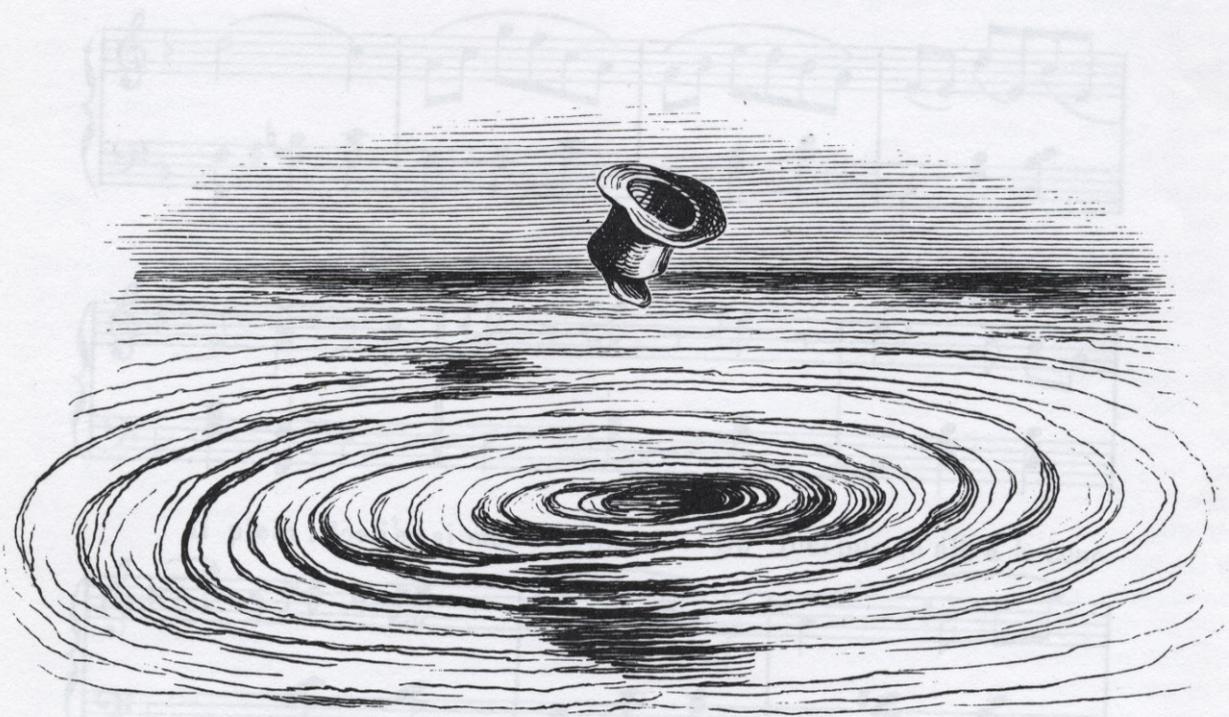


Milieux

PAROLES et MUSIQUE de

ARISTIDE BRUANT.



Le pauvre monde

Au Milieu, ARISTIDE BRUANT, Éditions Émile Blais, 24 Rue de Valenciennes, Paris

LA CHANSON DES FAUBOURGS

Chantal BRUNSCHWIG

SOUPÉ DU MAC

Monologue

PAROLES et MUSIQUE de

ARISTIDE BRUANT.

♩ All^{to}

PIANO *mf*

Sûr que j'en ai soupé du mac! J'en

p

ai plein l'dos, j'en ai mon sac!... On fout pus qu'nib à la Cour.

tille... Et faudrait que j'me r'paye un mec, Que

Au Mirliton, ARISTIDE BRUANT, Auteur-Editeur, 84, Boulevard Rochechouart.

Si la notion de faubourg est lisible dans les plans de Turgot de 1734, celle de chanson faubourienne ne transpire que beaucoup plus tard, à la fin de la première moitié du XIX siècle. Et encore, les traces du chant de l'apache des barrières n'ont-elles été relevées par l'imprimerie ou les chanteurs de rue qu'au moment où elles s'effaçaient. Mais la récupération qu'en a fait ensuite le spectacle et le disque ont permis d'en retracer une image mythologique, qui a bercé la mentalité des Français pendant près d'un siècle, de Bruant à Piaf.

La *goualante* est le terme qui désigne ces chansons argotiques des faubourgs et des prisons, signées ou anonymes, écrites sur des airs originaux ou empruntés, qui ont commencé à circuler dans les bouges (principalement la Fosse-aux-lions près de la Tombe-Issoire) vers 1840. A cette goualante on peut trouver trois ancêtres-cousins : la complainte des rues, la romance populaire et le vaudeville poissard.

LA COMPLAINTE DES RUES

La complainte des rues, issue de la feuille volante du colporteur, est un récit édifiant ou horrifique, à thème historico-légendaire ou d'actualité affabulée.

Elle a en commun avec la goualante :

- le grand nombre de couplets, de style narratif ;

- l'air le plus souvent emprunté, mais à la rythmique déformée en forme de marche lente et dont les phrases suivent la respiration naturelle, d'où un effet de monotonie ;

- le type du héros chaque fois qu'il s'agit d'un hors-la-loi exemplaire, comme dans les complaintes folklorisées (grands voleurs comme Cartouche ou Mandrin) ou encore d'actualité, qui font vendre le canard du colporteur (grands criminels comme Desrues ou Fualdès, jugés en 1777 et en 1819) ;

- l'interprète nomade : le colporteur par définition, l'apache par indéfinition vivent l'un et l'autre dans l'instabilité avec ce qui en dépend, c'est-à-dire pour l'un « le chapardage, la débâche... bref l'immoralité » (1) pour l'autre le vol, le proxénétisme, bref l'illégalité.

LA ROMANCE POPULAIRE

La romance populaire est une cousine universelle de toutes les chansons du XIX siècle qui s'inspirent à des degrés divers de sa forme musicale. La romance savante du départ est elle-même un récit légendaire moralisateur, puis cette tendance se voit doublée par une autre, celle du poème bucolique et/ou amoureux des-

tiné aux voix travaillées et à l'accompagnement riche (bientôt celui du piano-forte) : de *Plaisir d'amour* de Florian et Martini (1760) aux *Boeufs* de Pierre Dupont (1845). La *mélodie*, sous l'influence du *lied* allemand, succède dans les salons à la romance à partir de 1840. En « tombant » dans la musique populaire de la rue, des cabarets et des cafés-concerts naissants, la romance se simplifie. Elle prend la forme couplet/refrain. Sa thématique restera principalement amoureuse et sa mélodie, prisée des amateurs de chant, gardera tout de même un rapport avec la musique savante, au point que les chanteurs de rue, pour l'accompagner convenablement, seront obligés de quitter le violon ou la vielle pour la guitare.

La romance à succès a souvent servi de support musical à la goualante : on chante le *Guet des veilleurs* ou *les Truands de 1840* sur l'air de *Tempête* de Loïsa Puget.

LE VAUDEVILLE POISSARD

Le vaudeville poissard est une variante XVIII du vaudeville, terme qui semble être né au XV siècle pour désigner cette alternance de sketches et de chansons qui constituent le spectacle de la rue et des tréteaux (voix-de-ville) par opposition aux complaintes ou autres expressions folkloriques ou folklorisantes. L'air du vaudeville est le plus souvent emprunté à la musique savante (ballets et airs de cour). Le terme « poissard » qualifie une manière de s'exprimer propre aux vendeurs de poisson des Halles. Blot l'Esprit, auteur de *Mazarinages* (2) du XVII siècle, fait déjà intervenir les « harengères » de Paris. Jean-Joseph Vadé (1720-1757) trace entre autres portraits, pour ses vaudevilles, celui de Jerosme Dubois, « pécheu » au Gros-Caillou. La mode du parler « croustillant » pénètre dans les salons au XVIII. Blot l'Esprit tout comme Vadé, chansonniers bourgeois, n'ont peut-être écrit qu'en fonction de créations orales qui ne nous sont pas parvenues, comme le fera Bruant lui-même. Mais l'esprit libertin hérité du XVIII limite ces créations à leur dimension ordurière et scatologique sous la plume des imitateurs de Vadé (*Gueule-de-fer*, *Merdiflore*, *Badoudard-pilier-des-Halles*, 1826). Ces auteurs répondent par là au désir permanent du bourgeois à l'encaissement occasionnel comme source d'excitation.

Hors barrières, les guinguettes du XVIII, notamment *Ramponneau* et les *Porcherons* sont déjà réputés pour leur table et leur vin bon marché, l'ambiance des chansons et des danses, et l'abattage très spécial de leurs marchandes de fleurs dont les insultes au bourgeois font partie de la fête.

LA GOULANTE DES FAUBOURGS

La goulante des faubourgs du XIX va amener des changements : le chansonnier et le héros ne font plus qu'un et ce héros commence par être moins pittoresque que dangereux. Ce n'est plus un artisan-commerçant ou un artisan-ouvrier, mais un hors-la-loi caractérisé par trois constantes :

- son errance : il se fait, pour survivre, cambrioleur, « dealer », assassin, souteneur, prostituée..

- son langage : il parle un argot qui ne peut plus être compris que de ses frères et soeurs de « grinche ».

- ses lieux : ce ne sont plus les marchés mais les bistrotts et les bals des barrières, les boulevards, les prisons, le bataillon d'Afrique.

Il n'y a aucune parenté entre cette chanson de « paumés » de la société (dont le plus célèbre représentant est Alphonse Béguin, dit « le Chanteur ») et celle des ouvriers-artisans conscientisés de la *goguette*, creuset de la chanson de métier et de la chanson politique à la même époque. La marginalité est au-delà de tout, y compris de la lutte des classes. Il y aurait plutôt des affinités avec d'autres errances d'autres époques comme celle de François Villon, le XIX siècle devenant celui de l'errance généralisée sur tous les pourtours de Paris. Bagarre pour la survie dans une société qui s'industrialise et attire la main d'oeuvre sans avoir organisé ses conditions de vie, de travail et d'accueil. Paradoxe d'une ville qui s'urbanise et ce faisant, rejette toujours plus loin d'elle une partie de ses habitants potentiels. Monde de loups où la seule règle devient celle du plus fort, les femmes elles-mêmes s'y soumettant par le vol ou le crime, comme la goualeuse Louise Régnier, ou comme Marie Ret chantée par Bruant. Ces goulantes de la Courtille, Montmartre, la Villette, Montparnasse, les Deux-Moulins, Maubert, du Sébasto et de toutes les prisons (la Petite et la Grande-Roquette, la Santé, Fresnes) sont vraiment à l'image de ce qui s'y passe. Certaines connaissent une relative folklorisation : *la Chanson des pègres* (1855) écrite sur un mur de la Grande-Roquette avec une allumette et du sang (3) par un nommé Dabadie est réécrite par un taulard libéré, Philippe Clément, qui la diffuse à l'extérieur, et « arrangée » encore par un troisième...

Douze ans après la publication de *l'Assommoir* de Zola le génie d'Aristide Bruant (1851-1925) -qui n'est pas né dans les faubourgs mais vient d'un milieu bourgeois tout comme Blot et Vadé- sera de transformer ces musiques non caractérisées en folklore de rue pour orgue de

Barbarie, ce langage inaccessible en littérature argotique imagée, ces auteurs à la première personne, problématiques ou anonymes, en héros à la troisième, ces lieux d'errance, surtout, en refrains sonores. En matière de chanson comme ailleurs, les génies sont soit précurseurs, soit synthétiseurs. Bruant est du deuxième type. Après lui, seule la mauvaise imitation est possible. Les « fausses » goulantes d'après Bruant reprennent le « répons » en fin de couplet qu'il a inventé. Devant *A Saint Lazare*, où toutes « les pierreuses » se sont reconnues, la tradition orale s'est tue. Mais non la mythologie qu'elle a engendrée.

Verlaine/Reynold Nahr). Le grand succès de la « tragédie de la chanson » reste les *Goliards*, compilés pour les marins qui, avec les militaires complètent d'une manière constante la population mythologique de l'errance. Marie Dubois (1894-1972), créatrice du célèbre *Mor Lézardinaire* (L'Assommoir sera aussi tirée pour tirer les larmes de son public (le *Charlotte prie Notre-Dame* poème de Jehan Rigot) que pour faire de la chanson avec le genre réaliste (Tango stupéfiant, La fantasia faubourienne autorise constamment ce jeu de la distanciation et Georges (1891-1969) a même pu faire dire avec le thème de la prostitution, de la prison et de la guillotine (le *Plus Beth des Jivas*, 1926).

À la veille de la Seconde Guerre Mondiale, une certaine recherche commence à pendre sous l'influence de l'Opère de Quai aux Herbes (Brecht-Weill) chez des interprètes comme Suzy Solidor ou Ly: Gaulit. Amorce d'une mutation vers un après-guerre de réalisme poétique sans errance, d'un Léo Ferré à un Mao Orien, d'un Francis Lemarque à un Jean-Roger Caussimon, d'un Modoudji à un Yves Montand, d'un Georges Ulmer à un Philippe Clay.

En attendant, ce sont les « vrais » enfants des faubourgs qui laissent les traces les plus profondes dans le mémoire populaire nationale et internationale grâce à la revue des Années Folles. De Mistinguett à Adolphe en passant par Maurice Chevalier, la gouaille et l'abattage, assortis d'une origine sociale modeste et du sans des tréteaux, deviennent un article de Paris particulièrement prisé. Le cinéma exploite Milton dans la même optique. À l'appui de ces images, les agences de voyage des années 30 firent même par créer un circuit de Paris semé de faux bouges peuplés de figurants pour les touristes.

LA CHANSON RÉALISTE

La chanson réaliste va exploiter d'abord à travers le spectacle, puis diffuser par la radio et le disque, le double filon de la tragédie humaine des bas-fonds et du pittoresque faubourien. Le burlesque domine côté hommes, le dramatique côté femmes, sans que la règle soit immuable.

Contemporaine de Bruant, Eugénie Buffet (1866-1934) est la première à porter la misère sur les planches du café-concert (*la Cigale*, 1890). Dans un costume emprunté à des compagnes de taule occasionnelle, elle personnifie la pierreuse en jupon à poches et fichu. Angèle Moreau suivra, à l'Eldorado, en robe noire et tablier et foulard rouges. La petite robe noire jusqu'à Piaf et le foulard rouge jusqu'à Renaud sont restés au music-hall les signes extérieurs de l'apache.

Le répertoire se constitue autour des interprètes de café-concert qui se font connaître surtout par la puissance de leur voix : il faut égaler les chanteurs de romances qui roucoulent, sucré dans les aigus, en goulant salé dans les graves, à la manière des chanteurs de rue. La chanson réaliste n'est pas une chanson d'auteur, mais de voix et de scène. Des paroliers et des compositeurs se spécialisent. Dona (1871-1957) lance *l'Hirondelle du faubourg*, « standard » de Bénech et Dumont, auteurs-compositeurs formés à l'école du piano mécanique, qui vont enrichir considérablement le répertoire du pavé (*le Grand rouquin*, *la Femme aux bijoux*, *Du gris*, *Nuits de Chine*, *Riquita*, etc.). Georgette (1885-1949) lance *Sous les Ponts de Paris*, autre standard, de Jean Rodor et Vincent Scotto, ce dernier coupable des airs musette les plus populaires de l'entre-deux-guerres (*Prosper*, *la Java bleue*, *le Plus Beau Tango du Monde*). C'est la grande époque de la chanson de rue à l'accordéon, et du petit format.

D'autres interprètes, comme Marius Richard ou Bérard (1870-1946) font dans la chanson vécue qui a plus de rapport avec le mélodrame des boulevards (*le Train fatal*). D'autres encore, comme Berthe Sylva (première vedette de la radio) dans la chanson larmoyante qui, elle, en a (un demi-siècle après) avec le roman populaire

d'Eugène Sue ou Xavier de Montépin (*les Roses blanches*, 1925). Dans la culture populaire, certains mythes ont la peau dure.

D'autres encore vont utiliser le théâtre pour amener la chanson à la maturité d'un art scénique digne de ce nom. C'est le cas de Damia (1892-1978) qui invente les éclairages et n'hésite pas à faire dans le faubourien (*la Guinguette a fermé ses volets*, *le Grand Frisé*) aussi bien que dans le savant (elle chante aussi Verlaine/Reynaldo Hahn). Le grand succès de la « tragédienne de la chanson » reste *les Goëlands*, complainte pour les marins qui, avec les militaires complètent d'une manière constante la population mythologique de l'errance. Marie Dubas (1894-1972), créatrice du célèbre *Mon Légonnaire* (R. Asso-M. Monnot) sera aussi douée pour tirer les larmes de son public (*la Charlotte prie Notre-Dame*, poème de Jehan Rictus) que pour faire de la dérision avec le genre réaliste (*Tango stupéfiant*). La fantaisie faubourienne autorise constamment ce jeu de la distanciation et Georgius (1891-1969) a même pu faire rire avec le thème de la prostitution, de la prison et de la guillotine (*la Plus Bath des Javas*, 1925).

A la veille de la Seconde Guerre Mondiale, une certaine recherche commence à poindre sous l'influence de *l'Opéra de Quat' sous* (Brecht-Weill) chez des interprètes comme Suzy Solidor ou Lys Gauty. Amorces d'une mutation vers un après-guerre de réalisme poétique sans errance, d'un Léo Ferré à un Mac Orlan, d'un Francis Lemarque à un Jean-Roger Caussimon, d'un Mouloudji à un Yves Montand, d'un Georges Ulmer à un Philippe Clay.

En attendant, ce sont les « vrais » enfants des faubourgs qui laissent les traces les plus profondes dans la mémoire populaire nationale et internationale grâce à la revue des Années Folles. De Mistinguett à Arletty en passant par Maurice Chevalier, la gouaille et l'abattage, assortis d'une origine sociale modeste et du sens des tréteaux, deviennent un article de Paris particulièrement prisé. Le cinéma exploite Milton dans la même optique. A l'appui de ces images, les agences de voyage des années 30 finiront même par créer un circuit de Paris semé de faux bouges peuplés de figurants pour les touristes.

L'aspect musical de la chanson réaliste va prendre corps des années 10 à 20. La musique dans la chanson évolue parallèlement à celle de la danse. La chanson réaliste se donne la sienne à la vie des bals et des guinguettes fréquentées

Mais avec Fréhel (1891-1951) et Piaf (1915-1963) on va retrouver les origines. Elevée dans la rue, suicidaire, noceuse et droguée, la première apporte au music-hall une dimension de souffrance humaine qu'il était en train d'oublier (*Où est-il donc ?*, *Sans lendemain*). Quant à la seconde, sa cohérence quasiment parfaite avec le mythe du départ en a fait un génie synthétiseur de toutes les tendances, des plus artisanales (paroles des *Mômes de la cloche* : « C'est nous les paumés, les purée d'paumés ») aux plus savantes (la grande romance de *L'Hymne à l'amour*, Piaf-M. Monnot). Par sa vie, Piaf est la dernière errante, par sa voix la dernière goualeuse. Après elle, la chanson réaliste ne peut que mourir d'épuisement.

Le premier accordéon avait été fabriqué à Berlin en 1822. Déjà cet instrument figurait en nombre à l'Exposition Universelle de 1850. Fu-
 reur des salons, il était même en vogue, fabri-
 qué en série dans les prisons. Entré dans le bal
 de campagne, il cesse d'intéresser la musique
 savante. Mais des ateliers se créent dans les
 villages, principalement en Italie. Chez Bousca-
 tel, bal auvergnat de la rue de Lappe, Emile
 Vacher en joue pour la première fois en 1905,
 et fait rapidement des émules dans toute la
 rue. Un jour de grève des musiciens de bal, rue
 de la Montagne-Sainte-Genève, les accordéon-
 nistes appelés à la rescousse prennent leur
 bracelet de grelots au pied pour battre la mes-
 ure, qu'ils peuvent remplacer tous les instru-
 ments. Les premiers « ensembles musette »
 se répandent en 1910 en même temps que le
 tango fraîchement importé. La valse est à la
 base du musette.

La valse est née, paraît-il, de l'exclamation
 familière des tenanciers de la rue de Lappe :
 « Ça va ? ». On dansait dans l'arrière-boutique
 du bougnat ou du fenéole. On peut voir dans
 la valse une synthèse de la mazurka et de la

2

Tu fum's pas, ben t'en as d'la chance,
 C'est qu'la vi', pour toi, c'est du v'lours,
 Le tabac, c'est l'baum' d'la souffrance,
 Quand on fum', l'fardeau est moins lourd.
 Ya l'alcool, parl' pas d'cett' bavarde,
 Qui vous met la tête à l'envers,
 La rouquin', qu'était un' pocharde,
 A donné son homme à Deibler...

C'est ma morphin', c'est ma coco,
 Quoi, c'est mon vice à moi l'perlot,

au 1^{er} Refrain

3

M'sieur l'Docteur, c'est grav' ma blessure ?
 Oui, j'comprends, y a plus d'espoir...
 Le coupabl'... j'en sais rien, j'vous l'jure,
 C'est l'métier, la ru', le trottoir...
 Le coupable... au fait, j'vais vous l'dire,
 C'est les homm's avec leur amour,
 C'est le cœur qui se laiss' séduire,
 La misèr' qui dur' nuit et jour.

Et puis j'm'en fous, t'nez, donnez-moi,
 Avant d'mourir, un' dernier' fois...

DERNIER REFRAIN

Du gris, que dans mes pauvres doigts,
 Je le roule...

C'est bon, c'est fort, ça tourne en moi
 Ça vous saoule,

Je sans que mon âm' s'en ira,
 Moins farouche,

Dans la fumé' qui sertira
 De ma bouche...

LE MUSETTE D'ACCOMPAGNEMENT

L'aspect musical de la chanson réaliste va
 prendre corps des années 10 à 20. La musique
 dans la chanson évolue parallèlement à celle de
 la danse. La chanson réaliste lie donc la sienne
 à la vie des bals et des guinguettes fréquentées

par les marlous qui ont créés la goulante et par le peuple qui l'a adoptée.

Au XIX, le bal est accompagné par des instruments classiques (bois, cuivres, cordes). Au milieu du siècle, on compte environ 40 à 70 bals dans Paris et 100 à 140 hors barrières, selon la saison. On y danse le quadrille (pour lequel on paie un supplément), la valse, la polka et ses dérivés (scottish, mazurka (5)). La chanson reflète ces tendances et celles de la romance.

Dans les dernières années du XIX, la *musette*, sorte de cornemuse perfectionnée (munie en particulier d'un soufflet) devient l'instrument de certains bals du même nom organisés par les Auvergnats de Paris. Cet instrument est né au XVII^e siècle (*Organographia* de Praetorius, 1618) et fait fureur sous Louis XIV et Louis XV où on l'assortit au vêtement. Il s'accouple à la vielle pour accompagner quantité d'« airs à chanter sur la musette ». Le nom de musette est même donné à « un morceau de musique à 6/8 d'une allure gracieuse, d'une mélodie simple qui ne s'écarte pas, pour l'accompagnement, de la tonique et de la dominante » (6). Délaissée par la cour de Marie-Antoinette pour la lyre, la musette tombe en disgrâce jusqu'à ce que les artisans auvergnats la récupèrent au profit de leurs fêtes, lors de leurs migrations de et vers la capitale, de 1880 à 1910. Elle remplace avantageusement la cornemuse grâce à son registre plus étendu, son chromatisme partiel, ses quelques possibilités, même, d'harmonisation (elle permet des changements de bourdon). C'est le bal auvergnat musette qui accueillera encore une nouvelle mutation, rue de la Roquette et rue de Lappe : celle de l'accordéon, autre instrument à soufflet...

Le premier accordéon avait été fabriqué à Berlin en 1822. Déjà cet instrument figurait en nombre à l'Exposition Universelle de 1850. Fureur des salons, il était même en France, fabriqué en série dans les prisons. Entré dans le bal de campagne, il cesse d'intéresser la musique savante. Mais des ateliers se créent dans les villages, principalement en Italie. Chez Bouscatel, bal auvergnat de la rue de Lappe, Emile Vacher en joue pour la première fois en 1905, et fait rapidement des émules dans toute la rue. Un jour de grève des musiciens de bal, rue de la Montagne-Sainte-Genève, les accordéonistes appelés à la rescousse prouvent, leur bracelet de grelots au pied pour battre la mesure, qu'ils peuvent remplacer tous les instruments. Les premiers « ensembles musette » se répandent en 1910 en même temps que le *tango* fraîchement importé. La valse est à la base du musette.

La *java* est née, paraît-il, de l'exclamation familière des tenanciers de la rue de Lappe : « Cha va ? ». On dansait dans l'arrière-boutique du bougnat ou du ferrailleur. On peut voir dans la *java* une synthèse de la mazurka et de la bourrée. L'accordéon musette, à ses débuts, hésite entre le système diatonique et le chromatique. Certains modèles sont mixtes. Il s'agit encore de chromatisme partiel, qui permet juste les modulations les plus courantes. Le plus grand accordéoniste compositeur et accompagnateur de chansons de cette première époque est Léon Raiter (1893-1978) dont il faut citer *les Roses blanches*, *le Petit Boscot*, *la Caissière du grand café*, *Rosalie elle est partie* et *On n'a pas tous les jours vingt ans*.

Le tango revient en force en 1923 (il sera encore relancé en 1931 par la guitare du franco-argentin Carlos Gardel). La danse était interdite en 1914-1918. Dans cette période d'après-guerre éclatent tous les nouveaux rythmes venus d'Outre-Atlantique : le fox-trot, la maxixe, le paso-doble, le shimmy. Et, bientôt, le charleston. L'accordéon se mêle au jazz-band style New Orleans. On l'accompagne au banjo nègre. Le système chromatique est définitivement installé vers 1930 dans les orchestres de brasserie. L'accordéon entre même ensuite dans les grands orchestres swing. Le jazz-musette est là. Riches d'un passé artisanal et d'un présent qui a besoin d'expression musicale en commun, ce sont principalement les migrants italiens qui vont être les grands accordéonistes. Pour la chanson, de Fredo Gardoni, Emile Carrara, Louis Ferrari et Tony Murena à Marcel Azzola et Roland Romanelli (ces deux derniers accompagnant des vedettes actuelles). On passe doucement de la chanson d'amour réaliste à la chanson de charme « swing ». Autres musiques, autres sujets, autre genre, donc. Au terme du parcours, les tziganes vont prendre le relais du banjo avec la guitare jazz de Django Reinhardt et de ses émules.

Ce n'est plus exactement l'errance, mais en tous cas la migration qui, de l'Auvergnat au Manouche en passant par le Piémontais a conduit à ce métissage, facteur d'évolution de la musique populaire considérée comme la plus « française » qui soit.

(1) Jacques Cheyronnaux, *le Fait divers*, ATP, 1982

(2) = couplets satiriques contre Mazarin

(3) Emile Chautard *Goualantes de la Villette et d'ailleurs*, Paris, 1929

(4) prostituée errante des quartiers populaires

(5) les bals publics à Paris (1855)

(6) Bricqueville : *les Musettes in les Orgues de Fribourg*, Paris, 1820.

En remerciant Michel Renimel pour les illustrations.