



Scènes de rue communardes – La chanson au son du canon

Édouard Galby-Marinetti

Revue *Théâtre(s) Politique(s)*, n°1, 03/2013

Article publié en ligne à l'adresse :

<http://theatrespolitiques.fr/2013/03/scenes-de-la-rue-communarde-la-chanson-au-son-du-canon/>

Marquée par les contingences politiques et militaires, la Commune témoigne trompeusement d'un caractère à la fois éphémère et clivé, décrivant une brutale et illégitime mutation des normes dans l'organisation collective. La métamorphose du milieu parisien que l'on observe résulte en fait d'une forte perpétuation des conditions obsidionales de la guerre franco-prussienne, situation exceptionnelle et paradoxale qui s'est développée jusqu'au 29 janvier 1871 sur un double axe topographique : d'une part l'encerclement prussien provoque un raccourcissement du champ d'horizon et d'autre part la limitation des déplacements urbains favorise une proximité spatiale de l'ensemble de la population convertie à la République depuis la défaite de Sedan. Les événements du 18 mars 1871 et le second siège exacerbent ces réalités. Dans le même temps, la presse décomposée, réprimée, n'exerce plus la même fonction d'autorité sur l'information. L'accroissement de la petite presse et la fermeture programmée des grands quotidiens provoquent la démultiplication des relais et montrent en creux la faiblesse des modes d'expression traditionnels. Ce contexte de pénurie entraîne l'exigence de circuits renouvelés de la parole. À cet égard, par leur mobilité, les feuilles éphémères et plus encore le chant vont s'imposer comme médium informatif, au point que des chercheurs, un siècle après, lancent l'ingénue question de la confiance

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.

épistémologique. Objet étiologique fiable, la chanson ne serait-elle pas, peut-être, « le meilleur des repères » (Jeanne Gaillard¹), « la forme adéquate d'une expérience historique » (Eugene Schulkind²) ? Face aux inhibitions de la guerre s'improviserait conséquemment un mode du dire direct fonctionnant comme le chant de la population. Ce nouveau dispositif affermi par la chanson ne semble-t-il pas exprimer une révolution des mœurs médiatiques et un ressaisissement des ordres de la citoyenneté ?

Une population d'anonymes ?

En explorateur d'archives, Jacques Rougerie a dénoncé l'ambiguïté des sources qui fixent l'histoire, les inégalités de nature et de traitement :

Nous savons, par bien des témoignages et des livres, ce que les chefs de la Commune ont pensé de l'œuvre révolutionnaire qu'ils ont accomplie, ou tenté d'accomplir. Depuis la publication d'un récent ouvrage, nous savons aussi ce que sont les « doctrines » de la Commune, ce qu'elles doivent à une vieille tradition jacobine, ou à Proudhon, ou à d'autres. Mais peu de documents ont été publiés qui nous éclairent sur ce que, tout en bas de l'échelle, le peuple parisien pensait de sa Commune, sur la façon dont les troupes révolutionnaires envisageaient leur révolution³.

Parole officielle et voix des citoyens ont-elles la même résonance ? Les interrogations pèsent sur cet ensemble anonyme de la population et l'aporie de ses discours. Firmin Maillard est le premier bibliographe des publications sorties au temps de la Commune. Le journaliste constate la grande activité d'écriture, la flambée d'expressivité improvisée et débridée qui caractérise ce temps : « Ces pièces [...] représentent un des côtés les plus intéressants de cette époque, côté très-vivant, tapageur et bruyant [...] un côté auquel tout le monde a touché au moins par quelques centimes »⁴. Au sein d'un environnement d'écrits éphémères concurrençant la grande presse, organisée et légitime, qui produit un discours de la continuité objective et universelle, existe un corpus qui se partage entre chansons et poèmes. Les pièces de rue, conçues bien souvent en feuillets d'une ou deux pages, font émerger la forte tendance du mode chanté, indice de l'importance des transferts de l'expression au cours de cette période.

Expliquant sa fécondité et sa popularité, Madeleine Rebérioux écrit : « La chanson se glisse partout. Chassée du caf'conc', il lui reste la rue, les feuilles volantes, les recueils vendus quelques sous. Elle est le cinéma du temps, et le roman quotidien du pauvre. »⁵. Un bref aperçu de l'ouvrage bibliographique de Maillard montre que sur les 435 entrées répertoriées un peu moins de 80 correspondent à des chansons, chants et chansonnettes, soit presque 20%. « La chanson, surtout à une époque où sévit l'analphabétisme, permet de propager largement les idées et les espérances révolutionnaires. Cette forme culturelle, qui, en 1848, fleurit avec les goguettes et les chanteurs des rues, devint, dès la fin du Second Empire, plus militante. »⁶

La parole chantée semble être cet organe médiatique opérant, adapté aux nouveaux rapports communautaires. Ce support expressif conserve de nombreuses traces de son impact sur l'imaginaire emprunté par la Commune. La morphologie variable de sa nature explique sa

¹ *Le Mouvement social* (Paris), n°79, avril-juin 1972, p. 323

² *Ibid.*, p. 325

³ J. Rougerie, « Comment les communards voyaient la Commune », *Le Mouvement social*, n°37, oct.-déc. 1961, p. 58

⁴ F. Maillard, *Les Publications de la rue pendant le Siège et la Commune*, Aubry, Paris, 1874, p. X

⁵ M. Rebérioux, « Roman, théâtre et chanson – quelle Commune ? », *Le Mouvement social*, n°79, *op. cit.*, p. 277

⁶ « Introduction », R. Brécy, *La Chanson de la Commune*, Éd. Ouvrières, Paris, 1991

force de pénétration des usages. Classés en différentes variantes, chansons, chants, poèmes sans air, complaints fourmillent dans des écrits éphémères. Le mot de la rue et ses avatars oraux prouvent l'existence d'une sémiologie proliférante de la chanson et replace la problématique sur la question *Qui parle ?*

Les voix humaines et l'écho de la guerre

La création de la Fédération artistique est un signe de cette forte vitalité de la chanson et de la prédominance de ses promoteurs. Initiée et présidée par Paul Burani, elle consacre la centralité d'un parolier, célèbre pour sa textualité du contrordre, sa causticité, ses positions avancées revendiquées dans *Le Sire Fisch-ton-Kan* :

Enfin, pour finir la légende,
De c'monsieur qu'on croyait César,
Croyait César !
Sous ce grand homm' de contrebande,
V'la qu'on n'trouve plus qu'un mouchard,
Qu'un mouchard !⁷

ou *Le Chant de l'Internationale* (avec son *explicit* : « Le vrai roi, c'est le travailleur. »). Cette nomination signe du même coup la primauté accordée au matériau chanté, fer de lance de l'expression artistique associative et publique. La Fédération, établie le 10 avril, se donne pour mission dès le 18 avril d'organiser des concerts de charité à l'endroit des veuves, des orphelins et des blessés de guerre. La chanson soutient l'engagement du processus communal, elle est instrument au service de la *polis* ; partie prenante à la rénovation, elle doit en agissant sur le réel contribuer à le bâtir.

Son processus verbal chemine dans l'acte de guerre, abreuve la bravoure et le feu. La chanson plane dans l'esprit des combats et se met elle-même en représentation. *La Danse des bombes* écrite par Louise Michel en avril intègre ce discours où parole et action se confondent dans le chant et multiplient en quelque sorte sa force d'évocation et de déposition des faits :

Amis, il pleut de la mitraille,
En avant tous ! Volons ! Volons !
Le tonnerre de la bataille
Gronde sur nous... Amis, chantons !⁸

Ce procédé de langage montre sa faculté à saisir le réel et à traduire les situations humaines et la teneur de leurs rapports. Par leur marche de conserve, la guerre et la chanson vont orchestrer l'arythmie citadine ; l'existence est représentée dans ce double conditionnement, ce double horizon de représentation, chaque individu participe à l'écriture d'un paysage en soi déterminant, une toile de fond déteignant sur le Parisien qui s'y meut. Un texte publié sous forme de feuilleton, en bas de première page dans le quotidien de Lissagaray, *Le Tribun du peuple*, apporte un témoignage éclairant. Signée d'un mutique Marius, cette série de reportages débutée dès le premier numéro (17 mai) et attribuée ordinairement à Villiers de L'Isle-Adam présente des vues parisiennes qui sous le couvert du parcours touristique (littéraire) dessinent un guide synthétique des lignes de force et des *topoi*.

« Quoi ! Paris se bat et chante ! »⁹ La Commune tient dans ce balancement exclamatif, dans ce double spectacle, postulat à la fois de la liberté et du droit, le soldat chante et le chanteur combat. Principe exclusif des opposés rendus complémentaires :

⁷ P. Roucoux éditeur, 1871

⁸ L. Michel, *La Danse des bombes, À travers la vie et la mort*, Maspéro, Paris, 1982, p. 103

⁹ Marius (A. Villiers de L'Isle-Adam), « Tableau de Paris », *Le Tribun du peuple*, feuilleton du 21 mai

À chaque pas, dans ses rues, vous coudoyez quelque chose de grand, chaque minute qui s'écoule dans ses murs inviolables engendre l'imprévu ; l'imprévu tour à tour grotesque et risible, terrifiant et grandiose.

Aussi ne s'étonne-t-on pas d'entendre résonner à la fois dans les rues, cependant que la nuit placide couvre la ville turbulente, les éclats d'un obus perdu et le rire argentin de couples amoureux rentrant gaiement au logis en fredonnant quelque joyeux refrain de café chantant [...]. Car on chante encore aujourd'hui dans notre ville [...]. Partout on entend des bruits de guerre ; clairons et tambours, au milieu de la nuit, retentissent soudain, conviant des héros inconnus aux fêtes terribles du bastion et de la tranchée. Dans l'ombre sans cesse luisent des baïonnettes. En haut, dans la brume, gronde Montmartre, la citadelle suprême. En bas, on chante¹⁰.

La mesure de la cité se réalise par la marche, par la pérégrination, dans les instantanéités et les surgissements. Paris des prodiges urbains, la capitale produit spontanément la féerie et permet la réconciliation du citoyen parisien en homme de la Commune, ralliant canons et violons, fusion (oxymorique) des images fulgurantes : « il fabrique à la fois des bombes orsiniennes et des couplets de facture ; le flon-flon coupe l'intervalle terrible des bordées d'artillerie, et les rondeaux joyeux se mêlent aux refrains stridents des mitrailleuses américaines ! »¹¹.

Chansons et voix de la guerre parcourent le tout-Paris, se diffusent après leur imprégnation dans l'espace culturel de référence, leurs champs sonores sont le produit d'une innutrition dans le ventre de la rue. « La Grand ville a le pavé chaud », avertit Arthur Rimbaud à l'adresse des Versaillais, dans son « Chant de guerre parisien », *psaume d'actualité*¹² déployant son art antiphastique.

Coïncidence de la rue et de la chanson

L'ouvrage de Catulle Mendès, *Les 73 journées de la Commune*, exprime ce mouvement de compagnonnage de la chanson répondant aux nouvelles conditions parisiennes. Devant l'Hôtel-de-ville, la proclamation de la Commune commence par un chant, annonce du mode privilégié de rassemblement communautaire et amorce d'une oralité devenue indispensable :

Ces musiques jouaient la Marseillaise, reprise en chœur par cinquante mille voix résolues ; ce tonnerre vocal secouait toutes les âmes, et la grande chanson, démodée par nos défaites, avait retrouvé un instant son antique énergie.

Tout à coup, le canon. La chanson redouble, formidable ; une immense houle d'étendards, de baïonnettes et de képis, va, vient, ondule, se resserre devant l'estrade. Le canon tonne toujours, mais on ne l'entend que dans les intervalles du chant. Puis tous les bruits se fondent dans une acclamation unique, voix universelle de l'innombrable multitude, et tous ces hommes n'ont qu'un cœur comme ils n'ont qu'une voix¹³.

Quelques semaines plus tard, cette même Commune s'achève par des chansons, éparpillées dans la rue, à voix basse, en petite communion. La clôture du temps communard s'égrène dans ces ultimes épiphanies lyriques, dans le recueillement et l'affliction, modèle assourdi inaugurant le deuil :

On va, on vient, on parle à voix haute. Mais toute la foule se resserre de la rue Drouot à la rue du Faubourg Montmartre. On a peur de la solitude. On demeure à côté les uns des autres pour avoir le plaisir de se coudoyer, pour se faire croire qu'on est très-nombreux. Il y a de loin en loin des badauds qui forment cercle autour d'une petite fille aux pieds nus qui chante une chanson¹⁴.

¹⁰ *Ibid.* (doc. 3 et 4)

¹¹ *Ibid.*

¹² A. Rimbaud, « Lettre du 15 mai 1871 », *O. C.*, Gallimard, Paris, 2009, p. 120

¹³ C. Mendès, *Les 73 journées de la Commune*, Lachaud, Paris, 1871, p. 60

¹⁴ *Ibid.*, p. 292

La chanson assume donc une fonction cathartique, aux accents de sacralité. Elle est plongée dans la psyché de chacun, emporte à la méditation comme à l'émergence d'une parole impossible. La chanson dès lors perd sa condition d'agrément, ses habitudes évanescentes. Projection de l'être, elle n'est plus reflet d'une fantaisie, elle est âme formelle de son temps. Son omniprésence est conjointe à la croissance de l'archisème « rue ».

La rue facilite l'incarnation ponctuelle du vivant, elle propose une nouvelle temporalité scénique, déterritorialisée, c'est-à-dire hors du théâtre consacré et de ses clichés érigés par l'Empire. Elle aboutit à une exploration du présent, postulant un être civique défendant les remparts, placé à l'intérieur des murs¹⁵ et du *pomerium* de la cité. Dans la ville assiégée, catharsis et maïeutique constituent la visée première du théâtre.

À la fois espace de stationnement, axe urbain de parcours et de rencontre, et médium de matérialisation du vivant, la rue est avant tout la dimension révélatrice d'un mode de vie d'une population assiégée, appelée incessamment aux remparts et aux portes pour défendre la cité. Jour et nuit, la rue palpite, son rythme est perpétuel, plus que jamais calqué sur le mode de la fièvre moderne que conte « L'homme des foules » de Poe. En ce sens, elle a trait à l'espace de civilisation, et en rassemblant les voix de tous, elle fournit le nouvel organe de l'*agora*. La rue se recompose, réappropriée par une population en quête autant d'expression de soi que d'échange avec l'horizon public et ses altérités. Sa sémiologie s'augmente de stations et de détours top(ograph)iques. Ainsi les remparts deviennent à la fois objet et sujet chantés, lieu d'inspiration et de pratique du chant :

Jurons sur les remparts armés pour sa défense
De sauver la grande cité
De laver dans le sang un danger qui l'offense (*sic*)
De sauver la fraternité¹⁶.

Il en va de même des barricades, l'exemple est donné dans ce quatrain improvisé *in situ*. Sa paternité est partagée par un quatuor de journalistes appelés à défendre l'enceinte parisienne par un chant de la bonne volonté, en prise avec l'actualité immédiate :

Ils étaient quatre journalistes,
Qui se sont faits barricadiers ;
C'étaient pas bons spécialistes,
Mais c'étaient bons ouvriers¹⁷.

La cohabitation constitue le creuset d'une parole décidée à transcrire le présent, à transmettre les acteurs dans l'exécution de leur fait. Rue, guerre, barricade et chanson œuvrent de concert.

Le théâtre du vivant, la rue et les nouveaux rapports scéniques

Implanté dans une topographie ouverte, diffuse, le lieu de vie de la population évoque l'évasion. La rue et ses substituts offrent des garanties d'assouplissement, de sortie des cercles de domination, en dehors de ces assommoirs traditionnels que constituent le labeur et le divertissement. L'intrication de la chanson à ce mode existentiel explique une singularité pointée par les exégètes de la Commune. Elle concerne le fait que la chanson s'invente ailleurs que dans les lieux obligés – que ceux-ci soient élitistes ou populaires, raffinés ou simples. À quelques exceptions comme certaines soirées du café-concert des Porcherons ou

¹⁵ Voir la vue topistique des remparts dans le fond de scène des tragiques grecs. R. Dreyfus, *Tragiques grecs*, vol. 1, Gallimard, Paris, 2005, p. 61-68

¹⁶ Anonyme, « Les Remparts de Paris », Chanson sur l'air du *Chant du départ*, imp. Grognet, [s. d.]

¹⁷ P.-O. Lissagaray - E. Lepelletier - A. Humbert - Richard, *Ils étaient quatre journalistes...*, quatrain écrit le 23 mai, cité par R. Brécy, *op. cit.*, p. 104

du Cirque national, les manifestations dans les temples consacrés du spectacle ne peuvent cacher la réalité générale :

Les cafés-concerts, depuis l'armistice, n'avaient guère fermé leurs portes. L'Eldorado, l'Alcazar, la Pépinière et Ba-ta-clan tenaient bravement tête à l'agitation révolutionnaire. Le répertoire n'avait pas changé, la vie était trop angoissée pour favoriser l'éclosion de chansons nouvelles¹⁸.

L'observation de Gustave Labarthe révèle en contrepoint la force de liaison que suscite la rue, la synergie de la chanson à son milieu d'origine. La rue est le biotope de la créativité, elle marque l'avènement de la chanson comme organe d'échange des connaissances, plate-forme du regard et du commentaire des faits. En se développant au-delà des lieux obligés, à l'air libre, en sortant de l'ordre de répartition traditionnel, la chanson permet l'émergence d'un discours adressé à l'attention de tous dans le cadre même de l'invention sociétale. Cette métamorphose focale aboutit à une triple restructuration scénique, discursive et temporelle.

Isotopie et circulation scénique

En corrélation avec l'effacement de l'espace théâtral comme mode d'exposition des idées de la cité, les Tuileries, lieu du pouvoir ancien livré à la vacance, sont dans les dernières semaines de la Commune dédiées aux spectacles ; la chanson qui cette fois s'impose dans la rue monte à l'assaut du palais, son flot, ses courants envahissent les couloirs, les salles de réception, inondent les jardins interdits, montent en crue jusqu'aux croisées, épousant la métaphore de Chateaubriand qui prophétisait l'irrépressible universalité de l'imprimerie mise au service des libertés individuelles. La parole chantée célèbre la noyade du monarque, aussi exerce-t-elle son art et ses airs dans le palais impérial.

Les Tuileries sont d'abord ouvertes au public pour la visite des appartements impériaux au bénéfice de la souscription ouverte pour les blessés et orphelins (*Journal officiel* du 9 mai). Dans le même temps, elles accueillent une série de concerts dont voici un aperçu des programmes, souvent reconduits : « Assez de sang » de Nazet et Deplace, « Salut à la France », « La Voix de la France » de Benza, « Passé, présent et avenir » de Pacra, Fêtré et Benza, interprétée par Bordas, chansonnette par Tesseire, « chansonnettes comiques » par Guillot, « Maudite soit la guerre » par Amiati, « À Montfaucon » par Perrin.

On observe en parallèle une concomitance des événements autour de ce palais concentrant une suite d'actions concertées dont va s'emparer le verbe public. Phénomène culminant dans les dernières semaines de la Commune, les faits observés se réfléchissent entre eux et se répondent. La rue fait face au palais ; de même, remparts et barricades répondent au bâti officiel. En regard avec la rue, le front ouvre une seconde scène, crée le spectacle. Le feuilleton du *Tribun du peuple* va énoncer cette dichotomie de la théâtralité qui constitue les domaines de partage entre lieu d'improvisation et lieu de programmation et suscite une double représentation. Le dire enflammé qui bouscule les sonorités policées de la déclamation s'impose non dans le théâtre attitré de l'état (Comédie-Française) ou dans les salles réglementées à cet usage mais dans le lieu de vie et de commandement du pouvoir largement dévolu à l'exposition, aux valeurs renversées. La Commune se présente dans un fourmillement des topographies. Les événements vont par groupement, par repérage et symétrie des valences.

La flexibilité, la labilité de la chanson répondent à la vaste sémiologie des lieux et des occasions de représentation. Elles facilitent l'adaptation aux situations du front, sur cette

¹⁸ G. Labarthe, *Le Théâtre pendant les jours du Siègne et de la Commune*, Fischbacher, Paris, 1910, p. 131

scène de guerre, jumelle de la rue, espace d'improvisation qui fait pièce aux concerts et au palais, lieux au contraire programmés. Ainsi la chanson sert aussi bien un schéma concerté qu'une propagande improvisée. Le feuilleton villiérien du « Tableau de Paris » présente cette *féerie* du front, avec ses feux d'artifice, ses bruits et ses lumières, avec sa conduite imprévisible des événements, approchant ce spectacle du merveilleux que Banville signalait déjà dans les épisodes nocturnes des combats franco-prussiens¹⁹ :

Nous vous [soldats] avons vus, ces derniers soirs, dans les fêtes que vous avez données en face des canons ennemis, dans le plus splendide palais de la terre ! [...] vous avez institué ce spectacle, le fusil au poing, et c'était votre bon plaisir ! [...] Au fond des Champs-Élysées, en face du balcon royal, là-bas, dans la nuit, sous le ciel violet et sombre, la barricade de Courbevoie tirait le feu d'artifice, payé, non pas, cette fois, au poids de l'or, mais au poids du sang ! Par intervalles, l'applaudissement rauque et lointain des mitrailleuses venait, par la fenêtre ouverte, et porté sur la brise du printemps, se mêler aux battements de mains qui saluaient, enthousiastes, dans la salle des maréchaux de l'empire, les vers des *Châtiments*²⁰.

Imprédictibilité et rationalité, cette double composition de l'acte de représentation répond à une double figure de la Commune, une double adhésion, celle d'un Paris-population et d'un Paris-guide ; les figures d'autorité ainsi découplées relèvent soit d'un organisme anthropologique complexe soit de sa représentativité relative (unité gouvernante).

La colonne et ses avatars communards

La Commune veut marquer les esprits et s'établit dans une propagande radicale. Comme le signale à son endroit le quotidien éphémère *L'Anonyme*, « La Commune, quelle que soit l'issue de la lutte engagée, aura le temps de léguer à la ville de Paris le souvenir de son pouvoir »²¹. Le legs se veut d'abord symbolique, il poursuit une stratégie conçue sur plusieurs plans concomitants (éradication des objets du passé jugés tyranniques, théâtralisation de ses actions et mise en place de sa propre temporalité calendaire).

La Commune va exhumer une proposition de Gustave Courbet pour la modifier à son avantage. Dans une lettre publique, au commencement de septembre 1870, le peintre engagé plaide en guise de renouveau urbain pour le déplacement de la colonne Vendôme, largement associé dans son esprit à l'univers des rues qu'il prétend renommer :

Le citoyen Courbet, [...] Attendu qu'il [le monument] est [...] antipathique au génie de la civilisation moderne et à l'idée de fraternité universelle qui désormais doit prévaloir parmi les peuples [...] ; Émet le vœu : Que le gouvernement de la Défense nationale veuille bien l'autoriser à déboulonner cette colonne [...]. Il désire enfin que ces dénominations de rues qui rappellent pour les uns des victoires, des défaites pour les autres, soient rayées de notre capitale, pour être remplacées par les noms des bienfaiteurs de l'humanité²².

Il s'agit de débarrasser l'espace de vie parisien de ses taches, de ses allusions régressives à l'omnipotence du monarque, à la déchéance de la démocratie, de faire place nette pour l'avenir. Une liaison intime est postulée entre l'enlèvement du monument et le dessein confié aux rues de célébrer l'humain progrès. Pour la Commune élue, l'éloignement initialement prévu de l'objet d'infamie est détourné au profit de sa destruction. Dans une mise

¹⁹ Voir É. Galby-Marinetti, « La Féerie obsidionale, Banville au *National* (1870-1871). De l'actualité à sa *mimesis* scénique », *Médias 19* [En ligne], « Spectacles dans un fauteuil », Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), Presse et scène au XIX^e siècle. URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=2960>.

²⁰ Marius (A. Villiers), *op. cit.*, 17 mai

²¹ *L'Anonyme*, n°1, 11 mai, p. 2

²² Castagnary, *Gustave Courbet et la colonne Vendôme*, Dentu, Paris, 1883, p. 27-28

en scène promotionnelle mêlant opérations techniques, chants et discours, les pavés doivent recueillir l'idole aplatie, rompue, éparpillée.

Dans l'environnement imaginaire, la colonne doit symboliser les puissances tyranniques, l'orgueilleuse raideur des pouvoirs découplés des peuples, sorte de fétiche infamant. C'est comme tel que Jean-Baptiste Cagnat la désigne lors du concours par écrit de recrutement d'officiers d'État-major que la Commune organise à cette période :

La colonne Vendôme qui avait été érigée en 1810 en commémoration des victoires remportées par les armées françaises sur nos soi-disant ennemis sous le règne despotique et absolu de Napoléon I^{er} vient d'être démolie [sic] [...]. C'est ainsi que dans l'avenir devront tomber tous les tyrans qui oppriment les peuples depuis des siècles, s'appuyant sur l'ignorance et la superstition des masses²³.

La chute symbolique du tyran a des conséquences inattendues. La castration a une portée thérapeutique et réconciliatrice. Pour l'auteur anonyme de la chanson « Courbet et la colonne », publiée en première page d'un quotidien, la colonne à bas n'a pas le connoté que lui prêtent les dirigeants de la Commune. Chez eux, l'acte de rétorsion est politique, sa situation programmatique attise l'effet de provocation et de défi, énoncé de rupture. L'inspiration du chansonnier, tout autre, propose un pacifisme qui passe loin l'antimilitarisme revendiqué plus haut, et que ne prouve en rien la constitution du Comité de Salut public le 1^{er} mai :

Nous ne prendrons même jamais
Le moindre canon à Versailles
La paix nous sourit beaucoup mieux,
Je voudrais bien qu'on nous la donne...
Qu'on est fier d'être communeux,
Quand on a brisé la Colonne²⁴.

Les nuances expriment ce saisissement des consciences singulières, les assimilations subjectives. À la déclaration de guerre commune répond la déclaration de paix individuelle. Cette transformation du champ des valeurs modifie le manifeste, la raison explicative de la chute plaide pour le culte de la modernité positive. La rupture avec le militarisme débouche finalement sur une déclaration des progrès, une valorisation anthropologique universelle : « les colonnes qu'elle pourra ériger ne célébreront jamais quelque brigand de l'histoire, mais elles perpétueront le souvenir de quelque conquête glorieuse, dans le champ de la science, du travail et de la liberté »²⁵.

Pour sa part, la Commune ne se contente pas de rompre l'échine du tyran, elle tente d'agencer cet événement, esquissant une volonté de représentation de sa propre chronologie. Les Tuileries et la colonne entretiennent un rapport de simultanéité. Il existe une ligature forte rassemblant les concerts chantés aux autres festivités. La Commune institutionnelle signe une mise en scène élaborée de sa puissance d'organisation, elle s'incarne dans un prodige publicitaire, pratique de l'ubiquité centralisatrice ; elle crée une interconnexion simultanée des événements et de leur figure :

Le gouvernement de la Commune fit organiser, de son côté, sous la direction du docteur Rousselle, « directeur général des ambulances de la République universelle », les trois concerts fameux donnés aux Tuileries pour les seuls blessés des troupes de la Commune.

Le premier eut lieu le 11 mai, en cette après-midi de sinistre mémoire où les énergumènes qui déshonoraient Paris devaient faire abattre la colonne Vendôme. [...] Invitée à dire *l'Idole* d'Auguste Barbier au moment où allait s'exécuter à quelques pas des Tuileries cet acte de

²³ Cité par J. Rougerie, *op. cit.*, p. 65

²⁴ Anonyme, « Courbet et la colonne - Chanson », *La Constitution politique et sociale*, n°1, 18 mai 1871, p. 1 (doc. 5)

²⁵ *Le Bulletin du jour*, n°3, 18 mai 1871, p. 4

vandalisme, Agar s'y refusa formellement. Les organisateurs, tous membres influents du gouvernement, ne réussirent pas davantage à lui faire chanter la Marseillaise. Elle s'avança sur le devant de l'estrade et harangua bravement le public : « On me demande la Marseillaise [...]. Je la chantais il y a quelques mois, quand les Allemands étaient à nos portes. En est-il de même aujourd'hui ? Je ne vois en présence, prêts à en venir aux mains, que des Français ! »²⁶

Le contrepoint scénique des événements se développe à la manière d'un feuilleton, en épisodes filés. L'ordre de conséquence de cette narration s'illustre dans le sort réservé à d'autres scènes urbaines, célèbres et mythiques. La maison de Thiers, ennemi honni, constitue un lieu et un air de choix, un élément urbain de cristallisation :

Aujourd'hui, la circulation est rétablie sur la place Vendôme : la colonne est étalée, immense cadavre, sur la place en désordre [...]. Les visiteurs de la colonne abattue ne sont guère nombreux ; on se porte plutôt à l'hôtel de M. Thiers, dont la démolition s'opère avec une lenteur calculée²⁷.

La démolition ne sera pas jouissive mais organisée, méthodique, elle procèdera par l'aval légal. Dans *La Constitution politique et sociale* du 18 mai, le décret de démolition est publié le jour où il est rendu compte de la chute de la colonne Vendôme et du triple concert des Tuileries. Cette cohérence majeure des actes de représentation, l'intrication de leur ordre d'exposition procèdent d'une situation profondément ancrée dans le sentiment d'une érosion des instances du pouvoir, de sa sphère d'influence, de sa faculté d'accrétion. Elle répond à une recherche de totalisation de l'espace public, à la manifestation d'un ordre du discours (officiel) menacé d'effacement.

La chanson incendiée

L'ensemble des ligatures est favorisé, soutenu, entretenu par le chant, mode d'expression polymorphe et labile. Le chant est partout, il innerve les événements, fortifie les analogies, recroise les combinaisons factuelles. Ainsi les évocations de la colonne Vendôme suggèrent des sources composites du modèle chanté public. Le chant forge les liaisons, maille les hommes et les faits, favorise davantage les agrégations, mieux que n'y parviennent les injonctions du discours officiel, repris, transformé, contesté, finalement rattrapé par les improvisations échappées de la rue :

Des orchestres très-conv'nables
Et qui jouaient en mêm' temps,
Mais sur des airs différents,
Rendaient la fête agréable.
On s' s'rait cru à l'Opéra,
Qui d'ailleurs n'est pas loin d'là²⁸.

Se lit toujours ce besoin de signifier le remplacement des modes langagiers, cette substitution déportée hors des lieux clos, fermés à la pleine communauté, à son univers de la rue. Ce besoin de sortie, d'extériorisation, d'espace de liberté correspond à un sentiment d'asphyxie historique et anthropologique et à une sclérose symbolique. Le renversement des valeurs est marqué par l'investissement concomitant de la population dans les lieux de la parole directrice à travers la chanson.

Lors du concert des Tuileries du 11 mai, *La Muette de Portici* d'Auber, Scribe et Delavigne est justement donné en extrait sous la forme d'un duo. Cet opéra avait illustré les agitations révolutionnaires de 1830 et le possible passage du théâtre à la rue, questionnant la nature de la parole scénique (chantée) et ses possibilités de développement en langage pour tous. Il est vrai que la scène romantique conçue comme espace révolutionnaire n'a cessé de

²⁶ G. Labarthe, *op. cit.*, p. 126-128

²⁷ « La Chute de la colonne Vendôme », *Le Bulletin du jour*, 18 mai 1871, p. 2

²⁸ Anonyme, « La Colonne », *Complainte sur l'air de Fualdès*, Imp. du *Tribun du peuple*

vouloir sortir de ses cadres, de sa clôture lectorielle, aussi l'engouement suscité par 1871 permet de croire à sa renaissance élargie et de reconsidérer les voies du projet.

De sortie, hors les murs, la parole est définitivement consacrée à son autonomisation. Submergée de chants, d'orchestres, la colonne Vendôme va s'effondrer aux pieds d'une population en liesse. Le peuple a décrété « qu'une seule colonne était glorieuse, la sienne ! Et que l'autre n'était effectivement que le refrain d'une vieille chanson ! »²⁹. L'héritage est dénoncé sous une manifestation symbolique. L'histoire officielle est celle de la colonne, elle se résume à une scie, l'archéologie d'un chant sans vie. Au contraire, la population *enchantée* montre sa vitalité, son emprise sur le présent. De même, le spectacle organisé aux Tuileries renvoie en miroir aux scènes de guerre prolongeant la perspective ouverte dans l'axe du Louvre, vers le pont de Neuilly. Comme l'a décrit Villiers (citation de la note 20), ce mouvement réfléchissant des regards est animé par les vibrations du chant, transcription des voix de la population, de sa libération, de son histoire qui s'écrit.

La fin conjointe des Tuileries et des théâtres incendiés prouve finalement leur identité de nature et leur subordination au devenir de la rue. Leur anéantissement est bien une résolution libératoire, elle est aussi participation directe à l'action de guerre, faisant cause commune et contribuant à fixer un seul paysage, une totalité représentative de la guerre :

Le 25 et le 26 mai 1871, les incendies s'allument de toutes parts. Les Tuileries ne sont plus qu'un immense brasier, le feu est au Théâtre-Lyrique ; le théâtre de la Porte-Saint-Martin, les Délassements comiques sont détruits par les incendiaires. C'est bien cette fois l'arrêt absolu de toute vie théâtrale et cette absence de tout spectacle comme de toute distraction mondaine se prolonge longtemps³⁰.

La représentation est close sur elle-même, la Commune accouche de son seul spectacle, totalité vivant dans ce feu rédempteur et universel qui poursuit l'exact chemin tracé par les chants et semble vouloir l'accomplir. Le fondateur du très ultra *Père Duchêne*, Eugène Vermersch, décrit cette ascension substitutive des flammes, leur œuvre de dévoration complète :

Le feu de pourpre et d'or monte comme un soupir
Vers les appartements secrets des Tuileries,
Lèche les plafonds peints et les chambres fleuries,
Et dévorant, au fond des boudoirs étoilés,
Les meubles précieux, les coffrets ciselés,
Les laques, les tableaux et les blanches statues [...]
Le Louvre aussi flamboie et s'écroule en décombres
Avec ses murs de marbre et ses portes d'airain³¹.

À la fin du poème (et de la Commune), le chant des hommes est remplacé par celui des armes, par la gratuite négation de la vie ; les nouvelles voix envahissent Paris au rythme des incendies : « Chantez clairons ! Sonnez cymbales ! / Vive la logique des balles ! »³². Le chant de la population disparaît, recouvert à mesure par les flammes.

La période de la Commune correspond à une restructuration discursive. En dépit de la censure et de l'interdiction répétée de journaux (dénoncées par Vallès), l'organisation communarde, régulièrement divisée en son sein, n'a pas freiné cette explosion de prise de parole, vraie polyphonie de la citoyenneté. Le vecteur de la chanson permet l'introduction de

²⁹ Marius (A. Villiers), *op. cit.*, 17 mai.

³⁰ G. Labarthe, *op. cit.*, p. 134

³¹ E. Vermersch, *Les Incendiaires*, Bureau des « Temps nouveaux », Paris, 1910, p. 4

³² *Ibid.*, p. 10

voix secondaires bousculant et déclassant les catégories littéraires. Familière des vues sur la *polis*, chambre d'écho de l'*agora* fractionnée en rues, en paysages sonores, la chanson échappe au magnétisme du café-concert, à ses fonctionnalités prescrites autour du divertissement surveillé et des frivolités morales affermis par l'Empire. Cela est rendu possible par sa faculté d'enchâssement des catégories discursives, de même que par sa simplicité spontanée à s'immerger dans le quotidien, à en exprimer le mélange d'habitude et de faits singuliers, d'éléments attendus et d'éléments vivants. Capture prompte des compositions du monde, elle enregistre ce dire des actes ordinaires et des faits d'exception. Elle transmet un double actualisme, celui de l'intime et de la singularisation, celui du général et de la mémoire collective.

Bibliographie

- Labarthe Gustave, *Le Théâtre pendant les jours du Siègle et de la Commune*, Fischbacher, Paris, 1910
- Lissagaray Prosper-Olivier, *Histoire de la Commune de 1871*, Dentu, Paris, 1896
- Maillard Firmin, *Les Publications de la rue pendant le Siègle et la Commune*, Aubry, Paris, 1874
- Mendès Catulle, *Les 73 journées de la Commune*, Lachaud, Paris, 1871
- Villiers de L'Isle-Adam Auguste, « Tableau de Paris », *O. C.*, t. II, Gallimard, Paris, 1986

Pour citer cet article :

Édouard Galby-Marinetti, « Scènes de rue communardes – La Chanson au son du canon », *Revue Théâtre(s) politique(s)*, n°1, 03/2013 – URL : <http://theatrespolitiques.fr/2013/03/scenes-de-la-rue-communarde-la-chanson-au-son-du-canon/>

CONDITION DE DIFFUSION :

Vous êtes libre de reproduire ce document, de le distribuer et de le communiquer au public à condition de mentionner le nom de son auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ou l'utiliser à des fins commerciales.