

Chansonnier révolutionnaire



Édition de Michel Delon
et de Paul-Édouard Levayer

nrf

Poésie / Gallimard

COLLECTION POÉSIE

Chansonnier révolutionnaire

*Préface
de Michel Delon*

*Textes choisis
et présentés
par Paul-Edouard Levayer*

nrf

GALLIMARD

PRÉFACE

Tout finit par des chansons...

Les derniers mots du Mariage de Figaro semblent désamorcer les antagonismes sociaux qui ont constitué le moteur de l'intrigue. La pièce s'achève par un vaudeville qui donne à chacun la parole. Qu'on opprime le peuple, nous dit l'ultime couplet, « il peste, il crie / Il s'agite en cent façons / Tout finit par des chansons... » Le ballet général réconcilie apparemment le mari avec sa femme, le père avec le fils, le maître avec le valet. Il n'est pourtant pas si sûr que la morale de la pièce se réduise à cette unanimité, ni que la chanson soit signe d'un joyeux apaisement. On sait les remous que suscitent les représentations de l'œuvre de Beaumarchais en 1784 : son succès est assuré, bien au-delà du public qui peut assister aux représentations, par la diffusion de la romance de Chérubin sur l'air de Malbrough et du vaudeville sur un air noté, cet air sur lequel Suzanne chante :

De cette absurde injustice
Faut-il dire le pourquoi ?
Les plus forts ont fait la loi...

et sur lequel Figaro reprend :

Par le sort de la naissance,
L'un est roi, l'autre est berger ;
Le hasard fit leur distance...

Dans la France des années 1780, tout événement public suscite en effet des chansons ; tout mouvement d'opinion s'exprime de cette façon. C'est le mode d'appropriation

naturel de l'actualité par un public qui parfois ne sait pas bien lire ou ne peut pas acheter de livres. Un air, des paroles se répandent plus vite dans la capitale et à travers les campagnes que l'imprimé. Ils volent de bouche en bouche et passent les barrières : entre la cour et la ville, Paris et la province. Des feuilles volantes, des périodiques, des almanachs fixent un état de chansons qui continuent à se transformer au gré de ceux qui les répètent et les adaptent à leur situation. « Tout finit donc par des chansons, comme dit le proverbe de la comédie, — note Louis-Sébastien Mercier dans le Tableau de Paris — et les événements les plus tristes finissent encore par là, tant le caractère de la nation la porte à mettre tout en vaudeville. J'ai lu, en vers burlesques, les guerres civiles de la Ligue et de la Fronde, et même l'histoire de France. Quand le Français ne rit pas, il faut toujours qu'il chante. »

Par le passé, un foisonnement de chansons a participé à la Fronde, marqué l'effervescence de la Régence au début du XVIII^e siècle. A l'autre bout du siècle, ce sont des chansons qui commentent la crise de l'Ancien Régime. En 1787, un vaudeville met en scène l'Assemblée des Notables. Le premier couplet est celui du roi qui ouvre l'Assemblée sur l'air de Malbrough ; le dernier celui de l'auteur qui s'adresse au public sur l'air final du Mariage de Figaro :

Or, Messieurs, cette assemblée
Qu'on tient en ces tristes jours,
A la France désolée,
Ne pouvant porter secours,
Bientôt sera consolée,
Et sans de bonnes raisons,
Finira par des chansons.

L'année suivante, le peuple parisien croit reconnaître sa cause dans la grogne du Parlement qui entend limiter, au nom de ses droits ancestraux, l'autorité du roi. Il applaudit le retour des Parlementaires à l'automne 88 :

Chantons à perdre haleine
L'heureux événement
Qui gaiement nous ramène
Notre bon Parlement.

...

Tout, dit la chansonnette,
Finit par des chansons.
La preuve en est complète.
Chantons donc et dansons.

Une feuille volante diffuse cette chanson, La Joie publique, dont l'air est celui de la ronde Dansons la capucine, et l'illustre par une scène de rue : trois musiciens — deux violons et une grosse caisse — attirent la population aux fenêtres ; un jeune garçon recueille dans un chapeau les pièces qu'on leur lance ; la foule se réjouit de l'événement, mêlant des Vive le roi aux Vive le Parlement.

Mazarin croyait pouvoir dire : qu'ils chantent, pourvu qu'ils paient. Un siècle et demi plus tard, les contribuables disent en chantant qu'ils ne veulent plus payer. Tout doit bien finir par des chansons, mais des chansons révolutionnaires. Les différents clans qui dominent l'Etat, le gouvernement royal lui-même connaissent le pouvoir d'un air à la mode, ils lancent des couplets dans le public pour soutenir leurs intérêts. La souplesse de la chanson empêche pourtant l'autorité d'en contrôler les effets. Les colères, les espoirs, les illusions de l'opinion finissent par imposer leur style aux refrains qui courent les rues. La signification d'une chanson change si facilement ; il suffit de modifier quelques mots pour que le sens en soit inversé. Le propre du genre réside alors dans l'alliance, toujours éphémère, entre un texte et une musique : des paroles différentes se succèdent sur un même air. Chaque opéra à succès entraîne des parodies, chaque chanson qui se répand dans le public fait se multiplier les variations autour d'une même musique.

La chanson glisse ainsi de l'Opéra à la rue, des campagnes à la ville. La romance de Chérubin est composée par Beaumarchais sur l'air de Malbrough qui est alors sur toutes les lèvres. Personne ne peut dire exactement l'origine de ce refrain. La nourrice du Dauphin, Mme Poitrine, l'aurait apporté de son village natal ; il se serait imposé à la cour d'où il aurait gagné Paris. Le théâtre s'en est emparé : plusieurs pièces ou pantomimes tournent autour du personnage de Malborough et de l'air qui lui est désormais indissociable. Beaumarchais s'en saisit et lui accorde un regain de renommée, en le faisant chanter par Chérubin. Un tel cheminement, de la campagne

natale de Mme Poitrine au Mariage de Figaro, n'a rien de bien certain et, si l'on veut remonter plus haut, la trace devient encore plus floue : s'agit-il d'un air de soldats, se vengeant des peurs bleues que leur a causées le général anglais ou de déplorations parodiques de la mort d'un grand personnage dont les humbles saluent la mémoire avec un détachement ironique ?

Verba volent : la chanson est chose fugitive. Son efficacité sociale est faite de son insaisissable ubiquité. Les historiens modernes peuvent recenser les feuilles volantes, souvent mal conservées, traquer les publications dans les journaux, les allusions dans les Mémoires du temps ou dans les rapports de police, la chanson échappe fréquemment à leurs investigations méthodiques. Elle est parfois chantée sans être transcrite, parfois aussi écrite et publiée sans être réellement chantée. Présente à la fois à la ville et dans les campagnes, pratiquée à tous les échelons de la hiérarchie sociale, elle offre à l'opinion un mode d'expression idéal lorsque explose la Révolution. 1789 inaugure une prise de parole généralisée qui se traduit par une prolifération de brochures, de journaux et de chansons nouvelles. La radicalisation des événements accentue cette créativité, à la fois populaire et savante. Les travaux de Constant Pierre permettent de décompter 116 chansons en 1789, 261 en 1790, 308 en 1791, 325 en 1792, 590 en 1793 et jusqu'à 701 en 1794. La courbe ascendante de la Révolution et de l'inventivité en fait de chansons s'arrête là ; de thermidor au Consulat, le nombre des créations décroît : 137 en 1795, 126 en 1796, 147 en 1797, 77 en 1798, 90 en 1799, 25 en 1800.

On trouve, récopiée ici et là, une citation de La Harpe : « Le peuple français est le peuple chanteur par excellence... Il n'y a dans toute son histoire qu'une seule époque où il n'ait pas chansonné : c'est celle de la Terreur. Mais aussi ce n'est pas une époque humaine, puisque ni les bourreaux ni les victimes n'étaient des hommes, et, dès qu'on a cessé d'égorger, les Français ont recommencé à chanter. » La hargne a égaré l'ancien révolutionnaire, passé à la défense du Trône et de l'Autel. La Terreur s'inscrit musicalement dans la continuité ascendante de la Révolution et représente l'apogée des créations.

Ce n'est donc pas une simple formule de dire que la Révolution s'est faite en chantant. La chanson a directement

participé à ses grands moments dont elle a ensuite perpétué le souvenir : chanson-événement, puis chanson-mémoire. Les mouvements de l'opinion, les manifestations de rues sont rythmés par des slogans qui condensent en quelques mots un état d'esprit, mais aussi par des symboles moins abstraits, plus immédiatement sensibles : cocardes et couleurs, musique et refrains, vêtements et bonnets.

Dans les premiers jours d'octobre 89, les milieux royalistes se ressaisissent, le régiment de Flandres est rappelé à Versailles. Les gardes du corps du roi décident alors de donner un gala en son honneur au château de Versailles. Le dîner se transforme vite en manifestation contre-révolutionnaire. On y parle sans doute de marcher sur Paris. Les craintes et les hantises de l'opinion cristallisent autour d'objets symboliques : des cocardes tricolores auraient été piétinées, des cocardes blanches arborées, l'air O Richard, ô mon roi exprimant la nostalgie de l'Ancien Régime. Mme Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette, donne le point de vue royaliste : « Les tables étaient dressées sur le théâtre ; on y avait placé alternativement un garde du corps et un officier du régiment de Flandres. Un orchestre nombreux était dans la salle ; les loges étaient remplies de spectateurs. On jouait l'air O Richard, ô mon roi ! Les cris vive le roi retentirent dans la salle pendant plusieurs minutes. » Survient alors la famille royale : « L'enthousiasme devint général : l'orchestre joua de nouveau, au moment de l'arrivée de Leurs Majestés, l'air que je viens de citer et de suite un air du Déserteur : Peut-on affliger ce qu'on aime ? qui fit beaucoup de sensation sur les spectateurs. »

Sous la plume d'Anacharsis Cloots, cette fête dégénère en orgie, en provocation contre-révolutionnaire : « Les propos, les chansons les plus anticiviques, les cris Vive le roi, les imprécations les plus grossières contre les représentants de la nation, contre les défenseurs de la liberté, font retentir les voûtes de la salle (...). Dans l'enthousiasme de leur ivresse, ces soldats franchissent toutes les barrières pour s'élancer auprès de leur bon roi, qui était à l'amphithéâtre, afin de toucher et de baiser à leur gré ses habits ; enfin, pour digne accompagnement de ces scènes déshonorantes, l'air O Richard, ô mon roi est joué et chanté avec les démonstrations les plus frénétiques. » Lorsque le roi fait mine de se retirer, « on parodie à

nouveau les airs Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? O Richard, ô mon roi ! l'univers t'abandonne. Ces chants produisent l'effet de l'électricité ; l'extravagance de l'enthousiasme est au comble. » Les deux versions de la scène montrent bien l'utilisation du répertoire lyrique qui confère à des airs connus une actualité politique nouvelle. Les gardes du corps s'approprient en octobre 89 deux pièces de Sedaine, d'une part Richard cœur de lion, mise en musique par Grétry et créée en 1784, de l'autre Le Déserteur qui date de 1769, sur une musique de Monsigny. Le grand air sur Richard, roi prisonnier, peut en effet rappeler la situation de Louis XVI dont la marge de manœuvre se réduisait :

O Richard, ô mon roi !
L'univers t'abandonne ;
Sur la terre il n'est donc que moi
Qui m'intéresse à ta personne.
Moi seul, dans l'univers,
Voudrais briser tes fers.
Et tout le reste t'abandonne.

L'utilisation de chansons anciennes ou de morceaux connus du théâtre lyrique va de pair avec les créations. La fête de la Fédération en fournit un des meilleurs exemples. La scène se déroule neuf mois après la précédente : il s'agit de célébrer le premier anniversaire de la prise de la Bastille dans une grande cérémonie qui scelle l'alliance du roi et de la nation et réconcilie tous les Français. Des délégations montent des quatre coins du pays ; la préparation des lieux suscite un concours de bonnes volontés qui évoque à Mercier l'image de l'électricité, déjà rencontrée dans le texte de Cloots : « Dans ce jour solennel ce fut comme une expérience d'électricité. Tout ce qui touchait à la chaîne dut se ressentir de la commotion ; elle fut grande, elle fut universelle. » La métaphore, préparée par l'engouement du siècle pour les expériences électro-statiques et pour le magnétisme de Mesmer, exprime la contagion émotive qui se matérialise sous la forme d'une chanson. Pendant les travaux de terrassement, puis au cours de la fête, « tous les individus se tiennent quatre à quatre, portant avec gaieté la pelle et la pioche ; leur cri de ralliement est ce refrain immortel d'une chanson nouvelle, qu'on appelle le Carillon national ; tous chantent à la fois :

Ah ! ça ira ! ça ira ! ça ira ! — Oui pardieu ! ça ira ! répètent tous ceux qui les entendent. » Les témoins se réjouissent que tout le prisme social soit représenté au Champ de Mars, du plus riche au plus modeste, du plus âgé au plus jeune : « On a vu toute une famille travaillant au même endroit ; le père piochait, la mère chargeait la brouette, et leurs enfants la roulaient tour à tour, tandis que le plus jeune, âgé de quatre ans, porté dans les bras de son aïeul qui en avait quatre-vingt-treize, bégayait en riant Ah ! ça ira ! ça ira ! »

Mercier explique plus loin dans *Le Nouveau Paris* que la formule ça ira était l'expression favorite de Franklin au plus fort de la Révolution américaine, elle exprimait la détermination et l'espérance des Insurgents. Adaptée à un air de danse, elle devient un des symboles de la Révolution française, de son dynamisme, capable de renverser tous les obstacles, intérieurs et extérieurs¹ :

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Le peuple en ce jour sans cesse répète :
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Malgré les mutins tout réussira.

Elle a donné, dit encore Mercier, « un exemple frappant du pouvoir de la musique », « on répétait ça ira d'un concert unanime. » Son succès se marque au nombre des variations qui l'adaptent aux changements de l'actualité. La joyeuse unanimité sait se faire vengeresse contre les ennemis, d'où une variante agressive :

Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates à la lanterne !
Ah ! ça ira, ça ira, ça ira,
Les aristocrates on les pendra !

De tels refrains, mieux encore que de simples slogans parlés ou criés, donnent leur rythme aux manifestations parisiennes. Ils entraînent la foule à l'assaut des Tuileries. Le 9 août 92 au soir, Danton harangue les Cordeliers : « Que ce tocsin sonne la dernière heure des rois et la première heure de la vengeance et de la liberté du peuple. Aux armes, et ça ira ! » La chanson répond alors au discours, la parole collective réassume la

1. Chanson 13.

parole individuelle, la prolonge et lui donne corps, la musique souligne la volonté populaire. Le même air, le lendemain, préside à la rencontre des divers groupes d'insurgés. Le roulement de tambours et le Ça ira soutiennent leur détermination jusqu'au palais. Deux jours plus tard, Chamfort déambule avec enthousiasme dans la capitale, transformée par la chute de la monarchie. Des symboles visuels et sonores caractérisent la situation nouvelle : la statue de Louis XV est renversée au milieu de ce qui va devenir la place de la Révolution avant d'être baptisée place de la Concorde ; celles de son aïeul ont connu le même sort place Vendôme et place des Victoires ; celle d'Henri IV sur le Pont-Neuf n'a pas même été épargnée. Chamfort écrit à un correspondant : « Voulez-vous savoir de combien de siècles l'opinion a cheminé depuis deux mois ? Rappelez-vous le symptôme que je vous citais de la passion française pour la royauté, ce que je vous prouvais par la facilité avec laquelle les danseurs jacobins, sous mes fenêtres, passaient de l'air Ça ira à l'air Vive Henri IV ! Eh bien ! cet air est proscrit ; et, au moment où je vous parle, la statue de ce roi est par terre : rien ne m'a plus étonné dans ma vie. »

En ces jours qui voient l'écroulement de la monarchie, La Carmagnole accompagne le Ça ira : même rythme entraînant, mais l'allégresse est de plus en plus agressive, le canon fait entendre sa voix¹ :

Dansons la Carmagnole,
Vive le son (bis)
Dansons la Carmagnole,
Vive le son du canon !

Si ces deux airs incarnent la Révolution des sans-culottes et s'identifient pour certains aux débordements de la populace, une autre chanson est née alors, qui devait progressivement devenir l'hymne de la Révolution avant d'être celui de la France². On a souvent raconté sa naissance, un jour d'avril 1792, à Strasbourg. La Carmagnole et la plupart des variations du Ça ira en dehors du texte de Ladré étaient des chants simples, anonymes, dont les paroles étaient spontanément

1. Chanson 33.

2. Chanson 32.

apparues sur des rythmes plus anciens. Le Chant de guerre pour l'armée du Rhin que compose Joseph Rouget de Lisle, capitaine du génie en garnison à Strasbourg, avec l'aide du maire de la ville et de l'épouse de ce dernier, est un chant plus noble, plus savant. Le motif musical s'apparente à la grande musique, plus qu'aux danses populaires ; la langue est celle de la poésie classique, avec ses rejets : De la tyrannie / L'étendard sanglant, son lexique de tragédie ou d'épopée : cette horde d'esclaves ; cohortes étrangères rime avec phalanges mercenaires.

La Carmagnole était un chant de guerre civile, de combats de rue. Le Chant de l'armée du Rhin est celui de la guerre aux frontières, celui des chants de bataille traditionnels. L'extraordinaire succès de cet air qui se répand comme une traînée de poudre à travers tout le pays et se voit adopter par les bataillons des Marseillais qui lui donnent bientôt son nom, montre assez que la Révolution tire son dynamisme de l'alliance des sans-culottes et des bourgeois, des petits artisans et paysans et des acheteurs de biens nationaux. Alliance instable sans doute mais dont la force agissante s'exprime dans cette Marseillaise dont les notables du XIX^e siècle pourront vanter les mérites patriotiques et artistiques au détriment de La Carmagnole et du Ça ira, jugés populaires et vulgaires.

Pourtant, l'opposition de la tyrannie et de la liberté, de l'esclavage et de la citoyenneté donne clairement à La Marseillaise un contenu révolutionnaire. La patrie y désigne, selon le sens classique du terme, le lieu de la liberté, de la participation à la vie publique, et ne se réduit pas à la terre des ancêtres, menacée par l'étranger. Elle est principe d'une mobilisation politique, non d'un enracinement. Créée en Alsace, reprise en Provence, chantée bientôt sur tous les fronts de la guerre extérieure aussi bien que dans les faubourgs parisiens, La Marseillaise s'impose, selon la formule du ministre de la Guerre Servan, comme « le Te Deum de la République ». Non plus action de grâce adressée à une transcendance, mais prise en charge par les hommes de leur propre histoire. Au cœur des célébrations patriotiques, La Marseillaise a l'ampleur et la sacralité d'un hymne de réunion nationale ; réduite à un vers, au bas d'une estampe représentant l'exécution de Louis XVI, elle retrouve toute la violence de la colère populaire. Qu'un sang impur abreuve nos sillons,

telle est en janvier 1793 la légende d'une estampe qui montre la tête de Louis XVI, tenue par les cheveux et dégoulinante de sang.

Si personne ne conteste à Rouget de Lisle la paternité de La Marseillaise, il s'en faut de beaucoup que notre hymne national se confonde avec le poème chanté pour la première fois en avril 1792. La création durant la Révolution se caractérise par des échanges permanents entre inventions individuelle et collective, entre formes savantes et populaires. Rouget de Lisle a composé les six premières strophes de son chant, mais le septième couplet apparaît vers l'automne 1792, qui bientôt fera corps avec l'hymne et s'y intégrera organiquement :

Nous entrerons dans la carrière
Quand nos aînés n'y seront plus ;
Nous y trouverons leur poussière
Et la trace de leurs vertus.

L'image est celle de la relève des générations. De même, les créateurs, connus et anonymes, se succèdent pour faire l'hymne national. Le 30 septembre 1792, Gossec orchestre La Marseillaise et l'intègre, à la suite de Veillons au salut de l'Empire, à un spectacle représenté à l'Opéra, L'Offrande à la liberté. Culte rendu à la liberté et appel aux armes, silence religieux et fracas des tambours et trompettes alternant dans cette scène lyrique qui culmine sur La Marseillaise.

La collaboration entre les artistes est institutionnalisée par la Révolution. Les grandes fêtes civiques naissent du concours du peintre et du musicien, du poète et du chorégraphe, et leur réussite dépend de la réponse qu'ils savent apporter à l'attente populaire. La chanson en particulier suppose la rencontre d'un parolier et d'un musicien, puis celle de ces artistes avec un public qui adopte l'air ou s'empresse de l'oublier sitôt achevée la cérémonie officielle. De la rue naissent des refrains, d'autres sont des commandes du Comité d'instruction publique ; les premiers réagissent à l'actualité, la commentent à chaud, les seconds installent déjà la Révolution dans l'histoire et organisent les rites de la République. Les uns sont volontiers goguenards, les autres souvent guindés, mais chansons et hymnes s'enrichissent réciproquement.

Michel Vovelle a tenté une sociologie des auteurs. On