militants ouvriers à qui à la vérité Gille n'en veut pas, considérant avec raison qu'ils ont été abusés. Les véritables fautifs étant les représentants de la bourgeoisie, ceux-là mêmes hier anticléricaux, aujourd'hui favorables à l'Eglise, seul rempart au respect de la propriété et de l'ordre. Dans l'une de ses dernières pièces, *La Carte à payer*, Charles Gille dénoncera les responsables dans un style comme à l'accoutumée des plus directs et sur le ton sibyllin qu'ont parfois les auteurs de chansons :

La chanson française de contestation

*La république à votre vote expire
Devant Machin, votre unanime élu
Soyez heureux vous possédez l'Empire ;
Soyez-en fiers, car vous l'avez voulu.
De ce succès dont votre âme s'enivre
Peut-être un jour vous vous mordrez les doigts.
Votre empereur, dit-on, aime bien vivre,
Et vous paierez la carte, bon bourgeois !*

Il est émouvant de constater qu'alors que Pottier lance en 1848 « Bertrand, depuis qu'il a du bien, avec le gendarme est très bien. Macaire, inclinant vers Chambord, demande au ciel un pouvoir fort », Gille fasse écho quelques années plus tard dans *La Carte à payer*, rencontrant par hasard (mais est-ce vraiment un hasard ?) celui qui comme lui va être le chantre des opprimés. Continuité de la lutte donc, même si celle-ci revêt des aspects forcément différents puisque liés à des données en pleine mutation.

C'est encore Eugène Pottier qui chante *Qui la vengera ?* après le coup d'Etat, un Pottier pas encore en possession de tous les moyens qui feront de lui le grand intercesseur du prolétariat de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais déjà terriblement efficace :

*La république est morte,
Dans sa bière on la porte.
Je suis son fossoyeur,
Qui donc, mon Dieu, la vengera ?*

La question restera longtemps sans réponse. Quel chansonnier audacieux risquerait de présenter des chansons antigouvernementales sachant qu'elles seraient refusées dans les établissements chantants qui se développent de façon prodigieuse sur les Champs-Élysées et les boulevards ? C'est sous le manteau, ainsi qu'aux plus sombres heures de son histoire, que le couplet politique peut être transmis à ceux pour qui il est destiné et non plus par le truchement d'un goguettier peu désireux de voir son com-

merce fermé. Cet état de chose, savamment exploité par le second Empire explique en partie pourquoi la goguette était devenue peu à peu une entreprise commerciale et la chanson sociale une confidence. Finalement il restait deux solutions au chansonnier : ou bien se taire momentanément ou bien — méthode déjà utilisée par les grands d'hier — choisir l'allusion. Car, répétons-le, dès l'instant où l'on voulait « être chanté » dans les lieux publics, il était indispensable de jouer au plus fin. Le système n'était pas toujours sans faille et les manuscrits s'amoncelaient sur les bureaux de la police.

Encore un petit coup pour boire, chanson de Jean-Baptiste Clément destinée à l'Alcazar, est refusée par la censure en juin 1867. Bien sûr, les propos apparemment badins sont perfides, particulièrement ceux ayant trait à une « Marseillaise, déesse de la liberté », et le censeur ne s'y trompe pas. Mais ce dernier ne peut censurer ce qui ne lui est pas présenté. De nombreux chansonniers préférèrent en effet braver les interdits en chantant ou en faisant chanter clandestinement leurs œuvres au risque de ne toucher qu'une minorité puisque cette minorité est généralement agissante. *Badinguette* par exemple, où l'auteur anonyme se moque cruellement de l'impératrice et de sa mère, ou *La Société des gourdins réunis* de Paul Avenel, qui fustige le régime policier en place. Quelquefois, l'un de ces chansonniers chante « officiellement » des couplets panégyriques en l'honneur de la famille impériale ou des succès militaires afin de garder un semblant de crédibilité auprès de la Cour. L'un d'entre eux, Hyppolyte Demanet, ancien goguettier, auteur de *La Nouvelle Carmagnole*, jouera ce double jeu, intéressant d'un point de vue financier mais au demeurant plein de dangers⁸.

D'autres encore, sans jouer le double jeu d'un Demanet, continuent une tradition chansonnière encore vivace de nos jours, qui consiste à railler les faits ou les personnages marquants de l'actualité. Protégé de la princesse Mathilde, habitué des salons

8. *Badinguette* parut d'abord anonymement. Ce n'est qu'après Sedan que Demanet signa cette chanson.

La chanson française de contestation

et des cercles littéraires comme de la Cour lorsqu'elle se trouve en villégiature à Compiègne, Gustave Nadaud est l'un des représentants de cette tradition pour laquelle la liberté d'esprit demeure un droit. Des œuvres telles *Le Roi boiteux*, *Les Impôts*, *Le Carnaval de l'Assemblée nationale*, *L'Edifice*, *La Grande Classe* prennent pour cible plus ou moins directement le second Empire⁹.

C'est sur le ton léger que Nadaud attaque le baron Haussmann dans une œuvrette intitulée *L'Osmanomanie* qui doit faire sourire le préfet en personne tant elle est en réalité peu agressive. C'est que Nadaud n'a rien de l'auteur désargenté, rien de ce jeune Pottier qui l'avait autrefois si fortement impressionné. Non, bien que s'en prenant aux gendarmes et aux notaires, Nadaud n'est qu'un bourgeois aisé, non dépourvu toutefois de générosité de cœur ainsi que nous le verrons par la suite. La censure en définitive ne témoignera jamais d'une sévérité exemplaire envers l'auteur des *Deux Gendarmes*, sans doute grâce à ses hautes protections mais surtout parce que ses chansons sont à mille lieues de celles des auteurs socialistes.

Pendant ce temps, Eugène Pottier se plaint des « paroles gelées » en souhaitant des jours meilleurs aux chants sociaux, et les commerçants se réjouissent quant à eux de la situation qui leur permet dorénavant, par le biais d'une nouvelle sorte d'établissement, de vendre sans risque aucun leurs boissons grâce à la chanson.

2. La chanson se commercialise

C'est vers les cafés-chantants de la Révolution et du Directoire qu'il faut se tourner avant d'entreprendre une très brève

9. Néanmoins, on a peine à comprendre aujourd'hui la raison de l'interdiction des fameux *Deux Gendarmes* qui, paraît-il, étaient coupables d'injures à la maréchaussée.

La chanson française de costume

rétrospective du café-concert du second Empire. Entre 1780 et 1799, les propriétaires des nombreux cafés installés au Palais-Royal avaient eu l'idée de présenter de petits spectacles où attractions foraines et chansons se mêlaient au plus grand plaisir des consommateurs attablés devant des cerises à l'eau-de-vie ou une bière. Le Café Borel, où le patron faisait un numéro de ventriloque, le Café des Aveugles, réputé pour son célèbre orchestre des « quinze-vingts » étaient du nombre.

L'une des premières mesures de Napoléon I^{er} en arrivant au pouvoir sera de supprimer l'institution du café-chantant. L'empereur savait assez combien la politique fait bon ménage avec la chanson pour se méfier de ce mariage d'amour. Il faudra attendre la monarchie de Juillet pour que le café-chantant puisse faire sa réapparition, le second Empire pour qu'il connaisse la gloire.

En 1845, on trouve trois cafés-chantants sur les Champs-Élysées : le Concert des Ambassadeurs, le Café Morel et le Pavillon de l'Horloge. Dix ans plus tard, plus de quinze sont éparpillés par toute la capitale. Le Café des Muses, quai Voltaire ; le Café du Cadran, rue Montmartre ; l'Estaminet Lyrique, passage Jouffroy ; le Café Moka, rue de la Lune ; le Café du Géant et le Café d'Apollon, boulevard du Temple ; le Café de France, boulevard Bonne-Nouvelle sont quelques-uns de ces tabernacles de la gaieté parisienne. L'élan est donné. De 1860 à 1870, cent cafés-concerts vont ouvrir leurs portes à une clientèle avide de nouveautés mais pas toujours très exigeante quant à la qualité des œuvres proposées. Il faut dire qu'elle n'est guère aidée par les patrons des cafés-concerts qui, en règle générale, ne voient dans la chanson qu'un appât supplémentaire à leur commerce.

Lorsque, le 31 mars 1867, les directeurs d'établissements chantants obtiennent — grâce à l'initiative de l'Eldorado et d'une campagne de presse bien orchestrée — l'autorisation longtemps refusée de présenter des artistes en costume et d'utiliser des accessoires de théâtre, le triomphe du café-concert ne fait plus de doute, d'autant qu'en 1851 a eu lieu la création de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM). La

La chanson française de contestation

conjugaison de ces deux apports va bouleverser complètement la structuration commerciale de la chanson en y introduisant la notion de profit, si chère aux contemporains de Guizot. Sur la très légitime revendication de Paul Henrion, Victor Parizot et Ernest Bourget qui, un jour de 1850, avaient refusé de payer leurs verres aux Ambassadeurs sous prétexte que leurs œuvres y étaient exécutées sans rétribution, va se greffer de manière irrémédiable le si regrettable esprit mercantile d'une nouvelle profession.

Les rares goguettes qui ont tenté de subsister en faisant l'acquisition (non déclarée) d'un piano sont contraintes de fermer sous la pression des directeurs de salles qui se plaignent de leur concurrence déloyale. Un processus monstrueux dont bien peu se rendent compte commence. Ayant dévoré la goguette, le café-conc' sera dévoré à son tour par le music-hall, qui lui-même, etc. Bref, l'aspect moderne de notre chanson voit le jour. Son aspect moderne mais aussi et surtout sa prostitution.

LES DAMNÉS DE LA TERRE

Première révolution sociale de type moderne, la Commune de par sa démesure et sa répression sanguinaire va devenir un mythe dans la conscience ouvrière du XX^e siècle, mais, dans l'immédiat, la poussée démocratique est à nouveau étranglée.

1. La revanche

Le syncrétisme patriotique était évident à sa naissance. S'étant nourri exclusivement de l'héritage révolutionnaire et napoléonien, ce qui deviendra après la défaite de 1870 le nationalisme,

avait concilié non sans ambiguïtés deux éléments principaux, à savoir le chauvinisme et l'humanisme messianique. Archétype de cet antagonisme, l'œuvre bérangienne avait joué un rôle primordial dans l'élaboration de cette future idéologie fondée sur le principe bivalent : patrie-revanche. De 1871 à 1914, sa permanence est telle qu'il n'est pas possible de l'ignorer, d'autant plus qu'elle éclaire singulièrement les chansons se trouvant à l'opposé de la palette politique.

Rapidement, les cafés-chantants avaient célébré les victoires impériales par des chansonnettes de circonstance. Célébrer après coup témoigne souvent d'un servilisme des fabricants de couplets, célébrer *a priori* dénote au contraire un état d'esprit, une conscience collective. Chanter en 1869 *Le Rhin allemand* de Musset ou *La Guerre aux Prussiens* n'est pas du hasard ! Les premiers jours de la guerre franco-prussienne voient donc une recrudescence de rodomontades en tous genres. L'Eldorado, l'Alcazar, les Ambassadeurs sont pleins chaque soir. Paul Dalée et Rosa Bordas y triomphent avec *Le Rhin allemand* précité ou *Le Mobile parisien*. C'est sur l'air fameux des *Pompiers de Nanterre* lancé par Paulus que l'on chante également la supériorité du chassepot français sur le fusil à aiguille Dreyse utilisé par les Allemands dans *Les Beaux Prussiens*. Le refrain en est des plus évocateurs et annonce bien des « chefs-d'œuvre » :

*Zim la la, zim la la, les beaux militaires,
Zim la la, zim la la, que ces Prussiens-là !*

Multiplés sont, on le devine, les chansons violemment anti-prussiennes. *L'Hymne des volontaires, Hors de France, Cadet Bismarck, Chassons-les, Dehors les Prussiens*, etc., concourent à la mise en condition de la population. En l'espace de quelques chansons, la France passe du cosmopolitisme humanitaire au nationalisme cocardier et guerrier. Beaucoup d'interprètes de café-concert renoncent à leur répertoire habituel pour se tourner vers le plus commercial tour de chant patriotique. Nous préférons

La chanson française de contestation

nous convaincre que les quêtes réalisées durant ce genre de spectacles furent réellement reversées aux soldats sur le front. Quoi qu'il en soit Bordas et Amiati se spécialiseront après 1871 dans un répertoire essentiellement revanchard qui leur vaudra plusieurs années de beaux succès.

On ne saurait parler de revanche sans évoquer le nom de Déroulède. Fils d'avoué et neveu du dramaturge Emile Augier, Paul Déroulède s'est engagé à la déclaration de guerre. Ayant reçu une blessure au bras lors de la répression communarde, il écrit *Les Chants du soldat* pendant sa convalescence. Déroulède n'est pas tout à fait un débutant en ce domaine puisqu'il a déjà publié des poésies dans *La Revue nationale* sous le pseudonyme de Jean Rébel. Mais *Les Chants du soldat* viennent à leur heure et le succès est immédiat. Tous les thèmes du nationalisme s'y trouvent réunis : la résistance nationale, les exactions ignominieuses de l'occupant, la glorification de l'armée et celle des provinces perdues. La réussite foudroyante de ce recueil conjoncturel venait du fait que l'esprit revanchard touche l'ensemble de la nation, à commencer par l'ensemble des partis. Empreintes d'une émotion sincère, les pièces qu'on y trouve proposées restent discrètes et, paradoxalement, tranchent avec la plupart des chansons écrites sur le sujet. Mais bien vite la passion exacerbée de la patrie enfantera de délirantes envolées où le culte de la gloire et de l'héroïsme s'identifiera à la grandeur nationale.

En « sonneur de clairon » vivant obstinément « les yeux fixés sur la frontière », l'auteur du *Clairon* se laissera aller à des débordements lyriques que les générations suivantes (du moins jusqu'à la Première Guerre mondiale) n'arriveront pas toujours à endiguer. Ainsi dans *La Belle Fille* relatera-t-il avec beaucoup de sérieux ce qui attend les vaincus. Passant tambour battant sur la place d'un village, une troupe de soldats embrasse une belle et sage jeune fille afin de se donner du cœur au ventre. Poursuivis par l'ennemi, ces mêmes soldats sont ensuite mordus par la belle enfant dépitée de s'être laissée embrasser par de futurs vaincus :

*Rends-le-moi mon baiser, vaincu !
Et lors me sautant à la face
La belle fille m'a mordu... (sic)*

Paraissant en 1872, *Les Chants du soldat* n'ont pas fait mention un seul instant sous quelque forme que ce soit du drame de la Commune. Aucune allusion non plus dans les autres œuvres revanchardes diffusées par dizaines et interprétées dans tous les beuglants de la capitale. L'heure est aux couplets mélodramatiques capables d'émouvoir les foules. On préfère donc exploiter le goût du public en ravivant sa haine de l'Allemagne plutôt que de chanter les misères communardes ou la répression barbare. D'ailleurs on imagine mal un chansonnier professionnel lancer de telles chansons sous la présidence de Thiers. Ici encore une diffusion de cette sorte — qui existe — ne peut être le fait que de rares convaincus et non de professionnels de la chansonnette asservis par la mode. Il n'en est pas moins vrai que ces chansons « de fabrique » témoignent à leur façon de la mentalité du moment.

Des *Cuirassés de Reichshoffen* à *Une tombe dans les blés*, l'héroïsme désespéré des soldats français sera exalté dans un style de plus en plus « pompier » et de plus en plus enclin à l'excès. La fréquence de volatiles parleurs se racontant les méfaits de la guerre, la bravoure du courageux petit Français, la trahison du méchant Prussien sera chose courante après qu'un certain Frédéric Boissière eut imaginé dans *L'Oiseau qui vient de France* le symbolisme puéril de l'oiseau passant la frontière.

Deux œuvres de 1871 sont encore dans toutes les mémoires, nous voulons parler du *Régiment de Sambre et Meuse*, créée à Ba-Ta-Clan par Lucien Fugère sur une musique de Planquette, le futur auteur des *Cloches de Corneville*, et de *Alsace-Lorraine* écrite par Villemer consécutivement au traité de Francfort à l'issue duquel 60 000 Alsaciens et Lorrains avaient quitté leur foyer pour rester français. Exploitant sans vergogne cette thématique, le même Villemer écrira en outre, soit en collaboration avec Delormel (*Le Fils de l'Allemand*), soit avec Félicien Vargues

Aussi vieux soit-il, le mot **contestation**
fut redécouvert avec effroi
par la civilisation du transistor
lors de la flambée de colère de mai 1968.
Les jeunes gens
qui entonnaient alors **L'Internationale**
étaient frères en rébellion
du paysan, du conscrit, de l'ouvrier
s'insurgeant depuis toujours
contre l'hydre de l'oppression.
A l'image des chansons qu'il présente
(du **Temps des Cerises** à **Mes Universités**),
ce livre n'est pas destiné
à une quelconque élite
gardienne d'un musée du folklore,
mais à tous ceux qui savent encore
apprécier l'essentiel du quotidien.
Chantées au jour le jour,
les chansons ici présentées
possèdent la qualité rare d'avoir souvent incarné
la conscience d'un peuple.
Elles sont de celles qui fleurissent
au milieu des pavés,
au grand vent des répressions.
Voici des chansons de sueur et de sang.
Ne vous étonnez pas de les ignorer :
des barricades de la Commune à celles de mai 68,
haut est le mur du silence
dressé par les tenants du pouvoir.

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

