

LA CHANSON SOCIALE, DE LA COMMUNE A 1914

Intervention Serge DILLAZ

Université d'Automne de la Chanson

Marseille - Cité de la Musique - Mercredi 29 octobre 2008

On aurait presque scrupule à manier le qualificatif de social à propos de couplets, de refrains destinés, selon certains milieux autorisés, à la seule distraction des foules. Et pourtant, en évoquant la chanson de la seconde moitié du XIX^e siècle, on entre de plain-pied dans une convivialité de masse où les sentiments du moment, ce que l'on pourrait nommer « l'opinion publique », s'expriment de manière originale.

Bien sûr, sans remonter trop loin dans le temps, il convient à cet égard de rappeler rapidement ici les caveaux ainsi que les goguettes. Ces sociétés chantantes à vocation gastronomique, voire philanthropique, se piquaient en effet de cultiver un certain art de vivre basé sur un épicurisme émaillé de références bachiques et grivoises.

Recrutant pour les uns parmi les notables en vue et pour les autres parmi un artisanat lettré, ces sociétés étaient essentiellement réservées à la gent masculine. On y prônait le vin et le corps féminin, dans le respect des lois, de l'ordre, avec ici et là une transgression des conventions à travers une formulation libidineuse d'un vécu, somme toute accepté. La goguette, au recrutement plus populaire, s'orienta par la suite vers une émancipation d'ordre politique qui lui occasionna bien des poursuites policières avec, en conclusion, un étouffement puis une disparition totale résultant de la férule étatique.

Ce qui nous amène tout naturellement à nous interroger sur la notion du social chansonnier. Qu'entend-t-on au juste par « chanson sociale » ? Tout simplement, une composition musicale divisée en couplets et en refrains, à potentialité artistique, du fait de son déploiement en tant qu'œuvre interprétée. Bref, une

composition répondant aux normes généralement admises. Mais, ce faisant, une œuvre significative des comportements car relative, implicitement ou explicitement, aux affaires de la cité, c'est-à-dire à ce qui touche à la chose publique. En un mot, à cette politique que le pouvoir n'aime guère rencontrer dans le genre chansonnier.

Dès lors, comment s'étonner que la censure intervienne pour sévir, contrôler, cadenciser, orienter toute pensée rétive, en dehors du cadre officiel. Que celle-ci soit d'ordre séditieux ou licencieux, d'ailleurs. De surcroît, au beau milieu du XIX^e siècle, un événement va bouleverser ce petit monde. Je veux parler, bien entendu, de la création de la SACEM, société des auteurs, compositeurs et éditeurs qui, bien au-delà des limites d'un métier enfin reconnu, va changer le destin de la chose chantée.

La chanson, on le sait, devient spectacle à cette époque. L'écriture, la composition, l'interprétation, résultent désormais de professionnels travaillant pour un public diversifié ; professionnels régis par conséquent par les diktats de la rentabilité, de la production, face à des spectateurs consommant à la fois boissons, tabac et chansons dans un établissement enfin accessible aux deux sexes.

La forme, la structure chansonniers en subissent évidemment directement les effets. A commencer par le timbre, cet air connu sur lequel les amateurs pouvaient coller des paroles de circonstance. Hé bien le timbre disparaît peu à peu. Révolution considérable jetant d'un coup plusieurs siècles de tradition au panier.

L'autorisation du travesti, du costume de scène, acquise dès 1867, entraîne en outre un compartimentage des répertoires avec l'apparition d'un certain nombre de types correspondant à des registres, à des genres déterminés tels les diseuses, les gommeux, paysans, sentimentaux, excentriques, réalistes, ivrognes, troupiers et autres scieurs.

Comme il l'avait fait pour les goguettes, le pouvoir s'intéresse de près, il va sans dire, à ces cafés-concerts, lieux de perdution, ou du moins réputés tels, où l'allusion polissonne peut toujours dissimuler un clin d'œil à une actualité liée peu ou prou au fait politique. En amont, sous forme de mesures préventives, le ministère de l'Intérieur effectue un large contrôle sur les textes ainsi que sur les interprètes; contrôle complété par la nomination d'hommes de confiance à la direction des établissements chantants.

Rappelons que les chanteurs et chanteuses avaient l'obligation de faire viser leur répertoire mais aussi de déclarer leurs déplacements et les lieux de leurs activités. Quant à la censure officielle, elle sévissait physiquement à travers la surveillance des représentants de la force de l'ordre dans les salles de concert. Cette procédure resta en place, grosso modo, jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, c'est-à-dire durant l'âge d'or du caf'conc'. Ce caf'conc' que même la Commune de Paris ne se résolut pas à combattre puisque, bien au contraire, celle-ci l'utilisa en sachant qu'elle possédait avec elle le meilleur des ambassadeurs.

Alors qu'on a l'habitude de considérer ce type d'établissement comme le temple du divertissement, de l'allusion égrillarde; en un mot comme le symbole de la Belle Epoque, le café-concert, en réalité, abrite bel et bien une part des soubresauts de la Troisième République. La plupart des établissements reprennent leurs activités dès le mois de mars 1871 en s'ouvrant aux soins des blessés, aux réunions des comités au sein desquels des artistes comme Jean-Baptiste Clément et Eugène Pottier tiennent un rôle non négligeable. Le siège de la capitale, quelques mois plus tôt, avait du reste connu pareille effervescence. La chanson, en ces temps de guerre, de famine, avait continué à ironiser, à exalter, à vilipender, sous forme de feuilles volantes distribuées dans les rues.

Comment s'étonner, dans un tel contexte, de retrouver par exemple Paul Burani et Antonin Louis, parolier et compositeur du « Sire de Fisch Ton Kan », violente charge contre Napoléon III, écrite à la chute de l'empire; de retrouver ces

protagonistes du café-concert dans des œuvres célébrant la liberté, l'égalité sociale dont le caractère revendicatif semblerait dénoter des sympathies socialisantes. En fait, la chanson de caf'conc' suit l'air du temps. Elle souligne, grossit l'événement et apporte ainsi la vitalité à une opinion elle-même sensible aux revirements.

Le genre humoristique ou sentimental ne perd pas ses droits pour autant, mais on chanssonne, surtout dans la rue, les faits du jour et Rosa Bordas, par exemple, y connaît la gloire avec un répertoire patriotique. « La Marseillaise » en 1870, à la déclaration de guerre puis à l'annonce du désastre de Sedan. Après la Commune, Bordas utilisera la même veine pour célébrer « Les Cuirassiers de Reichshoffen » ou « La France (qui) n'est pas morte ».

Aux premières heures de la Troisième République, le répertoire, en vérité, n'est guère différent de celui en vogue sous l'Empire. Dès septembre 1871, l'administration autorise la réouverture de l'ensemble des salles de concert. Une quinzaine d'années plus tard, la capitale compte encore 350 établissements de ce type, du beuglant, de quartier au café de prestige des grands boulevards avec, comme point commun, un changement hebdomadaire du programme.

Ce qui enfante, on l'imagine, un nombre considérable de titres ainsi qu'un renouvellement des talents appelant paradoxalement l'amorce d'un vedettariat lié au charisme de personnalités comme Thérésa ou Paulus, pour ne citer que des noms parmi les plus connus aujourd'hui.

La veine cocardière y occupe bien entendu une place de choix. Reprenant des thèmes déjà abordés avant guerre, la défaite exalte l'esprit de revanche, un sentiment de fierté nationale exploités par des interprètes comme Amiati, Chrétienno ou Marius Richard et des paroliers, des compositeurs attirés comme Villemer, Delormel et le poète et homme politique Déroulède.

Cette exaltation guerrière a mal supporté l'épreuve du temps. Elle frise aujourd'hui souvent le ridicule avec des titres comme « Le Fils de l'Allemand »,

paroles de Gaston Villemer et Lucien Delormel, musique de Paul Blétry.

Un officier allemand s'arrête à la porte d'une chaumière située à la frontière, c'est-à-dire en Alsace Lorraine. Il a un enfant dans les bras. Il veut du lait. Mais la jeune femme, sur le pas de sa porte, lui répond : « Va, passe ton chemin. Ma mamelle est française. Je ne vends pas mon lait au fils d'un Allemand ». Il existe des dizaines d'autres titres de même acabit. Interprétées de nos jours avec un clin d'œil, ces chansons étaient évidemment présentées à l'époque, au premier degré, sans une once d'ironie.

Rappelons que le célèbre recueil des *Chansons du soldat* de Déroulède paraît en 1872. 1872, donc après la Commune, événement qu'il évite soigneusement d'évoquer. Pour lui comme pour la plupart de ses confrères l'heure est aux couplets mélodramatiques capables d'émouvoir les foules. On préfère évidemment exploiter le goût du public en ravivant sa haine de l'Allemagne plutôt que de déplorer la sanglante répression de la Commune de Paris.

L'éducation, l'assainissement moral d'une population en voie de scolarisation passent indéniablement à cette époque par la geste guerrière. Les censeurs examinent avec bienveillance les œuvres flattant le chauvinisme comme celles d'ailleurs ayant trait aux faits divers, aux chroniques criminelles ayant fait autrefois les belles heures des complaintes. Le travail, la patrie, l'épouse modèle sont également à l'honneur. On condamne par contre, on s'en doute, l'ouvrier alcoolique et le vice des prostituées, dans le cadre de scènes dites « vécues », dérivées du roman naturaliste mis à la mode par Emile Zola.

Théâtralisée, la chanson de café-concert décrit un quotidien aseptisé. Elle canalise, ou du moins les censeurs tentent de canaliser, une opinion forgée à travers l'école dans un creuset républicain où les idéaux de liberté, de démocratie, d'égalité, cohabitent curieusement avec bien des fantasmes, à commencer par celui d'une luxure chargée de potentialités libératrices. Des potentialités capables, à la longue, de lézarder l'éthique rigoriste et conservatrice d'un système érigé sur les valeurs de l'ère industrielle.

Véritables catalyseurs du répertoire, la grivoiserie et le nationalisme sont bel et bien les thèmes de prédilection de ce café-concert où la vertu affichée fait office de faire valoir à un ordre moral, politique, militaire et religieux. En affirmant « que les œuvres écoutées par la foule exercent une influence rapide et communicative bien plus profonde que celle du livre ou celle du journal, qui n'agissent que sur des individus isolés », l'écrivain Maxime Du Camp met cependant en exergue une spécificité propre à la chanson. Celle de galvaniser les masses dans l'instant, de porter de manière simple et efficace un discours politique aux effets subversifs.

Le début des années 1880, avec le droit d'association et de réunion, le retour de la presse d'opinion et la liberté syndicale verra ainsi l'apparition progressive de thèmes sociaux liés à des débats comme le vote féminin, l'autorisation du divorce, la durée du service militaire, les conditions du travail ouvrier. Autant de sujets que le public populaire ne tardera pas à reprendre à son compte, sous couvert, le plus souvent, d'un mode d'expression satirico-comique.

Au café-concert, on s'amuse par exemple du clergé. Vieille tradition française. Mais si on épingle le curé on ne s'attaque pas pour réellement à la religion. La démarche est identique en ce qui concerne l'armée. Au moyen de journaux à grand tirage, de pèlerinages favorisés par le développement du chemin de fer, l'Eglise pendant ce temps tente de recomposer une histoire de France dans laquelle la providence à, si j'ose dire, bon dos. La Commune, en effet, y tient un rôle expiatoire. Ce thème, point de friction entre gauche et droite, restera d'ailleurs l'une des composantes essentielles de la vie politique sous la Troisième République.

Réputé plus fin, plus intellectuel, l'esprit cabaret, ce que nous pourrions qualifier aujourd'hui de « montmartrois », permettait également d'épingler les puissants, voire même les membres du gouvernement ou le président de la République par quelques traits d'humour que la bourgeoisie aimait assimiler au dévergondage de la bohème, de la faune artistique évoluant dans la promiscuité des bas-fonds

parisiens.

Il faut dire qu'à la suite des Hydropathes et surtout du Chat Noir, toute une génération de poètes, de dramaturges, de peintres, comédiens, musiciens, fréquentent un tas d'établissements qui, sous l'étiquette passe-partout de « cabarets artistiques » prennent l'impertinence pour credo. Insulté, engueulé - rappelez-vous les apostrophes lancées par Bruant au public - insulté donc le bourgeois est ravi. Il a l'impression d'entrer dans une intelligentsia dont les bons mots font trembler le pouvoir.

En fait, issus principalement de la petite bourgeoisie, public et artistes de ces cabarets à la mode émanent de milieux ayant permis la victoire républicaine, ceux- là mêmes qui attendent du régime non une transformation profonde des rapports humains mais la fin de l'influence politique des hiérarchies traditionnelles donc, finalement, des chances d'ascension sociale.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que la plupart des chansonniers de l'époque exercent des activités professionnelles au sein de l'administration en parallèle à leurs prestations scéniques. Sortes de Docteur Jekyll et de Mister Hyde, ils se transforment la nuit venue.

Petits bourgeois, pour la plupart, les pensionnaires de ces cabarets sont nullement révolutionnaires. Ils se contentent de brocarder le pouvoir, de multiplier les traits d'esprit, de railler les travers de l'administration ou de la bourgeoisie dont ils sont issus. Il est vrai que les scandales, les affaires leurs facilitent le travail.

Notons quelques titres au passage : « Ah ! quel malheur d'avoir un gendre » d'Emile Carré, à propos de l'affaire des décorations, « Les ventres » de Maurice Boukay, professeur de lycée etc. futur ministre du Commerce. On pourrait citer aussi « Générosité parlementaire » ou « Profession de foi d'un député sortant » du clerc de notaire Jacques Ferny.

Employé de bijouterie puis expéditionnaire à la Compagnie des chemins de fer du Nord, Bruant, quant à lui, débute au caf'conc'. Mais c'est au Chat Noir puis

dans son propre cabaret, le Mirliton, qu'il connaît le succès en chantant les marlous. Le nom de Bruant évoque aujourd'hui encore une peinture sociale axée sur les déshérités, sur les rejetés. Mais glorifier les souteneurs et les filles est en fin de compte peu compromettant. Chanter le ruisseau n'est pas forcément chanter le peuple. Ce n'est pas la révolte du salarié que ses chansons évoquent mais la fange des boulevards extérieurs. Ce qui engendrera l'imagerie des « pierreuseuses », ces chanteuses telle Eugénie Buffet qui nourriront le populisme de la veine réaliste défendue plus tard par Fréhel ou par la même Piaf.

Du reste, Bruant se présentera à la députation (1898) sous l'étiquette nationaliste. Certes, il ne sera pas élu. Le « candidat du peuple », comme il s'appelait lui-même, pourra tout de même se retirer dans son château de Courtenay, sans souci d'argent et finir ses jours, bourgeoisement, comme il se doit.

Ne figurant pas forcément parmi ses titres les plus connus, « Les canuts », constitue une exception dans son œuvre. Il s'agit là d'une authentique chanson sociale, à portée universelle, : « Pour chanter Veni Creator, il faut une chasuble d'or. Nous en tissons pour vous, grands de l'Eglise, et nous, pauvres canuts, n'avons pas de chemise ». Du reste, cette chanson est passée dans le folklore puisque beaucoup ignorent aujourd'hui le nom de l'auteur.

A l'inverse de celle de Bruant, la fin de Jean-Baptiste Clément et d'Eugène Pottier est par contre misérable. Leur démarche, il est vrai, est aux antipodes de celle de Bruant. Expatrié en Angleterre suite à la Commune, Clément continue d'écrire des chansons à la gloire des insurgés. Revenu à Paris après l'amnistie, il reprend son métier de journaliste pamphlétaire tout en propageant la doctrine socialiste de manière militante. Il dédie alors l'une de ses romances sentimentales à une ancienne ambulancière des Fédérés de 1871. Cette romance, « Le temps des cerises », prend dès lors une signification particulière. Adoptée par les milieux de gauche, elle devient le symbole d'un chagrin mêlé d'espoir. Non plus celui d'un amour déçu mais celui de tous ceux qui conservent « une plaie ouverte » en gardant à jamais le souvenir du beau temps des cerises.

Pour autant, Clément mourra dans le plus complet dénuement. 5000 personnes suivront son cercueil jusqu'au mur des Fédérés du Père-Lachaise. Un cercueil drapé de rouge, surveillé par une escouade de gardes municipaux à cheval, prêts à réprimer toute tentative de manifestation.

La fin de Pottier est tout aussi tragique. Exilé en Angleterre puis aux Etats-Unis, il revient en France, complètement oublié. Quelques-unes de ses chansons sont publiées grâce au chansonnier Gustave Nadaud. En 1887, un groupe d'anciens communards lance une souscription pour une modeste édition de ses œuvres (1500 exemplaires). Mais Pottier, à demi paralysé, usé par des années de privations, meurt sans connaître la consécration.

Son œuvre la plus célèbre, « L'Internationale », écrite dans les remous de la Commune ne sera mise en musique que l'année suivante, à Lille, par un ouvrier immigré, venu des Flandres. Vous me permettrez d'ouvrir une parenthèse à cette chanson emblématique. « L'Internationale », en effet, est représentative d'un courant parallèle lié au mouvement ouvrier. Courant dérivé des goguettes mais qui, au fil des années, acquiert une spécificité propre, favorisée par l'extension des idées socialistes.

Vivace, en particulier dans le Nord de la France, la tradition des soirées chantantes s'épanouit à la fin du XIX^e siècle au sein des estaminets, ces cafés où les ouvriers se retrouvent, loin des contraintes de l'usine, dans un cadre communautaire où chacun s'exprime à sa façon. Ce n'est certes pas un hasard si bon nombre de futurs leaders du Parti Ouvrier Français sont alors bistrotiers.

A Lille, la Lyre des Travailleurs compte de nombreux ressortissants belges parmi ses affiliés. Pierre De Geyter est l'un d'entre eux. Modeleur sur bois en usine, il participe avec son frère aux réunions de la chorale, écrit des chansons pour le carnaval de la Mi-Carême notamment, occasion de sortie et de propagande pour un parti prolétarien en quête de nouveaux membres. En 1888, il met en musique le poème de Pottier, sur un harmonium dit-on, ce qui lui vaut un licenciement immédiat de son employeur.

« L'Internationale » mettra une dizaine d'années pour s'imposer et pour devenir l'hymne que l'on sait. Reprise, modifiée, adaptée, elle servira de timbre à de nombreuses variantes. Un peu comme « La Marseillaise ». Il y aura ainsi des Marseillaise cléricales (dédiées aux catholiques, aux femmes de France, aux enfants des écoles etc.), des Marseillaise anticléricales, d'autres élaborées par les libres-penseurs, les francs-maçons etc. Tout ceci, au gré du vent de l'histoire.

Parmi ces dizaines de variantes, « La Marseillaise anticléricale » de Gabriel Jogand Pagès, plus connu sous le pseudonyme de Léo Taxil est demeurée célèbre. Sans doute parce qu'elle est le reflet d'une époque. Léo Taxil, en effet, fut franc-maçon et anticléricale avant d'écrire des pamphlets virulents contre la franc-maçonnerie et la juiverie et de connaître ainsi un succès facile et lucratif.

En tout cas dans les milieux ouvriers, le timbre, en dépit de l'avancée inéluctable des airs de caf'conc', reste un moyen commode d'écriture chansonnière. Sans attache musicale, sans formation particulière, dans le respect d'une relative autonomie. On évoque la répression des manifestations du Premier Mai, par exemple. Ceci dans un style revendicatif assez éloigné du ton larmoyant adopté par le caf'conc'. On évoque surtout les grèves qui se développent un peu partout, en insistant sur la nécessité d'union et de lutte, sur la nécessité de défendre les intérêts de la classe ouvrière, par le syndicalisme.

En 1890, dans le seul département du Pas-de-Calais, on compte 15.000 syndiqués parmi les mineurs, soit la moitié des effectifs. Les syndicats sont alors déjà suffisamment puissants pour payer des permanents et pour soutenir financièrement un quotidien lillois.

Les milieux enseignants sont également très actifs. Les instituteurs n'hésitent pas à utiliser la chanson pour populariser l'action militante et l'on voit fréquemment certains d'entre eux entonner des couplets revendicatifs lors des congrès de leur syndicat.

Certes, l'utilisation du timbre offre, comme je vous le disais, une relative

autonomie. « Relative » car bien que régie par des facteurs inhérents à la classification sociale, cette autonomie subit le joug de la pression économique, voire politique, d'une culture dominante qui finira par s'imposer. Dans le meilleur des cas, on passera donc de la notion de « militants chansonniers » à celle de « chansonniers militants ». Le changement de préposition est capital. Désormais, à l'instar du grand public, le militant devient auditeur. La chanson sociale n'est plus faite *par* lui mais *pour* lui.

Pour preuve, à la veille de la Première Guerre mondiale, certains éditeurs se spécialisent même dans le genre. Dans le catalogue de « La Chanson du peuple », par exemple, éditions musicales fondées sous les auspices de l'hebdomadaire *La Guerre sociale*, on relève plus de 1000 titres de cet acabit, classés par sujets : satiriques, antimilitaristes, réalistes, anticléricales etc.

Leurs auteurs sont en général des chansonniers habitués des cabarets artistiques évoqués tout à l'heure : Paul Paillette, Léon de Bercy, Xavier Privas, Maurice Boukay, Jehan Rictus, Gaston Couté, Charles d'Avray etc. Charles d'Avray qui faisait figurer sur ses petits formats la liste de ses œuvres, classées là encore par genre : chansons pour demain, chansons humaines, vécues, rouges et, dans un registre plus champêtre, chansons des veillées.

A de rares exceptions, on retrouve dans cette production la démagogie du caf'conc', la même schématisation, en tout cas. Les plus sincères, ceux qui ne trichent pas - je pense plus particulièrement à Gaston Couté, voire à Jules Jouy - hé bien, ceux là meurent prématurément. Pauvres et alcooliques.

Quelques mots sur Gaston Couté. Un grand chansonnier. Un grand poète dont la révolte se joue des codes, de tous les codes, ceux de la contestation des cabarets en particulier, là où les brillances de l'esprit ont peu à peu éclipsé la nudité des sentiments. Avec Couté qui s'exprime en patois beauceron devant le public parisien, c'est le coup de poing permanent, le coup de gueule, le refus de saluer des consommateurs indifférents. Lui aussi écrit dans les journaux, dans *La*

Guerre sociale notamment où il étrille la police, le clergé, l'armée, la finance. Couté meurt à 31 ans, alcoolique et tuberculeux.

D'autres, par contre, comme Montéhus en arrivent à perdre toute crédibilité après être passés du pacifisme, de l'antimilitarisme le plus dur au nationalisme patriotard, en 1914. Soyons honnêtes, une bonne partie de la classe ouvrière ne fera pas mieux à l'époque ! Mais glorifier l'insoumission militaire lors des révoltes des viticulteurs de 1907 avec « Gloire au dix-septième », chanson écrite en l'honneur des soldats qui seront envoyés dans le sud tunisien après avoir fraternisé avec les manifestants, puis écrire « La Lettre d'un socialo » sur l'air du « Clairon » de Déroulède ou « La Guerre finale » sur celui de « L'Internationale » est mal acceptée à l'époque par bon nombre de militants.

Comme le notera plus tard, Jehan Rictus à propos de Montéhus et de Théodore Botrel (vous savez, l'auteur de « La Paimpolaise ») : « L'un exploitait le socialisme et les idées humanitaires ; l'autre, le royalisme et les curés ». Ce qui, ma foi, résume en effet assez bien la situation. Cela dit, on aurait tort assurément de caricaturer ce tableau en opposant Couté à Montéhus. Accepter la concession est alors, me semble-t-il, l'unique solution pour ne pas disparaître du monde chansonnier, quand ce n'est pas du monde tout court. Sans un exceptionnel concours de circonstances, jamais « L'Internationale » d'Eugène Pottier ne serait sortie de l'oubli.

Les modes de diffusion ayant considérablement évolué en l'espace de quelques décennies, la position de Montéhus était, malgré les apparences, des plus inconfortables. L'intrusion de l'auteur de « Gloire au dix-septième » dans le commerce de la chanson marque de fait le début d'une controverse. Controverse que nous connaissons aujourd'hui encore avec un Léo Ferré, par exemple. Peut-on être sincère moyennant salaire en chantant la misère ou, en d'autres termes, la révolte s'accommode-t-elle de l'argent ?

A la veille de la Première Guerre mondiale, ce n'est donc pas la chanson sociale en tant que telle qui périclité, ce sont les liens ayant uni jusque-là politique et

chanson qui se trouvent radicalement chamboulés. Les partis de gauche eux-mêmes choisiront peu à peu l'organisation de galas de soutien, avec professionnels, au détriment des soirées chantantes d'antan, préférant offrir à certains militants une place réduite dans leurs journaux avec une chanson du jour destinée à commenter l'actualité sur un air à la mode.

Encore faut-il ajouter que ce seront les professionnels qui tireront rapidement les marrons du feu. Jules Jouy, pour ne citer que lui, se fera ainsi une spécialité dans ce genre difficile en fustigeant le boulangisme, à travers près de 300 chansons, notamment dans *Le Cri du peuple*. Victor Meusy prendra sa succession dans ce journal, en 1888.

Conjointement à la chanson, la presse, donc, continue de jouer un rôle prédominant dans la diffusion des idées. Celles de gauche en particulier. Ainsi, le mouvement anarchiste possède ses propres organes de presse et son propre répertoire chansonnier. Fomentée par des titres épisodiques mais au rayonnement indiscutable (comme *L'Education libertaire*, *La Sociale*, *L'Anarchie*, *Le Révolté* et surtout *Le Père Peinard*), il prône un individualisme intégral qui séduit nombre d'intellectuels par le biais de concepts liés à l'acte gratuit et à l'originalité créatrice.

L'homme, selon ces préceptes, n'aura bientôt plus besoin de code, de gouvernement, de police. Ce que reprend Bruant, par exemple, dans « Plus d'patrons », charge ironique que beaucoup entendent alors au premier degré comme d'ailleurs le discours du poivrot évoqué par « Le Métingue du Métropolitain » de Maurice Mac-Nab qui, du Chat Noir gagnera rapidement le caf'conc' puis les véritables meetings politiques. Dans la même veine, on pourrait citer « Le Matin du grand soir » de Spencer et Maubron, une chanson qui selon l'interprétation peut changer de sens politique ou bien encore « J'ai engueulé l'patron », des mêmes Spencer et Maubron.

Pendant ce temps, dans la rue, les anarchistes distribuaient des couplets sur feuilles volantes ; des couplets dont le style ordurier et véhément au premier

degré rappelait étrangement celui des mazarinades. Thèmes les plus courus de la propagande libertaire : l'antiparlementarisme, l'antimilitarisme, l'anticléricalisme.

Pour le reste, l'actualité lui fournit moult occasions de chansons : l'alliance franco-russe, les guerres coloniales, les bagnes militaires, la trahison des dirigeants républicains assimilés à des massacreurs du peuple.

Parfois, curieusement, la chanson anarchiste se retrouve dans le camp de la majorité bien pensante. Sous l'impulsion de la mode éducationniste, elle affirme ainsi que l'éducation est primordiale, qu'elle seule amènera la révolution. Et le tabagisme, l'alcoolisme deviennent des formes d'abrutissement de l'ouvrier, des vices rédhitoires qui ralentissent l'évolution vers les lendemains qui chantent.

La chanson étant devenue spectacle, on voit aussi des interprètes de caf'conc' se servir d'un fait d'actualité comme élément de prestation. Paulus est sans doute le plus bel exemple en ce domaine. En changeant deux vers de sa chanson « En revenant de la revue », il fait allusion au général Boulanger le soir du 14 juillet 1886, sur la scène de l'Alcazar d'Eté, après la revue militaire de Longchamp où le général avait été acclamé. C'est le triomphe et la consécration d'une vedette en pleine ascension.

Mais l'opportunisme, le bagout se retrouvent alors surtout dans la rue, au plus près de l'événement. La chanson, ne l'oublions pas, est encore très présente à cette époque sur les trottoirs des grandes villes avec les camelots, voire dans les campagnes avec les derniers colporteurs. Partout, les foules se familiarisent avec la lecture grâce au développement de l'imprimé sous toutes ses formes : brochures, tracts, affiches, placards, petits formats chansonniers, cartes postales, almanachs etc.

En épousant les tendances du moment, on cherche déjà, bien sûr, à toucher le plus grand nombre de consommateurs par l'entremise de la curiosité, de l'émotion, du rire, des larmes etc. Et à côté de textes de chansons en vogue ; à côté du peigne en corne incassable, de la dentelle et des rubans, on conspue

Jules Ferry et Emile Zola, on célèbre Louis Pasteur, on se moque de Félix Faure ou de Jules Grévy. Bref, à la fois agent et initiateur, le camelot utilise la chanson comme vecteur d'opinion. En ce sens, son rôle dans la flambée des passions populaires est déterminant dans les moments d'exaltations nationales du boulangisme, de l'affaire Dreyfus, du scandale de Panama, par exemple.

Commentateur de l'actualité, auxiliaire parfois des ligues nationalistes ou antisémites, le camelot transforme la rue en espace propice à la propagation des informations les plus utiles comme des pires rumeurs. Son action, par conséquent, est tout aussi déterminante que celle exercée par les cercles socialistes de la fin du XIX^e siècle ou celle des cafés-concerts et autres cabarets artistiques sur une opinion publique certes avide de nouveautés mais aussi attachée à un certain nombre de valeurs qui, dans peu de temps, vont être bouleversées par la Grande Guerre.

Au lieu de rechercher de nouvelles formes d'expression, on s'enfermera dans l'archaïsme. Les sociétés de la Muse Rouge, du Grenier de Gringoire, de la Vache Enragée tenteront en vain de perpétuer le genre. Cabarets et cafés-concerts se transformeront en dancings et en salles de cinéma. La radio et le disque feront disparaître les derniers musiciens de rue.

Au début du conflit, bien avant que des œuvres plus graves gagnent le front et galvanisent des troupes démoralisées, livrées au désespoir et reprenant d'instinct l'usage du timbre comme dans « La chanson de Craonne », au début du conflit donc, une chanson va accéder au succès. Une chanson créée avant les hostilités par Bach puis par Polin, dans l'indifférence générale. Une chanson, à la limite du genre troupier, qui s'appelle, vous l'avez deviné, « Quand Madelon ».

Reprise au théâtre aux armées, « La Madelon » devient alors la chanson préférée des Poilus : un tableau de paix à travers une figure féminine, sorte de Marianne symbolique, qui se refuse à un seul pour se donner à tous.

A l'insu des auteurs, une transmutation était en cours. La foule, une fois de plus, s'appropriait un air, des paroles, des souvenirs, des regrets, un espoir pour forger

l'une de ces parcelles de bonheur qui permettent d'affronter la noirceur du quotidien.

Ce qui, pour moi, constitue sans doute la définition parfaite du succès populaire et caractérise, d'une certaine manière, l'impact et la pérennité de la chanson.