

Chanter sous la Révolution, à Liège et à Paris : nuancer les lieux communs

Jean Claude Bologne
Collège Belgique, Liège, 10 février 2026

À l'Hôtel de Ville de Paris, les paliers des deux grands escaliers des Fêtes sont surmontés de coupoles qui furent décorées d'allégories en 1889. Le palier sud, confié à François Schommer, évoque la ronde des chansons des rives de la Seine, Paris étant sous la Troisième République la reine incontestée de la chanson française, sinon mondiale. On le sait, en France, tout finit par des chansons. La ronde est supportée par quatre pendentifs évoquant les grands genres de poésie chantée : « La Chanson amoureuse », « La Chanson bachique », « La Chanson satirique » et « La Chanson patriotique ». Si les trois premières sont intemporelles, la quatrième, brandissant le laurier et le drapeau tricolore, est très clairement datée par le bonnet phrygien adopté à la Révolution française. L'équivalence chanson patriotique / Révolution française est une évidence rappelée par toutes les histoires de la chanson : dès qu'on aborde cette période, on se borne le plus souvent à la *Marseillaise* et au *Ça ira*, auxquels peuvent s'ajouter une poignée de « tubes », le *Chant du départ* ou la *Complainte sur la mort de Marat*. Les livres, les spectacles, les expositions, les enregistrements de CD, les émissions radiophoniques, tout est d'accord : on ne parle que de la révolution en chansons, et non de la chanson sous la révolution¹. Il ne s'agit pas de nier le phénomène : la dernière décennie du XVIII^e siècle a suscité une explosion inégalée de chansons patriotiques – plus de 2000 entrées² entre 1789 et 1802 dans le relevé de Constant Pierre (1904), avec une apogée en 1793 et 1794, autour de la Terreur.

Mais il faut se méfier des évidences. D'une part, les chansons patriotiques ne sont pas spécifiquement révolutionnaires : elles sont de toutes les époques depuis les chansons de Croisades et ne sont pas aussi répandues que le voudraient les autorités qui les commandent ; d'autre part, la Révolution a aussi poussé la romance, et chanté avec la même conviction l'amour et le vin. Comment est né ce cliché, quelle est sa part de vérité, qu'est-ce qu'il occulte sur la chanson durant la Révolution ? Telles sont les questions que se pose cette conférence.

Je donnerai à la période l'étendue chronologique adoptée par la plupart des historiens, entre 1789 et 1799³. Le terme « Révolution » englobe dans ce cas la Constituante (1789-1791), la Législative, ou monarchie constitutionnelle (1791-1792), la Convention (girondine, 1792-1793 ; montagnarde, 1793-1794 ; thermidorienne, 1794-1795), le Directoire (1795-1799). Politiquement, le régime reste monarchique entre 1789 et 1792 et républicain à partir de 1792. Idéologiquement, certains historiens considèrent que la propagation des idées républicaines a continué dans la conscience populaire, et surtout militaire, sous le Consulat et dans les premières années de l'Empire. Toutes ces nuances peuvent effectivement apparaître dans l'histoire de la chanson. Tel est aussi l'objet de cette conférence.

J'ai également eu la curiosité d'interroger sur le même sujet la Révolution liégeoise, qui a d'autres racines, d'autres mentalités, d'autres soubresauts. Liège était déjà, de par sa position et son passé, un carrefour de l'Europe, la chanson m'a permis de faire de nombreuses incursions dans notre « *pitite patrye* ».

1. L'envie de chanter ?

Au départ, les événements tragiques que traverse la France ont semblé contraires à la bonne humeur des chansonniers. L'Ancien régime a vu fleurir les chansons légères ou graveleuses que l'époque tente de combattre. « Il faut avoir un fond de gaieté pour chanter dans ce moment », estime-t-on en 1793, en se plaignant des chansons contre-révolutionnaires (en

l'occurrence contre les sans culottes) qui reprennent « avec une espèce de fureur »⁴. La France a d'autres priorités, comme le résume vigoureusement un soldat dans une scène patriotique de la même année :

« Quand il s'agit de chanter ou de boire,
Très-volontiers je vous cède le pas ;
Quand il faudra disputer la victoire,
Vous me verrez le premier au combat⁵. »

Pour les plus vertueux des journalistes de 1793, la muse badine mérite même les pires accusations : « *celui-là [...] qui veut distraire de la chose publique, est justiciable du tribunal révolutionnaire.* » Seule la muse patriotique, même sur des sujets légers, peut alors trouver grâce : « Lorsqu'aux frontières le soldat donne sa vie pour la république, le poète doit au moins *chanter* pour elle. Ce ne peut pas être un sacrifice pour le patriote ; car sa lyre ne doit vouloir exprimer que les accents de la liberté⁶. »

Si des revues continuent d'en publier, comme les *Étrennes lyriques, anacréontiques*, les chansons légères sont fustigées par la critique. Le recueil de 1791, selon l'un d'eux, est « encombré » d'« ordures » qui témoignent de sa « décrépitude ». Certes, poursuit-il, « la gaité est éclipsée » et les chansonniers se sont mis en tête de gouverner l'État plutôt que d'écrire des chansons. « Mais faut-il absolument qu'il existe un recueil périodique de chansons chez un peuple qui ne chante plus ? Et, supposé que cette compilation soit utile à son auteur, pourquoi, au défaut de chansons lyriques et anacréontiques, ne rassemble-t-il pas au moins celles qui font époque dans l'histoire de la révolution ? Un pareil recueil pourroit être curieux, peut-être même utile, un jour, aux historiens, surtout si l'éditeur, sans faire acception d'opinions et de partis, rassembloit, sous les auspices de la liberté, toutes celles qui ont un peu marqué⁷. » Et de citer, en premier, le *Ça ira*, tout en incitant à publier également des chants contre-révolutionnaires. Mais rien que des chansons sérieuses et d'actualité...

Et les chansonniers de se lamenter, comme le vaudevilliste Valade, sur l'air *Le petit mot pour rire* :

« Ne plus boire, ne plus chanter,
Toujours gémir & s'attrister,
Ma foi ! c'est un martyr :
La politique & ses débats
Ont remplacé dans nos repas
Le petit mot pour rire⁸. »

Nuançons déjà ce premier lieu commun. Des chansons gaies ont continué à circuler, et à être créées, comme le *Cadet Rousselle* daté de 1793. Par ailleurs, tous les patriotes n'incriminent pas le nouveau régime de cette morosité ambiante. Le quartier-maître Jean-Baptiste Regnault Huet de Coëtlizan, engagé volontaire en 1792 dans le 2^e bataillon de volontaires de la Loire-Inférieure (« volontaires nantais »), en est témoin lorsqu'il arrive avec l'armée des Pyrénées à Castelnaudary. Durant les fêtes champêtres, « tout garde le silence »

« Les ris sont bien loin dans le bocage,
les jeux ont quitté les vallons
et le dieu chéri des moissons
rentre chaque soir au village
sans tambourins et sans chansons. »

Mais il ajoute aussitôt : « Cependant les vieillards assurent qu'il ne faut pas rejeter cette tristesse sur la Révolution. » Certes, on peut envisager qu'ils restent prudents devant le bataillon des volontaires, ou qu'ils soient tout simplement nostalgiques des divertissements spontanés de leur jeunesse. Mais ils assurent que la cause en est au contraire dans la corruption des mœurs. Autrefois, à l'arrivée des musiciens, « les péronnelles du canton [...] parcouraient les villages et la ville en dansant et en chantant avec leurs amis. Mais les mœurs se sont corrompues, l'ambition s'est emparée de Messieurs les joueurs de [galoubets], ils se tiennent sous les granges et prennent un sou par contredanse. Les plaisirs achetés ne sont plus des plaisirs et l'on ne dans plus comme autrefois⁹. »

L'envie de chanter durant ces périodes troublées s'est donc perdue dans certains cas, mais il ne faut ni généraliser ce repli, ni l'attribuer unilatéralement à la répression des autorités ou à la pression des patriotes. La chasse aux chansons légères, qui semblent narguer la gravité du moment, est un phénomène parmi d'autres. Il se traduit parfois par un gel des pratiques publiques. Les réunions du (deuxième) Caveau, la plus célèbre des sociétés chantantes, s'arrêtent en 1789 et ne reprendront qu'en 1796 avec les Dîners du Vaudeville. Le musicien liégeois Henri Hamal se plaint dans son journal que la Révolution l'a privé de concert et de spectacle jusqu'en 1793 – ce qui n'est pas le cas en France, où les théâtres sont encore nombreux. En contrepartie, les autorités ont suscité ou encouragé une masse de chansons nouvelles, martiales ou patriotiques. Cette volonté de remplacer le vieux répertoire témoigne, en creux, de la permanence de l'envie de chanter dans toutes les classes de la société.

2. Les chansons patriotiques

La grande nouveauté de la Révolution, c'est sans doute la chanson idéologique. Il y a toujours eu des chants de guerre, des satires parfois cruelles contre les ennemis personnels ou de classe, mais des chansons ouvertement destinées à promouvoir des valeurs nouvelles me semblent une originalité de l'époque, ainsi que l'extraordinaire propagande qui a accompagné leur lancement.

Certes, ce « grand remplacement » n'est pas non plus sans exemple dans l'histoire de la chanson. Dans une moindre mesure, le renouvellement du répertoire à l'aube de la chrétienté pourrait lui être comparable, lorsque de véritables collections d'hymnes et de chants religieux divers ont promu des valeurs alors révolutionnaires. Mais le contexte était très différent et les moyens utilisés rudimentaires. De ce point de vue, c'est une nouvelle ère qui s'ouvre en 1789 dans l'histoire de la chanson, tant dans la chanson politique que dans les moyens de diffusion et de promotion.

Ce n'est pas le répertoire en tant que tel qui fait l'originalité des chansons de l'époque. Un rapide tour d'horizon nous le rappellera. On pourrait classer ce nouveau répertoire en différentes catégories :

- des **chansons militaires**, comme *la Marseillaise* ou *le Chant du départ*, qui deviennent peu à peu des hymnes patriotiques, ou comme, à Liège, la *Marche patriotique* que l'abbé Évrard Ramoux compose en 1790 à la demande de Donceel pour exhorter les milices qu'il commande à résister aux armées autrichiennes. Son refrain bien connu, *Valeureux Liégeois*, a par la suite été adopté par les Parisiens qui ont chanté *Valeureux Français* ! L'air fut à nouveau adapté par les Liégeois en 1792 pour appeler les « Valeureux Français » à venir leur secours après la restauration du Prince-Évêque¹⁰ !

On le sait, les chants militaires sont de tout temps. Le plus ancien que nous connaissions date du III^e siècle et célèbre l'exploit de l'empereur Aurélien après le massacre des Sarmates (vers 270). L'*Histoire auguste* (chap. VI) nous a conservé les paroles de ce qu'elle appelle un « refrain bien connu »¹¹. Les chansons de croisade, le *Réveillez-vous Picards* chanté

depuis 1503, nous montrent que l'appel à la guerre a une longue histoire. Mais jamais auparavant de véritables recueils de chants militaires n'avaient été réunis et publiés. Ces chansons se multiplient dans la deuxième phase de la Révolution, après le 20 septembre 1792, la déclaration de guerre au roi de Bohême et la proclamation de la patrie en danger¹².

- des **hymnes** destinés aux cérémonies, comme l'*Hymne à l'Être suprême* ou les multiples *Hymnes à Rousseau* chantés pour sa panthéonisation, voire les *Couplets chantés à la fête Sans-Culottide* célébrée à Liège en 1793. Constant Pierre en a répertorié 110, sur des critères parfois un peu différents, mais le nombre donne déjà une idée de l'importance de cette production officielle. Presque toutes ces œuvres sont en effet composées par les musiciens de la Garde nationale, devenue Institut national de musique en 1793, puis Conservatoire en 1795¹³. La période républicaine, après l'exécution de Louis XVI, va multiplier les chansons de célébration et de propagande : la production double de 1792 à 1794. Cela m'a rappelé l'effort de l'Église primitive pour remplacer les chants sacrés païens. Une production plus durable pour celles-ci, mais pour celles-là, l'imprimerie et la force du pouvoir en place ont permis une propagation bien plus rapide des hymnes républicains.

- des **chansons vengeresses**, comme le *Ça ira*, qui connut dans sa version liégeoise des couplets aussi virulents, puisqu'on se proposait de faire sauter dans la Meuse les affreux soldats du Palatinat, les premiers à être intervenus après la condamnation de Wetzlar ! Ces satires virulentes ne sont pas nouvelles non plus, et l'on peut penser à la vague inédite de *mazarinades* lors de la Fronde de 1648-1653, mais elles étaient jadis dirigées contre un homme plus que contre toute une classe.

- des **pamphlets politiques**, comme les *Œufs de Pâques* envoyés au pape vers 1791 pour lui annoncer la fin de son pouvoir¹⁴, le *Cri de mort contre les rois* (1793), *L'inutilité des prêtres* (1793) — ou, à Liège, la *Confession générale du prince de Liège*, à l'abbaye de Saint-Maximin où s'est réfugié en 1789 César de Hoensbroeck. Elle est chantée sur le vieil air populaire du *Confiteor*, relatant la confession parodique d'une femme abandonnée¹⁵ : ici, c'est le prince-évêque en fuite qui avoue ses crimes et l'abbé qui l'écoute, devant leur nombre et leur horreur, finit par le vouer au diable¹⁶ !

Ici encore, la chanson satirique a été un grand classique de l'époque moderne, mais très rarement issue des milieux dirigeants. Son développement s'accélère en France à partir des années 1760 et connaît un formidable essor dans les dernières années de l'ancien régime. Le phénomène est bien connu et a préparé les esprits aux revendications révolutionnaires. Son développement, en 1789-1791, a pu sembler pour certains historiens, une « manipulation » du peuple, excellent « moyen de pression » pour accéder au pouvoir¹⁷. À Liège, une querelle futile sur la concession des jeux de Spa a engendré, en 1785, une masse de chansons satiriques qui a échauffé les esprits et préparé à la révolution.

- des **chansons anecdotiques** racontant l'histoire en train de s'écrire. Ces chansons ont souvent mal vieilli, car il faut décoder les allusions souvent très précises, en particulier les commémorations, qui à l'époque déjà ne pouvaient se diffuser largement. La *mémorable Journée du 1^{er} Prairial* fait certes allusion à un événement que ses conséquences ont fait entrer dans l'Histoire, l'insurrection populaire contre la Convention thermidorienne, mais cherchait-elle à se répandre¹⁸ ? C'est l'hommage d'un volontaire à la Convention qui nous renseigne plus sur le rôle social de la chanson, que l'on envoyait comme un mot de soutien dans l'épreuve. Elle n'est plus attestée que par son dépôt aux Archives Nationales. Quant au *Voiege a Chaudfontaine* rappelant, à Liège, le déplacement des volontaires de Vivegnis et de Saint-Léonard, le 19 septembre 1790, il n'avait guère de chance d'être chanté à Paris...

On peut adapter à cet effet des chansons à la mode de même tonalité. Ainsi, la chanson *Pauvre Jacques*, qui plaignait à l'origine un vacher du petit Trianon aux amours malheureuses, connaissait-elle un succès malvenu, car elle était attribuée à la marquise de Travanet ou carrément à Marie-Antoinette. Sa musique plaintive s'adaptait bien aux déplorations, d'où qu'elles proviennent. Du côté royaliste, elle a rendu la parole à Louis XVI fraîchement décapité (« O mon Peuple ! que vous ai-je donc fait ?). Du côté républicain, elle a servi à une *Complainte sur la mort de Marat* (« Peuple, pleurons, notre ami ne vit plus).

Ce que l'on appelait jadis des *pasquils*, des *pasquinades* (restés en wallon sous la forme *paskèyes*), est une mode remontant au moins, elle aussi, à l'antiquité, et d'intérêt limité lorsque les événements évoqués sont entrés dans l'oubli.

Tout ce répertoire n'a donc rien de bien original ; il n'a de nouveau que l'explosion subite qu'ont connue ces chansons en deux ou trois ans, leur prétention à monopoliser la production, et surtout leur conviction de concerner l'ensemble de l'humanité et non une nation en particulier. Héritière de l'universalisme des Lumières, la Révolution est convaincue que ses principes sont « naturels » et séduiront tous les peuples, pour peu qu'on les délivre des « tyrans » qui les oppriment. Elle n'entreprend pas des guerres de conquête, mais de libération. Ses ennemis ne sont pas les peuples, mais les accapareurs et les oppresseurs. Cette originalité dans la perspective politique et militaire se ressent dans le répertoire chanté. C'est ce qui peut expliquer que les chansons anecdotiques ou événementielles aient peu survécu, tandis que les chansons plus générales, qui appellent à renverser les tyrans ou à fêter la liberté sur un air entraînant, ont connu une promotion d'autant plus fulgurante qu'elles s'adaptent facilement à toutes les nations.

Je m'attarderai davantage sur des tentatives sociologiquement plus intéressantes, et, je pense, inédites dans l'histoire des mentalités.

- des **chansons idéologiques** ou morales véhiculant les nouvelles valeurs républicaines, qui peuvent agir en profondeur. Il peut s'agir de faire connaître les droits acquis (*La Constitution française en chansons, à l'usage des honnêtes gens* de Sylvain Maréchal, publiée en 1792), mais aussi de véhiculer des valeurs plus larges : l'enfance, l'hospitalité, les vertus familiales, la simplicité, la Nature, qui s'opposent aux « vices » que l'on dénonce chez les ci-devant aristocrates. C'est un des traits les plus originaux de la chanson révolutionnaire. La déclaration des droits de l'homme fut souvent chansonnée elle aussi. Par exemple, son article 6 (« Tous les citoyens étant égaux [aux yeux de la loi], sont également admissibles à toutes les dignités, places et emplois publics, selon leurs capacités, et sans autres distinction que celles de leurs vertus et de leurs talents ») peut être ainsi chanté sur l'air de *L'allure mon cousin* :

« Des honneurs, des emplois,
Mon cousin,
Rien ne peut nous exclure :
Vise, si tu m'en crois,
Mon cousin,
Vise à la prélature,
Mon cousin :
Voilà, mon cousin, l'allure, &c.¹⁹ »

Malheureusement, derrière cet effort de populariser des idées nouvelles, il y a parfois des préjugés sociaux ou misogynes : ce sont les femmes, que l'on croit plus frivoles, qui s'instruisent par des chansons. On leur dédie par exemple les *Étrennes au beau sexe, ou la Constitution française mise en chansons*²⁰. Quant à l'*Almanach de la mère Gérard*, il nous

donne, sur l'air de la *Fanfare de Saint-Cloud*, un tableau hélas vivant de la façon dont on entend répandre les nouvelles valeurs :

« 1. Du depuis que d'l'Assemblée
Not' homme est venu d'retour,
Les jeunes gens de not' contrée
S'rendont cheux nous chaque jour :
Tandis que Gérard explique
Les décrets à nos garçons,
Mes soins aux filles j'applique,
J'les instruis par des chansons.

Notons que dès le deuxième couplet, « instruire » et « amuser » sont parfaitement synonymes...

2. Pour amuser nos fillettes,
Que j'voulons former au bien,
J'ons fait mettr' en chansonnettes
Tous les droits du citoyen :
A la fin de la journée,
Chacune au retour des champs,
Vient consacrer sa soirée
A s'instruire par des chants²¹. »

Les chansons, qui permettent d'atteindre ceux qui n'ont pas reçu d'éducation suffisante pour lire les journaux ou de séduire les esprits que l'on juge trop frivoles pour s'intéresser aux lectures publiques, deviennent un outil pédagogique apprécié. On y a aussi recours pour diffuser le nouveau récit national, par exemple dans *La Révolution en vaudevilles, ou Précis exact et circonstancié de ses principaux événements depuis l'assemblée des notables jusqu'à la conclusion du procès de Carrier* publiée en 1794-1795 par un citoyen anonyme.

• des **chansons didactiques** dont la thématique n'a rien de patriotique, mais qui familiarisent avec le vocabulaire républicain. Il suffit ici aussi de reprendre une chanson à la mode et d'en changer habilement les thèmes. La forte tradition de la chanson française et la diffusion du répertoire obligent à réutiliser les musiques, les thématiques, et souvent les paroles de chansons plus anciennes. Cela donne à la chanson révolutionnaire un aspect très particulier. Ainsi, une chanson galante, en 1793, déclinant les jours de la semaine a-t-elle permis de fixer dans les esprits ceux de la toute nouvelle décade. Sur le mode de la comptine « L'empereur, sa femme et le petit prince », la chanson raconte les ruses d'une jeune femme remettant sans cesse au lendemain ce qu'elle peut accorder à un galant : un rendez-vous, un aveu, un bouquet, un baiser sur la main puis sur les lèvres... Et ainsi de suite jusqu'au décadi, où il convient de se reposer – la mère rentrant le lendemain, la tentative de séduction a échoué. « La Décade²² » se chante, excusez du peu, sur l'andante de la symphonie Impériale de Haydn (n° 53 en ré Majeur), par l'intermédiaire de la romance de *Fat dupé*, une comédie de Monnet²³ :

« 1. Primidi, pour la Décade,
Partit la mere à Suzon.
Je vis, à la promenade,
L'inhumaine & sans façon,
Je lui dis : veux-tu, la belle,

Chez toi que j'aille un matin ?
Oui, citoyen, répond-elle,
Tu n'as qu'à venir demain. » (*bis*)

Cette chanson ne fait qu'adapter au nouveau vocabulaire une chanson publiée en 1789 par un Officier au Corps Royal du Génie, Hennet de Franois²⁴ :

« Lundi, pour une Semaine,
Partit la mère à Suzon.
Je rencontrai l'inhumaine,
Et je lui dis sans façon :
Me permettez-vous, la belle,
D'aller vous voir un matin !
Oui dà, Monsieur, répond-elle,
Vous pouvez venir demain. »

La chanson permet de fixer dans les mémoires les noms des dix jours républicains, de primidi à décadi. Mais d'autres transformations sont tout aussi significatives, d'abord dans le vocabulaire : « Monsieur » est ainsi remplacé par « citoyen ».

Mais il y a aussi une évolution significative des mœurs : en effet, les citoyens désormais ne se vouvoient plus. Le tutoiement est décrété en 1793 par la Convention. Certes, il ne concerne que les administrations, mais le vouvoiement devient désormais suspect. Le théâtre et la chanson deviennent des moyens de propagation, sinon de propagande²⁵. Dans notre chanson, on se tutoie donc « comme des vrais Grecs », ce qui tombe très bien pour la métrique, du moins dans les passages où « citoyen » a pris la place de « Monsieur », qui compte une syllabe de moins ! « Monsieur vous allez trop vite » deviendra tout naturellement « Citoyen tu vas trop vite » et « Moi, Monsieur, si je vous aime », « Moi, citoyen, si je t'aime ». En revanche, l'uniformisation du tutoiement empêche un effet classique mais toujours efficace : en 1789, le galant qui vouvoyait le lundi se mettait à tutoyer à partir du jeudi, ce qui témoigne subtilement de l'évolution de l'intimité entre les deux jeunes gens !

Et surtout, comme son nom l'indique, la décade correspond à une « semaine » de dix jours, ce qui implique l'adjonction de trois couplets à la chanson primitive. Or, ces trois couplets ne sont pas anodins. À l'origine, en effet, la jeune fille courtisée se contente d'une astucieuse modestie qui lui permet de calmer son galant tant qu'elle est seule au logis, avant de se refuser le dimanche, jour du Seigneur et veille du retour de la mère. Ces petites conquêtes sont bien entendu reprises dans « La décade », mais durant les trois jours supplémentaires, la jeune fille... s'est octroyé un second galant qui excite la jalousie du premier. La fille prudente devient donc une coquette, quelque peu cynique et qui joue habilement des sentiments de son amant. Quand il veut lui parler du « faquin » sorti la veille de chez elle, elle lui répond gaillardement : « Ne montre point de rancune, / Ou bien il viendra demain. » La jeune fille de la Révolution se montre bien plus délurée que son modèle de l'ancien régime et n'a pas scrupule à garder deux fers au feu.

Le contexte général doit lui aussi être dépoussiéré. Et de façon radicale dans le dernier couplet. Le jour chômé est en effet une obligation religieuse :

« Pendant toute la semaine
Qu'on travaille, c'est fort bien,
Mais dans l'Église Romaine
Le Dimanche on ne fait rien ! »

La transposition ne devrait pas poser de problème : le dimanche devient le décadi, chômé lui aussi pour aller adorer l'Être suprême. Mais le repos décadaire n'était alors que très peu respecté. Une enquête du district de Pontarlier, en 1794, montre qu'à peine une commune sur quatre consacre le décadi « à adorer l'Être suprême et au repos ». Cela ne choque en rien les comités de surveillance : une seule plainte est déposée contre une « tissière » surprise à son métier ce jour-là²⁶. La chanson a donc aussi pour but de familiariser avec la nouvelle règle du jour chômé. Et de façon propre à frapper les esprits :

« Que pendant les neuf journées
On travaille, c'est fort bien !
Les boutiques sont fermées
Décadi : on ne fait rien ! »

Les auditeurs du XVIII^e siècle y entendent aussitôt une allusion sexuelle. La boutique est alors un « mot libre qui signifie les parties honteuses d'un homme, ou d'une femme²⁷ ». L'expression « la boutique est fermée » « se dit d'une femme qui ne fait plus d'enfants²⁸ ». Pour une jeune fille, il faut donc comprendre qu'elle ne se donnera pas à son galant. On sait que ce genre d'humour est propre à s'ancrer dans la mémoire. Ce genre de chansons, sous des dehors légers, devient alors un véritable outil de propagande. Le vers final, bissé, sonne comme un slogan : « Décadi, on ne fait rien ».

Nous avons ici un modèle de transposition savante d'une chanson de salon, composée par un officier royal sur une symphonie récente, adaptée au nouveau contexte par un lettré anonyme mais très soucieux de la rigueur métrique. Exercice d'érudit ? Non pas : la chanson se propage suffisamment pour se retrouver, quatre ans plus tard, dans les carnets d'un sergent assez éduqué pour savoir écrire (en caractère d'imprimerie), mais mal à l'aise avec les expressions sophistiquées qu'il note phonétiquement : un sous-officier du Var, le sergent Cauvin, qui occupe en recopiant les chansons de son répertoire les quartiers d'hiver en Allemagne, sans doute autour de Mayence, en 1797²⁹. Elle est retranscrite de mémoire et non recopiée de la feuille imprimée, ce dont témoignent à la fois l'orthographe approximative et de nombreuses altérations qui la rendent parfois incompréhensibles.

Ainsi, le galant est baptisé « Pénitendaize ». Ce nom biscornu remplace en fait, dans la chanson, les expressions « pétillant d'aise » et « pour ma tendresse », qu'il n'a pas comprises ! Pour le lecteur, la compréhension en devient parfois difficile : « jouissant de mes progrès » devient par exemple « jouant dé més prôpres grés ». Or, on constate symptomatiquement que Cauvin ne se trompe jamais pour les jours de la semaine et qu'il manie sans souci les concepts abstraits du nouveau discours : « jé vit âla prôménade / l'humanité sans façon » (pour « Je vis, à la promenade, / L'inhumaine, et sans façon »), « citoyen dit la détraisse » (« détresse » pour « traîtresse »)... La propagande dans ce cas semble avoir très bien fonctionné. On a ici un bel exemple d'adaptation du répertoire classique au nouveau vocabulaire et de la diffusion orale d'une chanson au départ destinée à la publication en revue et, sans doute, à l'amusement de lettrés.

3. Une propagande efficace

La chanson patriotique jouit en effet d'une publicité phénoménale. Il y a, tout d'abord, des commandes officielles, ou tout simplement des invitations pressantes au patriotisme. Ainsi, le 27 floréal an II (16 mai 1794), « Le Comité de Salut public appelle les poètes à célébrer les principaux événements de la Révolution française ; à composer des hymnes et des poésies patriotiques, des pièces dramatiques républicaines, à publier les actions historiques des soldats de la liberté, les traits de courage et de dévouement des républicains et

les victoires remportées par les armées françaises³⁰. » L'appel ne se limite pas aux poètes : chacun est amené à concourir à ce nouveau répertoire ! Ainsi, parmi les quarante-cinq fêtes instaurées par la Convention, le cinquième jour Sans-Culottide – les jours complémentaires qui complètent l'année républicaine de 360 jours – est consacré à la « Fête de l'Opinion », durant laquelle chaque citoyen est appelé à s'exprimer sur les fonctionnaires publics par des chansons, des allusions, des caricatures, des pasquinades, des sarcasmes qui flétriront ceux qui ont trompé le peuple ou s'en seront fait haïr³¹.

Cela fonctionne, avec un succès qui peut poser problème. Que faire des envois en tout genre qui parviennent aux autorités compétentes, mais dont la qualité n'est pas toujours à l'échelle du patriotisme ? Après remerciements officiels, ils sont conservés dans les archives du Comité d'instruction publique, puis au Conservatoire national de Musique. Voici par exemple la réponse faite au citoyen Monachon à son envoi d'une cantate sur la paix : « Citoyen, le directoire exécutif a reçu la cantate sur la Paix dont vous lui avez fait hommage : il me charge de vous en témoigner sa satisfaction. Il applaudit à votre républicanisme ainsi qu'à celui du C^{en} Kav, auteur de la musique. J'ai fait déposer votre cantate au Conservatoire de Musique. Salut et fraternité³². » La chanson révolutionnaire n'est pas toujours destinée à être chantée, mais à susciter une adhésion aux principes, à témoigner de son ardeur patriotique, à soutenir ou dénoncer les autorités en place.

Les meilleurs morceaux, peut-on présumer, sont publiés en recueils spécifiques. Tels sont *Le chansonnier patriote*, les *Chansons patriotiques*, les *Chansons de guerre pour les soldats français*, le *Recueil de chansons civiques et martiales*, les *Étrennes en vaudevilles législatifs*, le *Chansonnier de la Montagne*, qui entend devenir le psautier du soldat et le passe-temps des sociétés... La révolution brabançonne a elle aussi connu ses chansonniers patriotiques, tels que le *Recueil de chansons patriotiques dédié aux Belges*, [Bruxelles], À la Liberté, [1790] ou le *Chansonnier patriotique des Pays-Bas*, aux dépens du patriotisme, [1790]. On peut s'étonner que les chansonniers patriotiques à Liège aient été un peu plus tardifs. Sans doute est-ce dû aux deux restaurations qu'a subies la ville. Mais en 1794, lorsque les Français occupent durablement la principauté, la *Gazette nationale* peut annoncer la publication chez Latour, imprimeur au Pont d'Isle, d'une *Anthologie patriotique, ou choix d'Hymnes, chansons, Romances, Vaudevilles, Rondes civiques extraits des Recueils et Journaux qui ont paru depuis la Révolution jusqu'à présent*, puis de deux almanachs chantants, *Les Robespierrots ou le Triomphe de la Liberté sur la Tyrannie*, et *Le Triomphe de la République française ou Marat dans son souterrain*³³. Notons que cette sixième phase de la révolution liégeoise, qui voit le rattachement à la France, est nettement moins populaire. Les chansonniers patriotiques, à Liège comme en France, jouent alors un évident rôle de propagande. Peut-être en avait-on moins ressenti le besoin dans les premières années de la Révolution ? Notons aussi que le 27 frimaire an III (17 décembre 1794), lorsqu'on annonce la publication des *Robespierrots*, Robespierre est guillotiné depuis cinq mois et demi, mais sa pensée politique n'a pas été décapitée.

On ne peut bien sûr compter uniquement sur les envois suscités ou spontanés pour enrichir dignement le nouveau répertoire. Outre le problème de qualité ou de contrôle de l'orthodoxie républicaine, il y a un réel besoin d'unification des répertoires et d'équilibre entre les thèmes abordés. La majorité des hymnes officiels sont directement commandés par les autorités et distribués aux départements. La diffusion ascendante (ou « *bottom-up* », dirait le discours aujourd'hui à la mode) est vite dépassée par la diffusion descendante (« *top-down* », dirait le français entrepreneurial) : « Les artistes musiciens de la Garde nationale parisienne viennent vous présenter la première livraison d'un ouvrage périodique de musique où seront consignés tous les morceaux qui ont servi dans les fêtes nationales, les marches guerrières, les chœurs et hymnes patriotiques qui y ont été exécutés, toutes les pièces enfin propres à faire aimer de plus en plus à tous les Français la patrie, l'égalité, les mœurs et la liberté³⁴. » Le but de ces livres soutenus ou financés par le pouvoir central est obvie : en l'an VIII, un *Recueil*

chronologique des hymnes et chansons patriotiques qui ont paru depuis la Révolution Française se veut « utile aux Autorités constituées, spécialement chargées par la loi de retracer, par des chants civiques, dans les temples décadaires et les fêtes républicaines, des évènements qui doivent être transmis à la postérité³⁵. »

Mais pour cela, il faut s'adapter aux compétences musicales du peuple, qui restent insuffisantes ! Cela peut inquiéter les musiciens les plus exigeants. Avant de mettre en musique l'hymne à l'Être Suprême de Désaugiers, Méhul demande qui doit le chanter : il peut y mettre des récitatifs, des airs des chœurs, des peintures musicales avec un caractère dramatique, mais il faudrait pour cela qu'il soit chanté à l'Opéra. « Je voudrais connoître les intentions de la Commission sur les moyens d'exécution qu'elle désire. [...] Si [*l'Hymne à l'Être suprême*] n'étoit destiné qu'à être chanté par le peuple dans les fêtes décadaires, il faudrait nécessairement lui donner plus simplicité. Le peuple français n'est pas un bon musicien, quoiqu'il soit très sensible à la musique, mais avec le temps il chantera et chantera bien [...] Il me semble que le peuple doit chanter, et que c'est à l'opéra à adopter le chant du peuple³⁶. »

Effectivement, la formation musicale était assurée par les maîtrises religieuses qui assuraient le minimum d'éducation musicale. Il faut les remplacer par des instances officielles. On commence par une école municipale de musique pour la Garde républicaine en 1792, puis par un Institut national de musique en 1793. Le Conservatoire national de musique est créé en 1795. Face à ce problème, l'option est très nettement de privilégier un répertoire qui demande plus d'entrain que de virtuosité. Constant Pierre estime ainsi que sur les 110 hymnes pour les fêtes et cérémonies de la révolution française qu'il a pu retrouver, le tiers a été composé pour l'usage populaire, auquel on peut ajouter un nombre égal de morceaux simplifiés ou aisément simplifiables, tous étant composés de couplets se répétant invariablement sur le même air. Soit un total de 74 morceaux qui ne demandent guère de formation musicale, les deux tiers du répertoire retrouvé. « Tous les autres hymnes, au nombre de 36, exigent impérieusement des ressources d'exécution moins rudimentaires³⁷. »

Après la production, il faut assurer la diffusion. Les recueils imprimés sont utiles aux municipalités, mais n'atteignent guère les amateurs de chansons, souvent abonnés aux vieilles revues musicales. Elles seront sommées d'inclure des hymnes patriotiques à leurs productions, ainsi que les théâtres, qui devront les chanter ou les faire jouer par l'orchestre durant l'entracte entre les deux pièces qui constituent généralement la soirée théâtrale. Les résistances sont fortes et seront analysées dans une autre partie de cette communication.

De leur côté, les vieilles revues semblent indétrônables, même si elles sont vite concurrencées par de nouveaux périodiques ou par des almanachs chantants. Ces titres sont souvent éphémères : *Les Muses sans-culottides*, qui publie deux cahiers par mois, ou *L'anthologie patriotique*, qui annonce une parution semestrielle mais qui semble n'avoir compté qu'un numéro...

En-dehors des feuilles volantes, des revues ou des recueils, tous les supports sont bons pour faire entrer la chanson dans la vie quotidienne : on en trouve sur des éventails, sur des images d'Épinal... La circulation orale, surtout, est favorisée par les guerres qui voient les bataillons parcourir l'Europe. Les militaires savent donner l'exemple. Lorsque l'armée des Pyrénées pénètre en Espagne en 1793, les commandants des gardes nationales du Val d'Aran participent à un *Te deum* à l'église de Vielha et, au sortir, entonnent la Marseillaise sous l'arbre de la Liberté. « Nous nous promenons dans la ville, en chantant des chansons patriotiques ; partout des embrassades et des serremens de main, et l'enthousiasme empêchoit de distinguer le flegme espagnol et l'enjouement français³⁸. » Même si le général Sahuguet, qui témoigne ici, prétend qu'il s'agit de fraterniser avec le peuple espagnol, le « flegme » ne semble pas répondre à l'enthousiasme français... Entre silence respectueux et silence hostile, il est parfois difficile de trancher : les soldats sont prêts à croire à l'universalisme des droits de l'Homme et du désir de liberté qu'ils véhiculent par leurs chansons.

Même prisonniers des Espagnols, en 1794, à Frades puis à Toro, les patriotes français se persuadent que s'ils ont défiance de parler aux habitants, c'est par crainte qu'ils ne fassent des prosélytes ! Ils organisent dans leur prison un petit spectacle pour fêter la nouvelle année révolutionnaire, où ils chantent plusieurs chansons patriotiques, tout fiers que le commandant de la garnison espagnole y assiste avec sa femme, l'officier de garde et son fils. Ils interprètent devant eux la Marseillaise « avec toute l'énergie possible », et le dernier couplet est applaudi avec transport. Ne peuvent-ils comprendre que leurs adversaires éprouvent peut-être le même « Amour sacré de la patrie » que les Français, mais... en sens inverse ? Deux jours plus tard, « les officiers eurent l'ordre de défaire le théâtre³⁹ ».

Le général Dumouriez lui-même, qui délivre Liège de la première restauration, y chante la Marseillaise le 2 décembre 1792, en plantant l'arbre de la Liberté⁴⁰. Les chanteurs de l'Opéra de Paris y sont par la suite dépêchés sur ordre du gouvernement pour chanter des hymnes patriotiques, dont la Marseillaise, « pour donner envie d'être libres⁴¹ ». Parmi eux, les frères Andrien, nés à Liège, dont l'aîné, Martin-Joseph, ami de Grétry, était alors basse à l'Opéra de Paris depuis 1785, et qui proposa même à Grétry d'y monter son *Guillaume Tell* et *Les Deux couvents* en transposant un des rôles en wallon⁴². Le capitaine Rouget de Lisle lui-même, qui combattait dans l'armée des Ardennes comme aide de camp du général Valence, séjourna à Liège en décembre 1792 et janvier 1793⁴³.

La transmission, d'ailleurs, peut se faire dans les deux sens : les patriotes belges ont également légué leurs chants à leurs collègues français. Lorsque le prince-évêque de Liège, César de Hoensbroeck, qui s'est enfui en 1789, remonte sur le trône en 1791, les patriotes liégeois s'exilent à Paris. Ils y apportent leur emblématique *Valeureux Liégeois*. Il y a été édité en 1793 et a servi de timbre à quatre chansons entre 1793 et 1795, tandis que le *Valeureux français* adaptait les paroles — et générait à son tour sept chansons⁴⁴ !

Mais en balayant le lieu commun d'une Révolution qui ne chantait plus, le catalogue quasi exhaustif de Constant Pierre a laissé croire (ce qui n'était pas son propos) qu'elle n'a chanté que les chants patriotiques et civiques. Depuis, quand on parle de la chanson dans les années 1790-1795, on privilégie une « révolution en chansons ». Tel est le propos, par exemple de Robert Brécy dans un « panorama » de la chanson révolutionnaire paru en 1981 et qui suit tout simplement le cours des événements. « Il est remarquable que la production des chansons suive une courbe qui épouse celle des événements révolutionnaires⁴⁵ », remarque-t-il. Et pour cause !

4. Un accueil mitigé

Il faut cependant se demander quelle fut la diffusion de ces chansons patriotiques en dehors des fêtes républicaines. La publication par feuilles volantes ou par imprimés est importante et constitue la diffusion par le haut. Elle est encouragée par les autorités et surveillée par la police. Des hymnes sont envoyés par le ministre de la police aux salles de spectacles avec injonction de les entonner avant le lever du rideau. Mais cette production ronflante, qui enthousiasme les patriotes, est mal accueillie par une autre partie du public.

Des témoignages d'accueils houleux se trouvent dès les premières années de la Révolution dans les villes rétives aux idées nouvelles. La surveillance des spectacles existait bien sûr sous l'ancien régime : c'étaient les lieutenants de police qui s'en chargeaient. Les municipalités prirent leur succession en 1791, informées par de zélés « clubistes » des incidents survenus durant le spectacle. Une loge était réservée à leurs représentants. On peut certes croire que le désintérêt pour les chants révolutionnaires n'est pas dû à des réactions hostiles. Lorsqu'une jeune homme, en août 1793, demande à chanter sur le théâtre de la République une chanson civique, il ne parvient semble-t-il pas à se faire entendre. « Son motif devait attirer l'indulgence, mais n'ayant pu faire entendre distinctement son chant, l'humeur & la gaieté s'en

mêlèrent ; il fut donc obligé de se retirer sans avoir achevé sa chanson, emportant avec lui la triste certitude qu'il est difficile d'attirer sur soi tous les yeux, & de plaire⁴⁶. » La réaction du public est toujours difficile à analyser, surtout sur des témoignages partiels. Faisons crédit à l'interprétation officielle de ce triste incident.

Mais dans certaines villes de province, l'hostilité ne peut être masquée. À Caen (la ville de Charlotte Corday, ne l'oublions pas), un arrêté sur la police du spectacle fut publié en 1792, « nécessité par les querelles qui s'élevaient presque tous les jours pour des airs et des couplets dont les spectateurs demandaient la répétition, selon qu'ils se rapprochaient de leurs opinions. De là tumulte épouvantable entre les partis opposés. » Demander un « bis » est une marque claire d'adhésion aux idées exprimées, ou supposées. Encore faut-il que l'ensemble de la salle les partagent ! Une chanson contre un « clubiste » mit le feu aux poudres. « Il y avait plusieurs couplets que les antirévolutionnaires ne se lassaient pas d'entendre et qu'ils redemandaient. » La répétition des chansons fut alors interdite... sauf pour le *Ça ira* « et autres airs que les musiciens jouaient à regret ». On vit même des patriotes aller au spectacle avec une pique ou un bonnet rouge, malgré l'usage d'ôter son couvre-chef au spectacle. Dans ces cas, la municipalité n'intervient pas. Mais on se rend compte que les salles sont moins remplies⁴⁷.

Sous la Convention, les chansons patriotiques s'imposent à Caen, où Laurent Esnault, témoin de cette époque, ne parle plus des querelles dans les théâtres. Mais l'ironie avec laquelle il signale ce changement en dit long sur l'atmosphère. Au club, en 1793, « les séances étaient tristes, et faute de matières à discuter, on s'amusait à chanter des chansons patriotiques, ce qui attirait beaucoup de femmes, surtout les dimanches ». Lors de la plantation de l'arbre de la Liberté, en 1794, « on chanta des couplets analogues à l'objet de la réunion. » Un représentant du peuple entonna lui-même une chanson patriotique d'une « fort belle » voix de basse-taille. Mais « il voulut chanter avec un tel enthousiasme qu'il força sa voix et qu'intérieurement chacun se moqua de lui, mais on se donna bien garde de le faire paraître, au contraire, on applaudit beaucoup... ne jugeons pas sur l'apparence... depuis longtemps on n'avait vu les visages aussi riants⁴⁸. » Dans une atmosphère de défiance, les rires, les silences, les bis, les applaudissements peuvent être embigus.

On put croire que la fin de la Terreur allait apporter plus de liberté dans la critique politique, sous la Convention thermidorienne et sous le Directoire. Mais après l'insurrection royaliste du 13 vendémiaire an IV (5 octobre 1795), la surveillance se renforce et la répression redevient sévère. Le 13 février 1796, au théâtre Feydeau, à Paris, « on a chanté, entre les deux pièces, les couplets envoyés par le ministre ; les huées, les sifflets, mêlés aux bravos et claquements de mains de la cabale, ont tellement couvert la voix de l'artiste, qu'il n'y a eu que les trois derniers qui aient été entendus⁴⁹. » Pour ne pas « dégoûter les habitués », de son côté, le Vaudeville explique sur l'affiche qu'on jouera « par ordre » le chant du départ, ce qui semble bien sous-entendre que la programmation ne répond pas à une conviction profonde⁵⁰.

Un rapport est particulièrement intéressant par sa signature, celle d'un certain *Buonaparte*... et par son art du sous-entendu apaisant⁵¹. Le 21 nivôse an IV (11 janvier 1796), il signe en tant que général en chef de l'armée de l'Intérieur un rapport sur les spectacles donnés à Paris, entièrement consacré à l'accueil réservé aux chants patriotiques. Il décrit ainsi, au théâtre de la République, un accueil chaleureux pour la Marseillaise, « avec transport ». C'est exact, mais dû au fait que le chanteur avait « ajouté [...] un couplet, dont l'objet était de réconcilier tous les partis ». Nous le savons par le Bureau central du canton de Paris, qui surveillait également les théâtres et qui était présent le même jour ! Plus curieux, les graves événements rapportés au théâtre du Vaudeville par le Bureau central ne sont pas mentionnés par le général Bonaparte : pour celui-ci, les applaudissements fusent, malgré une voix qui demande la pièce, une façon discrète de condamner les chants patriotiques qui la précèdent. Le Bureau central signale de son côté qu'un jeune homme a sifflé la Marseillaise, aussitôt pris à partie par un spectateur monté sur la banquette et exigeant qu'on aille au bout des chants

prescrits, en jurant et menaçant de coups de bâtons. La présence de militaires dans la salle a semé la panique parmi les loges, plutôt réactionnaires, qui ont préféré quitter la salle⁵². On admettra que le rapport du futur Napoléon était plutôt édulcoré.

Aussi peut-on se demander ce que signifient, chez le général Bonaparte, la répétition de formules lénifiantes : « le plus grand silence a régné », « tout a été tranquille », « le plus grand calme a régné »... Le Bureau central nous indique en effet clairement que le silence n'est pas toujours signe de respect et que les applaudissements peuvent être forcés : le 22 janvier, toujours au Vaudeville, la Marseillaise est « vivement applaudie par le parterre, les troisièmes et quatrièmes loges ; le reste de la salle a gardé un morne silence⁵³. » Morne ou respectueux, le silence ? Chacun a son interprétation.

Revenons au rapport du futur Napoléon. Au théâtre Feydeau, cela se passe vraiment mal. On annonce « l'Hymne à la liberté », mais la salle réclame le ténor Gaveaux, dont *Le Réveil du peuple*, qui s'en prenait aux excès de la Terreur, a été interdit par le Directoire quelques jours plus tôt. Le chanteur « a paru au milieu d'applaudissements indécents » et « les applications les plus anti républicaines ont été faites pendant l'hymne des Marseillais ». La prestation s'achève avec l'arrestation d'un « contrerévolutionnaire » aussitôt conduit devant le juge de police du canton.

Quelles sont ces « applications les plus anti républicaines » ? Le Bureau central est plus circonstancié. La Marseillaise contient en effet un couplet aujourd'hui peu chanté, qui commence par « Tremblez tyrans et vous perfides »... Il s'agit bien sûr des rois et empereurs étrangers, mais après la chute de Robespierre et la répression de l'insurrection royaliste, les mots deviennent ambigus. En 1796, au théâtre de la rue Favart, « on a remarqué que les jeunes gens avaient crié bis à ces mots » : une « cabale », selon les observateurs, qui n'eut pas de suite⁵⁴. Mais la scène se répète, on siffle, on hue, on refuse d'ôter son chapeau au couplet le plus respecté, « Amour sacré de la patrie »... Et les autorités finissent par prendre des mesures : elles ont l'idée de remplacer les termes ambigus par un très clair « tremblez chouans » — épithète qui désigne les contre-révolutionnaires. Les applaudissements qui saluaient ce couplet se changent aussitôt en huées⁵⁵.

Après la réaction thermidorienne, en effet, la désaffection pour les hymnes républicains s'est accentuée. Après la féroce bataille entre hymnes « terroristes » (patriotiques, surtout « la Marseillaise » et « le Chant du Départ ») et « chouans » (« le Réveil du Peuple »), qui s'est soldée par une censure de ces derniers, la production d'hymnes civiques décroît et leur accueil se refroidit. Un rapport d'octobre 1798 « remarque avec douleur que les airs civiques sont toujours froidement accueillis dans la plupart des spectacles ».

Les excuses pour contourner l'obligation de chants patriotiques peuvent parfois sembler ironiques. À Clermont-Ferrand, les royalistes se donnent rendez-vous à la Comédie clermontoise. En l'an IV, elle est menacée de fermeture : « Suite à une erreur de partition — c'est du moins leur pauvre défense —, les musiciens avaient interprété *Le Réveil du Peuple*, sous les cris furieux des militaires présents et les applaudissements des "chouans" nombreux⁵⁶. » Cette chanson de 1795 condamnant les excès de la Terreur, les « agents du crime », « égorgeurs dévorants », « buveurs de sang humain », avait été interdite par le Directoire. Ceux qui la chantaient devaient être traduits devant les tribunaux comme « provocateur[s] au meurtre et rebelle[s] à l'autorité du gouvernement. » Il n'empêche : on continue à interrompre les airs patriotiques et à se moquer du commissaire du pouvoir exécutif, qui s'interpose, en chantant : « Cadet Roussel a un cheval, / Qu'est l'officier municipal⁵⁷. »

Les policiers peuvent d'ailleurs compter sur le patriotisme de certains spectateurs. À Liège, le 6 germinal an IV (26 mars 1796) le *Courrier* reçoit une singulière protestation adressée aux comédiens : pourquoi exécutent-ils « de si mauvaise grâce » les arrêtés sur les spectacles ? Le plaignant a dû « crier à se démettre la lulette » pour qu'ils entonnent un air patriotique. C'est à la fin du spectacle, lorsque la moitié des spectateurs est sortie, qu'ils y

consentent « maussadement », avec de « laides grimaces » comme si les airs patriotiques leur « écorchaient le gosier », à tel point que le dénonciateur y voit « un petit arrangement entre vous et l'aristocratie ». Pour le reste, ils s'acquittent de leur obligation par « d'insipides couplets sur le mariage » au lieu des hymnes républicains. C'est remplacer « de bonnes pièces par de la fausse monnaie⁵⁸ ».

Certes, on n'ose guère affronter ouvertement le régime en place. Mais en province, certains théâtres font de la résistance passive. On peut le soupçonner, par exemple, dans cette requête de la municipalité de Compiègne au ministre de l'intérieur : « Nous avons dans notre commune Théâtre et Concert. Nous désirerions bien que les airs chéris des enfans de la Patrie fussent exécutés dans les différents Orchestres. Nous ne cessons d'y inviter les Amateurs Dramatiques et Lyriques. Mais on nous répond toujours que l'on n'a pas la partition de ces airs, et qu'il en coûteroit trop pour se procurer les différentes parties de ces morceaux⁵⁹. » Pénurie réelle, ou réticence des artistes à se les procurer ?

Ces réactions, qui s'étendent sur toute la durée de la période révolutionnaire, montrent que l'accent mis sur les chansons patriotiques est surtout le résultat d'une propagande officielle et efficace. Bien sûr, il est aussi difficile de chiffrer les opposants que les patriotes qui les affrontent. Les réactions de ceux-ci montrent que pour une autre partie de la population, les chants révolutionnaires sont bienvenus. Mais l'ordre public doit être maintenu. Que faire dès lors devant la résistance de l'ancien répertoire ?

Est-ce pour éviter les conflits que le Directoire met un terme à la chasse au répertoire léger ? En tout cas, les Dîners du Vaudeville, en 1796, relèvent le flambeau de la frivolité hérité de l'ancien Caveau. En cinq ans, cette société qui compta au plus vingt-quatre membres publia 699 chansons en quarante-huit numéros de revue. Refusant tout sujet politique – à peine remarque-t-on quelques piques contre l'Église ou les nouveaux riches, ou des allusions à l'incarcération des auteurs sous la Terreur – la revue prend le parti de la poésie joyeuse, riche en calembours ou en clin d'œil malicieux. « Considérant que la gaîté / Sommeille un peu dans cette ville », ils souhaitent en « rétablir l'usage ». Aussi sont-ils bien accueillis par les journaux politiques, *Le républicain français*, ou *Les Nouvelles politiques, nationales et étrangères*. Les dîners sont en effet organisés par les auteurs du théâtre du Vaudeville, un de ceux où la surveillance, la même année, constatait un manque d'enthousiasme révolutionnaire. Se consacrer à des chansons plus légères peut être une façon de s'en dédouaner. Et l'approbation des journaux républicains peut traduire un encouragement à abandonner le répertoire antirévolutionnaire.

Mais le choix de sujets imposés et l'absence de satire rend le plus souvent leurs productions insipides, malgré leur débauche de mots d'esprit. Le premier dîner propose ainsi à ses membres de rimer sur les perruques, la jalousie, l'absence, ou sur une femme qui élève un papillon. Pas de quoi inquiéter les censeurs. Certains critiques soulignent ironiquement ce qu'on appelle depuis un « consensus mou » : « Ceux qui gouvernent aujourd'hui sont plus imposans ou plus irréprochables, sans doute, car le vaudeville les ménage avec une prudence qu'il n'eut jamais sous le règne de nos anciens *despotes*. » Il faut dire que les lecteurs patriotiques ont encore la sensibilité exacerbée : à peine un vaudevilliste ose-t-il préconiser de cesser disputes et démêlés politiques qu'il se voit rappeler à l'ordre : « Qui *laisse faire*, dit Solon, / Est dans les troubles fort à craindre : / Quand le feu prend à la maison, / Je sors de mon lit pour l'éteindre. »

5. Éduquer le goût du public

L'insertion obligée de chants patriotiques entre deux pièces n'était sans doute pas une si bonne idée : elle les isole, comme un abcès de fixation, et semble inviter aux réactions diverses puisqu'on n'interrompt pas un spectacle. L'idée germe alors, en 1799, de les intégrer aux ouvertures des pièces suivantes et l'on invite les compositeurs à y insérer ces airs « afin de

leur donner l'attrait de la nouveauté⁶⁰ ». Certains suggèrent même de faire accompagner les armées par des chanteurs. Une tentative fut ainsi organisée par un notaire de Liège, Dumont, qui forma dans ce but des amateurs patriotes. Hélas, leur bonne résolution ne dura qu'un hiver. La bonne saison approchant, « ils préférèrent la promenade à la musique⁶¹ ».

Certains voudraient aller plus loin, et faire table rase de tous les événements du passé pour ne garder que des hymnes patriotiques. Sarrette, chef de la musique de la garde nationale, propose par exemple d'adapter un hymne de Rouget de Lisle, « Roland à Roncevaux », pour l'intégrer au livre des *Chants républicains* en préparation. Qui se soucie d'un héros carolingien quand le monde change à une vitesse inédite, plaide-t-il ? Les propos vigoureux de l'auteur de la *Marseillaise* méritent certes d'être retenus, mais on se contenterait du sous-titre (« chant de guerre »), on supprimerait les quatre couplets qui font trop allusion à Roland et, au deuxième couplet, « Voyez-vous ces fiers mécréants » deviendrait « Voyez-vous ces soldats sanglants ». La justification est sans équivoque : « Nos guerriers les entendront, et ils les chanteront plus volontiers quand ils seront dégagés de cette *chevalerie*. »

L'universalisme républicain semble dans ce cas-ci changer de direction : les droits naturels que peut ressentir et revendiquer tout un chacun ne sont plus une constante historique, verticale, mais une revendication géographique, horizontale. Rouget de Lisle avait au contraire voulu mettre en évidence les rapports de l'épisode « avec les circonstances actuelles » : « il n'y a de différence que celle des temps et des coutumes », écrivait-il⁶². Le nouveau projet, qui ne sera pas suivi, est en totale opposition avec lui. Qu'importe à ceux qui ne voient dans le passé qu'un boulet accroché au présent dans sa course à l'avenir ? C'est la même logique que nous avons vue à l'œuvre pour privilégier les thématiques générales, mais le message d'universalisme perd ici sa dimension historique.

En éliminant tout élément anecdotique et toute référence au passé, les hymnes révolutionnaires peuvent alors sembler d'une fadeur exemplaire. Ils ressemblent aux variations du *Bourgeois gentilhomme* sur les beaux yeux de la belle marquise. Quelle monotonie dans ces combinaisons à l'infini des mêmes termes ! Les dix-huit hymnes à l'Être suprême répertoriés par Constant Pierre ne font que jongler avec les mêmes mots et les mêmes idées.

Tel est souvent le sort des œuvres idéologiques, qui fonctionnent comme des signes de reconnaissance sans souci de diversité ni de qualité esthétique. Ce danger guette toutes les époques dans leur radicalisme à rompre avec toute culture antérieure. Sous la Révolution, l'importance politique de la chanson est reconnue avec un certain cynisme. Il me semble qu'elle marque un tournant dans l'histoire de la chanson politique. Jusqu'alors, la chanson avait largement servi à railler des opinions ou des mœurs dissidentes ou à discréditer des opposants, moins souvent à promouvoir des idées nouvelles ou à glorifier des héros. Or la leçon est toujours plus fade que la raillerie. Ce but didactique est souligné, entre cent autres, par Thomas Rousseau (1750-1800), archiviste des Jacobins, directeur de *La Feuille de morale* et un des plus féconds chansonniers de la Révolution : il espère que ses recueils seront distribués dans « les communes attaquées de la lèpre du fanatisme, du royalisme ou du fédéralisme », comme un antidote dont l'efficacité pourtant est loin d'être prouvée⁶³.

Alors, les poètes stipendiés cherchent à gagner leur public par un humour parfois saugrenu — pour stimuler l'appétit des soldats, ils les invitent à chanter, sur l'air de la Carmagnole, « Mangeons à la gamelle, / Vive le son du chaudron⁶⁴ ». Bien vite, certains se rendent compte que les rieurs sont souvent du côté des contre-révolutionnaires, l'aristocratie ayant depuis des décennies, sinon des siècles, cultivé la chanson d'esprit et la satire mordante. Les contre-révolutionnaires se sont longtemps servi de ces armes dans *Les Actes des apôtres*, qui se moquaient ouvertement du nouveau régime, et dont le rédacteur le plus connu était Rivarol. Pour y répondre fut créée en 1791 *La Légende dorée ou les Actes des martyrs, pour servir de pendant aux Actes des apôtres*, dont le but avoué, selon son prospectus, « est de prouver aux Aristocrates que tous les rieurs ne sont pas de leur côté, et que l'on peut aussi rire

dans le sens de la révolution ». Force est de constater, à sa lecture, que l'humour franchit rarement la barre du second degré.

Un seul exemple donnera le ton et les limites de l'exercice. Pour répondre à des couplets aristocratiques, le journal répond par une menace sur le même air, « Rendez-moi mon écuelle de bois » :

« Tout est changé. Fripons connus,
Redoutez la Police :
Aujourd'hui l'on donne aux vertus
Ce qu'obtenait le vice.
L'or se vend ; mais on ne vend plus
L'honneur ni la justice⁶⁵. »

Malgré l'incontestable succès de la diffusion descendante (« *top-down* »), elle se heurte à une forte résistance des chansons de l'ancien régime profondément ancrées dans les mémoires, ainsi que de chansons nouvelles qui continuent comme si de rien n'était à célébrer les bergers amoureux et les fêtes patronales des parents. Une approche ascendante (ou « *bottom-up* ») change du tout au tout la perspective. Comment savoir, alors, ce que l'on chantait vraiment sous la Révolution ?

6. Connaître les goûts du public ?

Deux sources offrent de ce point de vue une vision sans doute plus proche des goûts populaires ou d'amateurs : les revues musicales, qui publient des envois de leurs abonnés, et les chansonniers manuscrits, grâce auxquels chacun se constitue son propre répertoire.

La première approche, la plus simple et la plus évidente, est statistique. En comparant la proportion des chansons patriotiques dans les recueils imprimés et dans les recueils manuscrits ou les revues périodiques, on devrait pouvoir se faire une idée des goûts de leur rédacteurs. Le constat de ce point de vue est surprenant. En-dehors des recueils spécifiques, les chansons patriotiques figurent bien dans des revues de poésie. La revue de référence pour la chanson et, plus largement, la poésie, reste alors l'*Almanach des Muses*, dirigé depuis sa fondation en 1765 et jusqu'à la Révolution par Sautreau de Marsy. La part des chansons est minoritaire dans cette revue alimentée par les productions de ses lecteurs, mais elle triple entre 1790 et 1795, croissant en proportion régulière, de 6 à 19 % des pièces publiées⁶⁶. Même si elle reste minoritaire, la chanson devient un genre poétique bien attesté. Or, dans les chansons, la proportion de thèmes civiques ou patriotiques s'accroît plus rapidement encore, passant de 10 % en 1790 à 59 % en 1795, avec une pointe à 68 % en 1794⁶⁷. La progression est moindre dans les pièces non chantées, passant de 16 % en 1790 à 40 % en 1795. La chanson semble donc bien le véhicule privilégié des idées nouvelles. Si l'on additionne les six années, on constate que ces chansons politiquement marquées forment 47 % du total, et 15 % seulement pour les pièces en vers non chantées. La chanson semble donc bien un véhicule politique plus efficace que le poème. Les chiffres sont impressionnants, mais les revues, ne l'oublions pas, sont surveillées et font l'objet de pressions, sinon de menaces.

La pression sur les revues officielles est manifeste. Dans l'*Almanach des muses*, dans les années 1790-1792, on trouve encore des chansons contre-révolutionnaires, regrettant l'ancien régime ou déplorant les abus du nouveau⁶⁸. À partir de 1793, avec le durcissement du régime et la concurrence de titres fort proches (*Les Muses sans-culottides*, *La Muse républicaine...*), la revue prend de nouvelles précautions : remplacement de « Monsieur » par « Citoyen » en 1793, du calendrier grégorien par le républicain en 1794⁶⁹. Et la préface de 1795 est un acte de capitulation : « l'Editeur ayant toujours inséré de préférence les meilleures pièces

patriotiques ; il le sera plus spécialement par la suite⁷⁰ »... Nombre de ces pièces patriotiques ou civiques ne sont d'ailleurs pas des productions des lecteurs, comme la revue le pratique prioritairement, mais des publications éditoriales. L'année 1793 s'ouvre ainsi sur l'hymne des Marseillais ! La pression des autorités semble claire.

Malgré son titre, *La Muse républicaine*, almanach chantant pour l'année 1793, ne fait guère mieux : elle contient cinq chansons en lien avec l'actualité révolutionnaire. Elle y ajoute, pour faire bonne mesure, deux longues pièces patriotiques, une scène et un précis historique. Cela lui permet de publier quarante-cinq chansons sans contenu d'actualité : bouquets, bergeries, romances...

Qu'en est-il des chansonniers manuscrits ?

Certes, il y eut des chansonniers patriotiques manuscrits qui ne se consacraient qu'aux chansons nouvelles, mais ils semblent nettement moins nombreux et certains, inachevés après une poignée de chansons, n'ont pas dû rencontrer un grand succès.

J'ai consulté six chansonniers manuscrits de cette époque, parfois commencés avant, parfois poursuivis après, mais qui témoignent des années 1789-1799, et deux manuscrits de l'empire qui contiennent des chansons révolutionnaires. Ils viennent de régions et de milieux très différents. Tous n'ont pas la même sensibilité républicaine, mais même chez ceux dont on attendrait un peu plus d'ardeur, la part de chansons patriotiques est partout squelettique.

Mon premier exemple sera celui du sergent Cauvin, qui sert en 1797 dans la 1^{ère} Compagnie du 2^{ème} bataillon de la 96^{ème} demi-brigade de ligne. Ce régiment est un avatar des volontaires du Var de 1791, département dans lequel le nom « Cauvin » est bien attesté, sans qu'il soit possible d'être plus précis dans l'identification⁷¹. Quoiqu'il en soit, sa demi-brigade a participé aux campagnes de l'an IV et de l'an V à l'armée de Sambre-et-Meuse, à celle de l'an VI et de l'an VII aux armées d'Allemagne, de Mayence et de l'Ouest et à celles de l'an VIII et de l'an IX aux armées de Réserve et d'Italie. Elle a participé à la bataille d'Esneux, qui a mis fin à la principauté de Liège le 19 septembre 1794 et s'est distinguée aux batailles d'Altenkirchen, le 4 juin 1796, et de Neuwied, le 18 avril 1797. Elle passe ensuite à l'armée d'Allemagne, puis à l'armée de Mayence. C'est là que le sergent Cauvin commence son chansonnier, en un lieu-dit que je n'ai pu identifier, *Scheindle heime*. La calligraphie est très soignée, calquée sur les caractères d'imprimerie, la mise en page appliquée, les dessins naïfs mais colorés, mais l'orthographe comme la métrique sont très approximatives lorsque la chanson n'est pas recopiée. Les chansons sont souvent assez récentes (moins d'une dizaine d'années) et les emprunts nombreux à des pièces montées à Paris durant la Révolution.

On pourrait s'attendre à une forte proportion de chansons patriotiques dans ce qu'il recopie. Il n'en est rien : douze chansons sur cent quatre-vingt-huit, soit 6,41 %, font allusion aux réalités politiques ou sociales de son époque. La grosse majorité des chansons sont des bergeries, des vaudevilles de comédie, des chansons à boire, ou libertines, certaines chansons pornographiques chiffrées... En fait, 80 % des chansons qu'il recopie traitent de l'amour sous toutes ses formes, des plus éthérées aux plus érotiques⁷². Quant aux rares chansons patriotiques, elles se regroupent au même endroit. Pourquoi ? On pourrait épiloguer longuement. Il peut y avoir bien des raisons différentes d'inclure une chanson dans un recueil, de la préférence personnelle à la pression des proches, voire à l'obligation légale : s'il est passionnant, devant un manuscrit, de les présumer, on ne pourra jamais savoir ce qui a vraiment guidé le choix.

La constatation est alors générale, et se retrouve, selon Thierry Bouzard, dans les chansonniers militaires, qui naissent à la même époque. « On constate une grande différence avec les chants des recueils imprimés », note-t-il. Quelle que soit l'époque, il évalue à 30 % les chants communs aux chansonniers manuscrits et imprimés. La grande majorité des chansons viennent d'autres traditions ou de l'actualité, les recueils imprimés éliminant les chansons trop banales et les soldats ajoutant dans leurs cahiers des chansons qui leur plaisent⁷³. Le but n'est

pas seulement de faire marcher la troupe, mais de tromper les veillées et de réjouir le cantonnement.

Un autre chansonnier, *Cayer d'arriete De Romanche & Chanson Choisie*, signé de Paul Foulc, est daté des années 1784-1793. Il contient 134 chansons, et à partir de la 50^e, on est sûr d'être après 1792⁷⁴. Le contexte ici est très différent. L'auteur est un petit propriétaire terrien du Gard, dans l'ancienne sénéchaussée de Nîmes. Le nom associé au prénom est courant à Clarensac et à Saint-Côme, village voisin⁷⁵.

Il est difficile de dire à quelle date précise sont recopiées des chansons anciennes de ce manuscrit, mais il est symptomatique de voir les chansons patriotiques ou politiques se concentrer sur les dernières pages : quatorze sur les trente dernières chansons, soit presque la moitié. Elles soutiennent la royauté constitutionnelle, l'unité française, la fédération⁷⁶... Certaines sont retouchées après la chute de la royauté (mais avant la disgrâce posthume de Mirabeau en novembre 1793, un couplet lui faisant allégeance). L'auteur semble avoir écrit pour lui, mais apparemment avec la conscience qu'en cas de saisie, son chansonnier pourrait se retourner contre lui.

Le chansonnier d'un certain Moncler⁷⁷, dragon au régiment d'Orléans, a été tenu avant 1789 et, plus sporadiquement, jusqu'après 1830. Les dragons d'Orléans sont devenus le 16^e régiment de dragons en 1791, mais il n'a pas pour autant changé l'attribution dorée au fer sur la reliure. Plusieurs passages font allusion à la Bretagne et en particulier à Rennes, où la famille de Moncler est attestée à cette époque. Le recueil contient plusieurs chansons patriotiques dont le ton change au fil des pages, raillant un curé assermenté, puis favorables au tiers-État et à la monarchie constitutionnelle. Leur ton est très anticlérical, mais les chansons politiques cessent après la fuite de Varennes, très critiquée. Sur les 115 chansons (dont 114 manuscrites), je n'ai relevé que neuf chansons patriotiques, soit 8 %, au milieu de romances, de chansons à boire ou de circonstance. Elles se regroupent autour des événements de 1791.

Dans un chansonnier anonyme qui semble tenu des années 1780 à la fin des années 1820, la situation est encore différente⁷⁸. Il s'agit d'un manuscrit érudit, quasiment sans faute d'orthographe, avec parfois des efforts d'édition, dont la grosse majorité des chansons (plus de 80 %), sinon toutes, viennent de recueils publiés. On y retrouve des chansons d'actualité fort nombreuses dans les années 1780, et quasi absentes à partir de la Révolution, ce qui témoigne sans doute d'une prudence beaucoup plus grande que sous l'ancien régime. Deux chansons faisant discrètement allusion à l'émigration sont intégrées tardivement, après des chansons publiées sous l'Empire.

Pauline Lagarde-Bonnay⁷⁹, fille d'un violoniste de l'opéra de Paris, ne fait pas la moindre allusion à l'actualité dans ses chansons, qui se contentent de célébrer les événements familiaux. On pourrait croire que la Révolution n'est pas passée par là, mais l'usage qu'elle fait alternativement du calendrier romain ou républicain est intéressant à analyser. Elle épouse en 1799 un homme de loi, Charles Lagarde, promis à un brillant avenir puisqu'il apparaîtra comme propriétaire du château d'Aigremont. Elle entre alors en correspondance avec un cousin de Millau, avec lequel elle utilise le calendrier républicain. Prudence envers un parent qu'elle n'a pas encore rencontré, un correspondant de province ? On ne peut le dire. Mais les deux calendriers s'entrelacent désormais sous sa plume.

Mon dernier manuscrit d'époque révolutionnaire est signé de Dieudonnée Renoz, il porte diverses dates entre le 17 octobre 1793 et le 30 juin 1795. Marie-Thérèse-Joseph-Dieudonnée Renoz est d'une très bonne famille liégeoise⁸⁰. Son recueil, fait de bric et de broc avec des ais de récupération tenus par des bouts de parchemin, est surprenant. Elle note des chansons parfois très anciennes (les chevilles de maître Adam, qui datent du XVII^e siècle, remises à la mode parce qu'il s'agit d'un menuisier poète⁸¹) et des ariettes d'opéras comiques très récents. C'est une fille cultivée, à l'écriture soignée, à l'orthographe impeccable, qui suit les spectacles à l'affiche. Son père, Jacques-Barthélémy (1728-1786), était un des architectes

les plus en vue de la ville, qui a notamment réédifié Saint-Jean, Saint-André et le portail de Saint-Barthélemy. Ce « maître maçon de la cathédrale » était aussi propriétaire de trois papeteries⁸², celle de Polets-lez-la Boverie étant la plus renommée : une rue de la Boverie porte encore le nom de Renoz. Dieudonnée, née en 1774, est la onzième de ses quatorze enfants.

À noter que plusieurs de ses frères ont été compromis dans leurs relations avec le dernier prince-évêque, Méan. En particulier l'aîné, François-Barthélémy-Joseph, architecte associé à son père, mais qui sera tenté par la carrière militaire : capitaine au régiment des États en 1784, il se dit « major au service de Sa Majesté Très Chrétienne » en 1793 et obtient un brevet de lieutenant-prévôt général dans la maréchaussée du Prince-Évêque, troupe qui passe au service de l'Autriche en 1794. Il rejoint le comte d'Artois à Coblençe meurt en émigration à Munster le 1^{er} mars 1799. « Parmi les descendants, ceux qui se sont ouvertement compromis au service du Prince-Évêque quittent la scène⁸³ ». Jean-Jacques-Joseph-Grégoire, baptisé le 11 mars 1766, devient officier au Royal-Liégeois, qui sera fidèle à Louis XVI. Henri-Albert-Joseph, baptisé le 18 septembre 1767, est qualifié de garde d'honneur du Prince-Évêque en 1794, il se réfugie à Bâle.

D'autres semblent plus prudents. Victor-Félix-François-Joseph, baptisé le 29 avril 1763, épouse la fille de Henri-Gérard de Bailly, un « révolutionnaire modéré » qui devient maire de Liège de 1802 à 1812. On peut aussi noter que Félix-Joseph Cralle⁸⁴, leur oncle maternel et associé du père, puis du fils Henri, se lance dans la politique et siège au conseil municipal à la Révolution. Jean-Jacques Tutot⁸⁵, l'autre associé du père Renoz, mouillé dans la révolution liégeoise, se réfugie à Paris et est mis sur la liste noire de Méan. Il remonte à Paris, rue du Bac, une imprimerie sous le nom d'Imprimerie patriotique des républicains Tutot et fils. Il rentre à Liège en 1794 et meurt la même année. Les opinions politiques ne semblent pas prioritaires dans l'association des trois hommes.

Dieudonnée a dix-neuf ans à l'époque la plus tourmentée de notre histoire : le manuscrit est commencé sous la seconde restauration du dernier prince-évêque, Méan, au moment où la vie musicale, interrompue pendant la Révolution, recommence avec une programmation importante⁸⁶. Il se prolonge tout le long de « l'année terrible » de 1794, surnommée *l'mâle annèye*, sous la Terreur française, juste avant la transformation en département de l'Ourthe en 1795. Son chansonnier est aussi un exercice d'écriture, avec la complicité de son frère Nicolas, dont la belle calligraphie lui sert de modèle. Il n'y a aucune chanson patriotique sur les 93 transcrites, mais des chansons d'amour ou à boire. En revanche, les ariettes lyriques se ressentent des idées nouvelles.

Un air est par exemple tiré du premier opéra de Grétry inspiré par les idéaux de la première révolution, *Pierre le Grand* (1790). Il met en scène le fameux tsar qui, selon la tradition, voulut travailler comme charpentier et qui épousa une villageoise ! En 1790, sous la monarchie constitutionnelle, il pouvait rappeler Louis XVI, le roi serrurier. Le vaudeville final invitait explicitement à cette comparaison entre les deux souverains. L'air retenu par Dieudonnée Renoz tire la leçon de cette expérience, en particulier le dernier couplet :

« Grand rois, superbes potentats,
Quittez vos cours, vos diadèmes.
Ainsi que lui, sortez de vos États,
Voyagez, travaillez de même.
Et vous verrez que la grandeur
Ne fait pas toujours le bonheur. »

Dans la demi-page blanche sous le couplet, son frère de vingt-deux ans, Nicolas-Dieudonné-Joseph, a calligraphié le premier vers qu'il a signé fièrement « Nicolas Renoz de Liège » ! Les deux jeunes gens n'ont dû connaître l'air que par les partitions qui circulent et se

vendent à Liège : l'opéra de Grétry ne sera monté dans la ville qu'en 1800⁸⁷. Mais les activités familiales obligent à des relations internationales⁸⁸. Cette simple annotation sur le seul air en lien avec l'actualité est intéressante, car le sens de cet opéra alors célèbre change du tout au tout entre Paris et Liège. En 1790, c'est un hommage assumé à Louis XVI. Mais à Liège, en 1794, le contexte est différent. L'invitation au départ devait résonner singulièrement dans la principauté, dont le prince-évêque s'était enfui dès la première révolution, en 1789, avant de revenir avec les troupes autrichiennes ! Cela ne pouvait échapper à une oreille liégeoise. Surtout si le couplet est noté ou commenté entre mars 1793 et le 27 juillet 1794, lors de la seconde restauration du prince-évêque Méan, obligé lui aussi de s'enfuir de Liège le 27 novembre 1792, et qui s'exilera définitivement le 20 juillet 1794 : il s'agirait clairement d'un appel à repartir... L'air de *Pierre le Grand* figure aussi dans le chansonnier du sergent Cauvin, en 1797, preuve sans doute que l'allusion patriotique était encore ressentie, sans référence à la royauté constitutionnelle. Elle y est notée dans une orthographe assez correcte qui montre qu'elle a circulé par écrit.

Ce n'est bien sûr qu'une hypothèse : il est impossible de dire quand ces paroles ont été notées par Dieudonnée et annotées par Nicolas, les dates, entre 1793 et 1795, apparaissant postérieurement dans les blancs de la page. Cependant, un peu plus loin, dans le même manuscrit Renoz, est copiée une chanson satirique plus ancienne, qui raillait le départ pour sa maison de Conflans de Monseigneur de Vintimille, archevêque de Paris, en 1731, en pleine affaire des convulsionnaires de Saint-Médard. *Notre archevêque est à Conflans*, pourrait résonner de la même manière en 1794, lorsque le dernier prince-évêque, Méan, s'exile à son tour. La chanson, qui repose sur des jeux de mots nés de reprises partielles de syllabes, se chante sur l'air de *La Boulangère a des écus* :

« Notre archevêque est à Conflans
Ô le grand solitaire
Ô le grand sot (Bis)
Ô le grand solitaire, le sot,
Ô le grand solitaire. »

L'hypothèse d'allusions discrètes à l'actualité peut dès lors sembler plausible. D'autant plus que la répétition d'un vers par Nicolas se retrouve dans d'autres parties du manuscrits avec, pour l'une d'entre elles, une déformation violente : dans une ariette bien anodine empruntée à *Camille ou le Souterrain* de Dalayrac (1791), le refrain (« Amis si vous voulez m'en croire / N'allez pas à la forêt noire ») est ainsi déformé : « Belle, Si vous voulez m'en croire : allez, allez Qu'on apporte mes armes ». Ces trois passages donnent soudain une coloration particulière au recueil. Dieudonnée et Nicolas n'ont pas émigré durant l'occupation française. Nicolas signe sur l'acte de mariage de sa sœur, le 5 thermidor an V (23 juillet 1797) ; au baptême de son fils, en 1800, son nouveau beau-frère, Louis-Pierre-Ernest Duvivier (de Streel), sert de témoin. Pourtant, aucun de leurs douze autres frères et sœurs n'est mentionné dans les actes familiaux. L'hypothèse d'une dissension familiale durant l'époque révolutionnaire peut être envisagée : les allusions du manuscrit en seraient alors les discrets témoins. D'autant que la papeterie Renoz est confisquée par les occupants français en 1794, peu après la rédaction de ce manuscrit : elle est réquisitionnée au profit de l'Administration Centrale du département, mais son directeur, Henri Renoz, rayé de la liste des émigrés, en reprendra rapidement les rênes⁸⁹.

Alors que chante-t-on dans ces manuscrits ? leurs auteurs viennent de classes sociales différentes et nous permettent de mieux cerner les milieux concernés. L'orthographe, parfois approximative, ainsi que les substitutions de mots qui peuvent rendre le texte

incompréhensible, trahissent certainement une transmission orale, quand les passages correctement orthographiés au milieu de transcriptions phonétiques ne s'expliquent que par une tradition écrite. On peut donc grâce à eux nuancer la vision officielle et propagandiste, mais aussi mieux appréhender la transmission des chansons.

On chante bien sûr les chansons patriotiques et républicaines, nous l'avons vu : même si elles sont extrêmement minoritaires, elles sont présentes dans quasi tous les manuscrits.

On chante aussi des chansons populaires traditionnelles, sans doute amenées par des colporteurs ou chantées à la veillée. Le sergent Cauvin, en 1797, note trente-huit couplets de la complainte de Pyrame et Thisbé, qui en compte une quarantaine dans les versions les plus complètes. L'histoire, connue depuis les *Métamorphoses* d'Ovide, mais remontant bien plus haut dans la littérature antique, n'a jamais vu son succès se démentir. La complainte qui en est tirée et que reproduit le manuscrit Cauvin a été largement répandue par les images d'Épinal⁹⁰. Son origine est difficile à préciser, mais elle s'inspire très fortement de la fable que leur a consacrée La Fontaine (livre XII, fable 28, 1685). Les folkloristes l'ont entendue chanter dans les veillées jusqu'à la fin du XX^e siècle. L'histoire est régulièrement remise à la mode par les almanachs, mais, pour ce qui nous concerne, elle retrouve une nouvelle vigueur en 1793-1794, « époque à laquelle il pouvait être dangereux de manifester ses opinions ». L'imprimeur rouennais Pierre Seyer, qui mettait traditionnellement la prise de la Bastille en tête de ses almanachs, « remplace l'image politique par un simple sujet populaire, l'histoire de Pyrame et Thisbé, peu compromettante. Ces contes rendirent de grands services aux imprimeurs de calendriers⁹¹. » La plus ancienne mention explicite que j'ai pu en trouver est dans un roman publié en 1795, qui présente la complainte comme une « vieille romance » qu'il entend chanter en travaillant par une « femme âgée », ce qui semble bien montrer le regain d'intérêt pour cette chanson à cette époque⁹². On retrouve également ces trente-huit couplets dans le chansonnier anonyme de la même époque mentionné ci-dessus.

On rencontre aussi, et en grande quantité, des ariettes issues de spectacles à la mode. Le manuscrit Renoz est de ce point de vue exemplaire. On y trouve des airs tirés de sept opéras comiques représentés à Liège durant la saison 1794-1795, date de sa composition, et deux montés en 1789, avant la fermeture des salles⁹³. Ainsi que d'autres dont on n'a pas trace de représentation à Liège, comme l'air de Grétry dont j'ai parlé tout à l'heure, ou *Paul et Virginie*, comédie en prose avec des intermèdes musicaux de Rodolphe Kreutzer, montée par les comédiens italiens en 1791 à l'Opéra comique de Paris. Durant la rédaction du manuscrit, elle doit lire l'*Estelle* de Florian (1789), un roman pastoral entrelardé de 19 chansons dont 15 sont recopiées par Dieudonnée.

Nous sommes ici chez une jeune Liégeoise de bonne famille. Elle peut suivre l'actualité musicale parisienne. Mais on trouve ces ariettes dans tous les chansonniers, de soldats ou de paysans – deux des choix de Dieudonnée figurent aussi dans le chansonnier du sergent Cauvin ! L'orthographe est plutôt bonne dans ces ariettes, qui doivent être diffusées par des recueils ou des feuilles volantes. Parfois cependant, la transmission est assez clairement orale⁹⁴. Lorsque l'origine des chansons est possible, ce qui n'est pas souvent le cas, les airs tirés de comédies chantées représentent un tiers des chansons⁹⁵.

Dans tous ces manuscrits, la part du lion revient le plus souvent aux chansons d'amour, bergeries, brunettes, et toutes les chansons plus ou moins légères sur des mélodies faciles... *Malborough s'en va-t-en guerre* – à la mode depuis 1781 – est par exemple adapté, à la même époque, dans une chanson un peu leste sur Abélard et Héloïse dans le manuscrit anonyme et dans une chanson galante du manuscrit Foulc (« Je vis un jour un' belle »), peut-être une composition propre, ou d'un proche, car je n'ai pas retrouvé d'autre occurrence de cette chanson.

À noter que les chansons les plus anodines peuvent prendre un sens ambigu : la célèbre romance de Fabre d'Églantine, « Il pleut, il pleut bergère⁹⁶ », prend une tout autre signification quand on sait que Marie-Antoinette jouait à la bergère et qu'elle fut prise dans l'orage révolutionnaire. Les nouvelles chansons d'amour sont également reconsidérées pour subordonner la tendresses aux valeurs supérieures, le mariage et le patriotisme. Nathalie Verstraeten note ainsi un couplet où une jeune fille insiste sur la priorité de son amant : « Il se doit surtout à sa patrie, / Elle obtint ses premiers sermens, / Avant que je sois son amie⁹⁷ ». La séparation stricte entre répertoire galant et répertoire patriotique est parfois mise à mal.

On peut même trouver, parfois, des chansons gaillardes, ou franchement pornographiques. Le timbre de celle-ci, *Contentons-nous d'une seule bouteille*, est très répandu à l'époque, mais je n'en ai trouvé les paroles que dans le même manuscrit Foulc. Dans le manuscrit Cauvin, des chansons vraiment pornographiques sont codées, mais le code est donné quelques pages plus loin... Dans ce cas, un brouillon écrit est au moins nécessaire. Notons que Dieudonnée Renoz n'hésite pas à noter des chansons à boire, mais comme le manuscrit est partagé avec son frère, dont l'écriture est fort proche de la sienne⁹⁸, je ne me prononcerai pas sur l'identité du copiste !

Et bien sûr, on rencontre des chansons de circonstance, que l'on continue à écrire pour célébrer un jour particulier. Ainsi les « chansons chantées après un repas chez Mr Dupetit Bois [*Agathon Pinot du Petit-Bois*], colonel du seizième regiment de dragons en garnison à Rennes le 15 août 1791 » et conservées dans le manuscrit de M. de Moncler, dragon au même régiment, ou la « chanson sur l'Immortelle, Pour maman le jour de sa fête 20 Juillet 1797 », écrite par Pauline Bonnay, préposée à la commémoration de tous les petits événements familiaux dans sa famille parisienne, qui traversera la Révolution apparemment sans s'en rendre compte.

Par ailleurs, on trouvera aussi des chansons satiriques (sur les religieux, sur les vieux, sur les femmes), des chansons à boire, des chansons de métiers ou de marins, des « bouquets » pour les fêtes et les anniversaires des proches, des chansons de circonstance... Bref, tout ce qu'on chantait déjà sous l'ancien régime et que l'on continuera à chanter par la suite. Et toute cette production occupe la majeure partie des manuscrits, jusqu'à plus de 90 %, voire la totalité dans les familles aisées, qui ne sont pas pour autant contre-révolutionnaires. Les chansons d'amour, tendre ou sexuel, se taillent toujours la part du lion, à plus de 80 %.

Comment interpréter cette relative absence de chants civiques et patriotiques dans les chansonniers manuscrits ? Certes, on peut imaginer qu'il était inutile de recopier des chansons qui faisaient alors l'objet d'une forte propagande et qui étaient disponibles en version imprimée : peut-être, à côté de son chansonnier, le sergent Cauvin gardait-il des feuillets imprimés de chants patriotiques. Mais la présence de certains d'entre eux dans le manuscrit, et parmi les plus répandus, comme le *Chant du départ*, affaiblit cette hypothèse.

7. Une nécessaire adaptation

Les dates souvent approximatives de ces manuscrits, poursuivis sur plusieurs années, interviennent également dans l'interprétation d'un phénomène aussi variable d'une année sur l'autre. Mais le goût pour des chansons d'ancien régime restées dans la mémoire collective est une constante et explique sans doute la nécessité de les adapter aux nouvelles mentalités. Elles véhiculent souvent des idées, des situations, des termes désormais sortis d'usage, voire suspects. Il est difficile, après 1793, de chanter « Vive le roi ». Comment dès lors adapter l'ancien répertoire aux réalités nouvelles ?

Le manuscrit est humainement bien plus parlant que l'imprimé. Recopié sur des périodes plus longues, il est à usage personnel et permet de suivre l'évolution des préoccupations de son auteur, parfois même de ses repentirs. Celui de Paul Foulc est de ce point

de vue révélateur. Commencé lorsqu'il a dix-neuf ans, en 1784, il est calligraphié avec plus d'application que d'orthographe et orné d'un encadrement festonné qui disparaît après vingt pages. C'est l'époque des bergeries sentimentales, des airs d'opéra et des romances d'amour. Puis arrivent des chansons à boire qui témoignent sans doute d'un autre type de vie sociale et une chanson maçonnique, trop isolée pour qu'on puisse en tirer des conclusions fiables, de même que pour une chanson anticléricale et une chanson protestante. Dans le second volume apparaissent des chansons révolutionnaires et patriotiques, la plupart soutenant la royauté constitutionnelle, l'unité française, mais violemment hostiles aux aristocrates, aux financiers, aux prêtres réfractaires au serment, voire aux Parisiens. Plusieurs, à destination locale, ne semblent pas avoir été publiées. Si rien ne permet de les attribuer à Paul Foulc, elles témoignent de l'attachement des citoyens locaux à la monarchie constitutionnelle pour laquelle ils se disent prêts à mourir. Ainsi dans la chanson « brave Nîmois⁹⁹ », qui semble s'adapter au timbre des triolets du XVII^e siècle :

« Du tiers Etat
Louis Seize et Lunique Père
Du tiers etat
Etnous l'Epreuve avec Eclat
qu'icy chacun Lui Reïtere
Le veux ardent Lamour Sincere
Du tiers état. »

Ce n'est pas un cas isolé. Dans la première révolution, le peuple, note Nathalie Verstraeten, « demeure, dans sa grande majorité, monarchiste » et « fond en larme » devant une romance qui « met en scène la famille royale ramenée de Versailles¹⁰⁰ »

Mais après la fuite de Varennes et l'abolition de la royauté le 21 septembre 1792, il n'est plus question de célébrer Louis. Une chanson saisit sur le vif un brutal changement de comportement. Elle s'intitule tout simplement « Chanson patriotique¹⁰¹ » et commence ainsi :

« que tout françois, Soldat fidelle
Serve-en Cest jour La nation & son roy
qu'il enguage Cest Loy
qu'il jure Sur Sa foy
De Combatre & mourir Pour Elle
Refrain : Vive La nation ! Vive La Loy
Vive La Loy, Vive Le roy
La nation, La Loy, Le Roy¹⁰² »

Trois fois le mot « roi » en un couplet et un refrain... Les trois fois, le terme est rayé ou surchargé pour le remplacer par « nos droits ». Le refrain est par la suite signalé par le seul premier vers : « Vive la nation etc. », mais le deuxième couplet a échappé à sa vigilance et se déclare encore « plain d'amour pour son roy »...

Et surtout, les nombreuses chansons antérieures célébrant le roi ne sont pas corrigées. Il ne faut donc pas voir dans ces corrections la crainte de voir un manuscrit saisi et considéré comme royaliste... La chanson est tout à fait datable : elle semble remonter à la mort de Mirabeau, le 2 avril 1791, puisqu'elle appelle à en garder mémoire (« De Mirabeau conservons la fierté »), mais est antérieure au renversement de la monarchie (21 septembre 1792) et peut-être à la fuite de Varennes (juin 1791), ce qui restreindrait la fourchette à deux mois. C'est l'avant-dernière du recueil. Alors qu'au moins une trentaine de chansons y avaient été notées en deux ans, il y aura un ou deux ans de silence, puis une chanson unique sur la mort

de Marat, le 13 juillet 1793. Elle figure au dernier feuillet du manuscrit, il est donc possible qu'il y ait eu un troisième tome par la suite. Mais les pages de garde des deux premiers sont occupées par des comptes qui vont jusqu'en 1796. On garde l'impression d'un emballement pour la monarchie constitutionnelle qui a pu devenir suspect après la proclamation de la République, malgré la correction à vrai dire bien timide. Ce chansonnier suivrait donc à sa manière le mouvement général analysé dans les revues imprimées : emballement patriotique jusqu'en 1793, suivi d'une prudente désaffection.

Il suffit donc de changer un mot, et tant pour le mètre que pour la rime, le droit et la loi se substituent facilement au roi. Ces petites censures ont parfois été pratiquées jusqu'à l'absurde. Ainsi, le grand succès d'une comédie de Monvel pour les paroles, de Dalayrac pour la musique, a popularisé des romances fort peu de circonstance après 1792. *Raoul, sire de Créqui* a été montée pour Louis XVI par les comédiens italiens ordinaires du roi, le 31 octobre 1789¹⁰³. L'intrigue se situe après la deuxième croisade : un chevalier laissé pour mort en Palestine après avoir servi de bouclier au roi Louis VII, est ramené en France et emprisonné par son cousin dans un château voisin de celui où sa femme pleure sa mort. Le cousin espère bien la consoler en justes noces. La pièce connaît un fabuleux succès, en particulier le deuxième acte où Raoul, dans la tour sordide qui lui sert de cachot, chante :

« Heureux aux rives [d]u Jourdain
Qui percé du fer Sarrazin,
A pu s'écrier comme moi,
Je meurs (*bis*) mais j'ai sauvé mon Roi¹⁰⁴ (*bis*). »

On est bien dans l'atmosphère des croisades où les Sarrasins se pressent sur les bords du Jourdain, mais peut-on encore, en 1792, se glorifier de mourir pour son roi ? La question se posa, encore une fois à Caen, lorsqu'on se rendit compte que l'opéra attirait plus de monde que les autres pièces et que ces vers étaient « applaudis à outrance ». « On faisait l'application de ces vers à Louis XVI qu'on regardait toujours comme prisonnier aux Tuileries. Ce passage était applaudi avec enthousiasme à toutes les représentations. » Un spectateur se permit même de jeter sur scène un billet versifié qui s'achevait par ce vœu :

« Que ne puis-je, ô Raoul, m'écrier comme toi :
Je meurs, mais j'ai sauvé mon roi. »

Le substitut du procureur de la commune, Déterville, en fit alors corriger le dernier vers : « J'ai suivi la loi » se substitua à « J'ai sauvé mon roi ». Les comédiens furent par la suite obligés de chanter « ce changement ridicule », malgré les murmures de la salle. Lorsqu'à la demande du public ils revinrent à la version primitive, un administrateur dut intervenir et faire respecter la nouvelle consigne, malgré les huées¹⁰⁵. La scène dut se répéter dans d'autres villes, car un chansonnier patriotique, en 1792, contient une version similaire :

« Heureux aux rives du Jourdain,
Qui, percé d'un fer sarrasin,
A pû s'écrier comme moi,
Je meurs (*bis*) pour défendre ma loi. (*bis*)¹⁰⁶ »

Et la même scène se joue à Liège en 1793, lorsque la Comédie-Liège annonce qu'elle montera la pièce. Un certain Leblond, capitaine de la 3^e Compagnie du 1^{er} bataillon de volontaires du Pas-de-Calais, écrit alors au directeur pour le prévenir, « en vrai Républicain », qu'il sera dénoncé à la Convention nationale s'il ne change pas « différents passages de cette

pièce, qui ne sont propres qu'à apitoyer les citoyens faibles sur le sort que vient d'éprouver Louis Capet, notamment celui où le sire dit, dans sa prison, "qu'il meurt pour son roi". » La lettre est publiée dans la *Gazette liégeoise* le 4 février. Le directeur y répond le 6 pour assurer son accusateur qu'il a non seulement effectué ce changement, mais qu'il a modifié « tout le dénouement de cette pièce, qui était bien plus inconstitutionnelle que le passage que vous citez¹⁰⁷. »

Mais la censure peut être plus subtile. L'attachement des Français aux chansons anciennes peut être habilement exploité pour les intéresser aux idées nouvelles. Ces refrains simples bien imprimés dans les mémoires ne pourraient-ils pas véhiculer les concepts révolutionnaires ? C'est un des phénomènes les plus caractéristiques et les plus ingénieux de la chanson de l'époque : reprendre des chansons antérieures, et les adapter au nouveau régime. Il peut s'agir de simples corrections de vocabulaire, d'autant plus nécessaires que les changements politiques trop fréquents incitent à la prudence.

Il faut notamment éliminer un nom devenu suspect : La Fayette, héros du premier « Ça ira », est déclaré traître à la nation en 1792 pour s'en être pris aux Jacobins. On réécrit alors la chanson : « Par le prudent La Fayette » devient « Par la force des bayonnettes » ou « Par sa prudence parfaite » ; « La Fayette dit » devient « La Liberté dit¹⁰⁸ ». Mais une allusion trop précise peut également être gommée lorsqu'elle n'est plus connue du public. Le chœur patriotique de Roucher et Gossec, « Le triomphe de la loi », destiné à honorer Simonneau, maire d'Étampes en 1792, doit être retouché pour élargir le public : « Triomphe au magistrat » devient « Triomphe à tout Français¹⁰⁹ ». Nous retrouvons la constante d'une vocation universaliste dont la chanson doit tenir compte.

Il y a aussi des modifications plus profondes, pour adapter des thèmes traditionnels au nouveau contexte. Il peut s'agir d'un changement sociologique : nous avons vu, avec *La décade*, comment une jeune fille prudente refusant les avances d'un galant peut devenir une fille aux mœurs plus libres qui prend un nouvel amant à la place du garçon trop timide. Mais il peut s'agir d'un changement historique : une chanson sur le siège de Mons¹¹⁰ en 1691 voit son action déplacée dans les guerres d'Italie, un bon siècle plus tard¹¹¹ !

D'autres chansonniers patriotes poursuivent un but plus sournois, qui s'adresse moins à la raison qu'aux sensations, comme l'analyse dom Devienne (1728-1792), historien de Bordeaux, bénédictin et franc-maçon et acquis aux idées nouvelles. « Quand on veut intéresser les gens dont l'imagination est vive, et dont les esprits ne sont point encore suffisamment éclairés, c'est à leurs sens qu'il faut parler » : fêtes, chansons et spectacles sont alors les armes de la république. *La chronique de Paris* compare même ces échanges de chansons sur le même air à une « guerre en chansons¹¹² ». C'est bien le cas, et les opposants fourbissent leurs armes, qui peuvent être efficaces. Lors de son arrestation, Charlotte Corday est interrogée sur ses rapports avec les députés girondins qui, placés sous mandat d'arrestation à Paris, se sont réfugiés à Caen. « À quoi s'occupent-ils ? lui demande-t-on. Ils font des chansons, des proclamations pour rappeler le peuple à l'union. » En réalité, dans l'attente de leur départ vers l'Ouest ou le Sud, ils haranguent la foule, publient des articles, multiplient les activités subversives aux yeux des Parisiens. Elle en retient surtout les chansons¹¹³...

Aussi la *Chronique de Paris* propose-t-elle en 1792 « d'ajouter nos chansons à nos canons : celles-là seront pour les chaumières, ceux-ci seront pour les châteaux ». Les chanteurs viendront après les canonnières et « célébreront nos loix, notre liberté ; ils en inspireront l'amour à des peuples étonnés d'oser en prononcer le nom ». Ensuite seulement viendront les écrits, qui répandent les lumières quand les chansons en allument l'étincelle. Aussi conviendrait-il d'attacher quatre chanteur aux armées¹¹⁴ !

Le danger des chansons révolutionnaires est bien ressenti et immédiatement dénoncé par le pouvoir en place. À Liège, la révolution du 18 août 1789 entraîne, dans la nuit du 26 au 27 août, le départ du prince-évêque César de Hoensbroeck : le jour même du 27, les

chansons séditieuses sont tout particulièrement défendues par la Chambre impériale de Wetzlar. N'y avait-il rien de plus urgent ? Il s'agit bel et bien d'armes efficaces reconnues, utilisées et interdites comme telles¹¹⁵.

La chanson peut enfin « électriser les âmes républicaines », constate Pierre Dubouchet (1737-1818), médecin et député de Rhône et Loire¹¹⁶. S'adresser aux sens et non à la raison peut se révéler plus efficace, si l'on se souvient de la lassitude du public face aux hymnes républicains omniprésents. Retoucher discrètement des chansons de l'ancien régime peut alors devenir une arme redoutable.

8. D'autres phénomènes négligés

a) La place des femmes

La focalisation sur les chansons patriotiques a peut-être occulté certains phénomènes qui ont caractérisé cette époque. Ainsi la place des femmes dans la chanson française, dans la rédaction ou la composition de chansons nouvelles.

J'ai étudié dans deux conférences à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique la place des femmes dans l'histoire de la chanson¹¹⁷. Après une place assez importante au XVII^e siècle, elles ont souvent été réduites au XVIII^e siècle à d'anodines chansons de circonstance, « bouquets » pour les fêtes ou anniversaires sans autre ambition que de célébrer l'événement ponctuel. Le développement des sociétés chantantes masculines, comme le Caveau, dans les années 1720, est en partie responsable de cette raréfaction de la production féminine.

Mais dans les années 1780 apparaît un timide renouveau qui va s'accroître à la Révolution. Les causes en sont multiples : l'apparition de revues accueillant les chansons, qui donnent aux auteurs amateurs de nouveaux débouchés¹¹⁸ ; la mode de la romance, présentée comme un genre féminin et qui tentera effectivement les parolières¹¹⁹ ; l'élan patriotique de la révolution française, qui se ne connaît pas de distinction de sexe¹²⁰. De grandes parolières connaissent alors un succès qu'elles n'avaient pas eu depuis les salons du siècle précédent : la baronne de Bourdic-Viot, Fanny de Beauharnais, Adélaïde Dufrenoy, Victoire Babois, Marie-Victorine Perrier, Mme Beaufort d'Hautpoul, Constance de Théis (ou, de ses noms de femme mariée, Constance Pipelet, princesse de Salm)... ont connu à la fin de la royauté, sous la révolution, puis l'empire et la restauration un succès considérable dont témoignent les portraits que l'on en a conservés.

Constance de Théis, née en 1767, publie ainsi dès ses dix-huit ans dans l'*Almanach des Muses* et dans l'*Almanach des Grâces*, où sa romance, « Bouton de rose », parue en 1785, connaîtra un beau succès. Mariée en 1789 à Jean-Baptiste Pipelet de Leury, la « citoyenne Pipelet » commence à être connue pour ses productions théâtrales et poétiques. Une *Épître aux femmes*, en 1797, lui vaut d'être considérée comme une pionnière du féminisme. Divorcée et remariée sous l'empire, elle devient comtesse de Salm, puis princesse de Salm sous la Restauration, quand son mari retrouve le titre qu'il avait perdu. Son salon littéraire est alors fort couru. Sa vie littéraire continuera à la Restauration et jusqu'à sa mort en 1845. C'était une femme cultivée dont les chansons sont très travaillées, dans les paroles comme dans la musique. On s'en rendra compte par ces *Conseils aux femmes* publiés sous le Directoire¹²¹.

b) ouverture à la chanson patoisante ou étrangère

Autre phénomène de la Révolution : l'ouverture à la chanson patoisante, provinciale ou étrangère. Bien sûr, le phénomène n'est pas nouveau. Mais le répertoire poissard ou dialectal était jusque-là confiné à un public local ou à des productions humoristiques. Dans

le sillage de Jean-Jacques Rousseau, qui a pu être considéré comme un des pères de l'ethnologie pour l'intérêt qu'il porte aux chansons de toutes les cultures, grâce à la reconnaissance du Tiers-État et l'intérêt porté aux productions des départements, la chanson en langage populaire ou en dialecte peut aborder des registres plus sérieux. À Liège, la chanson révolutionnaire s'écrit de plus en plus en wallon. Daniel Droixhe compare à juste titre cet usage du wallon au parler poissard parisien, l'un et l'autre manifestant le même intérêt pour le « langage des rues¹²² ». Les productions patoisantes n'ont guère eu auparavant le privilège de la mise par écrit, manuscrite ou imprimée : la plupart ont été recueillies oralement par les folkloristes du XIX^e siècle – à quelques rares exceptions près, comme les cantates d'inauguration en wallon qui accueillait les princes-évêques de Liège dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et leur rappelaient qu'ils étaient avant tout liégeois¹²³. La mise par écrit manuscrite et surtout la publication sous la Révolution sont des signes de reconnaissance. On en trouve dans plusieurs régions, mais pas dans tous les départements¹²⁴.

Il semble même qu'une chanson en occitan ait imposé le nom de Marianne à la République. *La Guérison de Marianne*, de Guillaume Lavabre, originaire du Tarn, a certes été largement diffusée dans une adaptation française, elle n'en reste pas moins un monument de la littérature occitane. Elle évoque le sort d'une jeune fille atteinte d'une maladie grave que les médecins ne peuvent guérir. Le remède administré par Louis (la liste civile) n'a fait qu'augmenter le mal, mais le nouveau pouvoir exécutif lui fait prendre un vomitif qui la débarrasse des scories de l'ancien régime. Avec une once d'Égalité et deux drachmes de Liberté, Marianne a pu guérir¹²⁵.

Marianno, trop atacado
 D'uno forto malautié,
 Ero toujours maltratado,
 Et mourio de caytibié.
 Lou Médeci
 San la gari,
 Et neyt & jour la fasio souffri :
 Le noubel Poudé exécutif
 Ben d'y fa prené un boumitif
 Per y dégatxa le palmou :
 Marianno se trobe millou, *bis*.

Marianne, trop attaquée
 D'une grosse maladie,
 Était toujours maltraitée,
 Et mourait de misère.
 Le médecin,
 Sans la guérir,
 Et nuit et jour la faisait souffrir.
 Le nouveau pouvoir exécutif
 Vient de lui faire prendre un vomitif
 Pour lui dégager le poumon :
 Marianne se trouve mieux (*bis*).

Le manuscrit de Paul Foulc a conservé une demi-douzaine de « chansons patoises », le plus souvent des plaintes locales, comme celle-ci, au sujet d'une veuve qui a tué son mari pour se remarier.

« Vénés Messieus La jouinesse

Vénés éntendre canta
Une Brave cansounéte
Que nautre avén COUNPAUZA
Es au Sujet d'une Véouge
Que din Saint Corme Saya
Elle a fa moury Soun homme
Ouï Por Cé Remarida¹²⁶ »

Mais il contient aussi une chanson patriotique à la gloire de Louis XVI, en français avec deux couplets en provençal. Cela témoigne au moins du statut des langues régionales, qui osent se mêler aux chansons françaises.

Quant aux soldats français enrôlés dans l'armée républicaines, il font preuve d'une véritable curiosité pour les productions des pays qu'ils découvrent. Le sergent Cauvin, en 1797, note non seulement une chanson patoise (n° 92, p. 180), mais aussi des chansons en allemand, souvenir de son casernement dans la région de Mayence – à commencer par deux airs de la *Flûte enchantée* de Mozart. En 1807, le sergent Jagueneau, cantonné en Silésie, notera un lexique en polonais. On trouve chez ces jeunes gens, amenés à voyager dans toute l'Europe, un intérêt pour les pays qu'ils traversent que je n'ai pas trouvé chez des aristocrates émigrés à la même époque, sans doute plus habitués aux voyages et fréquentant des milieux du grand monde alors férus de culture française.

c) le voyage des chansons

C'est un autre phénomène typique de la Révolution : les chansons voyagent dans toute l'Europe avec les armées, avec les émigrés. Au brassage social répond un brassage culturel : j'évoquerai ces voyages par deux exemples qui me tiennent à cœur et qui touchent à Liège.

D'abord une chanson d'un jeune Liégeois, rédigée dans les années 1745-1750, lorsque son régiment combattait, dans l'actuelle Belgique, au service de Louis XV engagé dans la guerre de succession d'Autriche. La chanson fait allusion à deux régiments suisses, celui de Courten et celui de Diesbach, qui se signalèrent douloureusement à la célèbre bataille de Fontenoy, près de Tournai, en 1745, mais aussi à celles de Rocourt, près de Liège, en 1746, de Lawfeld (Lafelt dans le Limbourg) en 1747, de Maëstricht en 1748... Lorsque les pertes étaient importantes, ce qui fut le cas, le recrutement se faisait dans la région où avaient lieu les batailles : le jeune Liégeois a donc dû être recruté pour compenser les pertes des soldats suisses qui y furent massacrés. Cet hommage au régiment est sans doute une façon de s'y agréger : le roi fut informé, dit-il « Que c'est les Suisses qui les avaient battus », mais la dernière strophe signe la chanson : « Qui a fait la chanson ? Un Liégeois bon garçon ». L'engagement de recrues parmi les jeunes liégeois par des troupes françaises est bien connu et évoqué dans un opéra-comique de 1758, *Li Lidjwès ègadji* (« Le Liégeois enrôlé »)¹²⁷.

Ne cherchons pas lequel des deux régiments suisses le jeune garçon s'est intégré. J'ai étudié la question dans une communication spécifique¹²⁸. Intéressons-nous plutôt au singulier voyage de la chanson. Elle a dû se transmettre oralement dans les régiments suisses pendant une quarantaine d'années. Dans les années 1780, elle est enfin couchée sur papier, à 700 km de là, dans un manuscrit qui circulait en Haute-Savoie, à deux pas de la Suisse. Un ex-libris manuscrit de 1799, qui n'est pas celui de l'auteur mais d'un des propriétaires, le signale à la Chapelle d'Abondance, dans le Chablais. Le manuscrit n'a plus quitté la région depuis. Il porte désormais le nom de son deuxième propriétaire, Charles Berssous et est toujours entre des mains privées : il a en effet été retrouvé dans le mur d'une maison que l'on a abattue en 1998 à la Chapelle d'Abondance, dans le Chablais¹²⁹. Nous sommes loin alors de la Belgique, de

Tournai près de laquelle se déroula la bataille de Fontenoy, et de Liège, dont se réclame l'auteur. Comment s'est effectué le voyage ? D'abord sous la royauté, grâce au régiment de Diesbach ou de Courten, qui a dû en conserver la mémoire.

Mais son voyage ne s'arrête pas là. On retrouve effectivement la chanson dans un autre manuscrit, copié en 1807 lors d'un casernement à Wartemberg, en Silésie (actuelle Syców en Pologne), par Jean Jagueneau, alors sergent au 34^e régiment d'infanterie de ligne. Originaire de Bousseaux, petit village de l'actuelle Charente-Maritime, il participe aux guerres d'Italie, d'Espagne, d'Austerlitz, d'Iéna, et finit capitaine et conseiller municipal de Matha, près de son village natal¹³⁰. Comment a-t-il pu entendre la chanson ? Une hypothèse est tout à fait plausible. Les régiments royaux suisses ont été licenciés en 1792. Les soldats du régiment de Diesbach s'engagent dans le 85^e régiment d'infanterie, qui fera par la suite les campagnes d'Italie, d'Autriche, de Prusse, de Pologne, campagnes auxquelles a également pris part le 34^e de ligne du sergent Jagueneau ! On peut raisonnablement penser que c'est dans une de ces campagnes. Tous les couplets concernant les régiment suisses ont alors été enlevés : « c'est les Suisses qui les avaient battus » devient « c'était nous qui les avons battus ». Disparaît aussi le couplet attributif au soldat liégeois. Quant à la devise du régiment de Diesbach, « Fidélité et honneur », elle n'est plus comprise et devient « félicité et honorés ». Enfin, la chanson est aussi modernisée : ce sont les Prussiens qui sont vaincus (à Iéna le 14 octobre 1806, dans la campagne de Prusse et de Pologne qui permet à Jagueneau de compiler son manuscrit) et ce n'est plus le Roi, mais la Nation qui est instruite de l'exploit. La Grande Armée ne pouvait décemment se faire récompenser par le Roi !

Les guerres finies, Jean Jagueneau, désormais capitaine et décoré de la Légion d'honneur, prend sa retraite dans sa Saintonge natale. Son chansonnier le suit. Ainsi la chanson de notre Liégeois enrôlé dans un régiment suisse aura-t-elle circulé dans le Chablais, en Pologne et en Vendée, avant de me retrouver à Paris. Je suis heureux de la ramener en Belgique aujourd'hui.

Le second exemple touche à un de mes fétiches musicaux, Beethoven, qui a mis en musique, en 1798-1799, une chanson française – la seule romance française achevée de son répertoire – sur un poème d'un aristocrate émigré qu'il a sans doute rencontré à Vienne¹³¹, Charles-François marquis de Bonnay. Deux de ses trois couplets sont encore inédits. Je les ai fait découvrir à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique en février 2025, dans une communication qui en détaille le contenu¹³².

Mais pour celle-ci non plus, le voyage ne s'est pas arrêté là ! Le marquis de Bonnay était en effet un personnage considérable de la République comme de la royauté. Député de la noblesse aux États-Généraux de 1789, il participe à la rédaction de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen et devient président de l'Assemblée nationale constituante, en avril 1790. Après la fuite de Varennes, il émigre à Bruxelles, d'où il passe à Liège, pour rejoindre à Coblenz les frères du Roi, puis le futur Louis XVIII lui-même. Il exerce diverses fonctions diplomatiques, notamment à Vienne de 1797 à 1803, époque, précisément, où Beethoven a mis en musique sa romance. Ici encore, toute l'Europe est concernée, car son poème, après avoir été chanté à Paris sur un air de Plantade, a été mis en musique à Londres par le chevalier de Montlivault, à Bonn par une compositrice belge en exil, Clémentine de Lannoy, comtesse princière de Looz-Corswarem, et chantée à Rome sur une autre musique, anonyme, par une chorale allemande.

Bonnay passe à Liège le 14 octobre 1791, durant la période de la première restauration du prince-évêque¹³³. La comtesse de Lannoy y réside alors, elle y a accouché le 21 août précédent de son premier enfant, Constance-Ferdinande-Désirée. Elle s'exile en Allemagne, sans doute en 1795, ruinée après la confiscation de ses biens lors de l'annexion des provinces belges par la République française, et survit en enseignant le piano et en publiant

chez Hummel, en 1798, quelques œuvres musicales, dont cette romance. On peut ainsi suivre la diffusion de cette romance à travers les étapes de la noblesse exilée.

Il s'agit d'une romance spirituelle, dans l'air du temps, qui compare les chagrins amoureux aux plaisirs moins forts mais plus constants de l'amitié. Le premier couplet, seul connu jusqu'à présent, a été enregistré sur la musique de Beethoven. Je vous le ferai entendre sur la musique de notre compatriote, la comtesse de Lannoy ; le deuxième sur la musique de Montlivault et le troisième sur celle de Beethoven.

d) Les diversités de sensibilités

N'oublions pas non plus que la période a connu une grande variété de sensibilités, entre les révolutionnaires les plus durs, les montagnards, et les plus modérés, les centralistes et les fédéralistes, les royalistes partisans d'une monarchie constitutionnelle et les émigrés espérant le retour d'un pouvoir fort. Un roman d'Alexandre Dumas et l'opérette de Lecocq, *La fille de Mme Angot* nous ont familiarisés avec la figure d'Ange Pitou, chanteur contre-révolutionnaire (1867-1846), arrêté pour avoir chanté dans les rues sous la Convention thermidorienne et le Directoire, qui a publié en 1808 un recueil d'une vingtaine de chansons grossi de textes d'autres auteurs¹³⁴.

J'évoquerai plutôt le sort singulier d'une autre chanson, dont on peut suivre un trajet en cascade et cerner la distinction, parfois difficile, entre réutilisation d'un timbre, parodie, adaptation. À l'origine, une chanson bachique, « Ma folie », qui utilise le timbre d'une contredanse allemande¹³⁵.

« Oui, j'aime à boire, moi,
C'est là ma folie ;
J'en conviens de bonne foi,
Chacun a sa manie »

La version républicaine parodie cette chanson sous le titre « Chanson patriotique » ou « Chanson bachique du soldat ». Elle circule depuis 1790¹³⁶. Elle vante bien entendu la royauté constitutionnelle :

« oui, je Suis Soldat moy,
oui, pour ma patrie,
Pour La Loy & Pour mon Roy
Je Donneray ma Vie. »

Et le dernier couplet sonne comme une déclaration d'amour :

« Louis Le Meilleur de Roy
La France te reverre
ton Peuple Chery En toy
un Citoyen un Père¹³⁷ »

Bien entendu, après la fuite de Varennes, le 20 juin 1791, la fidélité au roi n'est plus de mise chez les révolutionnaires. Mais le refrain prend une saveur toute particulière dans la bouche des royalistes. Aussi a-t-il continué à être chanté par eux sous le même titre (« Chanson bachique du soldat ») voire sous un titre ironique : « Chanson bachique et patriotique fort en vogue, sur l'air d'une *Contredanse Allemande* ». Patriotique, certes, pour les royalistes. Le texte en est à peine, mais significativement, modifié : « Pour ma loi et pour mon roi » devient « Pour la reine et pour mon roi ». La chanson est publiée en 1792 avec des modifications plus substantielles¹³⁸, les couplets épinglant les nouveautés de l'année, les assignats ou la coalition

contre la France. Elle répond par ailleurs aux couplets républicains : « Aujourd'huy L'Egallité / Detruit La tyrannie » devient « Au diable l'égalité, / Qui produit la misère » ; « Cherisson La Liberté / En depit de L'envie » devient « Fi ! de cette liberté, / Qui mène à la lanterne » ; à l'aristocrate orgueilleux répond « Vive l'aristocrate »... Nous sommes donc entre la parodie, les modifications étant importantes, et la simple adaptation, le refrain étant quasi identique.

Le même air sera utilisé à Liège par les thuriféraires du prince-évêque de Hoensbroek pour fêter son retour :

Viv' nos' Princ' Constantin !
Li Pér' de l'Patreye,
C'est l'soutien des bravès gins
Et l'sâveur di nos veye.
Hoensebroek prince très modéré
Qweréf' noss' vrai bonheur
Qwand i s'veya traverser
Par in' band' di voleur¹³⁹.

Ce succès montre en tout cas que le meilleur véhicule pour la propagande reste une chanson à boire, entonnée en chœur à la fin d'un repas et dont tout le monde connaît la musique. Parfois, il suffit de changer un mot pour que le sens soit profondément modifié : « Pour la loi et pour mon roi », « Pour la reine et pour mon roi »... Les nouvelles paroles, proches des précédentes, sont plus vite retenues.

Dans un livre d'anecdotes et de citations recopiés en 1803 par le comte François de Saint-Aldegonde, alors émigré, figurent quarante-huit chansons, dont trente-trois datables. Les deux tiers (vingt et une) sont antérieures à la Révolution, mais une proportion non négligeable (onze) sont empruntée à un répertoire plus récent. Très peu cependant font allusion à l'actualité ; elles sont, ce qui semble normal chez ce familier du comte d'Artois, hostiles au nouveau régime¹⁴⁰. Il peut ainsi railler les Français désormais libres, mais malheureux, soumis à la conscription, en concluant au refrain : « Tout Français ne peut-il pas dire, / Je suis un ci-devant heureux ». Mais ces émigrés restent aussi des Français : une chanson raille la lenteur du prince de Cobourg à reconquérir la France, en 1793.

Enfin, comment oublier les plus terribles et émouvantes de ces chansons, celles de prisonniers, à la veille, parfois, de leur exécution. « Les chansons, au reste, ne prouvent ni gaieté dans le cœur, ni tranquillité dans l'esprit ; pour charmer ses ennuis, le prisonnier dans son cachot, du matin au soir chante, s'accompagne pour ainsi dire et bat la mesure avec ses chaînes, et souvent même, j'étois là, je l'ai entendu ; le malheureux condamné à mort, chante en attendant le bourreau¹⁴¹. »

Un *Almanach des prisons* publié à la chute de Robespierre les répertorie et explique leur production : lorsque l'un d'eux recevait sa sentence, les prisonniers d'une chambrée le régalaient d'un repas où l'on faisait bonne figure. Pierre Ducourneau, un jeune Bordelais accusé de fédéralisme, griffonna alors sur un coin de table, « au milieu des verres, des bouteilles & du bruit que fesaient des gens qui avaient déjà dans la tête quelques verres de vin de Bordeaux » une chanson sur l'air « Que ne suis-je la fougère » à laquelle il ajouta chaque jour un ou deux couplets jusqu'à son exécution.

« Pleins de vos leçons augustes,
Oui, mes amis, nous mourrons
Comme tous ces fameux justes,
Les Brutus & les Catons.
Si malgré la calomnie,

Il nous fait vivre encor,
Nous userons de la vie,
Comme nous bravons la mort. »

Après sa mort, les prisonniers conservèrent l'habitude de chanter tous les soirs ces couplets. « Ils appelaient cela *faire leur office*¹⁴². »

Les quelques exemples relevés ici n'ont d'autre ambition que de survoler le panorama de ce que l'on a chanté durant la Révolution. Ils n'épuisent sans doute pas le sujet, ils entendaient juste attirer l'attention sur un aspect moins étudié, mais plus subtil, de la propagande républicaine. La Révolution a bien constitué une cassure dans l'histoire de la chanson française, même si les prémices s'en sont fait sentir dans la décennie qui précède : la place des femmes, le pamphlet politique, le recours aux langues locales ou poissardes sont antérieurs à 1789, mais le phénomène s'accroît et se perpétue durablement. Les chansons politiques et sociales vont se multiplier au XIX^e siècle, au détriment de la satire *ad personam* qui avait fait les délices de l'ancien régime. La romance, largement portée par les autrices et compositrices, vont dominer la production romantique. Les folkloristes vont recueillir le vieux répertoire dialectal ou patoisant... Quant à la musique, avec l'abolition des privilèges d'imprimerie qui rendait chères les œuvres gravées, elle va petit à petit abandonner le timbre pour chercher des airs nouveaux.

¹ « Délaissant pour un temps les sujets accoutumés, chants d'amour ou refrains bachiques, [le peuple] ne chanta plus guère que des couplets patriotiques ou politiques de toute nature » (Constant Pierre, 1904, p. III). « Il est remarquable que la production des chansons suive une courbe qui épouse celle des événements révolutionnaires » (Robert Brécy, 1981, p. 279). Et, entre autres : livres (*Chants de la révolution française*, Livre de poche), émissions (*La Révolution française en chansons*, France Musique), CD (*La révolution française, chants du patrimoine ; La révolution française, chants et chansons des rues et des salons*), expositions (*Musique et République*, Archives nationales, 2025), spectacles (*Parcours révolutionnaire de la Conciergerie*, 2024)...

² 2142 chansons, 2257 en comptant celles qui ont été tirées d'œuvres scéniques (Constant Pierre, 1904). Je ne sais d'où ont été tirées les 1337 dénombrées par José Quidin, même s'il y a des entrées différentes pour chaque version, cela me semble peu, mais je n'ai pas effectué le recomptage. Avec les mêmes sources, Frédéric Derne compte pour sa part 2903 chansons et Robert Brécy plus de 3000.

³ De Constant Pierre (1904) à Robert Brécy (1981) ou Frédéric Derne (2005), c'est la décennie 1789-1799 qui est toujours prise en compte.

⁴ *La Chronique de Paris* le 13 juillet 1793, p. 4.

⁵ Jardin, *Le Déjeuner des volontaires, scène patriotique*, 1793, p. 6.

⁶ *Feuille du salut public*, n° 116, 4^e jour du 2^e mois, l'an 2^e de la République (25 octobre 1793), p. 3.

⁷ *Le Spectateur national et le modérateur*, n° 34, 3 janvier 1791, p. 144.

⁸ Signé Valade dans la *Correspondance de Grimm*, avril 1790, p. 380 ; *Journal de Nîmes*, 7 mars 1790, p. 145-146. Il doit s'agir de l'imprimeur Jean-Jacques-Denis Valade, auteur de nombreux vaudevilles et de pièces de divertissement.

⁹ *Lettres de Jean-Baptiste Huet de Coëtlizan à Claude Legris*, publiées dans Agnès Marcetteau-Paul, *Volontaires nantais à l'armée des Pyrénées*, Nantes, Siloë, 1993, p. 106.

¹⁰ Chanson patriotique sur l'air du valeureux Liégeois, pour appeler les Français à venir au secours des Liégeois, qui se sont sentis trahis par Guillaume (Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse de 1786 à 1797) et qui sont détestés par le Toscan (l'empereur Léopold II était également Grand-duc de Toscane), Body, 1881, p. 171.

¹¹ *Mille, mille, mille, mille, mille, mille decollavimus. / Unus homo mille, mille, mille, mille, decollavimus. / Mille, mille, mille vivat, qui mille, mille occidit. / Tantum vini habet nemo, quantum fudit sanguinis* (« Nous en avons massacré mille, mille, mille, mille, mille, mille. / En un seul homme, nous en avons massacré mille, mille, mille, mille. / Qu'il vive mille, mille, mille ans, celui qui en a tué mille, mille ! / Personne ne possède autant de vin qu'il a versé de sang »).

¹² Verstraeten, 1991, p. 4.

¹³ Constant Pierre, 1899, p. XXIII. Notons cependant qu'il y inclut 7 chants antérieurs à 1789 et de rares chansons anonymes (comme le *Ça ira*) qui sortent quelques peu de notre sujet.

¹⁴ *Recueil chronologique des hymnes et chansons patriotiques qui ont paru depuis la Révolution Française*, Saint-Lô, chez J. Marais, an VIII, p. 26.

¹⁵ La tradition l'attribue à Guilleragues, qu'il l'aurait écrite à Bordeaux vers 1652-1653 : Mme de Longueville (la sœur de Conti), revenant de confesse, lui aurait dit qu'elle s'y serait bien ennuyée si elle n'avait trouvé moyen de parler de son amant, qui venait de la quitter. La tradition est rapportée par les manuscrits Maurepas et Courtanvaux, qui ont transmis les versions la plus ficèles de la chanson. Celle-ci, avec de multiples variantes, a circulé tout le long du XVIII^e siècle et servi de timbre à de multiples parodies, notamment pour s'amuser de conversions hypocrites. Les auditeurs de la révolution liégeoises avaient ce contexte en tête. Voir sur cette chanson Frédéric Deloffre et Jacques Rougeot, « Les *Lettres Portugaises*, miracle d'amour ou miracle de culture », dans *Tradition et originalité dans la création littéraire*, numéro 20 des *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, p. 33.

¹⁶ Publiée par Body, 1881, p. 150.

¹⁷ Voir Nathalie Verstraeten, 1991, p. 1-3. Elle renvoie notamment à l'étude de Reichardt et Schneider sur les chansons recueillies par les *Mémoires secrets* de Bachaumont, qui permettent de quantifier cette évolution. L'influence de Rousseau, de Beaumarchais, de la révolution américaine explique cette soudaine prolifération.

¹⁸ Archives nationales, D XXXVIII, 5, dossier LXVII, dans Constant Pierre, 1904, n°1767. « Chanson républicaine sur la mémorable journée du 1^{er} prairial, dédiée à la Convention nationale », air *Mourir pour la patrie* : « Où vont ces audacieux mortels ? » C'est apparemment la seule trace de cette chanson.

¹⁹ *Almanach de la Mere Gérard, pour l'année bissextile 1792, ou les Droits de l'homme et du citoyen, mis en vaudevilles, & dédiés à la Mere Gérard, pour l'amusement & l'instruction de ses petites filles*. A Paris, chez Bouqueton, an III (1792), p. 41.

²⁰ Supplément au n° 58 du *Journal de la Cour et de la Ville*, 27 décembre 1791.

²¹ *Almanach de la Mere Gérard, Op. cit.*, p. [30]-31.

²² Elle figure dans le *Recueil de chansons nouvelles, contenant plusieurs romances, ariettes...*, Paris, Daniel, 179., recueil factice et non paginé de pièces publiées en feuillets ou en cahiers. Constant Pierre la date de 1793 (n° 903).

²³ *L'inconséquente ou le Fat Dupé*, comédie en un acte et en prose, avec l'air noté. Par M. Monnet, comédien ; Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Palais-Royal, le 20 Août 1787. Quérard l'a attribuée à Jean Monnet, directeur de l'Opéra-Comique. Elle ne contient qu'une chanson, par laquelle un abbé, le fat, avoue son amour à Aminthe : « Je ne vous dirai point : j'aime, Votre rang me le défend ». L'air noté est celui de l'andante de la Symphonie impériale de Haydn, sans que la référence soit donnée. En note, il ajoute : « Ceux qui trouveroient quelques difficultés à chanter ces paroles sur l'air noté, pourront chanter les premier & derniers couplets, sur l'air : *Belle Raimonde*. » L'air de « La Semaine » est noté dans les *Étrennes lyriques et anacréontiques* (1789, n° 3, p. 156) sous le nom de Hennet de Franois, et le manuscrit Sainte-Aldegonde (coll. J.C.B., p. 157) renvoie au même air, mais sur le timbre : « Air, *Je ne vous dirai pas j'aime, votre rang me le défent &.* » du *Fat dupé*. Dans les deux airs, on reconnaît l'andante de Haydn...

²⁴ *Étrennes lyriques et anacréontiques*, 1789, p. 90.

²⁵ Philippe Wolff, « Le tu révolutionnaire », dans *Annales historiques de la Révolution française*, n° 279, 1990, pp. 89-94 ; Vincenzo de Santis, « "À présent tout le monde se tutoye". Le tu républicain à l'épreuve du théâtre (1793-1798) », dans *Studi Francesi*, n° 169, janvier-avril 2013, pp. 100-110. L'expression « tutoyer comme de vrais grecs » est citée par ce dernier, elle vient de *Cassandra-Agamemnon et Colombine-Cassandra*, créée au théâtre de Montansier le 20 avril 1798, époque où le tutoiement révolutionnaire est moqué.

²⁶ Danièle Pingué, « La réception du calendrier républicain dans les campagnes du Haut-Doubs. Quels enseignements ? », in : *Annales historiques de la Révolution française*, n° 349, 2007, p. 79-86.

²⁷ Le Roux, Philibert Joseph, *Dictionnaire comique, satyrique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Amsterdam : Michel Charles le Cène, 1718, s.v., p. 74.

²⁸ Antoine Oudin, *Curiositez françaises*, Paris, Sommaville, 1666, s.v., p. 46.

²⁹ Le sergent Cauvin, sans doute originaire du Var, entreprend son chansonnier en 1797. Il appartient à la 1^{ère} Compagnie du 2^{ème} bataillon de la 96^{ème} demi-brigade de ligne, alors cantonnée en Allemagne, sans doute près de Mayence.

³⁰ Comité de Salut public, 27 floréal an II (16 mai 1794), Archives nationales, AFh. 66, dossier 232, publié dans *Recueil des actes du Comité de salut public, avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du conseil exécutif provisoire*, publiés par F.-A. Aulard, Paris, Imprimerie nationale, t. XIII, 1900, p. 545-546. Sur cette période, voir Nathalie Verstraeten, t. 1991, p. 4-6.

³¹ *Journal d'Agriculture et de prospérité publique*, Brumaire an II (novembre 1793), p. 38.

³² Floréal an VI [avril-mai 1798], Archives nationales, F/17/1297.

³³ Quitin, 1997, p. 61.

³⁴ *Hommage à la Convention de la première livraison d'un ouvrage périodique de musique renfermant les morceaux ayant servi aux fêtes nationales*, 14 floréal an II [3 mai 1794], Archives nationales, D/XXXVIII/2.

³⁵ Saint-Lô, chez J. Marais, an VIII, p. iij.

³⁶ *Lettre de Méhul à Payan, membre de la commission d'instruction, lui demandant ses instructions sur la musique à composer pour l'hymne de Désaugiers à l'Être suprême*, 29 prairial an II [17 juin 1794]. Archives nationales, AE/II/1408.

³⁷ Constant Pierre, 1899, p. XXIII. Notons cependant qu'il y inclut sept chants antérieurs à 1789 et de rares chansons anonymes (comme le *Ça ira*) qui sortent quelques peu de notre sujet.

³⁸ Lettre du général Sahuguet, commandant en chef de l'armée des Pyrénées dans le Val d'Aran, au président de la Convention nationale, publiée dans la *Gazette de France nationale*, n° 126, 6 mai 1793, an II, p. 581.

³⁹ *Voyage autour des Pyrénées : journal du caporal Duchesne*, publié dans Agnès Marcetteau-Paul, *Volontaires nantais à l'armée des Pyrénées*, Nantes, Siloë, 1993, p. 75-77.

⁴⁰ Froidcourt, 1945, p. 30.

⁴¹ Froidcourt, 1945, p. 44. Constant Pierre, 1904, p. 235-236.

⁴² Froidcourt, 1945, p. 42-44. « J'attendois votre lettre, mon Brave, pour vous dire que votre malle est chez moi depuis longtemps. Je vous remerci d'avoir écrits à dumouriez au sujet de ma sœur. chéron, lays, les trois Andriens, vont partir pour gand, Bruxelles et Liège, payés par le gouvernement et tout cela pour chanter votre chanson patriotique et d'autres, et donner envie d'être libre. Les Andriens me tourmentent pour que j'aïlle à Liège donner Guillaume Tell et les deux couvents en mettant le Role du carrier en patois liégeois. Je leur ai dit : allez toujours devant et vous m'écrirez. Ils viennent (les comédiens) de donner un Siège de lille et ils ne donnent plus que cela; on nous a donnés, je crois, trois fois mais nous restons au répertoire, cela est sur. Adieu, mon brave, si je ne vous vois pas la-bàs, venez-vous même reprendre votre malle et ne me parlés jamais de vos héritiers. Bonjour de tout mon cœur, GRÉTRY. » La lettre est adressée au citoyen Rouget de Lisle, aide de camp du général Valence à l'armée du Nord à Namur.

⁴³ Froidcourt, 1945, p. 53.

⁴⁴ Il suffisait, comme dans notre chanson, de gommer les éléments trop précis. Ainsi ces deux vers du *Valeureux Liégeois : Que peut craindre notre ardeur ! / Sous Chestret nous portons les armes*. Le colonel Jean-Rémy de Chestret, bourgmestre patriote de 1789, chef de la garde patricienne, reprit du service face aux Prussiens et méritait bien d'être honoré par l'hymne patriotique. Mais son nom est inconnu des Français. Dans *Valeureux Français*, ces deux vers deviennent donc : *Que pourroit craindre notre ardeur, Quand chaque français prend les armes*. Voir Constant Pierre, 1904, n° 846 et n° 898. José Quitin, 1997, p. 29. Daniel Droixhe, 1989, pp. 999-1015.

⁴⁵ Robert Brécy, 1981, p. 279.

⁴⁶ *Chronique de Paris*, n° 148, 16 août 1793, p. 3-4.

⁴⁷ Laurent Esnault, *Mémoires sur Caen*, année 1792, publiés par G. Lesage dans *Épisodes de la Révolution à Caen racontés par un Bourgeois et un Homme du peuple*, Paris, Librairie E. Dumont, 1926, p. 84.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 102 et 127-128.

⁴⁹ François-Alphonse Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire : recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris. Tome II, Du 21 prairial an III au 30 pluviôse an IV (9 juin 1795-19 février 1796)*, Paris, Cerf, Noblet et Quantin, 1899, t. II, p. 769.

⁵⁰ *Id.*, 11 décembre 1795, p. 497.

⁵¹ Rapport du général Buonaparte sur la situation à Paris et les spectacles qu'on y donne, 21 nivôse an IV, Paris, Archives nationales, AF/III/269.

⁵² *Id.*, p. 650.

⁵³ *Id.*, p. 692.

⁵⁴ Aulard, *Op. cit.* et p. 769 (applaudissements au même passage).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 738 et 763. Voir Constant Pierre, *Op. cit.*, 1904, p. 22.

⁵⁶ Philippe Bourdin, *Des lieux, des mots, les Révolutionnaires, Le Puy-de-Dôme entre 1789 et 1799*, Clermont-Ferrand, Institut d'études du Massif Central, Centre d'Histoire des entreprises et des communautés, 1995, p. 53, d'après une lettre d'Abraham, un des animateurs du cercle constitutionnel local, au Ministère de la Police Générale, du 4 ventôse an IV conservée aux A.N., F7 7122.

⁵⁷ *Ibid.* p. 54.

⁵⁸ Quitin, 1997, p. 71.

⁵⁹ Demande de partitions de chants patriotiques adressée par les administrateurs de la municipalité de Compiègne au ministre de l'Intérieur, 13 prairial an VI (1^{er} juin 1798). Paris, Archives Nationales, D/XXXVIII/2.

⁶⁰ Constant Pierre, 1904, p. 29.

⁶¹ Cité par Constant Pierre, 1904, p. 143-144.

⁶² Cité par Constant Pierre, 1904, p. 275-276.

⁶³ Cité par Constant Pierre, 1904, p. 32.

⁶⁴ *Le chansonnier de la Montagne*, an II, p. 20.

⁶⁵ « Réponse aux couplets ci-contre » (couplets aristocratiques) dans *La Légende dorée ou les Actes des martyrs, pour servir de pendant aux Actes des apôtres* n° 8, 15 mars 1791, p. 125.

⁶⁶ 1790 : 6 % ; 1791 : 8 % ; 1792, 9 % ; 1793 : 14 % ; 1794 : 18 % ; 1795 : 19 %.

⁶⁷ 1790 : 10 % ; 1791 : 50 % ; 1792, 10 % ; 1793 : 44 % ; 1794 : 68 % ; 1795 : 59 %.

⁶⁸ Elle commence, en 1790, par donner des gages à la royauté constitutionnelle et à l'union des trois États, mais avec prudence : 90 % des textes publiés sont dans la ligne traditionnelles d'épigrammes, de madrigaux, d'épîtres versifiées... Très peu de chansons dans cette revue essentiellement consacrée aux poèmes (10 sur 159 pièces), mais la même proportion : une seule patriotique. On fait un peu mieux en 1791 : 80 % des pièces ne font aucune référence à l'actualité, mais 50 % des chansons, qui restent minoritaires (10 sur 122 pièces). On a l'impression que le patriotisme se coule mieux dans la chanson, d'autant que nombre de pièces non chantées sont sarcastiques sur les idées nouvelles.

⁶⁹ En 1793, on adopte le mot « citoyen » pour désigner les auteurs, et une note précise que les pages portant le titre « Monsieur » étaient imprimées avant que le nouvel usage fût établi. L'année 1794 est datée de l'An II de la R.F. une et indivisible.

⁷⁰ Pour autant, l'éditeur ne veut pas exclure les autres genres pour des raisons de variété. Sur une pièce où il est question de l'Église, une note précise que le poème a été écrit avant la révolution (p. 24). Il refuse d'afficher le titre républicain, mais décide de paraître au début de l'année républicaine et non plus au printemps. Il a toujours été « véritablement républicain »...

⁷¹ *Livre de chanson appartenant à Cauvin ser^{gt} dans la 1^{ère} Compⁱⁿ du 2^{ème} ba^{on} de la 96^{ème} 1/2 brig^{de} de ligne. Fait à Scheindleheime en MDCCLXXXVII*, manuscrit autographe (coll. J.C.B., 3-18-006). Un bon candidat aurait été Bernard Cauvin, né aux Arcs (Var) le 17 mai 1769, mort le 9 mai 1842, bien documenté dans les dossiers de la Légion d'honneur. Entré au service à l'âge de 23 ans (le 14 octobre 1792) « au Cidevant 5^e Bataillon du Var ». Il est blessé à la bataille d'Alexandrie. Mais en 1808, pour sa solde de retraite, il est fusilier à la 3^e compagnie du 5^e bataillon au 69^e régiment d'infanterie de ligne et il n'y a pas de trace de grade. Il ne peut donc s'agir de lui. Dans les légionnaires, il n'y pas d'autre Cauvin dont les dates pourraient correspondre à celle du manuscrit.

⁷² On y trouve 115 chansons sur le thème de l'amour (61,50 %), auxquelles il faut ajouter 24 chansons grivoises (12,83 %) et 7 franchement pornographiques (3,74 %, codées), soit 78,07 % de chanson sur l'amour, tendre ou sexuel. Puis des chansons sur d'autres domaines de la vie courante, surtout épicuriennes (plaisir de dormir, tabac... 19 chansons, soit 10,16 %) auxquelles il faut ajouter les chansons bachiques (9, soit 4,81 %). Les douze chansons patriotiques représentent 6,41 % de son répertoire.

⁷³ Thierry Bouzard, « Le chant militaire français : un patrimoine vivant », dans *Revue historique des armées*, n°242, 2006, p. 98-113.

⁷⁴ Paul Foulc, *Cayer d'arriete De Romanche & Chanson Choisie*, manuscrit autographe (Coll. J.C.B., 2-18-067).

⁷⁵ Les rares indications biographiques du manuscrit nous parlent d'un frère Louis et de possessions (vignes et oliviers) à Claudigon, à Martinel, à Boissière, à Calvisson, à Parpeloup, dans lesquelles il emploie divers travailleurs (taille, labour, fumage, vendange...) Les terres identifiées (Calvisson et Boissières) sont proches de Saint-Côme et de Clarensac où sont attestés au moins deux Paul Foulc en âge de tenir ce chansonnier. Le meilleur candidat serait un Paul Foulc (né en 1749 à Saint-Côme), fils de Jean Foulc et frère d'un Louis. Son neveu Paul, né en 1765 à Clarensac, pourrait être aussi retenu, mais je ne lui ai pas trouvé de frère prénommé Louis et il s'établit rapidement à Nîmes, ville où le nôtre signale qu'il va y faire des achats, signe sans doute qu'il n'y réside pas.

⁷⁶ Au sens de la première Révolution de 1789-1792, l'association des gardes nationaux, l'union des départements, avant que le mot « fédéralisme » ne devienne, en 1793, une accusation contre les Girondins qui proposent que les départements soient considérés comme des États fédérés.

⁷⁷ M^r DE MONCLER DRAGON AU R^t DORLEANS, *Sans titre* (coll. J.C.B. 3-18-146).

⁷⁸ *Chansons*, manuscrit (Coll. J.C.B., 3-19-049).

⁷⁹ *Recueil de chansons, Epitres, Elegies &c composées par Madame Lagarde née Bonnay*, manuscrit autographe (coll. J.C.B., 2-18-024). Marie-Françoise Pauline Bonnay (1775-1851), fille de François-Paul Bonnay (identifiable à un violoniste de l'Académie royale, puis nationale, de musique).

⁸⁰ *Recueil de chansons*, Dieudonnée Renoz (coll. J.C.B. 4-18-147). Marie-Thérèse-Joseph-Dieudonnée Renoz (Liège, 5 avril 1774 - Huy, 14 avril 1861), onzième des quatorze enfants de Jacques-Barthélémy Renoz (1728-1786), architecte et entrepreneur, et de Marie-Joseph-Gabriel Cralle. Elle épouse à Liège, le 5 thermidor an V (23 juillet 1797), Louis-Pierre-Ernest du Vivier, écuyer, seigneur de Streel (Ciney le 15/11/1771- 10/08/1818), imprimeur et libraire. Elle en aura quatre enfants, dont Charles-Ernest-Emmanuel du Vivier, chevalier, curé de Saint-Jean à Liège, professeur, écrivain, auteur de chansons wallonnes, engagé dans la révolution de 1830. Son frère François-Barthélémy-Joseph (né en 1759) reprendra les activités d'architecte de son père et son frère Henri reprendra la papeterie.

⁸¹ Remis à la mode en 1791 par le *Dictionnaire des honnêtes gens* de Sylvain Maréchal, il fait l'objet en 1795 d'un vaudeville du Prévost d'Iray, *Maître Adam ou le menuisier de Nevers*.

⁸² Bernimolin, fondée en 1778, La Semme (en 1779), Les Polets-lez-la Boverie (vers 1780). Elles emploient respectivement 21, 7 et 35 ouvriers en l'an IX. Étienne Helin, *Urbanisme, architecture et entreprises au siècle des lumières : l'exemple de Jacques-Barthélemy Renoz*, dans *Hommage à la Wallonie, mélanges offerts à Maurice A. Arnould et Pierre Ruelle*, Université libre de Bruxelles, faculté de Philosophie et lettres, 1981 p. 284.

⁸³ Helin, *Op. cit.*, 1981, p. 272.

⁸⁴ C'est avec lui et Jean-Jacques Tutot que Jacques-Barthélémy Renoz fonde, en 1781, la papeterie des moulins Polets et, en 1783, le service de diligence entre Liège et Paris.

⁸⁵ Véritable « magnat de la presse » avant la lettre, Tutot s'associe avec Renoz père et son beau-frère Cralle pour la papeterie et les diligences, mais aussi avec la fille aînée de Renoz, Marie-Catherine-Joseph, pour fonder une Société typographique en 1783. Les liens étaient étroits entre les deux familles. Pierre Gilissen, « Jean-Jacques Tutot, imprimeur, libraire et éditeur au pays de Liège à la fin du XVIII^e siècle », dans *L'encyclopédisme au XVIII^e siècle*, Liège, Publications de l'Université de Liège, 2008, p. 213-230.

⁸⁶ « Pendant la Révolution, nous fûmes privés des concerts et des spectacles jusqu'au 4 janvier 1793 », Henri Hamal, 1989, p. 169.

⁸⁷ Quitin, 1997, p. 10.

⁸⁸ Son père, qui a aussi fondé une société pour assurer un service de diligences de Liège à Paris, se rendait régulièrement à Paris avec sa propre voiture (Helin, *Op. cit.*, 1981, p. 281-282). Il est décédé en 1786, mais on peut supposer que ses successeurs ont gardé la même politique.

⁸⁹ Helin, *Op. cit.*, 1981, p. 284.

⁹⁰ *Les malheurs de Pirame et Thisbé*, image d'Épinal, gravure sur bois de François Georgin, éd. Pellerin, 1836, Valenciennes, Bibliothèque municipale, inv. 2008-0-303.

⁹¹ René Hélot, *Notes sur l'imagerie populaire en Normandie*, Lille, impr. de Lefebvre-Ducrocq, 1908, p. 12. Voir aussi Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou De la littérature du colportage : depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la commission d'examen des livres de colportage, 30 novembre 1852*, t. 2, Paris, E. Dentu, 1864, p. 238 ss.

⁹² A. C. L. Condren-Susanne (Antoine-Charles-Louis de Condren de Suzanne), *Confidence d'un jeune homme*, Paris, Maradan, an III-1795, p. 75.

⁹³ Quitin p. 67-68. Il s'agit de *Renaud d'Ast* de Dalayrac (1787), *Félix ou l'enfant trouvé* de Monsigny (1777), *Raoul, sire de Créqui* de Dalayrac (1789), *Les Fausses Apparences, ou l'Amant jaloux* de Grétry (1778), *Le Déserteur* de Monsigny (1769), *Nina ou la folle d'amour* de Dalayrac (1786), *Azémia ou les sauvages* de Dalayrac (1786). Pour 1789, Barthélémy, Hamal, p. 169 : *Nina ou la folle d'amour* de Dalayrac (1786) et *Richard Cœur de Lion* de Grétry (1784)

⁹⁴ Par exemple on trouve dans le manuscrit Foulc une ariette du *Tableau parlant* d'Anseume et Grétry (1769), où l'orthographe déficiente (nos mattellot gardez un profonds silence...), les approximations (chacun de nous trembloit Paulit, cherche Leppolle...) et la répétition d'une voyelle arpégée (voooouer, surfaaaaace...) semble plaider pour une transmission orale, mais aussi une transcription beaucoup plus claire d'une ariette de l'*Orphée* de Gluck, qui semble recopiée d'un écrit.

⁹⁵ Dans le manuscrit Cauvin, 29 chansons sur 81. Donnée approximative, les biais interprétatifs étant nombreux : des chansons issues de recueils collectifs peuvent avoir été tirées de comédies avec chanson, l'origine est plus facile à déterminer pour celles-ci que pour des chansons traditionnelles, et les statistiques ne sont possibles que lorsque les textes ont été numérisés et sont disponibles sur Internet. On en retient néanmoins une place importante chez un soldat qui n'avait pas accès aux théâtres aussi facilement qu'une jeune bourgeoise.

⁹⁶ Tirée d'un opéra-comique bien oublié, *Laure et Pétrarque*, écrit dans sa jeunesse errante, quand il était comédien à Maëstricht en 1780 – juste avant de passer à Liège pour prononcer un éloge de Grétry qui lui est payé 5 louis par la Ville... Louis Jacob, *Fabre d'Églantine, chef des « Fripons »*, Paris, Hachette, 1946, p. 40-46.

⁹⁷ Verstraeten, 1991, p. 8.

⁹⁸ Le cahier a manifestement servi de modèle d'écriture pour Dieudonnée. En témoigne la p. 45, où l'aîné calligraphie une ligne de D que la cadette reprend maladroitement. Les signatures sur les actes civils de 1798 et 1800 montrent que l'écriture de Dieudonnée, légèrement plus anguleuse, s'est rapprochée de celle de son frère. La seule différence est le *ductus* du « z » minuscule, qui se replie vers la gauche chez Nicolas, vers la droite chez Dieudonnée. Mais il est difficile de tirer des conclusions définitives sur la seule foi d'une lettre dans deux signatures certifiées, d'autant que la petite écriture anguleuse que l'on peut attribuer à Dieudonnée utilise parfois le *ductus* du « z » caractéristique de Nicolas – ce qui renforce l'idée d'un exercice d'imitation.

⁹⁹ Non retrouvée. Absente de Constant Pierre. L'air n'est pas indiqué, mais semble bien celui, traditionnel, des « triolets ».

¹⁰⁰ Verstraeten, 1991, p. 2.

¹⁰¹ Non retrouvée. Absente de Constant Pierre.

¹⁰² Foulc, coll. J.C.B., 2-18-067-2, chanson n° 59, t. II, p. 114.

¹⁰³ Monvel (paroles), Dalayrac (musique) *Raoul, sire de Créqui, comédie en trois actes, en prose, représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Samedi 31 octobre 1789*, Avignon, J. Garrigan, 1791.

¹⁰⁴ Monvel (auteur), Nicolas Dalayrac (compositeur), *Raoul, sire de Créqui*, Acte II, sc. 6, Paris, Le Duc, 1789, p. 105-106.

¹⁰⁵ Laurent Esnault, *Mémoires sur Caen*, année 1791, publiés par G. Lesage dans *Épisodes de la Révolution à Caen racontés par un Bourgeois et un Homme du peuple*, Paris, Librairie E. Dumont, 1926, p. 74 et 85.

¹⁰⁶ *Recueil de chansons nouvelles, contenant plusieurs romances, ariettes...*, 1792, NP.

¹⁰⁷ Quitin, 1997, p. 55.

¹⁰⁸ Constant Pierre, 1904, p. 486.

¹⁰⁹ Constant Pierre, 1904, p. 278.

¹¹⁰ Fleury, *Littérature orale de la Basse Normandie*. Publiée par P. Le Verdier, « Le Prieuré de Longueville. – Patois. – Chansons populaires. – La légende du sire de Bacqueville », dans *Annuaire des cinq départements de la Normandie*, 60^e année, 1893, p. 228-229.

¹¹¹ Jagueneau, n^o 19, p. 65 : Des guerriers d'Italie.

¹¹² *La Chronique de Paris*, n^o 128, 27 juillet 1793, p. 4.

¹¹³ *La Chronique de Paris*, n^o 124, 23 juillet 1793, p. 3.

¹¹⁴ *Chronique de Paris*, n^o 309, 29 octobre 1792, p. 1210-1211. L'article est signé Roussel. S'agit-il du futur général Jean-Charles Roussel (1771-1812) ?

¹¹⁵ Body, 1881 p. 6.

¹¹⁶ Constant Pierre, 1904, p. 32.

¹¹⁷ *Les chansonnières des temps classiques (XVII^e–XVIII^e siècle)* « Un excellent chansonnier » — « une aimable chansonnière » : la qualité a-t-elle un genre ?

<https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/bologne11092021.pdf> et *Le temps des parolières (1850-1914) – avec détour par la Belgique*,

<https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/bologne08102022.pdf>.

¹¹⁸ Voir notamment Catriona Seth, « Les Muses de l'Almanach. La poésie au féminin dans l'Almanach des muses, 1789-1819 », *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, sous la direction de Christine Planté, Lyon, P. U. de Lyon, 2002, p. 105-119.

¹¹⁹ La paternité du genre est revendiquée par l'académicien Moncrif, qui publie en 1738 *Les constantes amours d'Alix et d'Alexis*. Le terme apparaît en 1762 dans le dictionnaire de l'Académie (« Une sorte de Poésie en petits vers, contenant quelque ancienne histoire »). Les romances se multiplient dans les années 1760-1780 et deviennent un phénomène de mode sous la Révolution et sous l'Empire.

¹²⁰ Plusieurs chansonnières sont répertoriées par Constant Pierre, 1904, p. 69 et *passim*.

¹²¹ *Conseils aux femmes. Chanson par la citoyenne Pipelet*, Paris, Louis, [ca 1796].

¹²² *Catrè-vint-noûf, Textes et chansons de la Révolution liégeoise*, Djâsons Walon asbl, 1989, p. 20

¹²³ Hamal, 1994, p. 20.

¹²⁴ Derne, 2005, p. 35 signale qu'il n'y en a pas en Auvergne.

¹²⁵ Guillaume Lavabre, *La Garisou de Marianno, cansou patriotiquo* (années 1790), s.d., ca 1815-1825. Paris, Bibliothèque nationale de France, YE-3293 (numérisé sur Gallica).

¹²⁶ Manuscrit de Paul Foulc (ca 1784-1793), t. II, p. 81 (coll. J.C.B. 2-18-067).

¹²⁷ Voir Daniel Droixhe, « Chansons liégeoises de conscrits. La mise en page de la voix populaire », p. 2.

¹²⁸ La chanson fait explicitement référence au bataillon de Courten, mais semble mal le connaître : il en évoque les vingt, puis les deux bataillons, alors qu'il en comptait trois. Surtout, il est fait par deux fois allusion à la devise brodée sur le drapeau à la suite de la victoire, *Fidélitate et honore*, qui était celle du régiment de Diesbach. Peut-on croire qu'un soldat d'un autre régiment l'ait revendiquée ? Cela paraît peu probable. La fierté que traduit cette notation aurait incité le régiment de Diesbach à défendre sa devise, et le soldat de Courten aurait semblé ridicule à chanter dans son propre régiment ce couplet à la gloire d'un régiment rival. On peut donc supposer que notre Liégeois aurait appartenu au régiment de Diesbach et que la chanson aurait été reprise par un soldat du régiment de Courten, ou lors du passage d'un soldat d'un régiment à un autre. Le nom du régiment contient le même nombre de syllabes et n'apparaît pas à la rime, la substitution n'aurait donc posé aucun problème métrique. Ou, plus probablement, la substitution se serait faite par des militaires qui n'appartenaient à aucun des deux régiments, la mention côte à côte du nom de Courten et de la devise de Diesbach ne pouvant raisonnablement s'expliquer si l'auteur appartenait à l'un des deux.

¹²⁹ Manuscrit Berssous. Il appartient aujourd'hui à Bernard Maxit, à La Chapelle d'Abondance, que je remercie de me l'avoir laissé consulter. Il a été publié dans *Cent chansons françaises au siècle des Lumières : le manuscrit Berssous de la Chapelle d'Abondance*, éd. Georges Charrière, [Thonon-les-Bains], Académie chablaisienne, Vallée d'Abondance, 2003. Il est disponible également sur le site <http://f.duchene.free.fr/berssous>. Un troisième propriétaire s'identifie comme Claude Curtaz, 1825.

¹³⁰ Jean Jagueneau, coll. J.C.B., 03-19-012, chanson n^o 55, p. 193 : *il nous fouts Chanté*. Sa carrière peut être suivie par les indications portées sur le manuscrit, mais aussi par les actes d'état civil, le registre matricule du 34^e régiment d'infanterie de ligne, le dossier de sa demande de pension... Jean Jagueneau, fils de Pierre Jagueneau et de Françoise Girard, est né à Bousseaux (village dépendant de Mazeray, en Charente-Inférieure) le 3 mai 1778. Après la première loi de conscription, votée par le Directoire en janvier 1798 (il a vingt ans au mois de mai), il est incorporé comme conscrit de 1^e classe au 34^e régiment d'infanterie (2^e bataillon, 8^e compagnie) le 4 nivôse an VII (24 décembre 1798). Il participe alors à la campagne d'Italie en 1798-1799 puis rejoint l'armée des Grisons. En 1803, Napoléon constitue l'armée des Côtes de l'Océan en vue d'une invasion de l'Angleterre ; il en fait partie.

Cette armée devient la Grande Armée en 1805, puis l'armée d'Espagne en 1809 (où il participe au meurtrier siège de Saragosse) et l'armée du Nord en 1810. Il est alors de toutes les campagnes (celles d'Austerlitz et de Iéna figurent sur le drapeau du 34^e) et y conquiert ses grades : caporal le 11 thermidor an XI (30 juillet 1803), sergent le 11 vendémiaire an XIV (3 octobre 1805), sergent major le 1^{er} février 1811, sous-lieutenant le 21 novembre 1811. Le registre des soldats et sous-officiers n'en dit pas plus, mais à la chute de l'empire, il est capitaine. Le chansonnier fait allusion à certaines de ces campagnes, en particulier la bataille de Novi (chanson n° 7) en 1799 où le 34^e de ligne a subi de lourdes pertes. Deux chansons citent explicitement le 34^e de ligne (chanson n° 8 et 17). Il dit commencer son chansonnier le 31 octobre 1807 à Wartenberg en Silésie (actuelle Syców en Pologne). Après l'invasion de la Prusse (dont fait partie la Silésie) en 1807 et le traité de Tilsitt qui conclut la campagne en juillet de la même année, Napoléon laisse en effet jusqu'en novembre des troupes d'occupation pour faire respecter les termes de l'accord. Selon ses notes, il est logé du 22 août 1807 au 27 juin 1808 dans trois familles aux noms difficilement lisibles. Le 34^e de ligne était effectivement en Silésie et dans le duché de Wartenberg en 1807. Il se marie, sans doute à la restauration, avec Marie-Madeleine Allenet (Migron, 1793 – Saint-Hérié, à Matha, 11/07/1871) ; il en a deux fils et une fille dont l'état civil est attesté à Matha, et un troisième fils qu'il évoque mais dont je n'ai pas retrouvé l'acte de naissance. Il habite dans le village de Saint-Hérié, dépendant de Matha, jusqu'à sa mort. Ses frères (François, Jacques), ses neveux (Jacques, Jean) sont cultivateurs dans la région. Selon les notes du manuscrit, il est conseiller municipal de Matha en 1828 et 1831. Il meurt à Saint-Hérié le 31 janvier 1869, à quatre-vingt-onze ans. Sa femme ne lui survit que deux ans.

¹³¹ « Il me semble impossible qu'ils ne se soient pas rencontrés, dans la mesure où ils ont fréquenté les mêmes salons pendant des années. Bonnay a séjourné à Vienne à deux reprises, de décembre 1797 à septembre 1803 et de décembre 1808 à mai 1814. Durant ces deux périodes, il sortait tous les soirs, certes souvent pour aller à l'hôtel de Ligne, mais également chez les Rzewuski, les Kinsky, les Lichnowski, les Radziwill, les Lobkowitz, les Waldstein, ou les Razoumovski, dont beaucoup ont été les mécènes et les protecteurs de Beethoven et chez qui plusieurs de ses œuvres ont été créées » (courrier de F. Leduc, du 19 février 2025).

¹³² Deux couplets inédits d'une chanson française de Beethoven sur un texte de Charles-François de Bonnay, <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/bologne08022025.pdf>.

¹³³ Après la révolution du 18 août 1789, le prince évêque César-Constantin de Hoensbroeck quitte la ville dans la nuit du 26 au 27 août. Le 12 janvier 1791, la ville est occupée par les troupes coalisées de l'empereur Léopold II et Hoensbroeck y revient le 13 février. Il y décède le 3 juin 1792 et son successeur, le comte de Méan, s'enfuira à son tour le 27 novembre 1792, veille de l'entrée des Français dans la ville.

¹³⁴ Louis-Ange Pitou, *Le chanteur parisien. Recueil des chansons de L.-A. Pitou, avec un Almanach-tablette des grands évènements depuis 1787 jusqu'à 1808*, Paris, chez l'auteur, 1808.

¹³⁵ « Ma folie », publiée dans *Étrennes lyriques* pour 1786, p. 37, signée « M. PA ».

¹³⁶ Pierre Constant n° 328, p. 494, qui en cite plusieurs publications.

¹³⁷ Paul Foulc, coll. J.C.B. n° 2-18-067, t. II, p. 86-87.

¹³⁸ Une version non datée est conservée à la B.n.F. sous la cote YE-17512 (BIS). La chanson (amputée de quelques couplets) est citée dans une lettre d'Antoine Joseph de Barruel-Beauvert, faisant référence aux événements d'avril 1792 mais publiée dans *Lettres sur quelques particularités secrètes de l'histoire*, Paris, Égron, 1815, t. I, p. 136.

¹³⁹ Body, 1881, p. 284. Constantin est le deuxième prénom de César de Hoensbroeck.

¹⁴⁰ F. de Sainte-Aldegonde, *Souvenirs première partie des bons Mots &c en 1803*, manuscrit, coll. J.C.B., 2-19-011. À noter que l'attribution ne peut être sûre, le titre de « comte de Sainte-Aldegonde » étant alors porté par le père et le fils, tous deux ayant « François » dans leurs prénoms. L'identification la plus probable est cependant le fils, Pierre-François-Balthazar, dont la marquise Delacoste (1808-1884) parle dans ses souvenirs : « Le comte François de Sainte-Aldegonde faisait ma joie par sa gaieté, son amabilité, sa mémoire ornée de tant d'anecdotes des cours où il avait vécu. » Tel était sans doute le but de ce manuscrit.

¹⁴¹ Jean-Marie-Jérôme Fleuriot, *Paris littéraire*, 1798, p. 65.

¹⁴² *Almanach des prisons*, chez Michel, an III, p. 34, 36, 40. Honoré Riouffé, détenu avec lui, a également gardé le souvenir de cette scène. Voir *Mémoires d'un détenu*, seconde édition, Paris, Mathé et Louvet, 1794, p. 154-160.