

« Mais par des chansons tout commence... »

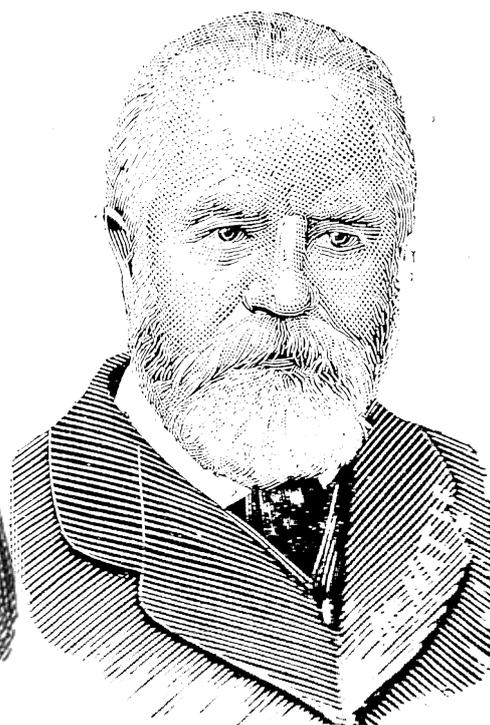
Analyse sociocritique de la lutte des classes dans la chanson sociale au XIX^e siècle : structuration des imaginaires politiques chez Béranger et Pottier

Mémoire soutenu par Victor Meunier le 25/06/2020

Sous la direction de M. Philippe Antoine



BÉRANGER (JEAN PIERRE) NÉ À PARIS



EUGÈNE POTTIER

Remerciements :

À M. Philippe Antoine et son infinie patience, ses conseils et son écoute.

À Lucie, sans qui rien de tout ça n'aurait été possible.

À ma famille, qui m'a soutenu de son mieux, tout le temps, et que je ne remercierai jamais assez.

À Lucile, S. et L. Chacun·e m'a soutenu de son mieux quand ça n'allait pas fort.

À Greg et Juliette, deux indéfectibles soutiens depuis six ans maintenant.

À Yvain, un ami et mon premier camarade, sans qui ma vie ne serait pas la même. Je t'ai rencontré au début de la rédaction de ce mémoire, à un blocage de circulation devant le lycée Jeanne d'Arc de Clermont-Ferrand, en 2017, et tu avais reconnu le nom de Pottier sur le livre que je lisais. La victoire en chantant, toujours...

À mes camarades Saphire, Rémi, Margaux, Étienne, Charlie, Samuel, Solène, Loris, Louise, Alexis, Laëtitia, Anas, et aux dizaines d'autres de mon syndicat que je ne peux pas nommer, et grâce à qui le mot « camarade » prend tout son sens.

À Béria, mon fils.

Sommaire

Introduction.....	4
Pertinence de la question.....	5
Préliminaire : limitation à l'approche textuelle.....	5
Approche générique : définitions préalables.....	6
Approche rhétorique : intérêts et limites.....	9
Approche thématique : critères d'étude.....	11
Des chansons sociales pour des imaginaires socio-politiques.....	13
Description et justification du corpus.....	16
Pierre-Jean de Béranger.....	18
Eugène Pottier.....	21
Que faire de la production chansonnière des auteurs qui n'est pas de la chanson sociale.....	27
Méthodologie et Plan.....	28
Partie I La question de l'identification au sujet et des différents niveaux de l'énonciation.....	29
Identification locuteur/énonciateur allocutaires/destinataires : stratégie initiale du mandatement et thématique sociale dans le contexte chansonnier.....	30
Béranger : « Je » goguettier et le cercle des amis.....	31
Pottier : la prise de parole comme acte politique.....	33
Partie II Protagonistes : Du sujet individuel à l'actant collectif.....	37
Béranger : Le Chansonnier, le Soldat-Citoyen, et le peuple français.....	38
Le Chansonnier de Béranger : un Épicurien Républicain.....	38
Le Soldat-Citoyen.....	42
Le Peuple français.....	55
Pottier, entre inspiration bérangerienne et rupture idéologique, politique, et stylistique.....	59
La Jeune Muse : reprise à l'identique des sujets Bérangérien chez le Jeune Pottier.....	59
Chansonnier : le Fou visionnaire et solitaire.....	61
L'Ouvrier Insurgé.....	73
Conclusion.....	134
Bibliographie.....	139
Corpus primaire.....	139
1. Œuvres principales.....	139
2. Des mêmes auteurs.....	139
Corpus secondaire.....	139
1. Sur les auteurs.....	139
2. Théorie littéraire.....	139
3. Théorie linguistique.....	141
4. Histoire.....	141
5. Autres.....	145
Table des annexes.....	147
Annexe 1 : Liste des chansons sociales de Béranger.....	148

Samedi 24 février 2018, fond d'un bar, dans la ville de Rennes. Une trentaine de personnes, ayant toutes entre vingt et trente ans, sont attablées et occupent plusieurs banquettes et tables. Elles échangent des discussions, des plaisanteries, des projectiles en cellulose et des heurts de verres de bière. À la lumière ténue des plafonniers et la lueur froide de leurs portables, leurs visages s'éclairent dans le feu de la soirée.

Soudain, dans un bref instant de silence, une rumeur part d'un duo, et cette rumeur, se répandant, s'enfle et envahit l'air :

Sauf des mouchards et des gendarmes,
On ne voit plus par les chemins,
Que des vieillards tristes en larmes,
Des veuves et des orphelins.
Paris suinte la misère,
Les heureux mêmes sont tremblants.
La mode est aux conseils de guerre,
Et les pavés sont tout sanglant

Et les pieds frappent les lattes du parquet du bar, battant la mesure, et toute l'assemblée enchaîne, vers sur vers et verres sur verres, en canon et à l'unisson, improvisant des variations et reprises mélodiques, jusqu'à ce que retentissent les deniers vers de la dernière reprise du refrain :

Oui mais !
Ça branle dans le manche,
Les mauvais jours finiront.
Et gare ! à la revanche
Quand tous les pauvres s'y mettront.
Quand tous les pauvres s'y mettront.¹

Applaudissements, félicitations, solidarité et derniers heurts de verres. L'assemblée se lève et quitte la chaleur du bar. Il est tard, et demain il reste à discuter en conseil. Les choristes se lèvent et se séparent. Et d'autres mélodies les suivent dans le froid de cette fin d'hiver. C'était le samedi 24 février 2018, le soir du premier jour du Conseil Fédéral du syndicat Solidaires Étudiant-e-s Syndicat de Luttons, à Rennes. C'était un beau moment.

1 Ces vers sont issus de « La Semaine Sanglante » J.B. Clément, Chansons, 5^e édition., Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1887, p.134-137.

INTRODUCTION

PERTINENCE DE LA QUESTION

Le lecteur se demandera sans doute pourquoi je me permets une telle entrée en matière. La raison est fort simple : toute cette scène ne fait guère sens quand on s’y arrête au premier degré.

Pourquoi un groupe d’étudiants et d’étudiantes, relativement jeunes, du XXI^e siècle, nourris d’une pléthore de contenus culturels de médias différents, dans un contexte politique, économique et social radicalement étranger à celui du XIX^e siècle, trouve-t-il pertinent de partager – dans tous les sens du terme – un répertoire séculaire, écrit par et pour des personnes issues d’un contexte très différent ? Pourquoi, entre tous les médias possibles, c’est la chanson qui s’est trouvée avoir cette place centrale ? L’anecdote narrée précédemment n’a que valeur exemplaire de l’importance que revêt, dans les milieux militants, encore aujourd’hui, cette pratique, et justifie l’importance, à mon avis, d’apporter une réponse satisfaisante à cette question qui n’est peut-être pas assez présente à l’esprit des gens qui chantent en militant, la pratique étant devenue une évidence et un impensé.

Je formule l’hypothèse que la chanson, entre toutes les formes de médias possibles, possède intrinsèquement un potentiel d’efficacité propre. Naturellement je ne traiterai pas de cette question dans ce travail, mais cette première hypothèse va me permettre de définir certains termes de base sans lesquels je ne pourrai pas préciser l’objet de mon étude.

PRÉLIMINAIRE : LIMITATION À L’APPROCHE TEXTUELLE

Avant toute autre question, je voudrais préciser que dans le cadre de mon étude, je me limiterai avant tout à une étude des textes. Mes justifications sont les mêmes que celle que donne Anna Auzemery dans « La chanson sociale en France de 1830 à 1914 : un exemple d’initiation révolutionnaire », et principalement celle-ci : « la chanson [est] un message aussi textuel : considérer que la chanson est une symbiose de plusieurs messages n’a jamais exigé [...] que tout commentaire de la chanson [le soit aussi] de tous ces signes »². Cette raison serait à mon avis suffisante en soi pour que je restreigne mon cadre d’étude, mais j’adhère à ses commentaires sur l’usage du timbre et les reprises comme étant des phénomènes également signifiants dans une polyphonie énonciative. Le choix d’un commentaire strictement littéraire ne me paraît pas injustifié, toutefois, le cas échéant, j’apporterai des commentaires sur des éléments non textuels si cela s’avère nécessaire à la démonstration.

2 A. Auzemery, *La chanson sociale en France de 1830 à 1914 : un exemple d’initiation révolutionnaire*, Limoges, Faculté des Lettres et sciences humaines, 1996.

APPROCHE GÉNÉRIQUE : DÉFINITIONS PRÉALABLES

Tout d'abord il est nécessaire de s'accorder sur ce qu'est la chanson, afin de définir mon champ d'étude. La chanson est-elle un genre littéraire ? Si on regarde les définitions de dictionnaires, qui à défaut d'être forcément les plus justes révèlent du moins des conceptions communes, on trouve des éléments de réponses. Le Littré dit ainsi « Pièce de vers que l'on chante sur quelque air, et qui est partagée le plus souvent en stances égales dites couplets ; petite composition d'un rythme populaire et facile. ». Plus récemment, le Larousse dit « Poème à chanter composé de stances égales appelées couplets, séparées généralement par un *leitmotiv*, le refrain ». Je prends ces deux définitions à dessein : ces deux définitions en effet ne parviennent pas à définir la chanson autrement qu'en la rapportant à la poésie. Pour cause, cette distinction est un fait relativement neuf à l'échelle historique. L'ouvrage de Louis Jean Calvet constitue à ce titre le meilleur essai définitoire sur la question de la chanson. Il souligne que la séparation entre poésie et chanson n'est qu'un fait finalement assez récent :

La séparation des deux genres intervient lentement, au long des siècles : en 1552, Ronsard publie encore, avec ses *Amours*, un supplément musical, montrant par là même que, dans son esprit, ses vers doivent être chantés. Et si aujourd'hui, la poésie est devenue une expression exclusivement écrite, bien séparée du chant, il nous reste cependant de cette origine des traces profondes : une tendance à juger la chanson en termes de poésie, à voir d'abord en elle le texte.⁵

Ainsi, on ne peut vraiment tenter de déterminer la chanson comme un sous-genre bien défini de la poésie. Un article de Michel Zink⁴ sur la question d'une des premières formes de séparations entre chant et poésie va me permettre d'avancer une réponse. L'article théorise qu'on observe au XII^e et XIII^e siècle une « tension à l'intérieur du lyrisme courtois » entre une poésie lyrique qui, chantée, obéit à des obligations de propos généralisant, et un propos sur l'amour et les sentiments qui nécessite une mise en avant de l'auteur, du « je » individuel, appuyée sur des anecdotes. Ce processus obéit à des facteurs divers et voit s'opposer différents auteurs ayant des positions variées sur la question, mais je me concentrerai sur ce qui importe à mon propos, à savoir que c'est à ce moment-là que s'est cristallisée une opposition entre poésie et chanson :

Ailleurs, la mélodie, à laquelle la polyphonie donne une complexité et une technicité nouvelle, se suffit presque à elle-même et relègue au rang d'utilités les textes mineurs – souvent des rondeaux – qui lui

3 L.-J. Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981, p.19.

4 M. Zink, « Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1982, 25, 99, p. 225-232.

servent de support. Ainsi s'annonce le divorce entre la poésie et la musique qui marquera le siècle suivant. [...] Cette poésie récitée prend le contre-pied du grand chant courtois en substituant à la généralisation l'anecdote et à l'idéalisation la satire. Le récit des circonstances et des événements, le grossissement caricatural du trait, définissent un moi particulier qui prétend se livrer dans une poésie, non plus lyrique, mais personnelle, relevant, non plus du chant, mais du dit.⁵

Ce qui s'est vu à cette époque, sur ce genre spécifique, c'est une distinction entre une production qui se centrait sur l'élaboration et la complexité du texte littéraire, dans une volonté d'hermétisme héritée du mouvement du *trobar clu* – un mouvement poétique de troubadours qui revendiquait la complexité des textes et leur hermétisme comme un gage de qualité, d'un genre « noble », compris de quelques-uns⁶ – et qui se traduit par un refus de « la mélodie et à la construction strophique obligée de la chanson courtoise », par opposition donc avec une production qui va continuer de concevoir la poésie comme un texte à chanter, et donc se plier à des impératifs de structures liées à la question de la mélodie qui accompagne le texte – on pensera évidemment au refrain. On a donc là le critère définitoire de la chanson : le chant. Pour autant cet article ne définit pas « la chanson », il met simplement en avant un exemple d'un moment où se sont dissociés dans la littérature deux champs de productions prenant en compte ou ne prenant pas en compte cette pratique. La chanson telle qu'elle n'existe pas. Elle se subdivise en des genres divers qu'il ne serait pas aisé de ranger sous un seul et même patronage, car divergeant dans les formes, les thèmes, et les pratiques de chant.

Pour la période qui m'occupe, le XIX^e siècle, on peut s'arrêter à la définition suivante de la chanson au XIX^e de l'ouvrage de Philippe Darriulat, *La Muse Du Peuple : Chansons Politiques et Sociales En France 1815-1871*. J'insère le début de cette définition puisqu'elle redouble sur le critère du chant, et je précise au préalable que si cette définition ne permet pas d'englober tous les genres de chansons qui ont cours sur cette période, elle a le mérite de définir les critères généraux de productions :

Une chanson est faite pour être chantée. Même lorsqu'elle est écrite, voire imprimée, sa finalité est toujours d'être entendue [...] l'oralité est dans la nature de ce média. La construction des couplets, écrits en vers assez courts avec la présence de refrains répétitifs qui aident à la mémorisation, tout comme l'habitude, au moins jusqu'à la mode des cafés-concerts, de les interpréter sur des airs connus, facilitent évidemment ce mode de diffusion.⁷

5 *Ibid.*, p. 231.

6 Les styles de trobar – Troubadours d'Aquitaine, <http://www.trobar-aquitaine.org/fr/lart-des-troubadours/le-trobar/les-styles-de-trobar#le-trobar-clus>, consulté le 16 juin 2020.

7 P. Darriulat, *La muse du peuple : Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Presses universitaires de Rennes, 2019,

On a là une définition qui permet de regrouper tous les usages stylistiques auxquels je serai confronté, au-delà des différences des textes. La construction en couplets et refrains, le texte en vers, et une nécessaire oralité qui fera donc jouer toutes les figures de style permettant des effets de rythmes facilitant la mémorisation et le chant. Cette définition met de surcroît l'accent sur l'aspect spectaculaire de cette littérature, au sens où elle est indissociable, ne serait-ce que dans sa production, d'une pratique qui n'est pas seulement celle d'un lecteur.

La chanson définie, je n'ai résolu que la moitié du problème, reste à choisir quelles chansons peuvent m'intéresser, quel genre particulier, finalement, englobe les chansons qui aujourd'hui sont chantées par les militantes et militants politiques. La typologie n'est pas simple, mais à mon sens, le genre auquel on pourrait rattacher ces œuvres est celui de la « chanson sociale », dont on peut trouver un très complet essai définitoire stylistique, rhétorique et historique dans l'article de Catherine Dutheil-Pessin « Chanson sociale et chanson réaliste »⁸. L'article a pour objectif de différencier la chanson sociale du genre qui va lui succéder en popularité au tournant du XX^e siècle, la chanson réaliste. Selon cet article la chanson sociale est un genre qui connaît son plein essor au XIX^e siècle, dans les lieux de sociabilités populaires que sont les goguettes notamment, et qui s'associe notamment aux pratiques de propagandes et à l'action politique de façon générale. D'un point de vue thématique, le texte de la chanson sociale met en avant les conditions matérielles du monde social – acteurs et conditions de vie – mais contrairement à celui de la chanson réaliste qui porterait un simple regard esthétisant sur ces faits, il porte un propos politique dans le traitement de son sujet, notamment par les effets de généralisation qui donneront sens aux faits évoqués, dans une perspective idéologique. On a donc là plusieurs traits génériques : la proclamation de son utilité, la prise de parole collective, l'utilisation conjuguée de plusieurs registres émotifs – indignation, révolte, menace – qui s'allient pour promouvoir l'action, ainsi que la structuration d'une opposition entre les acteurs, et entre les voix et discours qu'évoque le texte, les dominés contre les dominants... Elle dégage également des traits thématiques, comme des métaphores particulières, par exemple comparant forces naturelles élémentaires et force du mouvement social, ou bien les métaphores comparant oppresseurs et entités fantastiques malfaisantes. Finalement trois grands axes définissent la chanson sociale : une thématique sociale, une stylistique généralisante – qui sert l'idéologie en mettant en cohérence les éléments de la thématique – et une rhétorique de l'action.

p.263

8 C. Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités*, 2004, 19, 3, p. 27-42.

APPROCHE RHÉTORIQUE : INTÉRÊTS ET LIMITES

Une approche rhétorique du texte chansonnier paraît être l'approche la plus logique pour aborder la question de son efficacité dans le cadre de l'action politique. Cet aspect se trouve traité de façon assez succincte dans *La chanson sociale en France de 1830 à 1914 : un exemple d'initiation révolutionnaire*, mémoire de Anna Auzemery⁹. Selon elle la chanson sociale sert un objectif d'initiation politique mais également un objectif d'initiation révolutionnaire, double volet donc qui s'articule dans un diptyque théorique/pratique. Elle dégagerait donc dans le texte chansonnier deux axes servant ces objectifs : l'un sur la structure narrative et la dramatisation du texte, et l'autre la caractérisation de l'énonciateur.

Du premier elle tire une typologie sommaire des structures narratives des chansons sociales. Si ces stratégies ne sont pas systématiquement toutes présentes dans une seule et même chanson, chacune peut servir l'objectif persuasif. Sont ainsi listées :

- La structure couplet/refrain comme unité dramatique minimale articulant une description d'injustice dans le couplet et un appel à l'action dans le refrain, l'appel à l'action du refrain finissant par contaminer les couplets.
- L'insurrection répétée des refrains – l'appel à l'action est souvent contenu dans le refrain de la chanson, le refrain de « L'Internationale » de Pottier est symptomatique de cette structure, où le refrain synthétise une idée phare de la chanson qui appelle l'allocutaire à réagir – qui crée, par une contamination progressive, par la répétition et des effets mélodiques¹⁰, un mouvement irrésistible, une adhésion au message répété.
- Une stratégie non linéaire, les couplets n'étant pas alors articulés selon un ordre précis, afin de créer une surabondance exhortative.
- La stratégie dite de « l'ellipse de l'insurrection », où une chanson strictement pessimiste laisse au destinataire du message le soin de se révolter devant le pathétique de la situation décrite.

⁹ A. Auzemery, *La chanson sociale en France de 1830 à 1914*, op. cit.

¹⁰ Si on se fie par exemple à la mise en musique de L'Internationale de Pierre Degeyter, la version « canonique », de 1888, on a, par exemple pour accompagner le fameux refrain, la reprise de celui-ci une seconde fois avec une variation musicale qui souligne la conclusion de celui-ci. Le « -main » de « demain » est six degrés plus haut qu'à sa première occurrence (on passe d'un sol à un mi, une sixte majeure), qui enclenche une variation des derniers, en soulignant l'importance. Pour les partitions je me réfère au livre suivant : R. Brécy, *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au front populaire*, Paris, Institut CGT d'Histoire Sociale, 1990, p.138 La sixte majeure crée une ascension dans le ton, illustre l'optimisme que le refrain et, plus largement, la chanson veulent inspirer. Une interprétation parmi d'autres de L'Internationale sur la musique de Degeyter pour illustrer mon propos L'Internationale (version rare) – The Internationale (French, rare version) – YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=wKVMupmQ7eE>, consulté le 11 mai 2020.

- « La fausse ellipse de l'insurrection », où la chanson reprend la stratégie de la précédente, mais appelle dans ses derniers couplets à l'action.

Du second elle dégage comment l'énonciateur utilise une rhétorique de l'affect et des stratégies de légitimation de sa parole pour créer empathie et adhésion chez le destinataire, et, en conclusion, appeler à son action. L'autrice compte ainsi trois stratégies affectives et une stratégie jouant sur le mandat de l'énonciateur :

- Le spectacle de l'indignation, une indignation rendue paroxystique, par exemple avec l'opposition contrastée de diptyques comme riches/pauvres.
- La dramatisation historique, avec le récit d'un événement passé ou futur, souvent au présent.
- L'apostrophe au destinataire, qui le convoque pour que son acte de parole devienne l'acte et non pas sa figuration, l'aspect performatif créant une impatience du passage à l'acte.
- Le mandat, enfin, est la stratégie qui va transformer le « je » en « nous » et créer l'action collective.

J'appellerai chanson sociale toute chanson qui répond à tout ou partie des critères précédents.

Le travail de Anna Auzemery se limitant à l'approche rhétorique, il me semble de ce fait insuffisant. Il ne permet pas selon moi de comprendre à la fois la pérennité de la chanson sociale dans le monde militant, mais également la perte progressive de sa capacité à susciter l'adhésion. En effet, la chanson sociale semble avoir évolué d'un outil de diffusion et de formation politique et militant vers une pratique perçue comme simplement folklorique, qu'on désigne d'ailleurs par l'abréviation péjorative « folklo ». Il ne me semble pas nécessaire de démontrer ce point : dans les milieux militants même la question de la pertinence des pratiques folkloriques, dans un objectif d'élargissement et de recherche d'adhésion, pose question¹¹. Cela laisse imaginer la perception qu'en ont les personnes extérieures. C'est ce qui m'incite à penser que l'approche strictement rhétorique connaît là une limite : si elle permet de rendre compte de la pérennité de la chanson sociale dans le milieu militant, un milieu déjà convaincu de la nécessité d'une *praxis* et qui peut tirer un intérêt à réaliser immédiatement en mots ce que leurs actions visent à réaliser, elle ne permet pas de rendre compte de la perte d'efficacité comme moyen de propagation des idées et méthodes qu'elles prônent. C'est donc non à une critique des stratégies énonciatives, mais au contenu des énoncés, que je souhaiterais consacrer mon étude, à ce que j'ai nommé dans mon résumé de l'article

11 P. de Saint-Rémy. « Jean-Luc Mélenchon ne veut plus faire chanter "L'Internationale" ». *RTL* [en ligne], 13/10/2016, volume, numéro [consulté 20/04/2018]. ISSN. Disponibilité sur <http://www.rtl.fr/actu/politique/jean-luc-melenchon-ne-veut-plus-faire-chanter-l-internationale-7785259395>

de Catherine Dutheil-Pessin, la thématique sociale.

Mon hypothèse de travail est que la chanson sociale tire son efficacité non seulement de sa rhétorique, mais aussi de la structuration dans son texte d'une vision du monde, plus spécifiquement d'un imaginaire politique et social qui est pertinent pour les destinataires.

APPROCHE THÉMATIQUE : CRITÈRES D'ÉTUDE

Il me faut expliciter ce que j'entends par pertinence, et pour cela expliquer d'où m'en vient l'idée. Quand je parle de pertinence, je l'entends d'un point de vue socio-historique. M'inspirant du texte de Marc Angenot *1889 [mille Huit Cent Quatre-vingt-Neuf] : un État Du Discours Social*, je pose comme acquis qu'à une époque donnée correspond ce qu'il convient d'appeler un discours social, c'est-à-dire l'ensemble des :

[...] systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible – le narrable et l'opinable – et assurent la division du travail discursif. [C'est donc] un système régulateur global dont la nature n'est pas donnée d'emblée à l'observation, des règles de production et de circulation, autant qu'un tableau des produits¹².

Toute production littéraire s'inscrit dans ce discours social, et mobilise donc des termes, des mots, des idées, qui, à l'instant de production de l'énoncé, trouvent une certaine pertinence, cadrent plus ou moins dans ce discours social et sont donc plus ou moins acceptables pour le destinataire. Naturellement ce discours social évoluant avec le temps, une production littéraire voit sa pertinence évoluer avec le temps, la pertinence diminuant auprès des publics non familiers avec le contexte d'écriture.

Mais compréhension n'est pas efficacité pour autant. Dans le discours social, le travail rhétorique de la chanson est efficace en ce qu'il sert à réaliser en mot et à appeler en acte un changement du monde social. C'est ce que Bourdieu appelle dans *Ce Que Parler Veut Dire : L'économie des Échanges Linguistiques* le « discours hérétique » et qu'il définit comme :

[un discours qui] exploite la possibilité de changer le monde social en changeant la représentation de ce monde qui contribue à sa réalité ou, plus précisément, en opposant une *pré-vision paradoxale*, utopie, projet, programme, à la vision ordinaire [...] : énoncé *performatif*, la prévision politique est, par soi, une prédiction qui vise à faire advenir ce qu'elle énonce ; elle contribue pratiquement à la réalité de ce qu'elle annonce par le fait de l'énoncer, de le prévoir et de le faire prévoir, de le rendre concevable et surtout croyable et de créer ainsi la représentation et la volonté collective qui peuvent contribuer à le

12 M. Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1989, p.14.

produire¹³.

La chanson sociale s'inscrivant sans difficulté dans les formes que prennent les discours hérétiques, car visant à promouvoir l'action, on comprendra dès lors que la problématique de la pertinence ne s'évalue qu'à l'aune de sa nécessité à rendre possible une altération de la vision du monde du destinataire, et *in fine* à faire accepter et réaliser aux destinataires cette vision nouvelle.

La pertinence, c'est ce qui permet la substitution d'une vision du monde à une autre, qui ne peut être permise que si les termes entre le discours social et le discours hérétique sont au moins partiellement partagés. Par exemple, il faut que « peuple » soit un terme connu du discours social dans lequel se situe le destinataire pour qu'un discours hérétique vienne ensuite travailler cette notion et en altérer le sens. Le rôle de la rhétorique devient dans cette optique le moyen par lequel s'opère l'altération chez le destinataire des unités de sens qu'il partage avec le discours social et que subvertit le discours hérétique. C'est ainsi que s'articulent dans le texte de la chanson et la forme et le fond.

Naturellement, cela a pour prérequis logique de dire que le travail par l'auteur des unités de sens issues du discours social, qui sont un moyen de cognition sur le réel et non pas des images fidèles du réel, permet de les retravailler chez le destinataire, et d'influencer le rapport qu'*in fine* le destinataire aura au réel et à son action sur celui-ci. Sur ce sujet qui excéderait de loin le présent travail, je renverrai au chapitre « Stéréotypage et Cognition » de l'ouvrage de Ruth Amossy et Herschberg-Pierrot *Stéréotypes et Clichés : Langue, Discours, Société*¹⁴, qui expose que les stéréotypes sont un outil nécessaire à la cognition sociale, c'est-à-dire au « traitement de l'information sociale, c'est-à-dire à la sélection, l'encodage, la mémorisation des informations concernant une personne ou un groupe ». Le stéréotype s'articule dans ce processus comme un outil normal pour traiter ces informations. Répondant à la question de la prééminence des schèmes préexistants ou des données brutes dans l'opération de traitement, l'ouvrage signale que ce débat a été tranché non pas en déclarant l'ascendant de l'un sur l'autre, mais que l'ascendant dépend de la situation. Sans approfondir ce sujet plus avant, je considérerai que le fait que le stéréotype est un outil de cognition social pour l'individu, donc un outil qui conditionne son action dans et sur le monde social, est consensuel. Installer, entretenir, travailler des stéréotypes chez un individu par un discours, c'est travailler directement ses représentations sociales qui conditionnent l'action sociale.

13 P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p.150.

14 R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 2004.

Il s'agit dès lors de démontrer, pour prouver l'importance de la structuration d'une vision du monde dans le texte de la chanson sociale, que les auteurs font ce travail de mise en relation cohérente de notions politiques dans leurs chansons sociales. Il s'agit ensuite de démontrer que ce travail de mise en relation correspond à un courant idéologique déterminé auquel l'auteur peut être rattaché, qu'il s'agisse d'ailleurs d'un véritable acte militant ou d'une appartenance tacite à tel ou tel courant de pensée dominant, à son époque et dans son milieu.

DES CHANSONS SOCIALES POUR DES IMAGINAIRES SOCIO-POLITIQUES

J'ai posé que, au-delà de l'efficacité intrinsèque de la chanson comme moyen de propagande, de la forme et de la rhétorique du genre, on ne pouvait pas exclure l'indispensable pertinence du contenu de la chanson pour arriver à cette fin, et qu'il constituerait à ce titre un objet d'étude des plus intéressants pour comprendre pleinement l'efficacité et la pérennité de la chanson, mais également les évolutions de la perception du genre et de sa pratique, et par conséquent les évolutions de son efficacité.

Pour analyser le contenu de la chanson sociale, je compte m'appuyer sur le schéma actanciel¹⁵ tel que conçu par Algirdas Julien Greimas, utilisé à la lumière de l'article « Pour une relecture et un emploi cognitifs des schémas narratifs structuralistes »¹⁶ de Aurora Fragonara.

Pour justifier mon usage d'une hypothèse structuraliste et schématisante, je vais expliciter mon raisonnement, qui trouve son fondement dans l'article de Aurora Fragonara et sur l'idée suivante :

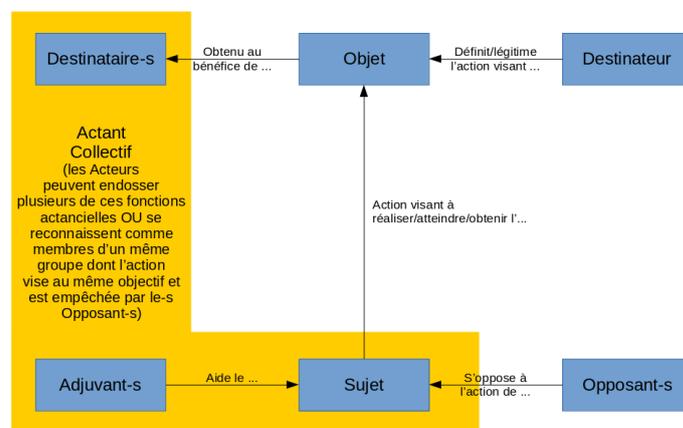
Le schéma actanciel étant un modèle censé rendre compte de la structure des récits, il peut être considéré comme le résultat de cette interaction entre notre système cognitif et un contexte socioculturel particulier dans lequel la production, la lecture et compréhension d'un récit ont lieu. Il est par conséquent un modèle énoncé : les composantes et la combinatoire de ces éléments que les lecteurs saisissent et schématisent ont été historiquement définies et organisées par des sujets producteurs (les auteurs) partageant avec les sujets récepteurs (les lecteurs) la même prédisposition cognitive et incarnée ainsi que le même contexte socioculturel. [...] Puisqu'ils sont fondés sur une interaction et une réitération au sein d'une communauté socioculturelle, les fondements de vérité de ces schémas modélisants ne résident pas dans leur caractère universel et immuable comme le soutenait C. Lévi-Strauss, mais dans leur partage : les structures subjacentes à un récit possèdent une valeur de vérité non pas parce qu'elles sont fixes et universelles, mais parce qu'elles sont partagées entre les auteurs et les lecteurs appartenant à une culture donnée.

15 A.J. Greimas, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, PUF, 2002, p.172-191.

16 A. Fragonara, « Pour une relecture et un emploi cognitifs des schémas narratifs structuralistes », *Pratiques*, 2019, 181-182.

Ainsi, il ne s'agit pas d'aborder le schéma actanciel comme une donnée purement ontologique, une propriété intrinsèque au texte. L'emploi d'une approche schématique éactive de la chanson sociale est d'autant plus pertinent en ce que la chanson est, on l'a vu, un genre indissociable de sa pratique, de son partage et de sa reproduction, en un mot de pratiques qui en favorisent l'éaction. Plus encore, dans la perspective de la chanson sociale comme outil de formation politique, cette fonction éactive est d'autant plus capitale que le rôle de la chanson est de renforcer chez les récepteurs le schéma, et d'être un outil de diffusion du schéma qui, pour les individus et les groupes dont ils font partie, doit jouer le rôle d'outil de cognition et de préhension du réel, dans une optique d'accompagnement de l'action politique.

Quant à la forme que doit prendre ce schéma, celui de Greimas constitue une bonne base à cause des nécessités génériques déjà décrites : le genre appelant à un changement social, il faut qu'il y ait un Sujet – qui pourra possiblement se confondre avec les Adjuvants dans un actant collectif qui sera probablement un groupe social – dont l'action visera à atteindre ou accomplir un Objet – projet de société, revendication précise, etc. – une action qui sera légitimée par des Destinataires – valeurs ou concepts légitimant et même obligeant à agir – et ce contre des Opposants – dont les acteurs seront probablement, comme pour les Adjuvants, des groupes sociaux ou individus issues de ceux-ci. Quant au Destinataire il pourrait se confondre avec le Sujet, si l'action est au bénéfice de ce dernier, ou bien faire partie de l'Actant Collectif, qu'on nommera sinon Sujet Collectif, comme une sous composante de celui-ci ne pouvant pas elle-même agir – on pensera par exemple aux enfants comme acteur qui peut de façon évidente remplir cette fonction. Notons que même si les opposants et opposantes peuvent être nombreux, ils ne sauraient constituer un Actant Collectif, qui est une catégorie d'actant qui n'a de sens qu'au titre de la constitution rhétorique dans la chanson d'un « nous ». Le schéma devrait ressembler approximativement à cela.



Néanmoins ce schéma n'est ici qu'à titre indicatif, ce qui ressort à peu près comme de l'envisageable au titre de tout ce qui a été dit plus tôt des chansons révolutionnaires et sociales, et me servant donc comme cadre à ce niveau de la réflexion. Mon hypothèse est que chaque chansonnier structure dans son œuvre, de façon fluctuante en fonction de son parcours de vie, un imaginaire politique particulier, et que cet imaginaire s'anime suivant un schéma actanciel restant à déterminer mais qui doit suivre peu ou prou ces catégories fondamentales pour structurer de façon efficace et compréhensible le récit politique qu'il cherche à diffuser auprès de son public. Mon étude se concentrera sur le sujet et les adjuvants : pour les besoins de la brièveté je ne saurai traiter l'intégralité du schéma en un mémoire, et si un choix doit être fait il est, au vu de mes remarques préalables sur le potentiel formateur et les impératifs génériques du genre et de la pratique de la chanson, de concentrer mes efforts sur ces deux entités.

Selon mon hypothèse, ce qui va varier d'un auteur et d'une œuvre à l'autre, c'est le contenu du schéma actanciel, les acteurs. Je structurerai mon analyse sur les caractérisations du sujet individuel et de l'actant collectif et les processus qui mènent du premier au second : en effet la chanson sociale ayant pour but d'arriver à créer rhétoriquement le « nous », à forger ce que l'on nommerait une « conscience de classe », un sentiment d'appartenance à un groupe, tout va se structurer autour des groupes sociaux mis en scène. C'est pour cela que l'étude des imaginaires socio-politiques de la chanson sociale peut se résumer, selon moi, à une description de ce que leurs auteurs conçoivent comme une « lutte des classes ».

Je vais donc centrer mon analyse sur les différences qu'on verra d'une œuvre à l'autre entre les actants et leurs caractérisations. Et c'est là que vient la portée sociocritique de ce mémoire. C'est au sein des textes que je m'attacherai à délimiter la figuration que les auteurs donnent de la société, en analysant leurs caractérisations des différents acteurs de ce qui constitue selon eux la lutte des classes. On pourra bien sûr s'intéresser aux marges, ce qui est passé sous silence et mis de côté pour ne jouer aucun rôle, et ainsi dessiner pour chaque œuvre une vision du monde qui sera assez complète pour permettre d'infirmer ou pas mon hypothèse de travail. Principalement il s'agira dans le cadre de mon travail d'étudier la façon qu'ils ont de caractériser les groupes sociaux et individus qu'ils invoquent comme sujet et adjuvant ou opposant, les modes d'actions qu'ils envisagent comme moteur de l'action révolutionnaire, c'est-à-dire d'un point de vue actanciel comme force thématique, et les valeurs qui sous tendent leurs actions. L'étude de la caractérisation d'un aspect du schéma actanciel chez chacun des auteurs, version simplifiée de leur grille de lecture politique,

peut s’appréhender selon moi comme une approche sociocritique. En étudiant le contenu et, notamment, les concepts partagés entre les auteurs mais faisant l’objet d’un travail littéraire et idéologique différent, et portant donc un sens différent, je pourrai infirmer ou confirmer l’importance de la pertinence du lexique utilisé vis-à-vis du discours social. En d’autres termes, si les auteurs reprennent des éléments similaires du discours social, mais les travaillent dans des directions idéologiques opposées, c’est qu’ils reconnaissent que les termes soient pertinents pour les destinataires pour que la chanson soit efficace. *In fine*, dans le questionnement initial qui justifie le présent travail, il s’agira de dégager quels sont les éléments qui peuvent encore aujourd’hui dans les milieux militants faire pertinence, et quelles conclusions on peut en tirer.

DESCRIPTION ET JUSTIFICATION DU CORPUS

Tout d’abord j’ai fait le choix de limiter mon corpus au long XIX^e siècle, c’est-à-dire entre 1789 et 1914. J’en justifie le choix parce que le genre vit sa période faste sur ce laps de temps avant de connaître un régime productif bien moindre et plus négligeable, du fait de la concurrence d’autres genres d’une part, comme la chanson réaliste, et, d’autre part, la perte d’une certaine spécificité sans doute due à la rencontre des thèmes et formes de la chanson sociale avec d’autres pratiques musicales qui auront réduit la singularité du genre avec le temps, si on ne tient compte que des raisons liées au champ culturel. En parallèle les mutations du milieu social qui pratiquait la chanson sociale connaissent une hémorragie dans leurs rangs en 1914 avec la guerre, et les mutations des pratiques notamment avec l’apparition et la diffusion des cafés concerts, espaces apolitiques et réticents à l’engagement – plus exactement à l’engagement révolutionnaire, à l’opposé de l’expérience des goguettes et sociétés chantantes du siècle précédent, surveillées par les forces de l’ordre et régulièrement fermées en cas de positionnement politique trop manifeste – seraient sans doute d’autres raisons possibles, mais il ne m’incombe pas de les détailler. Je me contenterai de citer Catherine Dutheil-Pessin :

Le café-concert quant à lui ne rompit pas d’un coup avec la chanson sociale, et certains interprètes comme Fragson, Pacra, Viallet, chantèrent les textes de Clément. Mais pas pour longtemps, car le café-concert représente bien un changement d’univers tirant la chanson vers le plaisir et le divertissement, il instaure un autre rapport avec le chanteur dans lequel la chanson devient un spectacle, une représentation, l’objet d’une interprétation. Cette mutation irréversible signera la fin de la chanson sociale qui par ailleurs perd ses espaces naturels, la goguette, la rue, ainsi que les pratiques et les imaginaires qui la fai-

saient vibrer.¹⁷

Je considère donc que le XIX^e siècle est le siècle de la chanson sociale, siècle de création de ses codes, et qu'au-delà l'étude sort du cadre canonique du genre.

Mon choix de deux chansonniers a été orienté par certaines nécessités. Tout d'abord celle d'avoir une certaine cohérence, qui m'a donc fait faire le choix de ne pas aller piocher dans le répertoire infini des chansons anonymes ou des auteurs d'une poignée de chansons, mais de me limiter à deux auteurs et de prendre toute leur production, ou du moins une part suffisante. J'ai limité à deux mon choix : il m'en fallait que se réclament d'idéologies différentes, mais que l'un soit indiscutablement inspiré par le premier, ce dont je pouvais avoir la certitude en choisissant Béranger et Pottier. J'ai également choisi des auteurs ayant écrit à différents moments du siècle, pour ne pas être trop tributaire d'un contexte particulier, et pour pouvoir observer des variations qui pourraient être liées à ce contexte si elles semblent pertinentes à mon étude. J'ai enfin fait le choix d'auteurs qui ont vu publier tout ou partie de leurs œuvres de leur vivant dans des compilations, afin d'avoir un panorama qu'eux même aient pu considérer représentatif de leur travail. C'est d'autre part la marque d'une certaine audience que de faire publier ses œuvres en compilations et à son nom à l'époque, si l'on compare à la quantité de production anonyme de chansons en parallèle.

Mes deux auteurs sont les suivants : Pierre-Jean de Béranger et Eugène Pottier. Mes présentations seront sommaires, je me limiterai à les diviser en deux temps. Une partie biographique qui s'appesantira sur un rapide résumé de la vie de l'auteur, qui situera sa période de production, son milieu social et le contexte historique et politique qui aura vu sa formation idéologique. Une partie qui s'appesantira sur le courant idéologique dont on peut rapprocher l'auteur, et qui en détaillera le contenu et l'inscription de l'auteur dans celui-ci si cette adhésion est documentée.

Précision qui me semble utile car anticipant sur une objection possible : partir avec un *a priori* sur les idées de l'auteur ne coupe pas l'herbe sous le pied de mon étude, en dévoilant d'entrée les résultats, ce qui serait contraire à toute méthode. Mon but est de voir dans quelle mesure les idées de l'auteur structurent son œuvre, ce qui implique également de voir dans quelle mesure il peut y avoir un écart entre ce dont se réclamait l'auteur et ses actions, y compris son action auctoriale et discursive. La posture idéologique n'est pas forcément représentative de l'action. Anticiper sur ses idées me permettra d'avoir un angle d'attaque sur ses textes, ce qui me autorisera, outre un aspect pratique de pointer éventuellement les lacunes idéologiques, les impensés.

17 C. Dutheil-Pessin, « Chanson sociale et chanson réaliste », *art. cit.*, p. 27.

PIERRE-JEAN DE BÉRANGER

Pour étudier Pierre-Jean de Béranger, je me fonderai essentiellement sur deux ouvrages, la thèse de Jean Touchard *La Gloire de Béranger*¹⁸ et l'ouvrage de Sophie Anne Leterrier *Béranger Des chansons pour un peuple citoyen*¹⁹.

Né en 1780, mort en 1857, sa présence ici fait office de passage obligé. Il s'agit après tout ni plus ni moins de celui que ses contemporains avaient affublé du pompeux titre de « poète national », titre qui toutefois, parce qu'il semblait mérité à l'époque pour le paysage littéraire, mérite qu'on y trouve sans doute un semblant de bien fondé. Il s'agit aussi de l'auteur qui aura donné une certaine légitimité artistique – aux yeux de ses contemporains – au genre chansonnier, et il n'est pas abusif de dire qu'il y a un avant et un après Béranger dans la chanson française. Il est un des premiers, et en tout cas le plus important, à avoir apporté le travail des mots de la poésie classique dans la chanson. Il s'agit d'un père fondateur du genre chanson en général, et son influence sur les chansonniers français du siècle est considérable.

Mais qu'en est-il du sous-genre de la chanson sociale ? Béranger écrit durant le premier tiers du XIX^e siècle, de 1813 à 1830, ce qui fait qu'il se situe aux prémices du genre. Si en effet il a une production qui se rapproche formellement de la chanson sociale, on verra qu'elle en diffère aussi par d'autres aspects et que ce sont simplement des jalons génériques que pose Béranger, ce qui justifie pleinement sa présence ici.

Pour ce qui en est de son contexte social, Béranger a grandi dans « un milieu de petite bourgeoisie proche du prolétariat [...] et pourtant distinct de lui »²⁰. Une formation peu scolaire, une culture littéraire classique acquise de façon autodidacte et une formation par apprentissage chez plusieurs corps de métier, on a un auteur qui est donc véritablement tout entier petit-bourgeois. Cela ne sera pas sans incidence sur l'analyse du monde que Béranger exprimera, notamment sur la notion très polémique de « peuple » qui en est fortement tributaire.

Enfin, d'un point de vue historique, Béranger, bien qu'il ne soit pas partie prenante dans la Révolution Française, est le produit de la longue période d'ébullition politique qu'elle va lancer, et il est le témoin de l'épopée napoléonienne, des révolutions de 1830 et 1848, et de toutes les crises de réactions contre-révolutionnaires ou bien d'élan révolutionnaires nouveaux que voit ce premier tiers du siècle. C'est dans ce bouillonnement idéologique et politique que Béranger va se former po-

18 J. Touchard, *La Gloire de Béranger*, Paris, Armand Colin, 1968, 2 vol.

19 S.-A. Leterrier, *Béranger : des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

20 J. Touchard, *La Gloire de Béranger*, op. cit., p. 27.

litiquement, une formation qui va fortement influencer et conditionner sa production.

Du point de vue politique, on situera Béranger dans le courant libéral. Ce courant est hétéroclite, mais voici le socle théorique général qu'en donne Pierre-Henri Tavoillot dans un retour sur son ouvrage *Qui doit gouverner ? Une brève histoire de l'autorité* :

D'où l'idée centrale du libéralisme qui représente aussi sa définition la plus précise : c'est une pensée de la séparation entre la société civile et l'État. Contrairement à l'anarchisme ou au socialisme étatique qui entendaient les fusionner, le libéralisme vise à articuler les deux sphères sans les confondre. D'un côté, la société civile, entendue comme l'ensemble des sphères privées, doit garder une existence propre, indépendante du contrôle collectif ; de l'autre côté, l'État doit conserver une forme d'extériorité par rapport à la société : il désigne l'instance qui garantit la cohésion sociale et son pouvoir est conçu comme étant *au service* de la société et des libertés individuelles. Sur la base de ce principe fondamental, on peut détailler de manière systématique les quatre piliers qui constituent l'édifice libéral, à savoir : l'individualisme, la limitation de l'État, la neutralité et le gouvernement représentatif²¹.

Il existe ensuite des divergences, notamment sur des questions de priorité à donner en cas de conflit entre la sphère civile (libertés individuelles) et la sphère politique (libertés politiques), entre les utilitaristes et les libéraux « politiques », mais les différences de stratégie ne remettent pas en question ce fond commun. Je le considérerai donc comme ma définition pour le reste de ce travail.

Béranger n'est pas un grand théoricien, et il est plus imprégné que véritablement formé aux idées libérales, ce qui entraîne certaines lacunes théoriques et analytiques, et en même temps le rend très intéressant à étudier parce que sa pensée, si elle est cohérente, reste à synthétiser. Je me contenterai ici de faire un résumé du long chapitre que Jean Touchard dédie dans sa thèse aux positionnements de Béranger²², chapitre qui vise moins à essayer de donner une cohérence à sa pensée politique, et des axiomes qu'on peut inférer de ses positions, qu'à dire les positions qu'il a pu exprimer dans ses œuvres et sa vie. La vision que Béranger a de la société tient en trois axes :

- Un libéralisme essentiellement négatif et patriotique : Béranger est essentiellement quelqu'un de « contre », et son libéralisme s'exprime principalement par son opposition aux figures héritées de l'ancien régime et du pouvoir monarchique, de retour après Napoléon. Le roi et les courtisans, les nobles, bien sûr, mais également les juges et policiers, les députés « ventrus », les puissances étrangères monarchistes, et particulièrement les Anglais. Les seules

21 P.-H. Tavoillot et al., « Le libéralisme politique. Victoire ou défaite ? », *Commentaire*, 2013, Numéro 142, 2, p.246.

22 J. Touchard, *La Gloire de Béranger*, *op. cit.*, p. 208-266.

choses qu'il voit d'un bon œil sont « La France [...] un pays où il fait bon vivre »²³, qui est « à la fois terre de gloire et terre de liberté »²⁴, son peuple, peuple unis dans l'amour de la France et de ses valeurs, et unis dans une République aux contours flous que se définit essentiellement comme régime respectant « la liberté des citoyens, c'est-à-dire de les laisser vivre en paix »²⁵.

- Un spiritualisme anticlérical : L'anticléricalisme de Béranger est des plus classiques, et se trouve justifié politiquement par le fait que le camp clérical s'est rangé du côté de la réaction. Pour autant : « L'œuvre de Béranger est tout à fait étrangère à la tradition matérialiste du XVIII^e siècle français. [...] Ses poésies sont pleines d'esprits, de formes immatérielles qui évoluent dans ce monde et dans l'autre », et quant au Dieu de Béranger, s'il n'est pas celui de l'Église, il est « un personnage indulgent, compréhensif et secourable qui a créé le vin, l'amour, et l'amitié. La meilleure façon de l'honorer est de boire »²⁶. Ainsi si Béranger est anticlérical, son éthique de vie épicurienne, éthique de valeurs françaises, trouve une source transcendante dans ce spiritualisme, et cette éthique individuelle est parfaitement compatible avec son libéralisme patriotique.
- Un bonapartisme patriotique : Béranger n'est pas un très grand soutien de Bonaparte, mais, parce qu'on prête à Béranger une contribution à la légende napoléonienne, Touchard traite dans une partie à part cet aspect de la politique de Béranger. Pour le citer « Béranger ne retient qu'un petit nombre de thèmes parmi tous ceux qui contribuent à former la légende de Napoléon : le grand capitaine, le grand homme d'État, le grand législateur, le champion de la révolution, le libérateur des nations opprimées, l'ami du peuple et du soldat »²⁷. Béranger on le voit, n'est pas bonapartiste, mais la figure de l'Empereur sert son propos parce qu'elle se fait avatar synthétisant les valeurs libérales et patriotiques.

Ainsi on pourra résumer la position de Béranger à un libéralisme patriotique. Vaguement établi, il trouve sa réalisation dans un régime, la République, régime au service d'un groupe, le peuple, animé par une valeur maîtresse, la liberté. Ce libéralisme patriotique trouve la source de ses valeurs dans une forme d'essentialisme transcendant vaguement établi, et ses valeurs se trouvent synthétiser dans une personnalité en particulier, l'avatar glorieux de l'empereur. C'est en

23 *Ibid.*, p. 224.

24 *Id.*

25 *Ibid.*, p. 227.

26 *Ibid.*, p. 231.

27 *Ibid.*, p. 265.

partant de ces *a priori* que je m'attaquerai à l'œuvre de Béranger.

EUGÈNE POTTIER

Pour ce qui relève d'Eugène Pottier, le nombre d'ouvrages lui étant exclusivement dédiés est quasi nul, a fortiori en français. Un résumé concis de sa vie et de son parcours politique et idéologique, réalisé à la lumière de la littérature existant alors sur lui, se trouve toutefois dans les *Œuvres complètes, réunies par Pierre Brochon*²⁸.

Né en 1816 et décédé en 1887, Eugène Pottier est fils d'un artisan, et il passe par plusieurs emplois tout au long de sa vie, et devient même patron de deux établissements au moins vers la cinquantaine. Prolétaire puis artisan, il ne renia toutefois jamais les intérêts de sa classe même après s'en être extrait : participant aux révolutions de 1830 et de 1848, on le retrouvera en 1871 comme représentant et maire du deuxième arrondissement de la Commune de Paris, puis membre du *Socialist Labor Party* aux USA. Un engagement nettement plus marqué que Béranger donc dans les luttes politiques. Il est exilé, et vit en Angleterre puis aux États-Unis avant de revenir en France. Son recueil *Quel est le fou ?*²⁹, est suivi de plusieurs autres publications au cours des ans. Eugène Pottier, publié par Gustave Nadaud en 1884, un chansonnier plus célèbre et confortablement installé qui l'avait connu en 1848, gagne une popularité plus ferme que celle acquise par sa production sous forme de feuilles volantes pour les goguettes, un mode de consommation qui commençait à s'essouffler au profit des cafés-concert.

Outre le fait qu'il est l'auteur de la chanson sociale peut être la plus fameuse en France et peut être dans le monde par sa fortune postérieure, à savoir *L'Internationale*, qui n'est devenue fameuse qu'après sa mort, Pottier est intéressant pour l'étude de la chanson sociale en ce que sa période d'écriture débute juste après l'arrêt de celle de Béranger, à partir de 1830 si on en croit les dates de son recueil *La Jeune Muse* de 1832, recueil qui commence d'ailleurs par un poème qui lui est dédié et qui dans son ensemble est proche du pastiche tant le style du jeune Pottier est influencé par le maître. Il a d'ailleurs composé la plupart de ses chansons sur des airs de celui-ci, et prétendait le savoir par cœur. C'est un auteur dans la continuité de Béranger, un héritier direct mais qui saura se distancier et produire une œuvre différente dans le genre.

Quant au contexte historique on mentionnera les Trois Glorieuses de 1830, qui coïncident avec son début en tant qu'auteur et chansonnier, le printemps des peuples et les révolutions de

28 E. Pottier et P. Brochon, *Œuvres complètes : rassemblées, présentées et annotées par Pierre Brochon*, Paris, F. Maspero, 1966.

29 E. Pottier et G. Nadaud, *Quel est le fou ? : Chansons*, Paris, Henry Oriol, 1884.

1848, et enfin la Commune de Paris en 1871. Trois grands moments historiques, cinq régimes politiques, Restauration sous Charles X, Monarchie de Juillet sous Louis Philippe d'Orléans, la Deuxième République, le Second Empire, et La Troisième République, cinq régimes tous marqués par les répressions à l'encontre du mouvement ouvrier et plus ou moins favorables à la nouvelle classe bourgeoise, sortie gagnante des journées de juin 1848, et qui marquent aussi bien sa production que son parcours politique.

La biographie que donne Pierre Brochon est aussi une biographie politique qui renseigne sur le parcours qu'a suivi Pottier. Un parcours qui est, contrairement à celui de Béranger, plus structuré et moins intuitif : on sait que Pottier a lu des auteurs, car il s'en réclame explicitement, et maîtrise visiblement leurs concepts⁵⁰. Ce parcours est très bien renseigné par Pierre Brochon, mais pour des besoins de brièveté, on s'en tiendra aux influences majeures qu'on peut déceler, et qui sont au nombre de trois.

- Tout d'abord l'influence libérale de Béranger se fait sentir dans les productions de son premier recueil *La Jeune Muse*. Pierre Brochon en ressort très simplement que : « Épicurisme et patriotisme, l'un se mêlant à l'autre, viennent tout droit de [Béranger] »⁵¹. Toutefois j'ajouterais qu'un autre trait qui pourrait s'apparenter à l'influence de Béranger : « Vaguement déiste en 1848, quoique teinté d'anticléricalisme jacobin »⁵². Cette remarque n'est pas sans rappeler le spiritualisme anticlérical de Béranger.
- Une influence qu'il est difficile de déterminer par deux manques : manque de source biographique et manque d'écrit. Entre la période de 1832 et 1847, Pottier a selon toute probabilité écrit, mais aucune chanson n'en reste. Entre ces deux dates, ces idées ont selon vraisemblablement évoluées également, mais encore une fois on est condamné à deviner. Il aurait « écrit une chanson babouviste »⁵³ et aurait pris part à une société babouviste. Toutefois même s'il n'y a pas de chansons assurément babouvistes dans le corpus, on peut considérer que cet héritage conditionne l'adhésion aux deux influences qu'on sait déterminantes, Fourier et Proudhon, tout en permettant d'affirmer que Pottier n'est pas resté libéral comme

50 On peut lire à ce propos les documents fournis en annexe des *Œuvres complètes rassemblées, présentées et annotées par Pierre Brochon*, où Pottier réfère dans des documents à des concepts empruntés ou aux auteurs qui l'influencent de façon directe et explicite. Dans un discours donné pour la fondation d'une section du *Socialistic Labor Party* à Paterson (p. 208) il place Babeuf et la Conjuración des Égaux, dans un discours prononcé en 1878 pour l'anniversaire de la Commune (p. 211) il parle de « mutuellisme » et de « collectivisme », des notions proudhoniennes qu'il définit... la maîtrise des concepts et des auteurs est quelque chose d'acquis chez Pottier.

51 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 22.

52 *Ibid.*, p. 24.

53 *Ibid.*, p. 11.

Béranger jusqu'en 1847.

- Pour la deuxième influence, je citerai Pottier lui-même dans une lettre à Paul Lafargue de 1884 : « 1848 m'ouvrit le cœur et le cerveau. Je lus Fourier ; je devins le « Fou » en question [de la chanson « Quel est le fou ? »] en flons-flons et en lafaridondaines »³⁴. On ne saurait être plus explicite dans l'influence que reconnaît encore l'auteur à la fin de sa vie à ce penseur. Pierre Brochon souligne l'importance de la pensée de Fourier chez Pottier, même s'il décrit une influence variable : « L'utopie fouriériste avait saisi Eugène Pottier comme une griserie. La griserie retombée, il reste fouriériste encore mais le panthéisme s'estompe peu à peu et reste, de plus en plus solide, le vieux fond d'anticléricisme populaire et jacobin »³⁵.
- D'un point de vue économique, en revanche, c'est Brochon qui offre la meilleure synthèse de la pensée de Pottier : « Ses conceptions économiques ne dépassent pas celles de Proudhon »³⁶. Cette pensée est d'ailleurs étroitement associée à celle de Fourier dans son esprit : « lorsqu'il prêche la *transformation de l'universel conflit en harmonie universelle* grâce à un système d'égalité réelle, il se réclame encore de la philosophie de Fourier, mais dans ce qu'elle a été adoptée par Proudhon »³⁷.

Éclairons d'abord l'influence babouviste dans ses grands axes. J'userai de l'article de Stéphanie Roza *Utopie, démocratie totale et souveraineté populaire. Du Code de la Nature de Morelly à la Conjuración des Égaux (1755-1797)*³⁸ pour avoir un aperçu simple de la théorie babouviste et de ses grands principes.

- Sur le plan économique, Babeuf prône « une organisation publique de la collecte et de la répartition des biens produits par la collectivité »³⁹ et que le travail soit organisé de façon décentralisée. Ainsi :

dans chaque commune « les citoyens sont distribués par classes » auprès desquelles des magistrats nommés par ceux qui les composent « dirigent les travaux, veillent sur leur égale répartition, exécutent les ordres de l'administration municipale »⁴⁰

34 *Ibid.*, p. 217.

35 *Ibid.*, p. 24.

36 *Ibid.*, p. 20.

37 *Id.*

38 S. Roza, « Utopie, démocratie totale et souveraineté populaire Du Code de la Nature de Morelly à la Conjuración des Égaux (1755-1797) », *Tumultes*, 2017, 49, 2, p.157-171.

39 *Ibid.*, p. 166.

40 *Ibid.*, p. 167.

- Sur le plan politique, les babouvistes prévoyaient des assemblées nationales réparties sur des niveaux locaux et nationaux et législatives et souveraines, jusque dans l'armée et l'instruction. Les Babouvistes entendent ainsi : « laisser la moindre décision à la discrétion individuelle, mais entendaient au contraire tout régler de manière collective, jusques et y compris les problèmes militaires ou l'entreprise pédagogique »⁴¹.

Les deux influences majeures qu'il faut détailler sont donc dégagées : Fourier et Proudhon, ce qui place Pottier sous le patronage de ce qu'on appelle les « socialismes français », que les marxistes appelleront par la suite avec un mépris non dissimulé « socialisme utopique », une famille hétéroclite de divers courants de pensée se situant avant le « virage » marxiste. Expliciter complètement les théories de ces deux auteurs ne sera pas ici mon objet. Je me fonderai sur les deux ouvrages *Pierre-Joseph Proudhon Sa Vie Et Sa Pensée 1809-1849*⁴² de Pierre Hauptmann et *Fourier le visionnaire et son monde*⁴³ de Jonathan Beecher, pour donner deux rapides synthèses avec les thèmes majeurs des deux auteurs.

Ce que l'on doit retenir de Fourier, c'est que sa théorie est extrêmement globale mais repose sur quelques principes fondamentaux :

- Fourier a un projet théorique englobant dont Jonathan Beecher résume ainsi la portée :

il s'agirait d'englober ou de remplacer toutes les disciplines scientifiques afin de rendre possible une application totale et organique du monde à partir de quelques lois fondamentales.⁴⁴

Cette théorie repose sur l'existence d'un Dieu infiniment bon, sage et puissant, un « grand géomètre » qui est forme un tout avec les lois de son univers. Ces lois fondamentales qui meuvent tout sont « l'attraction universelle », qui meut aussi bien les astres vers les autres par gravité que les hommes vers leurs destins par leurs passions, des principes intrinsèques aux individus, et la loi de la distribution sériale, le monde étant organisé hiérarchiquement, qu'il s'agisse du monde animal et végétal, ou bien des passions et caractères qui meuvent les hommes. Ces deux lois sont elles-mêmes sous tendues pas un principe d'analogie universelle, loi « selon laquelle le monde naturel est le miroir des passions humaines [qui fait que] L'univers est un système unifié, un réseau de correspondances caché »⁴⁵, et cette loi a elle-même pour prémisses que l'homme est au centre de ce système. Ce système

41 *Ibid.*, p. 169.

42 P. Hauptmann, *Pierre-Joseph Proudhon : sa vie et sa pensée (1809-1849)*, Paris, Beauchesne, 1982.

43 J. Beecher, H. Perrin et P.-Y. Pétillon, *Fourier : le visionnaire et son monde*, Paris, Fayard, 1993.

44 *Ibid.*, p. 354.

45 *Ibid.*, p. 357.

étant complet il connaît déjà plusieurs âges, et il existe une façon optimale d'y faire société.

C'est un portrait à grand trait mais ce sont les règles de logique interne à sa théorie.

- Cette doctrine se donne pour projet de corriger le monde. Pour Fourier la « Civilisation », la société telle qu'elle existe, est fondée sur « les deux piliers que sont le capitalisme commercial et le mariage monogame »⁴⁶ et également sur la défense qui en est faite dans le discours de ceux qu'ils nomment « philosophes », les légitimateurs de l'oppression. La critique du capitalisme commercial est fondée chez Fourier par le fait qu'il la lie à l'augmentation de la pauvreté, l'augmentation du gaspillage lié à la surproduction, le chômage, l'improductivité de classes entières de la population. Les responsables et bénéficiaires de tous ces travers sont les membres de la « classe mercantile », classe improductive, qui pour s'enrichir spéculer et asservir le corps social. Les souffrances engendrées sont ici d'ordre physique le plus souvent. Quant au mariage monogame il engendre une douleur psychologique, en ce qu'il contrevient aux Passions, des instincts fondamentaux de l'individu qu'on ne peut contraindre. Ces souffrances nuisent *in fine* au bon fonctionnement de la société, rendant par exemple les femmes totalement improductives selon lui.

Cette critique essentiellement morale met en avant un concept clé chez Fourier : le travail. Le travail n'est ni bien ni mal, il est « un besoin. L'envie de travailler est inhérente à la nature humaine et l'homme ne peut véritablement s'accomplir que dans le travail »⁴⁷, c'est la société qui en fait un mal, parce qu'il contraint les passions plus qu'il n'en est l'adjuvant.

- Le contre modèle que propose Fourier, c'est l'Harmonie, à savoir la mise en conformité de la société humaine avec les lois de l'univers puisque la Civilisation est dans l'erreur. Sans détailler l'exact fonctionnement du Phalanstère, la communauté idéale que Fourier veut créer, je relèverai plusieurs points d'importance : c'est une communauté située dans un « cadre rural »⁴⁸ avec une « avant tout agricole, avec une présence marquée de l'horticulture et de l'élevage »⁴⁹, car « L'industrie est [...] un présent perfide, une dérision de la nature »⁵⁰. Le travail y est devenu un plaisir car organisé de façon à ce que ceux et celles dont les passions sont propres à certaines tâches y soient affectés, ce qui fait que les journées de travail sont extrêmement longues. Toute la vie est ritualisée comme une grande vie de fa-

46 *Ibid.*, p. 230.

47 J. Beecher, H. Perrin et P.-Y. Pétilion, *Fourier, op. cit. NdA : l'épidémie de Covid a empêché l'auteur de remettre la main sur l'ouvrage en question pour retrouver la page appropriée.*

48 *Ibid.*, p. 262.

49 *Ibid.*, p. 306.

50 *Ibid.*, p. 219.

mille, les institutions familiales de la civilisation n'ayant plus cours : le repas prend une place importante par exemple dans le monde du Phalanstère comme une activité très fédératrice. Toutefois pas de communisme égalitaire chez Fourier : la propriété privée n'est pas remise en cause, les classes et les inégalités, qui sont naturelles, persistent, et le luxe est nécessaire à la satisfaction des passions – même si les inégalités ne causeront plus de souffrance et que chacun aura ce dont il a besoin, il n'y a pour ainsi dire qu'un avantage à être « riche » sans aucun désagrément à être « pauvre ».

C'est ici qu'on arrive pour ainsi dire aux limites de l'utopie fouriériste reprise par Pottier si on en croit Pierre Brochon. Il faut maintenant se tourner vers Proudhon pour éclairer complètement ce qui constitue la politisation de Pottier, notamment sur le volet économique. Même si la pensée de Proudhon, c'est ce qui ressort de l'analyse de Pierre Hauptmann, n'est pas exempte d'incohérences, ou plutôt d'antagonismes irrésolus, on peut dégager une charpente idéologique continue qui là sous-tend, et un programme économique également :

- Proudhon est un moraliste, il y a dans toute son œuvre un « primat du moral et même du spirituel »⁵¹ et d'ailleurs il n'a jamais été athée. Deux valeurs maîtresses dominent pour son projet politique, à savoir l'Égalité, une « une égalité des conditions »⁵² et la Liberté, dont l'union des deux dans un régime politique produit la Justice.
- La grande question qui va sous-tendre une grande partie de l'œuvre de Proudhon est celle de la Propriété, puisqu'elle pose question face à la Liberté et à l'Égalité. Hors le fait qu'elle est très tôt pour lui le « dernier des faux dieux »⁵³, il analyse la Propriété comme étant fondamentalement « la négation de l'Égalité »⁵⁴. Mais en même temps Proudhon n'est pas Communiste et il ne veut pas supprimer toute Propriété, car ce serait en fait l'étendre à toute la communauté, communauté qui est pour Proudhon « oppression et servitude »⁵⁵ et ce règne de l'Égalité absolue se détruirait elle-même en étant « l'émulation de la fainéantise »⁵⁶. Entre les régimes associés à chacun de ses termes, entre « l'Économie politique ou la "tradition" d'une part, le Socialisme ou "L'Utopie" d'autre part »⁵⁷, il cherche une synthèse, le « véritable mode d'association humanitaire ».

51 P. Hauptmann, Pierre-Joseph Proudhon, *op. cit.*, p. 199.

52 *Ibid.*, p. 202.

53 *Ibid.*, p. 205.

54 *Ibid.*, p. 316.

55 *Ibid.*, p. 319.

56 *Id.*

57 *Ibid.*, p. 657.

•Les modalités de ce mode d'association sont énoncées sous le mode d'antinomie que doit concilier ce régime idéal. Il ne les résout pas toutes clairement : on peut retenir que la valeur qui doit devenir la norme est « la valeur constituée [...] la valeur correspondant à la quantité de travail représentée dans l'objet »⁵⁸, soulignant ici l'importance du Travail dans sa pensée. La division du travail met en avant l'habileté des travailleurs mais est source d'abrutissement, le machinisme est pour lui « le symbole de la liberté humaine, l'insigne de notre domination, l'attribut de notre puissance, l'expression de notre droit, l'emblème de notre personnalité »⁵⁹ mais également un moyen d'expropriation des prolétaires, la concurrence est stimulante mais un instinct homicide, le monopole capitalise augmente le produit du travail mais « il corrompt la vie collective »⁶⁰ ce que lui propose de résoudre par « l'organisation du travail et de l'échange"⁶¹, l'impôt peut répartir le monopole mais le Pouvoir s'en sert pour écraser celles et ceux qui n'ont rien, etc.

QUE FAIRE DE LA PRODUCTION CHANSONNIÈRE DES AUTEURS QUI N'EST PAS DE LA CHANSON SOCIALE

Avant d'arriver à la méthodologie même et à la façon dont j'entends structurer mon travail, j'aimerais rajouter un dernier point qu'on pourra m'objecter. Ces chansonniers n'ont en effet pas uniquement produit que des chansons sociales, ils ont aussi produit des chansons d'autres sous-genres, qu'elles soient simplement paillardes, comptines, chanson de travail ou bien militaire, ou autre. J'argumenterai ici en faveur de leur étude dans le cadre de ce travail, mais plus pour étayer la réflexion sur les chansons sociales de ces auteurs. L'imaginaire socio-politique des auteurs, lui, ne change pas du moment où il écrit une chanson sociale au moment où il en écrit une non-sociale, sauf à varier dans le temps dans son parcours politique bien entendu. En d'autres termes, si dans d'autres chansons les actants se retrouvent, bien que « neutralisés » d'un point de vue rhétorique, en tout cas sans qu'il y ait un appel à l'action explicite, ils n'en seront pas moins présents. Leur étude pourra ainsi éclairer et aider à construire et décrire l'imaginaire socio-politique auquel les chansons sociales appellent à participer.

58 *Ibid.*, p. 658.

59 *Id.*

60 *Ibid.*, p. 659.

61 *Id.*

MÉTHODOLOGIE ET PLAN

Tout d'abord il me faudra délimiter quelles chansons relèvent de la chanson sociale chez chacun des auteurs, travail préalable que je ne décrirai pas en détail⁶². C'est dans ce corpus que je relèverai chez chacun des auteurs les différents acteurs. Ces différents acteurs feront l'objet d'un travail de regroupement – par exemple il est probable que les prêtres et les curés se rangeront dans une seule et même catégorie plus large chez un même auteur – et d'analyse pour qu'on puisse les rattacher aux différents actants. Il s'agira enfin de comparer les acteurs partagés par différents auteurs pour voir s'ils recouvrent exactement les mêmes places dans le schéma actancier, ou s'ils sont définis différemment, notamment d'un point de vue axiologique. Ce travail devra être fait successivement pour ce qui sera le plus empiriquement évident, les actants individuels et collectifs qui joueront les rôles de Sujets, d'Adjuvants et d'Opposants, puis pour ce que j'ai défini plus tôt comme périphérique, et non pas secondaire, et qui pourra relever de non-dits ou d'implicite, les concepts, valeurs, les modalités d'action et la vision historique, des concepts qui interagissent avec les individus et les groupes tout en leur étant extérieur. Quand l'imaginaire de chacun des auteurs aura été reconstitué, et comparé progressivement et en conclusion à ceux des autres auteurs, notamment dans les éléments du discours social partagés mais différenciés dans leurs traitements, je pourrais infirmer ou confirmer mon hypothèse, et m'aventurer à conclure sur ce qu'on en peut tirer pour le temps présent.

62 Je n'ai listé que celles de Béranger qui ont nécessité un véritable « tri » de ma part. L'essentiel des chansons de Pottier relève du genre, à l'exception des sonnets et des conférences chantées, qui correspondent à des critères par trop différents.

PARTIE I
LA QUESTION DE L'IDENTIFICATION AU SUJET ET DES
DIFFÉRENTS NIVEAUX DE L'ÉNONCIATION

IDENTIFICATION LOCUTEUR/ÉNONCIATEUR ALLOCUTAIRES/DESTINATAIRES :
STRATÉGIE INITIALE DU MANDATEMENT ET THÉMATIQUE SOCIALE DANS LE
CONTEXTE CHANSONNIER

Je parlerai d'abord d'un traitement qui est sinon spécifique à la chanson, du moins conditionné par les spécificités génériques de celle-ci. En effet la chanson, on l'a dit, est conçue pour être entendue et chantée. Le genre prévoyant sa situation d'énonciation, il s'ensuit qu'un cas très intéressant de détermination des actants, en particulier du sujet, se joue dans l'interaction entre les rôles des producteurs et récepteurs externe et interne du discours.

Pour amorcer ma singularisation par rapport au travail de Anna Auzemery, c'est-à-dire par rapport à une approche strictement rhétorique, je débiterai ce mémoire par une partie consacrée à l'intersection entre une pragmatique chansonnière, à savoir la considération unique au genre qui est d'être chanté, et mon approche que je veux thématique. La chanson en effet, en tant que son texte est envisagé dès sa création sous une double perspective : celle d'être « autonome » en ayant une existence propre, comme un poème, et aussi d'être actualisée et réappropriée par un ou plusieurs locuteurs. Ces deux perspectives s'articulent de façon particulièrement efficace avec le but d'incitation à l'action politique. L'auteur a cette double perspective à l'esprit quand il caractérise les différentes instances de l'énonciation internes au discours, l'énonciateur et le destinataire. Il a à l'esprit l'acte de chanter sa production, et l'identification entre ces deux instances internes et leurs potentiels pendant externes – émetteur et allocutaires – une identification qui fonctionne par mimétisme entre énonciation interne et externe. Quand dans mon introduction je présentais ce groupe d'étudiants syndicalistes chantant « La semaine sanglante », l'entrain que nous ressentions se jouait sur l'ambiguïté qui se construit dans la pratique du chant collectif : il est difficile de distinguer, dans la pratique, qui de nous ou de l'énonciateur communard, affirme que « Les mauvais jours finiront ». Distinction difficile, car c'est bien l'objectif de la chanson, comme texte et pratique, de la rendre aussi inexistante que possible. Mais si cette identification des deux situations est toujours présente, elle peut être plus ou moins prononcée en fonction des personnes utilisées et de la caractérisation. Pour passer par une approche générique qui exemplifiera mon propos, l'identification est plus forte dans une chanson à boire, une chanson de travail, une chanson de marin, des chansons qui sont conçues pour accompagner certaines pratiques sociales très spécifiques, dans des

groupes sociaux spécifiques, et peuvent même avoir une fonction dans le cadre de cette activité⁶³, que dans une chanson d’amour, où la subjectivité de l’auteur est très grande et où, si la sympathie est possible, on ne saurait faire parfaitement coïncider l’énonciateur avec le locuteur qui chanterait le texte – ne coïncident *de facto* que leur état d’esprit.

C’est le cas de chansons où l’identification entre les deux est forte qui va m’intéresser ici. Dans les cas où celle-ci n’est pas forte, l’énonciateur et la situation d’énonciation a le plus souvent besoin d’être posée, installée, caractérisée au début de la chanson. On peut prendre à titre d’exemple « Le Vieux Drapeau »⁶⁴ de Béranger : le premier couplet singularise l’énonciateur, l’isole, puisque s’il vient de « se voir entouré » cela signifie qu’il ne l’est plus, donc qu’il est seul, et qu’il ne peut être dans la situation du locuteur, car si tant est qu’il y en ait un, il ne chante selon toute probabilité pas seul.

La caractérisation des énonciateurs et destinataires dans le discours, et donc des locuteurs et allocutaires supposés, va s’articuler comme une première stratégie de mandatement et comme un premier degré de caractérisation des actants. Je m’attarderai ici sur ce cas très spécifique et qui se situe au seuil de la structuration d’un imaginaire politique dans la chanson, mais je tiens à repréciser ici qu’à mon sens les effets d’identification que suscite nécessairement la réappropriation du discours chansonnier sont toujours présents. Les exemples relevés ici ne sont que ceux qui semblent par leur récurrence faire système et constituer une stratégie reposant d’une façon particulièrement prononcée sur cette idée.

BÉRANGER : « JE » GOGUETTIER ET LE CERCLE DES AMIS

Béranger est l’auteur de mon corpus qui s’adonne le plus à cette stratégie. Je pense que cette pratique peut être expliquée par un certain contexte historique, à savoir le plein développement des goguettes, lieu de pratique chansonnière et de convivialité, qui devaient par la suite se raréfier au cours du siècle.

Le « Je » de Béranger est celui du goguettier. Parfois ce rôle recoupe avec le « je » désignant un énonciateur explicitement différent du locuteur, comme dans « Le Violon Brisé »⁶⁵, un « je » qui peut lui aussi chanter, mais je parlerai ici de situation où le « Je » de l’énonciateur permet une

63 Claude Duneton cite à titre d’exemple dans *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil, 1998, vol. 2/2, De 1780 à 1860, p.257 les chants de métier qui accompagnent les tâches répétitives et qui peuvent également avoir pour fonction d’aider à garder le rythme de ces activités, par exemple pour les rameurs ou les marins.

64 P.-J. de Béranger et Grandville, *Œuvres complètes de Béranger*, Nouvelle édition, Paris, H. Fournier aîné, 1839, vol. 3/2, p.66-67.

65 *Ibid.*, p. 186-187.

identification totale au locuteur, puisque celui-là développe une caractérisation particulière.

Dans la chanson « Ainsi soit-il » je trouve une chanson qui repose sur cette stratégie. Le premier couplet est éloquent dans sa caractérisation de l'énonciateur :

Je suis devin, mes chers amis ;
L'avenir qui nous est promis
Se découvre à mon art subtil.
Ainsi soit-il !⁶⁶

L'énonciateur se définit comme un « devin », il se définit donc essentiellement par sa capacité à dire ce qui sera, et ce en vertu de son « art subtil », qu'on peut deviner être l'énoncé présent, donc la chanson. Il pose également un destinataire, à savoir « mes chers amis ». La situation d'énonciation est donc posée, et l'énonciateur est défini de façon suffisante pour une identification à un locuteur chansonnier – puisqu'il est simplement caractérisé comme celui qui a la parole. Cette situation n'est pas nécessairement posée à chaque fois de façon aussi explicite. Ainsi dans « Ma dernière chanson peut-être » le contexte d'énonciation peut être deviné comme étant celui de la goguette, ou un contexte festif, par la surdétermination des circonstances. « Puisqu'ici nous rions encore »⁶⁷, ou « Heureux que Bacchus nous rassemble / Pour trinquer à ce gai repas »⁶⁸ et « Buvons gaîment buvons encore »⁶⁹ sont trois exemples de détermination par des adverbes de temps et de lieu référant à une situation qui n'est pas caractérisée de façon explicite – ce qui suggère que la précision est inutile pour les allocutaires, parce que cela référerait à leur situation, et que cela serait donc superflu – l'usage des temps présent et du mode impératif, adressé à des « Amis », sont autant d'indices de cette stratégie énonciative où le « Je » désigne le chansonnier comme énonciateur et locuteur supposé.

Le point de caractérisation qui semble le plus important à aborder dans cette stratégie, c'est le rapport qu'il instaure et met en avant avec un le destinataire, allocutaire supposé, et d'un point de vue actanciel celui qui joue un rôle d'adjuvant : l'ami, le cercle d'amis pour être plus exact. Très régulièrement il en appelle ainsi à ses allocutaires : « Amis, prenons tous notre verre »⁷⁰, « Amis, s'il n'est plus d'espérance »⁷¹, ou encore répété dans le refrain avec « Mes amis, mes amis, / Soyons de

66 *Œuvres complètes de Béranger, Nouvelle édition*, Paris, H. Fournier aîné, 1839, vol. 3/1, p.34.

67 *Ibid.*, p. 89.

68 *Id.*

69 *Id.*

70 *Ibid.*, p. 230.

71 *Ibid.*, p. 90.

notre pays »⁷². La relation entre le locuteur et l'allocutaire est ainsi déterminée dans un cadre de familiarité, qui est en soi un premier facteur qui joue en faveur d'une stratégie du mandatement. En reproduisant en chantant une relation de familiarité, le locuteur conditionne la compréhension du message à la complicité des allocutaires, en ne jouant que sur des éléments consensuels parce qu'ils sont partagés du fait même de la situation d'énonciation, ce qui fait qu'il est ainsi très facile de créer un « nous », dès le début de la chanson, sans même avoir à expliciter qui est qui ou à faire jouer une définition préalable des actants.

Cela s'inscrit selon moi dans la pensée politique de Béranger sur son plan moral, son épicurisme. Il évoque et fait coïncider la situation d'énonciation et les valeurs épicuriennes, par exemple sous un cliché mythologisant avec Bacchus dans « Ma dernière chanson peut-être » ou le chansonnier s'exclame : « Heureux que Bacchus nous rassemble / Pour trinquer à ce gai repas ! »⁷³ ou bien dans la chanson « Les Adieux à la Gloire » où il interpelle ses allocutaires : « Fils d'Épicure, ouvrez-moi votre cave »⁷⁴. Ici ces deux figures tutélaires assurent que la situation d'énonciation est conforme à la morale. Cette stratégie, articulée au reste de la caractérisation des actants, favorise l'adhésion au propos : elle introduit non seulement les valeurs épicuriennes en les fondant sur une situation d'énonciation supposée, donc consensuelle, mais elle détermine idéologiquement aussi toute évocation de relation amicale et de camaraderie dans la chanson, même si elle peut ne pas référer pas aux chansonniers et aux camarades de table – dans une chanson ou les actants seraient des soldats par exemple.

POTTIER : LA PRISE DE PAROLE COMME ACTE POLITIQUE

Chez Pottier en revanche c'est une toute autre stratégie qui se met en place dans ses chansons sociales de ce point de vue puisque le « je », quand il fait coïncider, ne passe par une familiarité amicale avec son interlocuteur.

Aucune chanson sociale de Pottier ne fait coïncider le texte avec une situation d'énonciation supposée, probablement une goguette ou société chantante – puisque c'est dans ce contexte que Pottier a longtemps produit, jusque à son retour d'exil dans les années 1880, durant lesquelles les goguettes n'étaient plus un modèle majoritaire et commençait à céder le pas au café concert – avec une caractérisation particulière du « Je » du locuteur ou avec une caractérisation de sa relation aux

72 *Ibid.*, p. 95-97.

73 *Ibid.*, p. 89.

74 OCB 2, *op. cit.*, p. 85.

allocutaires supposés. La chanson « Mirliton »⁷⁵ par exemple dépouille le chansonnier de toute individualité « Je suis moins homme que chose, / Moins poète qu'instrument ». Le chansonnier n'est alors rien de plus qu'un médiateur de la vérité des lois sociales fouriéristes, la « Loi d'harmonie intégrale, / Attrait qui meut l'univers »⁷⁶, s'adressant au destinataire : « Vous, classe qu'on déshérite »⁷⁷. Mais il n'y a pas de relation de proximité familière, par exemple, entre les allocutaires et le locuteur, et il n'y a pas non plus de contexte spécifique qui porterait en soi les valeurs que le poète défend, contrairement à l'amitié et à la festivité bérangerienne qui sont des modalités de réalisation des valeurs épicuriennes. Pour affirmer plus encore que l'on ne trouve pas cette caractérisation chez Pottier, son absence est d'autant plus signifiante qu'on peut affirmer qu'il maîtrise parfaitement cette stratégie : dans les chansons du recueil *La Jeune Muse* qu'il écrit à quinze ans, et qui est un pastiche en hommage à Béranger, son modèle, il emploie cette stratégie qui disparaîtra complètement par la suite de ses chansons sociales. On citera ici à titre d'exemple le troisième couplet de la chanson « Le code Épicurien » où Pottier use de cette stratégie dans une chanson sociale, avec le refrain « Mes amis il faut nous presser »⁷⁸ adjoint au propos politique de la lutte pour la souveraineté de la France. En mêlant d'ailleurs dans une chanson avant tout « à boire », puisque l'essentiel du propos concerne le fait de festoyer et profiter des plaisirs de la vie, un propos politique, Pottier montre même qu'il a une excellente compréhension, ou en tout cas qu'il a une excellente intuition et intériorisation des codes éthiques et politiques du maître. Cela ne fait que souligner que ce qui constitue par la suite une absence de cette stratégie de caractérisation par une identification forte énonciateur/locuteur et destinataire/allocutaire est pleine de sens et à interpréter. Faute de pouvoir commenter un fait inexistant, que peut-on inférer de son inexistence ? Si la chose ne se caractérise pas, faisons l'hypothèse que c'est le contenu de cette parole, ou la caractérisation des actants dans la diégèse, qui prime, car il n'y a pas de valeurs *per se*, pour Pottier du moins, dans la situation d'énonciation qui peut être celle où la chanson sera entonnée et réappropriée par un locuteur et des allocutaires, et dans l'acte chansonnier lui-même. Ici, il n'y aurait pas d'essence de la chanson, pas de valeur intrinsèque à celle-ci. On notera que de façon générale, et dans les chansons qui prêtent encore une fois à cette stratégie d'identification des discours interne et externe, le locuteur ne tente pas de nouer une relation particulière avec ses allocutaires et éventuels adjuvants : dans « Les Paroles Gelées » on est directement dans le « nous », parole collective, émanant également de certains

75 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 52.

76 *Id.*

77 *Id.*

78 *Ibid.*, p. 35.

lieux, que ce soit « De l'exil, des prisons, des chaumes »⁷⁹ mais sans aucune caractérisation des interlocuteurs. Il en va d'ailleurs de même dans la « Propagande des chansons »⁸⁰ où le chansonnier et les allocutaires sont également absents, mais les lieux où la pratique chansonnrière est supposée agir, et sur quelles catégories de la population elle exerce son pouvoir, sont précisées. Ce qui ressort de ces chansons sur la chanson, c'est que la chanson est importante aux yeux de Pottier, mais ce que pourrait indiquer la chanson « Les paroles gelées », notamment avec son titre référant le passage des « paroles gelées » du *Quart-Livre* de Rabelais, c'est que c'est avant tout le fait de prendre la parole qui est important pour dire ce qui est injuste :

Combien de preuves
Vont par essaim
Témoigner de nos jours d'épreuves !
Des cris de veuves
Comme un tocsin
Vont répéter : À l'assassin !⁸¹

Ici on a bien ici l'expression de ce procédé de mise en mot de l'injustice. Les « preuves » sont comme fixées par les « cris ». On voit bien ici que ce qui prime pour Pottier, c'est la parole vive, une parole qui est agissante, qui est force⁸², et de qui elle émane et pourquoi elle émerge, à savoir des victimes de l'injustice et pour crier leur désir de justice. Le fait de prendre la parole, si c'est un geste politique, n'est pas en soi une valeur.

Pour préciser la différence, et formuler une hypothèse qui sera à confirmer par une analyse plus strictement thématique, on peut inférer que Béranger est plus dans une démarche consensuelle que Pottier, qui se situe, lui, dans une démarche plus clivante. Chez Béranger, il y a un consensus qui existe dans l'acte chansonnier, quand chez Pottier, il y a un clivage qui existe en amont. En introduction de cette partie j'ai inféré que la stratégie d'identification forte s'opposait à une stratégie d'identification plus faible, la première reposant sur des éléments de la situation d'énonciation supposée locuteur/allocutaire que l'auteur va charger dans le texte de la chanson dans la situation énonciateur/destinataire, la seconde sur une identification des locuteurs/allocutaires aux énonciateurs/destinataires hors situation de restitution. La première va reposer sur un

79 *Ibid.*, p. 76.

80 *Ibid.*, p. 50.

81 *Ibid.*, p. 76.

82 Sur la dimension réflexive du passage des « paroles gelées » du Quart Livre je me réfère à l'article de Michel Jeanneret « Les paroles dégelées (Rabelais, Quart Livre, 48-65) », *Littérature*, 1975, 17, 1, p. 14-30. Traiter de l'action révolutionnaire et de la place qu'y a la chanson n'est pas le sujet de cette partie du mémoire, mais j'y reviendrai.

mandatement fondé sur un consensus situationnel, fondé sur l'acte chansonnier et son cadre lui-même, la seconde va parier sur une identification qui ne saurait être étendue à tous les auditeurs, et qui va reposer sur un clivage social. On voit donc ici une première façon dont des idéologies différentes peuvent faire diverger les actants utilisés.

PARTIE II
PROTAGONISTES : DU SUJET INDIVIDUEL À L'ACTANT
COLLECTIF

J'aborde maintenant la caractérisation dans le récit des actants chez les auteurs du corpus. Je procéderai pour mon étude en deux temps pour chacun des auteurs : je dégagerai les sujets et adjuvants individuels qu'on peut identifier, les archétypes récurrents, et ensuite dans quel actant collectif s'accomplit la synthèse des sujets et adjuvants individuels. C'est cette synthèse finale qui justifie que je traite les deux catégories d'actants dans une même partie

BÉRANGER : LE CHANSONNIER, LE SOLDAT-CITOYEN, ET LE PEUPLE FRANÇAIS

Chez Béranger j'ai répertorié plusieurs figures qui peuvent occuper le rôle de sujet et d'adjuvant et j'en détaillerai l'analyse. Tout d'abord le chansonnier tel qu'il est caractérisé de façon dans le discours, et qui peut recouper avec d'autres figures chantantes. Ensuite ce que j'ai appelé le « Soldat-Citoyen », figure générique dominante qui se retrouve derrière plusieurs modalités différentes dont je donnerai un inventaire sommaire. Enfin on étudiera la reconfiguration de cette figure de façon tardive avec la prise en compte de la question économique. Finalement j'ai dégagé un actant collectif qui permet de synthétiser ces différents actants individuels : le « Peuple Patriote ».

LE CHANSONNIER DE BÉRANGER : UN ÉPICURIEN RÉPUBLICAIN

La première figure que prend l'actant sujet est celle du chansonnier, mais je m'intéresserai ici à la façon qu'il a de se déterminer comme énonciateur, contrairement à mon étude précédente. Le chansonnier se caractérise essentiellement sur deux plans, le plan moral et le plan politique.

Sur le plan moral, le chansonnier prend le visage de l'épicurien parfait. C'est le plus aisé à prendre pour lui, le plus connecté à la stratégie de création d'une proximité dont j'ai rendu compte précédemment, car il en forme le développement logique. Ainsi, hors ses amis, il est caractérisé comme mangeur, il est buveur, il est amant et ami, mais il l'est de façon modeste et jamais excessive, caractérisé également de façon symptomatique par une pauvreté heureuse car compensée par son épicurisme. À ce titre-là j'évoquerai la chanson « Les Gourmands » qui fait un portrait en négatif du « bon » chansonnier par un portrait à charge des mauvais chansonniers – dans ce cadre les actants restent les mêmes mais se laissent définir en négatif. Le portrait oppose le bon et le mauvais chansonnier par l'excès des seconds, excès qui entraîne un déséquilibre contre nature : « Chez des Français, quel étrange délire »⁸⁵. Ainsi là où eux sont les « gourmands », le chansonnier épicurien, lui, est « l'auteur humble et maigre / qui mouille un pain bis de vin aigre »⁸⁴. Cette humilité

85 OCB 1, *op. cit.*, p. 88.

84 *Ibid.*, p. 88.

d'ailleurs le justifie dans sa critique des gourmands qui osent « Chanter l'Amour, qui vit de rien » en ayant « la bouche pleine »⁸⁵, ce qui les disqualifie aussi bien comme épicuriens que comme chanteurs. On notera que cette double disqualification tend à lier les deux notions. La chanson se conclut par l'exclusion des gourmands de l'énonciation, puisque le chansonnier cesse l'invective et se tourne vers son auditoire, et les appelle à festoyer avec lui, et avec « L'Amour [...] La Décence [...] la Gaîté »⁸⁶. Ce rétablissement final des valeurs, s'incarnant pour venir à sa table – l'étymologie grecque du nom du personnage féminin « Philis »⁸⁷, *philos*, l'amie, ne laisse pas de doute – achève de qualifier le chansonnier comme le bon chansonnier, portant ces valeurs. Ce retournement final du dernier couplet est également accompagné par un changement de sens du refrain : les deux vers « Ah ! Pour étouffer, n'étouffons que de rire ; / N'étouffons, n'étouffons que de rire »⁸⁸ ne sont plus un rire jaune, mais un rire devenu sincère, rire de camaraderie. Le chansonnier est aussi caractérisé par son rire et sa capacité à le susciter dans toutes ses fonctions, rire moqueur ou rire amical. Dans « Ma dernière chanson peut-être », le chansonnier est également celui qui rit au premier couplet, qui festoie au deuxième, qui est pauvre et insouciant de sa précarité au troisième, et amant au quatrième, reprenant à chaque fois ces différents traits de caractères avant le refrain « Autant de pris sur l'ennemi »⁸⁹, signifiant bien à quel point cette caractérisation est vitale au personnage en ce qu'elle constitue un geste d'affirmation de soi contre ce qu'on peut définir comme les opposants. De même dans « Ma Vocation » cette caractérisation est définie comme un destin tracé par l'ordre de Dieu : c'est parce qu'il est « Laid, chétif et souffrant ; / Étouffé par la foule, / Faute d'être assez grand »⁹⁰, élaboussé par « Le char de l'opulence »⁹¹, soumis au « plus modique emploi »⁹², consolé par « L'Amour, dans [sa] détresse »⁹³, que « Le bon Dieu [lui] dit : Chante »⁹⁴, une injonction si capitale au chansonnier qu'elle constitue le refrain. La caractérisation morale du chansonnier comme épicurien, que j'ai dégagée de façon exhaustive dans « Les Gourmands » est rattachée plus largement à l'œuvre même de Dieu. Elle est essentielle au chansonnier en tant que sujet moral.

Sur le plan politique, le chansonnier se caractérise comme un patriote et libéral. Dans la chan-

85 *Ibid.*, p. 87.

86 *Ibid.*, p. 88.

87 *Id.*

88 *Id.*

89 *Ibid.*, p. 88-89.

90 *Ibid.*, p. 87.

91 *Id.*

92 *Id.*

93 *Ibid.*, p. 208.

94 *Ibid.*, p. 207-208.

son « Plus de Politique » on a une chanson construite sur une prétérition constante, le chansonnier prétendant chanter pour son amante et non plus pour la France, ce qu'il fera en creux tout le long de sa litanie. Ce procédé permet de montrer, d'une part, que les deux plans, moral et politique, ne sont pas dissociés chez le chansonnier mais intimement liés, et que la question politique l'anime aussi profondément que l'amour : « La France que rien n'égale [...] Était la seule rivale / Qui fût à craindre pour vous »⁹⁵. Ainsi, à son esprit, la métaphore des « amoureux combats » invoque les combats véritables de l'armée française : « J'osais vous parler bataille / Et chanter nos fiers soldats »⁹⁶. De même la métaphore des « chaînes » de la passion lui évoque aussitôt « la liberté »⁹⁷ politique qu'il défend. Politiquement le chansonnier se rattache également aux revendications populaires contre la noblesse : la chanson « Le Vilain » est, dès le titre, évocatrice de cette caractérisation. Ce rattachement généalogique au Tiers-État est d'ailleurs d'où il tire son patriotisme : c'est la logique sous-tendue par les vers suivant : « Non d'aucune chevalerie / Je n'ai le brevet sur vélin. / Je ne sais qu'aimer ma patrie... »⁹⁸. Ce chansonnier du peuple français se caractérise par son libéralisme : outre ses mœurs libérales, c'est-à-dire son épicurisme, quand il se fait législateur dans « Ma République » il ne jure que par le mot qui fait le refrain, la « liberté »⁹⁹. On notera d'ailleurs que, de façon symptomatique, le chansonnier sujet politique et sujet moral se retrouve tous deux dans la législation alcoolisée et festive de cette chanson, et que le libéralisme politique et celui de mœurs forment un tout cohérent sont unis dans la figure du chansonnier. Sa caractérisation libérale se fait aussi par l'opposition qu'on fait à sa parole par la censure politique, dans des chansons sur ce thème, qu'il s'agisse de « Halte-là »¹⁰⁰ ou bien de « L'Enrhumé »¹⁰¹. Dans cette dernière chanson on notera une métaphore, celle des oiseaux, qui est continue dans tout le second couplet, et qui constitue une image de l'homme libre, ici plus spécifiquement du chansonnier – l'oiseau et lui ont le chant en commun, et courent le danger d'être mis en cage :

Chansonnier quand vient le printemps,
 Les oiseaux, plus gais, plus contents,
 De chanter ont coutume
 - Oui, mais j'aperçois des réseaux :
 En cage on mettra les oiseaux.

95 *Ibid.*, p. 200.

96 *Ibid.*, p. 199.

97 *Ibid.*, p. 200.

98 *Ibid.*, p. 209.

99 *Ibid.*, p. 230-231.

100 OCB 2, *op. cit.*, p. 43-45.

101 *Ibid.*, p. 53-55.

La métaphore n'est pas très originale mais habilement structurée sur le dialogue répété qui fait les couplets : un commentaire sur l'inactivité remarquée au premier couplet avec les trois premiers vers à propos des oiseaux qui « ont coutume », avec un implicite lien avec l'inactivité du chansonnier notée au premier couplet, puis une reprise de la parole du chansonnier qui expliquent son inactivité signalée par « les réseaux » qu'il voit déployer pour prendre les oiseaux. D'autre part le fait d'utiliser une métaphore fait écho à la censure et à la nécessité d'user d'une parole détournée.

Enfin le chansonnier s'inscrit lui-même dans un contexte historique, comme un homme de son temps, du temps de la république. Le chanteur est lié à la revendication politique républicaine. La chanson « L'Ombre d'Anacréon »¹⁰², en ressuscitant le poète lyrique Anacréon pour prendre la parole et soutenir la Grèce, qui s'émancipait alors de l'autorité de l'Empire ottoman par une révolution, signifie bien que le chansonnier s'inscrit dans une continuité et est lié à l'essor des idées libérales et républicaines, qui trouvent aussi une source dans les modèles politiques de la Grèce antique. « Le 14 Juillet » permet aussi au chansonnier de mettre en avant sa socialisation dans une nouvelle ère politique et sociale. La narration des deux premiers couplets de la chanson est significative, en effet, de cette idée de socialisation précoce aux idées et du nouveau régime politique. Prenons le premier ;

J'étais bien jeune ; on criait : vengeons-nous !
A la Bastille ! aux armes ! vite, aux armes !
Je vois pâlir et mère et femme et fille ;
Le canon gronde aux rappels du tambour.
Victoire au peuple ! Il a pris la Bastille !¹⁰⁵

L'ellipse temporelle est conséquente entre le vers quatre et le cinquième, la prise étant condensée en un seul vers. On remarquera que l'on ne sait jamais qui parle exactement, les paroles sont visiblement du discours rapporté, elles n'émanent pas du jeune chansonnier mais de ceux qui sont allés se battre. Ajoutons aussi la saturation de ponctuations exclamatives, de phrases averbales, courtes et juxtaposées, ainsi que l'abondance de termes indiquant la prééminence de la sensibilité : « on criait »¹⁰⁴, « je vois »¹⁰⁵, « le canon gronde aux rappels du tambour »¹⁰⁶... Cela met en relief le

102 *Ibid.*, p. 141-143.

105 *Œuvres complètes de Béranger, Nouvelle édition*, Paris, H. Fournier aîné, 1859, vol. 3/3, p.11.

104 *Id.*

105 *Id.*

106 *Id.*

chaos que constitue ce spectacle du renversement politique pour le chansonnier alors jeune et naïf. C'est à la fin du second couplet que sa socialisation et sa politisation au nouveau monde se fait : « La France est libre et ma raison s'éveille »¹⁰⁷. Le chansonnier se contextualise, ses valeurs et sa fonction sont contextuellement justifiées. Cette caractérisation sociale, j'en fais l'hypothèse, va permettre de favoriser l'union avec les autres adjuvants et sujets dans un même actant collectif plus large.

Le chansonnier se caractérise ainsi sur un plan moral comme un épicurien accompli, un homme modeste mais qui sait vivre content, sur le plan politique comme un libéral et un patriote, et surtout il est un homme de son temps, du temps des valeurs libérales et républicaines.

LE SOLDAT-CITOYEN

Hors cette figure qu'est le chansonnier, on trouve une figure générique qui occupera tant les rôles d'adjuvant que de sujet de l'action. On peut la désigner comme « Le Soldat-Citoyen ». Il jouit d'une certaine amplitude dans ses expressions possibles mais ce nom résume les traits fondamentaux majeurs de cette figure

Qu'elle est la place dans la société de cette figure ? Il est essentiellement défini par le fait qu'il est un homme du Tiers-État, ce qui lui donne une certaine amplitude dans les positions sociales qu'on lui attribue, même s'il est plutôt question, en général, des classes populaires du Tiers. Si on prend par exemple « Les Gourmands », les « gens »¹⁰⁸ du premier couplet sont définis par leur modestie, forcés « au régime »¹⁰⁹. Idem si on prend la chanson « Le Vilain », où le chansonnier dit honorer dans ses textes, en parlant donc des personnes à qui elles sont adressées et qui doivent s'y reconnaître, « une race commune »¹¹⁰ marquée par l'infortune. Cet adjectif, « commune », peut à mon sens prendre un triple sens, autant en ce qu'elle est « commune » au chansonnier et à ses auditeurs, comme un synonyme de vulgaire, mais, aussi, par opposition avec les « messieurs » à qui le chansonnier s'adresse, par l'absence de fortune, le dénuement. Dans le second cas, et en écho avec « l'infortune »¹¹¹ on a encore une fois une caractérisation par la modestie matérielle. D'autres éléments appuient sur la modestie matérielle de cette figure : dans plusieurs chansons la parole se fait argotique, modulée par un accent populaire, dans les chansons « La Garde Nationale »¹¹² et du

107 *Id.*

108 OCB 1, *op. cit.*, p. 87.

109 *Ibid.*, p. 87.

110 *Ibid.*, p. 210.

111 *Id.*

112 OCB 2, *op. cit.*, p. 110-112.

« Nouvel Ordre du Jour »¹¹³ par exemple, dans lesquels les personnages du garde national et du soldat qui ont la parole et sont sujets de l'action sont ainsi clairement identifiés à des groupes sociaux plutôt populaires, par leurs accents. En revanche on trouve aussi, même si de façon marginale, une socialisation des adjuvants et sujets qui peut être bourgeoises, ce qui tendrait à prouver que le critère « socio-économique » n'est pas discriminant. De façon directe on peut citer deux vers de la chanson « Le 14 Juillet » ou les sujets de l'acte révolutionnaire sont définis comme : « Marchands, bourgeois, artisans couraient tous »¹¹⁴ et « Enfants, vieillards, riche ou pauvre, on s'embrasse »¹¹⁵. Très explicitement ici la barrière économique est inexistante, et cette chanson étant relativement tardive dans l'œuvre, 1829, on peut plus facilement en inférer que ces vers caractérisent quelque chose de plus conscientisé chez l'auteur dans sa réflexion politique. On notera de surcroît que si cette chanson montre comme agents de la révolution plutôt des classes urbaines, cela n'est pas non plus discriminant : des chansons comme « Les Vendanges »¹¹⁶ où les sujets sont les vendangeurs ou bien « Le Vieux Caporal » où le personnage éponyme interpelle son ami « Robert, enfant de mon village »¹¹⁷, montre bien qu'il y a aussi une appartenance possible de cette figure à la société rurale. Socialement, on est donc face à un membre du Tiers-État, sans plus de critère, même si on a une dominante pour la misère ou la modestie.

Cette dominante de la modestie matérielle s'explique non pas par une analyse économique de la part de Béranger, mais une raison morale. Moralement, en effet, cette figure se définit comme se définissait le chansonnier, puisqu'elle va coïncider avec le destinataire du message, le public. Je citerai afin de démonstration de la coïncidence de ce sujet moral avec celui de la figure du chansonnier, et pour ne pas avoir à répéter les mêmes éléments, des exemples de cette camaraderie entre sujets et adjuvants dans un contexte festif : dans la chanson « L'Exilé » pour rendre une patrie à l'exilé, il est question de donner accueil à cette figure du Soldat-Citoyen frustré par « des fêtes, / Et surtout des amours »¹¹⁸. De même « Le Vieux Drapeau », le premier couplet part de cette évocation de l'amitié, même si elle est perdue : « De mes vieux compagnons de gloire / Je viens de me voir entouré ; / Nos souvenirs m'ont enivré, / Le vin m'a rendu la mémoire »¹¹⁹. Cette évocation du sujet moral va par ailleurs évoquer le sujet politique martial, le « soldat » dans la suite de la chanson,

113 *Ibid.*, p. 113-112.

114 OCB 3, *op. cit.*, p. 11.

115 *Ibid.*, p. 11.

116 OCB 2, *op. cit.*, p. 92-93.

117 OCB 3, *op. cit.*, p. 37.

118 OCB 1, *op. cit.*, p. 279.

119 OCB 2, *op. cit.*, p. 66.

qui se résoudra à reprendre son étendard à la fin : comme pour le chansonnier, la frustration du plan moral évoque celui politique. Cette figure se définit donc, moralement, de la même façon que la figure du chansonnier, c'est-à-dire par l'épicurisme.

J'arrive aux deux aspects qui m'intéressent au premier chef : la façon qu'a de se définir politiquement cette figure du « Soldat-Citoyen »¹²⁰ notamment par rapport au chansonnier. Là où le chansonnier se définit beaucoup plus dans l'énonciation de ses idées et par le fait de les chanter, acte auquel on fait obstacle, l'homme Soldat-Citoyen va se définir différemment.

Tout d'abord le « Soldat-Citoyen » est soldat. On trouve plusieurs développements de cette figure, développant diverses valeurs et caractérisant le sujet selon différentes valeurs, chacun de ces développements se retrouvant relié à d'autres éléments du schéma actanciel permettant, *in fine*, de créer un tout cohérent autour du sujet qui justifie et permet son action.

En premier lieu ce soldat est souvent un ancien soldat, plus précisément un grognard, un soldat napoléonien : c'est d'eux dont il est question quand le chansonnier mentionne « ces guerriers / Dont l'hiver le plus terrible / A seul flétri les lauriers »¹²¹ dans la chanson « Le Bon Français » et qui sont les adjuvants d'un possible régime monarchique mais libéral, car trouvant sa légitimité et son fondement sur eux : « On sait, quand il le faudra, / Sur qui Louis s'appuiera »¹²². Ce sont eux aussi que chante le chansonnier quand il dit : « la terre asservie / Voyait tous ses rois vaincus »¹²³. Cette figure du grognard ne se limite pas toutefois à être mentionnée par le chansonnier comme dans ces deux cas là, mais sait aussi être celui qui a la parole : dans « Le Champ d'Asile »¹²⁴, dans le « Le Vieux Drapeau »¹²⁵, dans « Le 5 mai »¹²⁶, dans « Nouvel ordre du jour »¹²⁷ où il prend la seconde voix, celle que le jeune soldat appelle « Notre ancien »¹²⁸, dans « Le Vieux Sergent », ainsi que dans « Le Vieux Caporal »¹²⁹. Cette manifestation de la figure du Soldat-Citoyen est récurrente, une des plus abondamment utilisées, et peut recouper avec d'autres, comme dans « L'Exilé » où elle recoupe un aspect qu'on verra plus tard, celui de la proscription. Elle recoupe même à l'occasion le chansonnier, dans « Hâtons-nous », où il fantasme : « Ah ! Si j'étais jeune et vaillant, / Vrai

120 J'ai emprunté cette dénomination au chapitre J.-P. Bertaud, « La virilité militaire » dans Histoire de la virilité, Paris, Éditions du Seuil, 2015, vol. 3/2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle, p.168 avant même d'utiliser cet ouvrage dans mon travail. Un emprunt particulièrement heureux sur lequel je reviendrai plus loin.

121 OCB 1, *op. cit.*, p. 95.

122 *Ibid.*, p. 96.

123 *Ibid.*, p. 200.

124 OCB 2, *op. cit.*, p. 14-16.

125 *Ibid.*, p. 66-67.

126 *Ibid.*, p. 98-100.

127 *Ibid.*, p. 113-116.

128 *Ibid.*, p. 208-209.

129 OCB 3, *op. cit.*, p. 35-37.

hussard je courrais le monde »¹⁵⁰. Une figure omniprésente donc, et c'est tout à fait logique en ce qu'elle est par définition une figure frustrée sur le plan historique et politique : c'est une figure qui n'a plus son grand leader charismatique, comme dans « Le Champ d'Asile », où elle se définit par le fait qu'elle en a été privée :

Mais il tombe ; et nous, vieux soldats,
Qui suivions un compagnon d'armes,
Nous voguons jusqu'en vos climats.¹⁵¹

Ici l'adjonction du qualificatif « vieux » exprime selon moi ce changement d'état du soldat, cette privation originelle politique. De même dans « Le 5 mai », le locuteur ancien soldat exprime très bien que ce temps est révolu et que cela l'a placé dans une impossibilité d'agir : « Je ne puis rien pour sa délivrance : / Le temps n'est plus des trépas glorieux »¹⁵². En effet, cette figure est également privée de guerre glorieuse à mener, donc de son rôle de soldat : cette privation s'exprime par sa caractérisation par la mutilation littérale, ou par la négation de sa gloire militaire gagnée au combat. Je citerai à titre d'exemple « Le Vieux Drapeau » au début du deuxième couplet : « Il [l'étendard] est caché sous l'humble paille / Où je dors pauvre et mutilé »¹⁵³. L'étendard, remporté au combat, métaphore de la gloire, est caché, donc la gloire est niée au soldat, et il est mutilé, ce qui le prive aussi de sa capacité martiale. On retrouve cette privation chez « Le Vieux Sergent », où on a cette mutilation avec « une main que la balle a meurtrie »¹⁵⁴ et cette privation de la gloire avec la trahison des généraux napoléoniens, dont on évalue la gravité au fait qu'elle est le début de la chute et de la dégradation : « Tant de vertu [ici militaire] trop tôt fût obscurcie »¹⁵⁵. Enfin cette privation est aussi une privation de pouvoir politique, qui n'a plus le régime politique libéral qu'il a contribué à établir et étendre : toujours dans la même chanson le soldat explique bien que la trahison des généraux a pour résultat que « La Liberté déserte avec ses armes »¹⁵⁶, une métaphore qui lie bien d'ailleurs cette figure du soldat à la citoyenneté d'un régime libéral. Mieux encore dans « Le Vieux Drapeau », le drapeau martial garantit aussi la citoyenneté, la privation de l'un impliquant donc celle de l'autre, ici signifié par le passé simple qui induit que cet état est révolu :

150 *Ibid.*, p. 80.

151 OCB 2, *op. cit.*, p. 15.

152 *Ibid.*, p. 98.

153 *Ibid.*, p. 66.

154 *Ibid.*, p. 208.

155 *Ibid.*, p. 209.

156 *Id.*

« Chaque soldat fût, grâce à lui, / Citoyen aux bords de la Loire »¹³⁷. Cette figure frustrée est, pour une chanson sociale, un parfait protagoniste, puisqu'il survit dans l'injustice. Comme le résume parfaitement ce vers de « L'Exilé » où il est défini comme « Trahi par la victoire »¹³⁸, un paradoxe résumant parfaitement le crime fondateur de l'injustice.

Ce soldat fonctionne régulièrement en diptyque avec des soldats plus jeunes, même si plus tardivement dans l'œuvre de Béranger, ce qui peut se lire à mon sens comme une adaptation générationnelle, l'épopée napoléonienne devenant de plus en plus lointaine dans le temps et la possibilité pour les anciens soldats d'être eux même acteurs du changement social devenant de plus en plus improbable. Un premier exemple se trouve dans « L'Orage », chanson où l'énonciateur s'adresse à cette nouvelle génération et la met en relation avec le grognard : « Vos pères ont eu bien des peines ; / Comme eux ne soyez point trahis »¹³⁹. Cette relation de filiation est déterminée par cette injustice qui a été faite au père et qu'il revient aux enfants de ne pas revivre. Les vers : « Vous triompherez des tempêtes / Où notre courage expira »¹⁴⁰, évoquent très bien, notamment par une opposition entre les temps du passé simple et du futur, que là où les grognards ont été dépouillés de leur pouvoir d'action martial, de leur « courage », les enfants ont l'espoir de pouvoir réparer l'injustice et de ne pas reproduire les erreurs de leurs parents, espoir qui revient au refrain et caractérise cette génération d'enfants « Par l'espoir gaîment bercés »¹⁴¹. Cette passation du devoir d'agir se retrouve, sur un ton très dramatique puisque mortifère, dans « Le 5 mai », au refrain : « Pauvre soldat, je reverrai la France : / La main d'un fils me fermera les yeux »¹⁴². On trouve une structure similaire autour du refrain pour signifier, les couplets la rendant de plus en plus nécessaire, la passation, mais optimiste car laissant la place à un espoir, la possible reprise du flambeau, et à une vengeance pour l'injustice qu'on a faite au soldat, dans la chanson « Le Vieux Sergent » : « Dieu, mes enfants, vous donne un beau trépas »¹⁴³. On trouve très directement ce duo entre vieux et jeune soldat dans « Nouvel Ordre du Jour », où toute la structure de la chanson est fondée sur un dialogue, le jeune demandant à celui qu'on caractérise comme « ancien » ce qu'il pense de l'expédition d'Espagne – une expédition militaire pour rétablir le monarque Ferdinand en Espagne. Le jeu de question réponse mène à la conversion du jeune à la cause patriotique et libérale que l'ancien leur a

137 *Ibid.*, p. 67.

138 OCB 1, *op. cit.*, p. 278.

139 OCB 2, *op. cit.*, p. 95.

140 *Ibid.*, p. 96.

141 *Ibid.*, p. 94-97.

142 *Ibid.*, p. 98-100.

143 *Ibid.*, p. 208-209.

transmis : « Marquez-nous l'pas, nous s'rons des vôtres »¹⁴⁴. Cette conversion initiatique est consacrée par le patriarche par l'énoncé performatif : « Mon p'tit, v'là du français que j'entends »¹⁴⁵. De même ce duo est manifeste dans « Le Vieux Caporal »¹⁴⁶. Ce diptyque répond, il me semble, à la frustration de la possibilité d'action politique de la vieille génération, qui privée d'action délègue cette responsabilité à ses successeurs – ce qui a aussi pour fonction d'un point de vue rhétorique de susciter la révolte en en laissant subsister la possibilité et la responsabilité de celle-ci à qui écoute le locuteur – et caractérise également cette figure comme liée à une structure sociale patriarcale, aussi bien au niveau de la cellule familiale que plus largement au niveau de la société.

De même que le chansonnier se définissait par sa généalogie sociale, le soldat trouve une figure ancestrale chez le Gaulois. La chanson la plus évidente de ce point de vue, bien qu'elle ne soit pas la plus riche dans le réseau de sens qu'elle offre avec le reste du schéma actanciel, est la chanson « Les Gaulois et les Francs »¹⁴⁷, une chanson martiale ou les énonciateurs, le refrain ne laisse pas de doute à ce sujet, sont supposés être des soldats, et s'identifient aux « Gaulois » et aux « Francs » – cette dernière figure ne revient pas dans l'œuvre car, son abandon pouvant s'expliquer pour des raisons historiques et politiques¹⁴⁸. Dans la chanson « Brennus » on développe cette idée d'une généalogie : en effet là où « Les Gaulois et les Francs » parle sans ambiguïté des soldats de l'Empire, dans cette chanson c'est le chef gaulois Brennus qui prend la parole et développe la correspondance entre la Gaule et la France, et entre les gaulois et la figure de l'homme Soldat-Citoyen. Sans revenir sur la portée martiale, déjà sujet de « Les Gaulois et les Francs » ici Béranger lie également aux gaulois plusieurs traits qu'on a déjà délimités : outre la présence d'un chef charismatique, Brennus, qui n'est pas sans faire écho à Napoléon notamment par son fait d'arme du premier couplet, une conquête italienne, non pas comme Napoléon territoriale, mais symbolique : « Les champs de Rome ont payé mes exploits, / Et j'en rapporte un cep de vigne »¹⁴⁹, les gaulois sont ceux qui ont uni « pour toujours / L'honneur, les arts, la gloire et les amours »¹⁵⁰. L'adverbe de temps « toujours » induit cette idée d'une continuité avec la France future, idée affirmée au dernier couplet comme conclusive de ce qui constituait le propos de la chanson : « Dans l'avenir ont vu la France »¹⁵¹. Ces quatre concepts peuvent être selon moi liés aux dimensions qu'on a pour l'instant

144 *Ibid.*, p. 116.

145 *Id.*

146 *Ibid.*, p. 35-37.

147 *Ibid.*, p. 78-79.

148 Voir p. 48 du présent mémoire.

149 OCB 1, *op. cit.*, p. 296.

150 *Ibid.*, p. 296-298.

151 *Ibid.*, p. 298.

délimitées de cette figure du Soldat-Citoyen : « l'honneur », plutôt au sens de la reconnaissance sociale, celle d'un citoyen, « les arts » et « les amours », qui se rapprochent de l'épicurisme, les arts pouvant se rapporter aussi à la chanson qui est épicurienne chez Béranger, et la « gloire » une valeur militaire. Une autre chanson développe même le parallèle dans la dimension frustrée, et pas seulement victorieuse, de cette figure, la chanson « Les Esclaves Gaulois ». C'est une des chansons les plus pessimistes de l'œuvre puisque la figure du Soldat-Citoyen y est totalement stérile et ne transmet pas sa tâche à une descendance littérale ou métaphorique. Les Gaulois y sont définis d'entrée comme « D'anciens Gaulois, pauvres esclaves »¹⁵² : de même que pour les vieux soldats, ils sont définis comme d'un âge révolu et sont dépouillés de leur possibilité d'action – ils ne sont plus Gaulois, et ce concept est, dans la structure de la phrase, opposé à la notion d'esclave, ce qui induit qu'à l'idée de gaulois est associée celle de pouvoir d'agir politiquement. Cette généalogie quasi mythique, inscrit cette figure du Soldat-Citoyen, et sa société par extension, dans une continuité historique. Cette figure du gaulois sera par ailleurs fondamentale plus tard dans le « Roman National », et est déjà, à l'époque de Béranger, l'objet de lutte politique profonde. Je fonde ici mon propos sur l'article de André Burguière *L'historiographie des origines de la France. Genèse d'un imaginaire national*¹⁵³. Si on se place dans une perspective de production de l'énoncé, une perspective historique, l'utilisation marginale du Franc est symptomatique du fait que Béranger est un des innombrables précurseurs de ce Roman National : le Franc, fondateur de la monarchie française, est délaissé par les historiens libéraux au début du XIX^e au profit du Gaulois, ancêtre du serf et du Tiers-État dans son ensemble, et spolié par le premier dans la violence d'une conquête illégitime¹⁵⁴. Béranger s'inscrit parfaitement dans cette mutation du discours libéral, et l'adapte et l'intègre à son discours et à son imaginaire politique, comme un ancêtre du Tiers-État et du Soldat-Citoyen et une peuplade qui déjà était marquée par son libéralisme.

Enfin un trait caractéristique du soldat, dans sa définition négative de sujet politique frustré – justifiant on le rappelle la chanson sociale dans son objectif de formation révolutionnaire – est le fait qu'il est un proscrit, un exilé ou bien un prisonnier. Sa mise à l'écart de la société s'accompagne d'une mise à l'écart géographique : dans « L'Exilé » c'est essentiellement cette privation géographique qui détermine le soldat, drame de celui qui s'est trouvé chez lui partout avec les guerres na-

152 OCB 2, *op. cit.*, p. 235.

153 A. Burguière, « L'historiographie des origines de la France : Genèse d'un imaginaire national », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, 58, 1, p. 41-62.

154 *Ibid.*, p. 50 où cette filiation entre le Tiers-État et les gaulois est bien explicitée et démontrée comme un incident premier qui est source d'un conflit amené à se résoudre.

poléoniennes – ce qu'évoquent les vers « Partout de son courage / Il trouve un souvenir »¹⁵⁵ – et qui n'est plus chez lui nulle part. « Le 5 mai » évoque également cette privation comme déterminante pour le Soldat-Citoyen : comme dans « L'Exilé » un des premiers verbes d'action à déterminer l'action du sujet est le verbe « errer » : « Aux bords lointains ou tristement j'errais »¹⁵⁶. Dans « Les Hirondelles », dès le premier vers il est « captif »¹⁵⁷, une captivité que soulage la venue des hirondelles depuis la France « que l'espérance / Suit jusqu'en ces brûlants climats »¹⁵⁸. S'ensuit une chanson où le captif se languit de son « vallon »¹⁵⁹, de sa « chaumine »¹⁶⁰, et lui-même s'inquiète de ce que ses compagnons du front aient « revu tous le village »¹⁶¹, une chanson donc où l'injustice repose principalement sur cette mise à l'écart. C'est également le cas dans « Nouvel Ordre du Jour », l'aboutissement victorieux du dialogue des deux soldats étant le « demi-tour »¹⁶² de refrain se concrétisant à la fin de la chanson avec le retour en France. On notera que l'avant-dernier couplet, le dernier étant celui qui marque le déclenchement du retour, est celui où les soldats s'inquiètent de ce que devient la France pendant qu'eux l'ont quitté, et comment il pourrait en résulter la privation et la mise à l'écart :

A la fin d'la campagne,
 Nous s'rons étonnés
 Qu'en enchaînant l'Espagne,
 Nous nous s'rons enchaînés.¹⁶⁵

Le Soldat-Citoyen partage d'ailleurs cette caractéristique avec le chansonnier. En effet Béranger ayant passé un temps en prison, le chansonnier se retrouve lui-même séquestré : je citerai à titre d'exemple « Mes Jours Gras de 1829 », où la privation est une privation morale et politique, car elle le prive de Carnaval, mais aussi de « Lise »¹⁶⁴, un personnage récurrent qui est une personnification de la France, et qui pendant son emprisonnement se fait « infidèle »¹⁶⁵.

Le Soldat-Citoyen, tel qu'ici caractérisé, sans être monolithique, reste une figure stable dans toutes les chansons sociales de Béranger. Homme du Tiers-État, moralement proche du chanson-

155 OCB 1, *op. cit.*, p. 278.

156 OCB 2, *op. cit.*, p. 98.

157 *Ibid.*, p. 196.

158 *Id.*

159 *Id.*

160 *Id.*

161 *Ibid.*, p. 197.

162 *Ibid.*, p. 113-116.

163 *Ibid.*, p. 115.

164 OCB 5, *op. cit.*, p. 10.

165 *Id.*

nier et pouvant correspondre à l'ami – et l'ami pouvant lui correspondre – il se définit avant tout politiquement comme un soldat, soldat qui a acquis sa citoyenneté par la guerre depuis la Révolution, et que la fin de l'Empire a spolié. Spolié d'un chef, spolié de sa gloire, spolié de ses droits, spolié d'un foyer. Cette spoliation complète, même si elle n'est quasiment jamais désespérée, sera vengée non pas par le soldat, mais par ses enfants, qu'il charge, en patriarche, d'exaucer les idéaux qu'il leur lègue.

RECONDITIONNEMENT TARDIF DU SOLDAT-CITOYEN PAR LA QUESTION ÉCONOMIQUE

Toutefois il est important de rendre compte de reconditionnement tardif de cette figure : à partir d'elle, et de ses déterminations, se développent d'autres figures, particulièrement sur la fin de l'œuvre de Béranger qui me semblent assez différentes pour être notées. Dans les trois chansons on peut retrouver une figure masculine, du Tiers-État, intégrée à une cellule familiale : dans « Jeanne la Rousse »¹⁶⁶ il s'agit du braconnier, époux de Jeanne – qui n'est pas sujet de l'action dans le récit, celui qui agit étant davantage le braconnier, avec pour opposant à son action le riche fermier et les gardes – et aussi père, dans « Les Contrebandiers »¹⁶⁷ il s'agit des personnages éponymes, puisqu'ils ont des femmes aux besoins de laquelle ils subviennent, et dans « Jacques »¹⁶⁸ Jacques est essentiellement défini par le fait qu'il est un paysan et qu'il est père de famille et marié. Dans les deux premiers cas il est également caractérisé par une forme de martialité, par la possession d'armes à feu. Il n'est donc pas infondé d'y voir une parenté avec cette première figure. Mais ici, la frustration du sujet joue sur une frustration principalement économique, et non pas comme le grognard à une frustration de la gloire martiale et une frustration des droits politiques ainsi gagnés. En effet si on prend ces trois chansons, les sujets sont essentiellement frustrés par des injustices économiques : je vais ici solliciter les caractérisations des opposants dans ces chansons pour démontrer cette idée. Dans « Jeanne la Rousse », le braconnier est principalement opposé au « fermier riche »¹⁶⁹ qui se montre infidèle à Jeanne. Jeanne subit un déclassement : fille de magister, les actions des hommes dignes de son rang la mène à être qualifiée comme n'ayant « pas un denier »¹⁷⁰. C'est alors que le sujet, défini comme un « vaurien »¹⁷¹ vient résoudre la situation et se montre fidèle à Jeanne en

166 *Ibid.*, p. 50-51.

167 *Ibid.*, p. 60-64.

168 *Ibid.*, p. 108-110.

169 *Ibid.*, p. 50.

170 *Ibid.*, p. 51.

171 *Id.*

remplissant le rôle de mari et père. La source de l'injustice, l'enfermement du braconnier qui agit de façon morale, découle de ce qui le caractérise, sa condition économique ; cette frustration est donc ici la cause de l'action du sujet – de l'appel à l'action en tout cas puisque la chanson ne se finit que sur une note d'espoir au dernier couplet. Dans « Les Contrebandiers », la frustration est également économique : le vers du refrain « À nous, bonheur et richesse »¹⁷² indique bien la raison de leur action, et on retrouve cette justification plusieurs fois dans les couplets : dans le premier on trouve le vers : « Mais le plomb n'est pas cher »¹⁷³, dans le deuxième : « Quand l'or pleut dans son tablier »¹⁷⁴, dans le quatrième les contrebandiers disent servir la Providence qui « Veut, en nous protégeant, / Nivelier l'abondance, / Éparpiller l'argent »¹⁷⁵, dans le cinquième ils expriment l'injuste richesse des « gouvernants » qui orchestrent d'une inégale répartition des richesses :

Pour qu'au loin il abreuve
Le sol et l'habitant,
Le bon Dieu crée un fleuve :
Ils en font un étang.¹⁷⁶

Enfin dans Jacques, c'est cette injustice économique, l'opposant étant « l'huissier du roi »¹⁷⁷ qui vient prélever « l'impôt qui nous dépouille »¹⁷⁸ à ceux et celles qui n'ont pour subvenir aux besoins de leur famille déjà que leurs outils de travail : « Rien que ta bêche et ma quenouille »¹⁷⁹.

On a ici une évolution visible de cette figure et des idées Béranger, lui qui chantait la pauvreté heureuse dans « Les Gueux »¹⁸⁰, une chanson dans la veine des chansons réalistes qui s'affirmeront sur la fin du XIX^e, sorte de portrait des classes populaires comme contente malgré leur dénuement et vivant d'amour et d'eau fraîche et n'interpellant pas contre une injustice, mais qui ici reconsidère cette question et fait évoluer, en conséquence, sa figure principale du Soldat-Citoyen.

L'IMPLICITE QUESTION DU GENRE – VIRILITÉ ET CHANSON FRANÇAISE

Il ne serait pas juste d'arriver à l'actant collectif sans adresser ce qui me semble d'une importance capitale, à savoir la dimension genrée du sujet dans les chansons de Béranger. Il apparaît en

172 *Ibid.*, p. 60-64.

173 *Ibid.*, p. 60.

174 *Ibid.*, p. 61.

175 *Ibid.*, p. 62.

176 *Id.*

177 *Ibid.*, p. 108-110.

178 *Ibid.*, p. 109.

179 *Id.*

180 OCB 1, *op. cit.*, p. 48-50.

effet que le sujet bérangérien est un homme, c'est d'ailleurs le trait commun qui relie, outre leur nationalité bien sûr, le chansonnier et le Soldat-Citoyen. Cette caractérisation n'est pas sans importance pour mon sujet puisque les ramifications de ses implications touchent encore tant à la chanson qu'au milieu militant qui fait vivre les chansons héritées du mouvement social¹⁸¹. Ce qui ressort de la chanson Bérangerienne, c'est que les sujets de l'action politique sont les hommes : le chansonnier a pour amis uniquement des hommes, on peut l'affirmer par le traitement différencié entre les « amis » et « l'amie » du chansonnier. Si on prend à titre d'exemple la chanson « Ma République », une chanson qui développe l'*ethos* amical du chansonnier dans le vers « Amis, prenons tous notre verre »¹⁸², on verra un exemple de cette distinction entre l'ensemble des « amis » et la « figure féminine », ici nommée, comme souvent du reste, Lisette :

Trinquons à notre République,
 Pour voir son destin affermi.
 Mais ce peuple si pacifique
 Déjà redoute un ennemi.
 C'est Lisette qui nous rappelle
 Sous les lois de la volupté.
 Elle veut régner, elle est belle ;
 C'en est fait de la liberté.¹⁸⁵

Ici la figure féminine vient clore la chanson sur une note comique, en jouant sur des tropes génériques : la maîtresse qui attire son amant dans l'alcôve tirerait la chanson dans la chanson d'amour, une chanson dont la thématique est incompatible avec l'*ethos* amical invoqué dans l'hédonisme d'une chanson à boire, chanson volontiers plus paillard. D'ailleurs la variation finale du refrain semble tirer l'énonciateur en dehors de son propre discours en y mettant fin. Les personnages féminins ne peuvent être sujets politiques, elles ne peuvent faire partie des « amis », ne parlons même pas des soldats. Témoigne de cette idée la chanson « Plus de politique »¹⁸⁴, chanson où le chansonnier développe un *ethos* d'amant, à la façon d'une chanson d'amour destiné à une belle à reconquérir, pour faire par préterition une chanson sur la politique, sujet dont sa belle ne veut plus

181 Sur l'actualité de la question on pourra lire S. Chaudier, « "Être viril dans la chanson française contemporaine" » dans Stéphane Chaudier (dir.) (ed.), *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française. Représentations et enjeux*, PUP, 2018, p. 291-308 et plus largement l'ouvrage dont il est tiré. Je conseille également, liant la question du militantisme à la question chansonnière, l'article suivant : C. Prévost-Thomas et H. Ravet, « Anne Sylvestre, sorcière, comme les autres... », *Travail, genre et sociétés*, 2010, n° 23, 1, p. 5-25.

182 OCB 1, *op. cit.*, p. 230.

183 *Ibid.* p. 231.

184 *Ibid.*, p. 199-200.

entendre parler. Les femmes éloignent même l'homme de l'activité politique. La femme est on le voit laissé tout à fait à la marge de l'action politique. Cela n'est pas très surprenant en soi venant d'un homme du début du XIX^e siècle. Mais la caractérisation virile du sujet n'est pas pour autant sans politique au-delà du sexisme évident : pourquoi des hommes, et pourquoi des soldats ? Elle transmet à mon avis une évolution sociale majeure du XIX^e siècle : l'émergence de l'institution militaire au sein de l'état nation en parallèle de la République. Je me fonde pour appuyer cette thèse sur le tome 2 de « Histoire de la virilité »¹⁸⁵ et sur les chapitres rédigés par Jean-Paul Bertaud en particulier¹⁸⁶. Je cite simplement le début du chapitre « L'armée et le brevet de virilité » pour s'en convaincre :

Alors que sous l'Ancien Régime l'apprentissage de la virilité militaire était offert à quelques dizaines de milliers de soldats ou de miliciens, les casernes et les camps, au XIX^e siècle, s'ouvrent à des millions de jeunes gens. L'identité masculine s'acquiert désormais à la caserne.¹⁸⁷

Cette dernière phrase m'amène à formuler que Béranger articule ici les éléments d'une virilité qui a été restructurée au tournant du siècle par les régimes politiques successeurs de l'ancienne monarchie, qu'il s'agisse de la République ou de l'Empire, en usant pour cela de l'institution militaire comme d'un moyen pour embrigader des générations entières, avec la conscription, dans leur projet politique, et ce en reformatant intégralement la virilité par la même occasion pour la rendre accessible et désirable à tous les hommes, et pas seulement à une minorité privilégiée de nobles qui seuls tiraient un prestige du métier des armes, quand les soldats étaient au siècle passé les dépositaires d'une « virilité grossière, proche de la bestialité »¹⁸⁸. Ce projet politique et philosophique de rénovation du soldat va donc se concrétiser par une alliance de circonstance entre l'institution militaire et les révolutionnaires de 1789, qui font mutuellement avancer leurs intérêts en liant leurs destins. L'armée devient une centrale des régimes succédant à 1789 et les militaires deviendront des acteurs essentiels de la vie politique – Napoléon n'est que l'exemple le plus manifeste – et les régimes usent de l'armée comme d'un outil d'embrigadement politique des jeunes hommes de toute la France. Les Jacobins font de l'institution le vecteur de l'éducation civique qui doit passer aussi bien par l'éducation aux thèses républicaines que par la formation physique, l'empire en fera une institution qui a pour objectif de régénérer la société, de « pénétrer la société civile [de son

185 A. Corbin (dir.), *Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, vol. 3/2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle.

186 J.-P. Bertaud, « L'armée et le brevet de virilité » p. 63-79 ; « La virilité militaire » dans *Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, vol. 3/2. Le triomphe de la virilité. Le XIX^e siècle, p. 161-206.

187 J.-P. Bertaud, « L'armée et le brevet de virilité », *art. cit.*, p. 63.

188 J.-P. Bertaud, « La virilité militaire », *art. cit.*, p. 163.

honneur], conduire à l'union nécessaire de toutes les énergies et inculquer aux citoyens le devoir de se sacrifier [...] pour la *res publica* désormais incarnée par le Premier consul. »¹⁸⁹. Béranger commence à écrire en 1813, est né en 1780, il a donc grandi sous ces codes de virilités – bien qu'il ait échappé à la conscription – et dans un environnement où toute une production culturelle s'était mise à véhiculer ces nouveaux standards. Il faut voir l'œuvre de Béranger comme un produit de ces institutions mais, chose singulière, elle se situe après l'échec de l'entreprise militaire et expansionniste napoléonienne. La nature des frustrations que j'ai relevées plus tôt s'éclaire tout à fait à la lumière de ces considérations historiques et politiques, et illustre comment la virilité rénovée a su se perpétuer malgré un échec de l'institution qui la véhiculait et des pouvoirs qui l'avaient structurée, comme un tort fait aux Français, car ils sont des hommes, des soldats, et l'ont toujours été, comme leurs ancêtres les gaulois. Cette dimension genrée de la figure du Soldat-Citoyen et la place qu'elle occupe dans la chanson bérangerienne s'étend d'ailleurs au chansonnier et à ses amis : en effet la sociabilité masculine elle aussi a été restructurée par la militarisation de la société. Jean-Paul Bertaud l'explique en ces termes :

Les rites d'initiation [...] les rudes exercices [...] les longues manœuvres [...] font patrie, avec le pain et le vin partagés, du parcours qui mène à l'intégration au sein d'un régiment. Un esprit de corps s'y manifeste. Fait de la fidélité au groupe et du respect de ses traditions, il est fort d'une éthique qui commande l'unité et la solidarité. Il inspire les compagnons d'armes et les transforme en une société de frère.¹⁹⁰

Et j'ajoute également cette seconde citation :

Pour être des héros, les grognards de la Grande Armée n'en sont pas moins des hommes qui savent être parfois en gaieté avec la bouteille et apprécier le beau sexe. La propagande officielle ne manque pas de mêler vertus martiales et sexualité. Les chansons, qui sont souvent des commandes du pouvoir, vantent les exploits guerriers et les performances sexuelles des militaires. Ils sont pour plus d'une Margot l'idéal masculin.¹⁹¹

Ces deux citations me permettent de faire le lien avec l'épicurisme et l'*ethos* d'amitié virile du chansonnier, mais aussi la caractérisation de ce qui fait le français : l'amour des femmes, de la bonne chair, l'amour de la patrie. On le voit l'intégralité du sujet Bérangérien trouve sa place dans ce mouvement historique de rénovation de la virilité. Il est à mon sens d'ailleurs assez révélateur des valeurs qu'on peut trouver dans la « chanson française » plus généralement dans les siècles sui-

189 *Ibid.*, p. 175.

190 J.-P. Bertaud, « L'armée et le brevet de virilité », *art. cit.*, p. 79.

191 J.-P. Bertaud, « La virilité militaire », *art. cit.*, p. 182.

Hors les connecteurs logiques, je retiendrai ici trois mots : France, peuple, et français. Non seulement ils sont les noms ayant le plus d'importance, mais surtout ils sont proches d'un point de vue sémantique, en particulier « France » et « Français », ainsi que le mot « pays » qui arrive à peu près à un même degré d'importance que « Français ». « Peuple » peut également être considéré comme proche de « France » et « Français ». À mon sens, y voir les termes qu'il faut retenir est justifié. On pourrait étudier chaque terme séparément, mais je vais me contenter de formuler une hypothèse, qui est compatible avec ce que j'ai jusque-là énoncé sur les actants individuels, et proposer un actant collectif qui synthétisera ces termes relativement connexes : chez Béranger, l'actant collectif qui fait la synthèse des actants individuels sujet et adjuvant est le Peuple français.

Je prendrai quelques chansons où on trouve une stratégie du mandatement, qu'il s'agisse d'un « nous », car il pourrait s'agir d'un actant collectif ou de son invocation par le locuteur seul.

Par exemple « Les Gourmands » : il y a une énonciation à la première personne du pluriel et le dernier couplet, par l'appel et par l'usage de l'impératif, qualifie ce sujet collectif comme « Français »¹⁹² et comme épicurien, un peuple que « l'air »¹⁹³, le vin, inspire. C'est ici un des aspects de la jonction entre le sujet chansonnier et le Soldat-Citoyen, qui se confond avec l'ami : le Peuple français est un peuple épicurien et aussi poète, un peuple spirituel. Dans « Ma dernière chanson peut-être », le « nous » s'affirme dans le dernier couplet par rapport au « je » de l'énonciateur utilisé dans le reste de la chanson – emploi de cette stratégie de mandatement – et ce « nous », les « amis »¹⁹⁴ et le chansonnier, sont les « Français »¹⁹⁵ qui doivent, dans l'adversité, continuer à chanter. Encore une fois on a ici l'évocation de ce peuple chantant. Ce peuple est également doté d'une généalogie : les Gaulois précédaient les Français, mais ces Gaulois formaient déjà, dans la chanson « Brennus », un « peuple hospitalier »¹⁹⁶. Politiquement, ce peuple se situe exactement dans le positionnement du Soldat-Citoyen, preuve en est qu'il s'en fait l'extension logique quand le Soldat-Citoyen exprime sa frustration politique : dans « Le Champ d'Asile » le refrain qui rythme la plainte des soldats bannis est ainsi : « Sauvages ! nous sommes Français ; / Prenez pitié de notre gloire »¹⁹⁷. Le peuple est également, et explicitement, caractérisé par son libéralisme dans la chanson « Ma République », où le dernier couplet voit le chansonnier et ses amis, regroupés par le « nous », et

192 P.-J. de Béranger et Grandville, OCB 1, *op. cit.*, p. 88.

193 *Id.*

194 *Ibid.*, p. 90.

195 *Id.*

196 *Ibid.*, p. 297.

197 OCB 2, *op. cit.*, p. 14-16.

après avoir légiféré sur ce que serait leur régime politique, se qualifier de « peuple si pacifique »¹⁹⁸. On retrouve cet appel au peuple, non seulement libéral, mais aussi chantant, dans le dernier couplet de la chanson « Le Vieux Sergent » : « Peuple, à ton tour que ces chants te réveillent »¹⁹⁹. Cet appel au peuple n'est pas toujours explicite, parfois il y a simplement un usage du « nous » qu'on pourrait rattacher à la voix populaire, sans que celui soit nommément désigné comme Peuple ou Français, mais si on devait définir l'actant collectif qui est sous-tendu dans l'œuvre de Béranger, on pourrait le qualifier de « peuple », et si on devait lui attribuer des caractéristiques, on pourrait lui rattacher celles du chansonnier épicurien et du Soldat-Citoyen également, et, par conséquent, le qualifier de Français.

Toutefois il me faut préciser que si le Peuple français est l'actant collectif privilégié par Béranger, il n'est pas le seul peuple qui existe dans son imaginaire politique. Par contre, il est le peuple par excellence, et ainsi caractérisé par son universalisme, qui prend ici une dimension messianique. Chez Béranger les peuples étrangers sont souvent des peuples barbares, presque au sens premier du terme, des peuples qui ne sont pas civilisés, pas pleinement peuple. Ce terme de « Barbares » se retrouve d'ailleurs tel quel dans la chanson « L'Orage »²⁰⁰, où ces peuples barbares sont ceux qui, renversant Napoléon, mettaient fin à la Révolution et permettait la réaction anti-libérale, et ce n'en est pas la seule occurrence – dans « Le Violon Brisé »²⁰¹ ou le « Le Pigeon Messager »²⁰² ils sont également présents... Pour autant on aurait tort de penser que Béranger fait preuve d'essentialisme, sur ce point en tout cas, et que certains peuples seraient moins égaux devant l'aspiration à la Liberté que d'autres. Même si certains peuples sont plus souvent barbares et ennemis que d'autres, notamment les peuples d'Europe de l'Est, qu'on retrouve comme antagonistes dans « Les Gaulois et les Francs » et dans les œuvres plus tardives sur la guerre civile en Pologne, la chanson qui éclaire le plus sur le fait que, chez Béranger, le peuple est le sujet collectif, et le sujet politique, par excellence, est « La Sainte Alliance des Peuples ». Le premier couplet le dit d'ailleurs très explicitement :

« Ah ! disait [la paix], égaux par la vaillance,
Français, Anglais, Belge, Russe ou Germain
Peuples formez une sainte alliance

198 OCB 1, *op. cit.*, p. 251.

199 OCB 2, *op. cit.*, p. 209.

200 *Ibid.*, p. 95.

201 *Ibid.*, p. 188.

202 *Ibid.*, p. 152.

Comme le Soldat-Citoyen, la légitimité du peuple comme sujet politique vient de sa « vaillance » martiale, et tous les peuples y sont éligibles. Mais derrière cette égalité des peuples, qu'on retrouve dans d'autres œuvres de différents moments de la vie de Béranger, qu'il chante le peuple grec, le peuple polonais, ou qu'il appelle d'une façon indifférenciée à une fraternisation des peuples en un même « genre humain »²⁰⁴ dans « Les Quatre Ages Historiques », est-ce que le peuple est caractérisé ? En fait sa caractérisation est la même que celle du Peuple français : outre la légitimité martiale, moralement, tous les peuples sont épicuriens, tous les peuples aspirent à l'être tout du moins, et à être libres de mœurs et en politique. C'est dans ce sens qu'on peut lire le vers : « Pour l'étranger coulez, bons vins de France »²⁰⁵ de la chanson « La Sainte Alliance des Peuples ». Par extension, cela se manifeste par un messianisme de la France, le pays des « Fils d'Épicure », qui doit civiliser les autres peuples : comme dit dans la chanson « Brennus » elle doit « Porter la joie autour du monde »²⁰⁶, ici manifestée par « Mille vaisseaux [allant] sur l'onde / Chargés de vins et de fleurs pavoisés »²⁰⁷. Cette « destinée manifeste » on la retrouve enfin dans la chanson « Le 14 Juillet » : « Ou nous semons chaque peuple moissonne »²⁰⁸. Finalement, si tous les peuples sont actants collectifs, l'idée même de peuple se réduit à l'idée que Béranger se fait du peuple français, le peuple par excellence à ses yeux.

Pour conclure on appuiera que l'actant collectif qui fait synthèse des actants individuels sujets et adjuvants chez Béranger, dans sa vision politique, est le Peuple, et principalement le Peuple français, le peuple le plus civilisé, et qui doit porter chez les autres peuples soumis à l'ordre ancien le libéralisme de mœurs et le libéralisme politique.

205 *Ibid.*, p. 26.

204 OCB 5, *op. cit.*, p. 135.

205 OCB 2, *op. cit.*, p. 28.

206 OCB 1, *op. cit.*, p. 297.

207 *Ibid.*

208 OCB 5, *op. cit.*, p. 12.

POTTIER, ENTRE INSPIRATION BÉRANGERIENNE ET RUPTURE IDÉOLOGIQUE, POLITIQUE, ET STYLISTIQUE

Chez Pottier j'ai délimité plusieurs figures de sujets. Tout d'abord j'ai estimé nécessaire de faire un retour sur les productions de l'année 1830, des pastiches de Béranger mais qui mettent en évidence la continuité entre les deux auteurs. Cette continuité établie, je développerai les différentes figures qu'on peut trouver chez Pottier : le Chansonnier Visionnaire, et l'Ouvrier Insurgé.

LA JEUNE MUSE : REPRISE À L'IDENTIQUE DES SUJETS BÉRANGÉRIEN CHEZ LE JEUNE POTTIER

Tout d'abord on s'attardera sur toute la production de l'année 1830. Pottier parvient à faire tirer un petit ouvrage comportant quelques chansons, *La Jeune Muse*. Ces feuilles sont très intéressantes : elles constituent une preuve indubitable de l'influence de Béranger sur le jeune Pottier, qui reprend, entre autres les mêmes figures pour sujets et adjuvants que le modèle. En l'absence d'autre production, qui soit connue du moins, jusqu'en 1848, cela me servira de base pour appuyer le reste de mon analyse des sujets et adjuvants chez Pottier, et en quoi ils évoluent par la suite par rapport à ceux de Béranger.

Tout d'abord chez Pottier on retrouvera la figure du chansonnier, très prégnante dans « Reprends ta lyre », « Mon destin » et « Poursuis ta course ». Dans « Reprends ta lyre », la figure du chansonnier, la chanson étant dédiée à Béranger, est caractérisée politiquement comme un patriote libéral, moralement comme un épicurien et fruit du contexte historique et social révolutionnaire. Les deux premiers points sont parfaitement résumés dans le dernier couplet :

Ranime-toi père de l'Aï qui brille
Lise déjà t'offre ce doux nectar.
L'amour paraît, le vin mousse et pétille ;
A ton pays donner encore un regard.
En nous quittant, la liberté soupire
Cas ses enfants tardent à la venger.
Arme ton bras du fouet de la satire,
Reprends ta lyre, ô divin Béranger.²⁰⁹

On retrouvera ici la dimension épicurienne du chansonnier aux trois premiers vers, et les deux

209 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 54.

concepts maîtres de l'action politique du chansonnier, à savoir « le pays » et « la liberté ». Pour ce qui est de la contextualisation du chansonnier comme émanation de la révolution et du libéralisme, le fait que son départ a également un impact sur ce contexte en ce que le départ du chansonnier, le thème de la chanson, semble s'accompagner d'une mort de la liberté et d'une renaissance réactionnaire. Ainsi on voit « De vils flatteurs [...] la race / Renaître encor dans le palais des rois ? »²¹⁰ relever le « temple » des « préjugés » alors que dans le même temps l'énonciateur s'exclame : « liberté [...] ton arbre succombe »²¹¹. De même dans « Mon destin » le chansonnier se place explicitement dans la veine bérangerienne, le « divin modèle »²¹², quand il dit d'une part vouloir chanter « le plaisir, la tendresse »²¹³, et se faire épicurien, mais également « de [sa] patrie embrasser la défense »²¹⁴. On notera que, suivant la stratégie d'identifications locuteur/énonciateur de Béranger, lui-même utilise la stratégie du mandatement par un *ethos* de l'amitié, qui revient ici au refrain : « Vivons heureux, unis par l'amitié »²¹⁵. On retrouvera les mêmes caractérisations dans « Poursuis ta course » : le chansonnier épicurien qui cherche avec « une maîtresse / Le doux plaisir d'un humble grenier »²¹⁶, le chansonnier politique qui pleure « la liberté notre mère »²¹⁷.

On retrouve également la figure du Soldat-Citoyen et celle du peuple français, reprises à l'identique. Précisons toutefois que pour des raisons de contexte historique, la figure du soldat n'est plus tant le grognard que celle des insurgés des journées de juillet 1830 : qu'elles soient ou non antidatées, la première chanson, « Vive la liberté », n'est pas signalée comme la première chanson de l'auteur et datée de ce mois sans raison. On prendra l'exemple de « L'hymen de l'exilé », une chanson ou s'exprime à la façon de chez Béranger un soldat frustré de sa patrie, qui la pleure à la façon d'une femme qu'il abandonnerait. On a le double conditionnement d'une virilité reproduisant de ce que j'ai pu montrer chez Béranger – par l'analogie qui est faite entre l'amour d'un homme pour une femme, qui tient aussi à l'éthique épicurienne, et celle du Soldat-Citoyen pour la France et qu'on retrouve dans le vers « Amour, bonheur, patrie, / En toi j'ai tout trouvé »²¹⁸ – mais également la frustration du sujet politique qui s'exprime ici sous la modalité de l'exil. On a ici la reproduction d'une topique bérangerienne quasiment à l'identique. De la même façon, on retrouve dans

210 *Id.*

211 *Id.*

212 *Ibid.*, p. 36.

213 *Id.*

214 *Id.*

215 *Id.*

216 *Ibid.*, p. 39.

217 *Id.*

218 *Ibid.*, p. 35.

la chanson « Le dernier espoir », avec les peuples comme sujet collectif, avec le peuple français comme référent : « En invoquant la France, / Ils tombaient en héros, la France reposait !!! ». On pourrait développer plus longtemps sur le pastiche que constitue *La Jeune Muse*, mais il n'échappe pas à une lecture même superficielle la similarité entre cet essai de novice et l'œuvre du maître dans la forme et dans le fond. Elle est du reste assumée : l'œuvre est dédiée à Béranger, il est plusieurs fois fait référence au maître, comme dans « Reprends ta lyre », chanson qui lui est même adressée, ou bien dans « Le petit Dieu », une chanson sur la vocation chansonnière de Pottier et qui le place dans la lignée de Béranger.

On retrouve donc chez le Pottier des origines des sujets similaires à ceux présents chez Béranger. La filiation est claire dans la production, et si on ignore exactement dans quelle mesure la production entre l'année 1830 et l'année 1846 – entre ces deux dates, rien de ce qu'il a pu produire n'est connu – je peux affirmer que l'œuvre de Pottier prend bien racine chez Béranger. Je peux, ceci étant affirmé, m'attaquer à la production « originale » de Pottier, et aux sujets qui l'habitent.

CHANSONNIER : LE FOU VISIONNAIRE ET SOLITAIRE

J'aborde d'abord la figure du chansonnier. Cette figure évolue en effet chez Pottier et se reconfigure grandement. Si elle reste fondamentalement empreinte d'épicurisme, notamment dans sa production qui ne ressort pas du genre qui me préoccupe²¹⁹, cette figure va diverger et évoluer dans une autre direction.

Une première divergence demeure dans la distance que prend le chansonnier avec l'action politique dans les chansons. Il ne s'articule jamais en tant que chansonnier à l'action politique, c'est-à-dire que quand cette stratégie est employée, le « Je » n'est pas déterminée comme la figure du chansonnier. Au contraire, la figure du chansonnier est une figure qui ne participe pas, isolée et marginalisée comme un fou, un fou qui « dévoile » la vérité du monde, qu'il s'agisse du monde présent ou de celui à venir et qui résulte du progrès social. Ce sujet n'est pas central dans la période de production qui court jusqu'à juin 1848 et il est compliqué de tirer quelque chose des quelques chansons où le chansonnier est clairement présent : « Mirliton »²²⁰ est l'unique occurrence de cette figure du chansonnier sur cette période, les chansons étant des entités autonomes dans « Propa-

219 La chanson « Vieille Histoire et vin vieux » à la page 79 du recueil est prototypique de cette production. Elle porte des éléments singuliers à Pottier par rapport à Béranger, mais la veine épicurienne y est clairement affirmée, même si elle trouve des justifications différentes de l'épicurisme de Béranger.

220 OCP, *op. cit.*, p. 52.

gande des chansons »²²¹. Comme cela a déjà été dit plus tôt, aucune stratégie de mandatement ne s’y trouvait, mais le chansonnier est peu caractérisé autrement que par sa fonction de chansonnier, qui le fait devenir un « instrument ». D’ailleurs toute la chanson il se réifie, devenant « petit bâton », « harpe ou trompette », un « pauvre gosier sans voix » avec non pas une bouche mais une « embouchure ». On a ici une première occurrence d’une distanciation d’avec les acteurs révolutionnaires, bien qu’elle soit partielle, et aussi un élément qui se développera plus tard chez Pottier : son pessimisme.

La répression de juin 1848 va constituer une rupture dans le parcours politique de Pottier et dans sa vie personnelle²²². La phrase que j’avais relevée dans la rapide biographie de l’introduction de ce mémoire « Je lus Fourier ; je devins le « Fou » en question [de la chanson « Quel est le fou ? »] en flons-flons et en lafaridondaines » est assez évocatrices du changement politique et poétique qu’on voit chez l’auteur et du parallèle qu’on doit voir dans la caractérisation du chansonnier et la théorie politique de Fourier, chose que je vais argumenter en analysant la caractérisation du chansonnier dans cette chanson.

Toutefois au préalable de toute analyse, il faut éclaircir si les chansons des années 1848 et 1849, et qu’on trouve dans la partie du recueil « La Réaction », constituent des chansons sociales. À cette période on voit en effet émerger un nouveau schéma récurrent chez Pottier, et qui perdure durant toute sa production, schéma directement héritier selon moi de la chanson « Mirliton », mais qui se détermine pleinement à cette période de la vie de Pottier et qu’on appellera « Chanson du fou » pour coller au sobriquet que se donne Pottier dans sa correspondance. Vis-à-vis de la définition préliminaire, la chanson « Quel est le fou ? »²²³ peut être considérée comme le modèle, c’est donc son analyse qui va éclairer si oui ou non les « chansons du fou » sont des chansons sociales. Tout d’abord sur la limite qui m’apparaît la plus flagrante c’est que le mandatement n’est pas réalisé : le « Je » reste seul sujet de l’action et la première personne du pluriel ne se trouve jamais au cas sujet. Sa seule occurrence se trouve dans la mention « nos instincts », mais le sujet collectif n’est pas plus clairement nommé et ne devient pas dans ses lieux de réalisation favoris, le refrain – ici le dernier vers – ou le couplet final, le sujet de l’action. Bien au contraire, le refrain « Le monde ou moi, quel est le fou ? » consacre l’isolement du « Je », de même que le dernier couplet, qui consacre cet isolement du chansonnier :

221 *Ibid.*, p. 50.

222 *Ibid.*, p. 23.

223 *Ibid.*, p. 59.

Mais j'affirme et leur raison nie
 Suis-je fou ? Non ! Leur raison ment.
 Au nouveau monde, à l'Harmonie
 Je crois comme au nord croit l'aimant !
 Comme lui rien ne m'en détourne ;
 A Bicêtre sous un verrou,
 Je dirais encore : « Elle tourne ! »
 Le monde ou moi, quel est le fou ?

Le chansonnier commence par reprendre toute sa caractérisation de fou, en en faisant une affirmation, en revendiquant ce statut dans les deux premiers vers, et en assumant une polarisation entre lui et la société qui le qualifiait de fou. Ainsi la multiplication des figures d'oppositions dans les deux premiers vers : opposition de sens entre affirmer et nier, opposition entre « fou » et « raison(ne)ment », opposition au sein des vers entre trois premières syllabe et les cinq dernières, qui recourent les oppositions précédentes en les regroupant dans des propositions différentes, avec « Mais j'affirme et / leur raison nie » et « Suis-je fou ? / Non ! Leur raison ment ». Le couplet, consacrant la conviction du chansonnier, l'isole comme le fou qu'il est en l'enfermant à l'asile de Bicêtre. Le statut social de fou, d'individu à isoler, est une revendication de l'auteur, sa marginalisation est confirmée. C'est en cela qu'on peut dire que la stratégie de mandatement est totalement abandonnée. Pour autant, est-elle abandonnée sans profit aucun ? En fait on peut voir que cet abandon se fait au profit intégral des autres stratégies. Par exemple cet isolement, et toutes les persécutions dont est victime le chansonnier, jouent la stratégie du « spectacle de l'indignation », qui s'appuie autant sur les torts qu'on lui fait que sur l'isolement et la marginalisation dont il est victime – avant de finir par la revendiquer dans un geste de bravade contre l'injustice. L'ampleur de l'opposition d'ailleurs, en le plaçant dans une position d'observateur extérieur, va s'articuler à la stratégie de la dramatisation historique dont le chansonnier se fait le porteur :

On croit mon esprit dans la lune
 Quand je soutiens qu'en vérité
 La planète, mère commune
 Est grosse d'une humanité ;
 Que l'embryon précède l'être,
 Qu'on prend l'accident pour la loi,
 Et que l'homme est encore à naître...
 Quel est le fou, le monde ou moi ?

Dans ce couplet, celui qui s'appesantit le plus sur la dramatisation historique, avec celui qui le suit, la caractérisation de fou et l'isolement injuste dont le chansonnier est victime est rappelé au préalable de la dramatisation historique : « On croit mon esprit dans la lune ». Son statut de fou, et l'isolement qu'il évoque également, détermine la nature prophétique du récit en intégrant le chansonnier fou dans le drame historique qui se joue. La mobilisation de la métaphore maïeutique, qui recoupe ici un lieu fouriériste de l'analogie entre le fonctionnement de l'univers et le fonctionnement humain, mais qu'on rattache plus largement à un *topos* mythique très répandu de la terre mère – ne citons que *Gaïa/Tellus* des mythologies greco-romaines – contribue à instaurer l'idée d'un grand récit historique. De la même façon la répétition des subordonnées introduites par « que » et subordonnées à la principale « Je soutiens qu'en vérité », structurée sur un verbe de parole, semble mimer une phraséologie prophétique, où la répétition sert à appuyer la « vérité » de la parole révélée. Par ailleurs on remarquera que ces trois propositions subordonnées parlent successivement de trois temporalités successives, passée, présente, et future : « l'embryon précède l'être [...] on prend l'accident pour la loi [...] l'homme est encore à naître ». La parole prophétique ordonne le grand récit universel. Ainsi, cet isolement, qui fait l'absence de réalisation d'un mandat, fait injustice, et donne la crédibilité à la parole prophétique du visionnaire qu'est le chansonnier. J'affirme en conséquence que bien que d'un style différent, et assez unique, les chansons du fou sont des chansons sociales.

Pour ce qui est de la façon qu'a le chansonnier de s'y caractériser, déjà se dessine dans cette précédente analyse plusieurs traits majeurs. Pour ce qui est de la continuité, le chansonnier se caractérise moralement par une continuité partielle avec la figure bérangerienne du chansonnier épicurien, passant par un réinvestissement des lieux du boire et du manger, mais politiquement par une différence absolue puisque le chansonnier est un adepte du fouriérisme.

La modestie matérielle du chansonnier va de pair avec l'épicurisme, à la façon de ce qu'on trouvait chez Béranger, mais elle ne se développe pas sous l'aspect festif qui permettait le mandatement. On retrouve l'identique modestie matérielle, du moins le détachement du luxe, et un attachement à la nourriture et au vin en particulier. Un exemple se trouve dans « Le petit oublié »²²⁴ : le chansonnier se figure ici dans un *alter ego*, un jeune paysan. On peut affirmer y voir un *alter ego* à partir du vers « Mon cœur est un nid de chansons/Mais ma bouche n'a pas de sons. », avec ainsi que dans « Mirliton » une vocation chansonnière mais un pessimisme. On retrouve aussi dans les

224 *Ibid.*, p. 66.

vers : « Leur doigt me montre au médecin./Son esprit dit-on n'est pas sain » la caractérisation de fou marginal. Et cet *alter ego* se caractérise par sa modestie matérielle :

De mes loques je suis honteux,
Je suis chétif et souffreteux,
Mon pain noir reste sous mes dents,
Mon regard ne voit qu'en dedans.

Mais cette modestie n'est pas quelque chose de particulièrement mis en avant, pas plus que l'appartenance du chansonnier à une classe sociale en particulier dont il pourrait se faire la voix – cette chanson qui situe l'*alter ego* du chansonnier comme paysan constitue à ce titre une exception. Et ce n'est pas dénué de sens : cette modestie servait avantageusement une stratégie de mandatement chez Béranger, elle permettait de faire union entre le poète et ses amis – ce que permettrait également l'expression de l'appartenance à une classe sociale précise – contre les puissants, les « gourmands », etc. Ici, n'en ayant pas besoin, la pauvreté, d'ailleurs bien moins esthétisée que chez un Béranger, qui en faisait une « modestie heureuse » des bons pauvres dans « Les Gueux »²²⁵, devient une source de souffrance pour le chansonnier, particulièrement par la faim qu'elle induit. C'est ainsi que ce qui était développé chez Béranger sous un angle positif, l'épicurisme heureux, est ici plutôt développé sous un angle négatif de pauvreté, qui découle d'une frustration matérielle. On liera alors dans cet optique d'une réactualisation du trope épicurien les motifs de la faim et de la soif d'alcool qui anime souvent le chansonnier dans ces chansons du fou, et sont liés à sa souffrance mentale et à sa qualité de prophète. On peut prendre pour la frustration de la fin « Fringale »²²⁶ et « Ce que dit le pain »²²⁷. Le refrain de la première chanson insiste particulièrement sur le lien à faire entre la faim et la figure du chansonnier :

Bonsoir au poète,
Quand la bête
A faim !

Un lien que développe le reste de la chanson plus amplement. Notons pour renforcer cette idée d'un lien entre la figure du chansonnier et la faim le couplet se référant à la folie du chansonnier « À tâtons dans mon crâne étant/Je sens divaguer un crétin », le trait le plus caractéristique du

225 P.-J. de Béranger et Grandville, OCB 1, *op. cit.*, p. 149.

226 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 78.

227 *Ibid.*, p. 85.

chansonnier, lié aussi à la faim. La chanson « Ce que dit le pain »²²⁸ est aussi une chanson qui met en avant ce lien entre la nourriture et le chansonnier. Le chansonnier prophète se distingue dès le premier vers du corps social : « J'entends les plaisants répéter ». Il s'attelle alors à être celui qui révèle « ce que dit le pain » :

Savez-vous ce que dit le pain ?

Savez vous ce que dit le pain ?

Il dit : « Mangez, je suis la vie ! »

Le chansonnier prophète est celui qui sait lire le monde et qui dit sa vérité : la répétition est un effet de style qui permet de mettre l'accent sur la révélation, au sens fort et religieux, que constitue sa tâche prophétique. Cette vérité révélée est ici celle qui se cache derrière le pain : le chansonnier y voit l'analyse historique et le programme politique socialiste utopique qui est le sien, et qu'il synthétise à la fin des couplets dans les refrains successifs. On a ainsi une structure en forme d'énumération, avec d'abord l'éloge du travail qui produit le pain : « Gloire au bras qui laboure », puis un couplet consacré à l'idée de progrès, effort douloureux que le pain apaise : « J'ai passé sous la meule ! ». S'ensuit un couplet consacré à l'abolition de la propriété privée et à l'instauration de la propriété collective des moyens de productions « Fais [ici le sujet est le « vertige de la faim » du « Travailleur », c'est donc de ce dernier qu'il s'agit] ta grande fournée », et la chanson se conclut sur le fait naturel que constitue l'absorption de nourriture, ce qui en conclusion semble lier ce fait, au vu notamment des précédents couplets, à un cycle qui se rattache selon moi à l'idée fouriériste d'Harmonie, ce que semble également indiquer le refrain « C'est mon apothéose », l'idée d'Harmonie étant un peu le pinacle de la pensée fouriériste, la fin du fait historique, ce qui justifierait aussi sa place en fin de chanson. On a donc bien un lien entre la figure du chansonnier fou et la nourriture. De même on retrouvera un lien entre chansonnier fou et alcool, particulièrement le vin, dans un rapport même plus riche de sens. Par exemple, dans « Vieille histoire et vin vieux »²²⁹ le premier couplet est déterminant :

Gloire au poète ivrogne

Qu'allume un vieux bourgogne

L'apocalypse en nous

Coule avec ses glouglous.

228 *Id.*

229 *Ibid.*, p. 79-80

On retrouve la caractérisation préliminaire du locuteur, le « poète ivrogne », le second terme dévalorisant évoquant la marginalité de cette figure se substituant dans la perspective du lien avec les valeurs de l'épicurisme au terme « fou ». La capacité prophétique du chansonnier est présente via le terme « apocalypse », et est présentée comme contenue ou constitutive du vin, puisqu'elle « coule [en nous] avec ses glouglous », ce qui confirme qu'ici l'ivrognerie est un équivalent à la folie. L'analogie entre la dive bouteille et la capacité divinatoire se retrouve de même dans la chanson « Le prophète en goguette ». Outre le titre qui invoque d'entrée la figure du chansonnier prophète, on trouve au troisième couplet les vers suivants : « Je vois au goulot de ma lorgnette, / Terre lumineuse et ciel nouveau... ». Ici la capacité de voir dans l'avenir du chansonnier est assimilée très directement à une bouteille d'alcool. Le dernier couplet confirmera ce fait, tout en rappelant que l'ivrognerie fait du chansonnier fou un marginal et menace sa crédibilité aux yeux du public, bien que ce rappel se fasse sur un ton assez léger : « Tiens-toi ferme au mur, sage prophète, / Ou tu coucheras dans le ruisseau... ». Le fait d'être chansonnier prophète est ici dépeint comme une forme de prise de risque, où le chansonnier peut finir par tomber dans la marginalité. Pour finir notons qu'on trouvait d'ailleurs ce même lien entre vin capacité prophétique dans le dernier couplet de « Fringale » avec les vers « Et l'huile en mon quinquet divin / Remonte avec un doigt de vin ». Ainsi on peut voir que la modestie et l'épicurisme du chansonnier que Béranger et le jeune Pottier développaient de façon positive pour affirmer des valeurs d'amitiés et de francité dans une stratégie de mandatement sont renouvelées par Pottier : le chansonnier est un être marginal, misérable, et son épicurisme toujours présent est lié à une misère qui est d'une part source de souffrance mais en plus l'isole en activant chez lui sa capacité prophétique, capacité singulière.

D'un point de vue politique, le chansonnier est fouriériste, même si le mot même n'est jamais clairement énoncé, ce qui a un impact sur la façon de le caractériser plus que sur des prises de positions politiques clairement énoncées. Toutefois, et comme c'était par cet axe que j'avais analysé le positionnement de Béranger, je développerai mon analyse en deux temps : un premier temps dédié à l'analyse des prises de positions explicites qu'on peut trouver dans quelques chansons, un second dédié à une analyse qui se fonderait sur une autre hypothèse, à savoir que l'*ethos* même du chansonnier témoignerait du positionnement politique fouriériste.

La politisation du chansonnier Bérangérien est caractérisée par son attachement explicite à certaines causes ou idées, nommément la Liberté et la Patrie. Il est plus complexe de soumettre les chansons du fou à ce processus, en tout cas celles mentionnées jusque-là, puisque le chansonnier

étant hors de la société, il est dans une position souvent inefficace pour agir. Dire ce qui est ou ce qui sera, tenir son rôle de prophète, n'est pas aussi manifestement porteur d'un engagement que ce qu'on pouvait voir chez Béranger de ce point de vue là, le chansonnier étant désengagé. Pour dégager les engagements du chansonnier, j'use de trois chansons du fou où le chansonnier est plus actif et plus militant dans sa prise de position : « Qui la vengera », « Don Quichotte », et enfin, un cas transitoire vers un autre volet de mon analyse, « Un utopiste en 1800 ».

« Qui la vengera » voit le chansonnier se figurer en fossoyeur de la République après le coup d'État de décembre 1851. On sait qu'il s'agit de lui grâce aux vers « Seul, je creuse son trou. / Je chante et je suis fou ». Ce fossoyeur attend le retour de la République et il révèle donc ses positions par cet éloge funèbre et cette prière du retour et il ressort principalement l'adhésion à deux valeurs phares : la Justice, aussi bien économique que politique, et le Travail. Pour ce qui est du premier point, il est révélé explicitement aux vers quatre, cinq et six :

Elle était jeune et blonde
C'était l'âme du monde.
Ses champs étaient semés.
- Qui donc, mon Dieu ! La vengera ?
Ses champs étaient semés
Pour tous les affamés.
[...]
Ah pour s'en rendre maître,
Comme il l'a prise en traître,
Comme il a bu son sang !
- Qui donc, mon Dieu ! La vengera ?
Comme il a bu son sang
Le sang de l'innocent
[...]
Les loups et les vipères
Sortent de leurs repaires
Les droits sont éventrés.
- Qui donc, mon Dieu ! La vengera ?
Les droits sont éventrés,
Les serments déchirés²⁵⁰

250 *Ibid.*, p. 71-72.

Ici on a la présence de notions de justice politique et économique. On trouve en effet une opposition entre une République personnifiée par une jeune fille innocente et pure et, non nommés, Napoléon III et ses partisans. La première est « jeune et blonde » et « innocent », le second l'a « prise en traître » et ses suivants sont « les loups et les vipères ». On a donc la description par la figure du chansonnier d'une première injustice dans le coup d'État même. Pour ce qui est d'une frustration des droits politiques dénoncées, on trouve « Les droits sont éventrés, / Les serments déchirés », et pour ce qui est d'une injustice économique « Ses champs étaient semés / Pour tous les affamés ». On trouve ici, avec ces évocations d'injustice et d'inégalité politiques et économiques, des jugements politiques qui vont chercher leurs fondements chez Proudhon et Fourier par exemple. Pour ce qui est de la question du Travail, ce point fondamental revient dans le refrain :

La verra qui vivra !
 La terre enfantera !
 Le marteau chantera !
 Le travail fleurira !
 La rose rougira !

On trouve ici les caractéristiques d'un éloge du travail tout fouriériste : les allégories liant l'activité productive et des faits sociaux à des processus naturels sont significatifs de ce travail très récurrent chez Pottier de l'utilisation de figures de style analogiques pour transmettre cette loi d'analogie universelle que Fourier théorise. Finalement, le dernier vers « La rose rougira » aligne par la couleur rouge, qui est devenue à partir de 1848 le symbole de la gauche de l'échiquier politique, le chansonnier à ce camp politique et à son projet.

La chanson « Don Quichotte »²⁵¹ voit le chansonnier, plus encore que dans la précédente, prendre un rôle actif dans l'action politique qu'il fait sienne. En premier lieu établissons bien que Don Quichotte est bien un *alter ego* du chansonnier : il est celui qui a la parole la plus claire partie de la chanson, il est une figure connue de fou et de rêveur, son combat est un combat pour la justice et un combat solitaire, Sancho Pança étant une figure du sens commun, du raisonnable, qui joue contrepoint avec son fou de maître avec le refrain « Monsieur, disait Sancho Pança, / Laissez donc la chaîne au forçat ». On trouvera dans cette chanson les préoccupations du chansonnier dans les divers masques que revêt le « forçat » que libère Don Quichotte, chaque couplet correspondant à une nouvelle forme d'asservissement que ce dernier brise. On trouve d'abord le « manœuvre »,

²⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

qui est asservi par « l'argent », métonymie du patron, via le « vil salaire », avec donc une critique du système capitaliste, qui est décrit comme déshumanisant via la métaphore du personnage du manœuvre qui devient par sa faute un « Outil dans sa rouille ébréché / Et d'un vil salaire emmanché ». On trouve ensuite le « forçat du collègue », avec une critique du système éducatif qui n'est pas à proprement parler caractéristique de l'orientation proudhonienne ou fouriériste puisque la critique du savoir des pédants est bien plus ancienne, citons les Humanistes Rabelais et Montaigne comme les premières références évidentes, et s'il est vrai que l'enjeu pédagogique a préoccupé les socialistes de longue date²⁵², avec ses singularités, notamment chez Fourier ou elle est pensée dans le cadre du Phalanstère²⁵³, ils se situent dans une continuité historique avec les libéraux et les républicains de façon très large dans la réflexion sur le sujet. Ce simple couplet ne permet pas proprement de dégager quelque chose qui préciserait l'orientation politique de l'auteur à ce sujet la critique restant générique. Le troisième forçat « forçat de caserne » est plus intéressant : la critique antimilitariste qu'on trouve ici est plus proprement de gauche²⁵⁴, en ce qu'elle est un appel à mettre « crosse en l'air » par solidarité de classe entre les militaires et les travailleurs. C'est ce qu'on trouve en creux dans le terme « cannibale » mais conjuguée avec la même réification de l'individu, qui devient « giberne », « mousqueton », et simple « homme à piston » : il est l'ennemi des siens mais n'est que l'outil aliéné par les responsables de l'oppression. C'est la conjugaison des deux qui toutefois rattache cette métaphore à l'idée de « la crosse en l'air » : les capitalistes peuvent aussi être des cannibales dans la rhétorique de gauche, et ici c'est l'absence d'agentivité induite par la réification qui fait du soldat l'outil des opposants. On trouve ensuite la critique des religieux avec le « forçat des sacristies », ou on trouve l'expression d'un certain anticléricalisme qui n'est pas sans rappeler celui d'un Béranger, anticléricalisme tout jacobin, avec par exemple la critique de l'Église comme une institution archaïque propageant « les scrofules du Moyen Âge », mais une critique qui ne le ferait pas en soi sortir du lot. Cet anticléricalisme peut être rattaché à une axiologie fouriériste, le prêtre étant dans l'erreur, car son comportement est caractérisé comme « mortifère ». On parle des « moisissures de la Foi », de « Rome lymphatique », de « scrofules »... la prêtrise, la religion, est une attitude autodestructrice du prêtre et est donc, suivant les lois fouriéristes, contre nature. En-

252 G. Candar, C. Laval et G. Dreux, *Socialismes et éducation au XIX^e siècle*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2018.

253 J. Beecher, H. Perrin et P.-Y. Pétillon, *Fourier*, op. cit.

254 J.-P. Lecomte, « L'antimilitarisme. Proposition de définition », *Les Champs de Mars*, 2001, 9, 1, p. 111-135 On rattache cette critique à « L'antimilitarisme révolutionnaire ». Même si l'article centre son analyse sur le moment de la conceptualisation politique de cette idéologie, le début du XX^e siècle, on trouve chez Pottier l'argumentaire fondamental que Jean-Philippe Lecomte décrit. On pourra considérer que l'antimilitarisme d'un Pottier, celui des socialistes utopiques plus généralement, est en germe cet antimilitarisme révolutionnaire qui ne dit pas encore son nom, forme transitoire et pas tout à fait conscientisée entre celui-ci et l'antimilitarisme républicain.

core un positionnement fouriériste donc. Enfin la mention de « l'union libre » dans le dernier couplet, dédié à la dernière victime, la femme, est une mention très claire des idées fouriériste sur la question du moyen de l'émancipation des femmes, ces dernières étant soumises par la monogamie et le moyen de se libérer étant d'étendre le principe de libre association qu'il imagine comme fondement du phalanstère aux relations amoureuses, via des formes diverses d'unions non-exclusives²⁵⁵.

On trouve donc chez le chansonnier un attachement aux idées socialistes telles qu'elles existent en France au XIX^e siècle. On trouve le désir d'un régime politique républicain dans tout ce qu'il a de plus « rouge », et qui s'opposerait à plusieurs oppressions : oppression économique capitaliste des travailleurs, oppression morale des ecclésiastiques, oppression politique des gouvernants et des forces de l'ordre, et oppression sexiste résidant dans la monogamie. Ce républicanisme est cohérent avec ce qu'on sait de Pottier et de son parcours, teinté de babouvisme, et influencé tant par Fourier que Proudhon, avec, dans les revendications explicites du chansonnier, une difficulté certaines à distinguer les deux influences. C'est ici que je souhaite me pencher sur un cas limite « Un utopiste en 1800 »²⁵⁶, afin d'éclaircir la dominante politique du chansonnier. La chanson présente, ainsi que les précédentes, une figure de fou visionnaire qui aura la parole : la chanson met en scène le dialogue entre deux personnages, et celui qui a le plus la parole quantitativement et défini au premier par métonymie comme « un cerveau brûlé », et est « l'utopiste » du titre, l'autre étant le personnage « réaliste », qui sert de contrepoint, et est chargé du refrain « c'est très beau mais c'est impossible ». Le fou a ici comme fonction de présenter et mettre en scène le monde futur et utopique : cette fonction et posture de « metteur en scène », cet *ethos*, n'est pas absent des chansons précédentes, il se trouvait simplement implicitement dans le fait de laisser la parole à un personnage en particulier. Ici, la première prise de parole du fou est intéressante puisqu'elle explicite cet *ethos* :

— Monsieur, des destins j'ai la clé !
Le monde va changer de face ;
Laisant la routine en coucou,
Déployons notre aile invisible !...

On a une apostrophe initiale au destinataire supposé, et un *ethos* revendiqué d'intermédiaire

255 M. Bozon, « Fourier, le Nouveau Monde Amoureux et mai 1968. Politique des passions, égalité des sexes et science sociale », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2005, 22, p. 125-149.

256 OCP, *op. cit.*, p. 88.

« des destins j'ai la clé » le chansonnier revendique un rôle prophétique. Quant aux trois vers suivants, ils miment très clairement un discours que pourrait tenir un « chauffeur de salle » avant le lever de rideau dans un théâtre populaire, ou un spectacle de rue. On a tout d'abord une affirmation au futur « le monde va changer de face », puis une double injonction faite à l'auditeur ; celle d'abord de se défaire de ses préjugés « laissant la routine en coucou », qui est une première précaution oratoire pour assurer la suspension de la crédulité des auditeurs, et ensuite celle d'en appeler à l'auditoire pour faire un effort d'imagination et s'impliquer dans le récit « déployons notre aile invisible », ce qui se fait entre autres par l'emploi de la première personne de pluriel, donnant à l'énonciateur révélateur un rôle de guide. Cette idée d'un *ethos* du chansonnier révélateur comme typiquement fouriériste mérite d'être développée, notamment à l'aide de l'article « *L'opera del tempo* » de Charles Fourier de Jean-François Hamel²⁵⁷. En effet cet article développe comment chez Fourier il y a une scénographie dans la façon de construire son utopie dans ses textes, notamment comment lui-même se met en scène dans ses comme metteur en scène de son monde idéal :

Devant des rideaux qu'il manipule à sa guise, Fourier annonce dans presque tous ses traités que « la scène change », que « nous allons être témoins d'un spectacle qui ne peut être vu qu'une fois dans chaque globe ». [...] Depuis l'avant-scène, Fourier manipule le complexe réseau de poulies qui abaissent ou lèvent le rideau de son opéra, donnant plus ou moins à voir aux spectateurs sidérés que sont les lecteurs de ses traités, se bornant à « faire entrevoir, et baisser au même instant le rideau ». Fourier tient en effet le rideau des délices de l'Harmonie

Cela m'amène à formuler l'hypothèse que chez le chansonnier de Pottier se trouve un mimétisme intériorisé de l'*ethos* de l'utopiste de Fourier, et que, par extension, la caractérisation du chansonnier comme un personnage isolé et prophète que j'avais dégagé dans un premier temps, est une caractérisation qui se révèle être politique, et, en fait, indissociable d'un paradigme fondamentalement fouriériste.

Pour conclure, le chansonnier, personnage isolé et marginal du corps social, peu partie prenante de l'action politique, mais prophète de cette même action, est un personnage qui se situe politiquement comme un socialiste, mais, plus encore, toute sa caractérisation le situe comme un personnage fouriériste dont la caractérisation toute entière est cohérente avec un paradigme fouriériste.

257 J.-F. Hamel, « "L'opera del tempo" de Charles Fourier », *Cahiers Charles Fourier*, 2000, 11.

L'OUVRIER INSURGÉ

Je vais désormais étudier sur le sujet qui joue un rôle équivalent à celui du Soldat-Citoyen de Béranger et qui en est par de nombreux aspects l'héritier et la continuité altérée pour correspondre à un public et un contexte socio-politique différent et que j'appelle Ouvrier Insurgé.

DU SOLDAT-CITOYEN À L'OUVRIER INSURGÉ : UNE TRANSITION SYMPTOMATIQUE DE PLUSIEURS MUTATIONS INSTITUTIONNELLES SOCIO-ÉCONOMIQUES

Il y a en effet une continuité très nette de Béranger à Pottier avec cette figure. Cette continuité, à la façon de celle qu'on pouvait trouver entre le chansonnier épique républicain et le Chansonnier Visionnaire se trouve ici également, et même est plus marquée et le restera, notamment parce que si le positionnement rhétorique de Pottier était, on l'a vu, différent de celui de Béranger dans la caractérisation de son sujet chantant et son rôle dans l'action politique, l'Ouvrier Insurgé va jouer un rôle similaire au Soldat-Citoyen, rôle d'autant plus prégnant que le chansonnier est en retrait et qu'il porte quasi seul le rôle de l'action. Mais les singularités existent plus tôt pour ce personnage que pour le chansonnier, dont les évolutions datent d'après la révolution de 1848. En effet cette figure se singularise de son modèle par son reconditionnement plein et complet par la question économique, un reconditionnement qui se fait manifeste dans les chansons de la révolution de février 1848, bien qu'on puisse toutefois, au vu de ce qui est connu du passage de Pottier par une formation politique babouviste, penser que les évolutions de cette figure devaient se voir dans la partie perdue de son œuvre entre 1830 et 1848. On peut prendre la chanson « La Tricolore » comme exemple de l'inclusion de cette thématique. Explicitement républicaine – a un moment où le choix du drapeau s'est posé du nouveau régime s'est posé, elle témoigne de l'attachement de Pottier aux idéaux républicains²⁵⁸ – on y décrit même avec force le drapeau rouge en des termes fort peu flatteurs :

Ceux qui port'nt tout roug' c'est certain
Veulent dire par là qu'ils aim'nt le vin, (bis)
L'roug' deviendra chez nous
La couleur des hommes soûls
Dansons, etc.²⁵⁹

258 M. Gribaudo et M. Riot-Sarcey, *1848, la révolution oubliée*, Paris, La Découverte, 2009, chap.4 On pourra lire en particulier la page 77 qui relate bien comment le choix entre le drapeau tricolore et le drapeau rouge s'est décidé et démontre qu'il y avait pour les acteurs de la révolution un véritable enjeu politique dans cette opposition.

259 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 54.

Cette chanson n'est pas datée au mois près, mais au vu du vers « L'gouvernement vient d'publier/Qu'les *travailleurs* vont s'associer », qui est une claire reprise du décret du gouvernement provisoire proposé par le socialiste Louis Blanc²⁴⁰, on peut affirmer que la chanson ne doit pas suivre de beaucoup les évènements du 25 février. On identifie dans la chanson de Pottier un défenseur de la République, mais d'une République sociale où un compromis entre classe possédante et travailleuse est possible et garanti par l'état. On s'arrêtera sur quelques couplets pour s'en convaincre :

L'égalité ne fut jamais
D'abaisser ceux qu'ont des succès (bis)
L'ÉGALITÉ, mon vieux,
C'est de grandir comme eux.
Dansons, etc.

[...]

Pour v'nir au s'cours de la Nation
L'homme riche donne un million (bis)
Celui qui ne l'est pas
Donne son cœur et son bras
Dansons, etc.²⁴¹

Citation des plus parlantes s'il en est. On est loin encore de « l'Internationale ». Le sujet de cette chanson c'est « le peuple », et ce peuple qui unit aussi bien possédant qu'ouvrier, a un ennemi, à savoir « Les rois d'Europ' » et « l'ancienne cour ». Cette chanson n'est pas représentative intégralement de l'opinion de Pottier bien sûr et est lourdement contextuelle : il y a ici un Pottier confiant dans la révolution de 1848 après que le gouvernement a fait des promesses. Plus largement dans ses chansons jusqu'en juin 1848, ce sont les « égoïstes » qui sont fustigés de façon générale. On voit bien par contre dans toutes la production de cette période un refus de condamner en bloc les possédants. On cherche même leur soutien et ils ont leur place dans la République. C'est à eux que la chanson « Liberté, égalité, fraternité, gaîté » s'adresse :

La République
Est pacifique :
Riches, au lieu de nous boudier,

240 1848, la révolution oubliée, *op. cit.*, p. 75.

241 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 54.

Il s'agit de nous seconder²⁴²

Toutefois on note que le possédant, le « Riche » n'a que place d'adjuvant. Il est « autre » que le « nous », si on excepte « La Tricolore ». En effet, on ne se trompe pas en voyant que chez Pottier le personnage du bourgeois ne pourra pas être sujet de l'action. Il ne sera plus fait d'ambiguïté à ce sujet après les chansons de juin 1848. Révélateur peut-être d'une volonté de marquer la rupture dans l'œuvre de Pottier, celles-ci sont précisément datées au mois. On voit déjà dans l'œuvre de Pottier, même dans « la Tricolore » que le sujet est profondément conditionné par la question économique, ce qui met l'ouvrier au cœur de l'action. Relisons « la Tricolore » :

Faut bien s'méfier d'un tas d'loueurs
Qui s'coulent et font les orateurs, (bis)
Je n'crois républicain
Qu'celui qui gagne son pain
Dansons, etc.²⁴³

On voit bien dans ce couplet que ce qui fait le républicain – son antinomie le « loueur », c'est-à-dire l'oisif – c'est le travail. Plus largement on l'a vu plus haut c'est la contribution à l'effort économique commun et national qui fait les sujets politiques légitime à revendiquer. C'est la République Sociale voulue alors par les courants socialistes républicains, dont Louis Blanc est un des derniers théoriciens en date en 1848²⁴⁴, qui est le régime qu'ils demandent.

Jusque-là on notera encore une certaine filiation, avec le sujet bérangerien chez Pottier. Une pareille aversion pour les nobles notamment. Toutefois la détermination plus lourde de la question économique témoigne d'une réflexion politique sur la question plus poussée que chez le père spirituel – mais qui n'est pas sans rappeler certaines de ses dernières chanson – et conduit à un reconditionnement de la figure du Soldat-Citoyen, reconditionnement qui est donc antérieur à l'évolution de la figure du chansonnier, qui n'est pas présente avant juin 1848. On ajoutera que chez Pottier ce reconditionnement mène à une possible alliance entre possédants et ouvriers, alliance garantie par une République Sociale assurant une participation à l'économie équitable.

Dans la suite de l'année 1848 en revanche, jusqu'aux journées de juin, on voit un infléchisse-

242 *Ibid.*, p. 47.

243 *Ibid.*, p. 54.

244 On trouvera une synthèse rapide des positions de Louis Blanc sur les modalités de cette République Sociale ici : *J. Maitron, Notice BLANC Louis [théoricien socialiste]*, <https://maitron.fr/spip.php?article26722>, 9 mars 2019, consulté le 27 mars 2020. On notera que le vote universel et l'idée d'association ouvrière sont présentes dans les chansons de Pottier courant jusqu'à juin 1848. « Le vote universel » est même le titre d'une chanson de Pottier. L'influence du socialisme français républicain est plus que claire.

ment progressif vers les positions qui seront les siennes pour le reste de son œuvre, bien plus influencées par Fourier et Proudhon. Cet infléchissement est probablement dû aux espérances déçues du compromis de classes que la Seconde République avait charge d'incarner après notamment les événements du 25 février, qui avaient mené à la création de la Commission du Luxembourg et à celle des ateliers nationaux, des concessions qui, le gouvernement provisoire ne les ayant pas dotés en moyens, furent la source d'autant d'espairs que de déceptions chez les ouvriers parisiens, et d'inquiétudes chez les bourgeois et patrons souvent peu enclins à se commettre aux obligations émanant de la Commission du Luxembourg, comme la limitation de la journée à dix heures de travail²⁴⁵. Il suffit de comparer d'ailleurs les figures qui servent d'antagonistes, des nobles ou des patrons, sur toutes les chansons de cette période jusqu'à « La tricolore », compilée dans la partie « La fin de la Monarchie de Juillet et la Révolution de 1848²⁴⁶ » : « usurier²⁴⁷ », « capital », « rois » et « roi rusé »²⁴⁸, « les royaumes²⁴⁹ », « Tyrans²⁵⁰ », « Usuriers²⁵¹ », « rois²⁵² », « avarés²⁵³ », « l'homme neutre » « rois », « r'pris » « gens tarés » « forçat libéré »²⁵⁴, « propre à rien », « loupeurs », « rois embêtés »²⁵⁵, « la monarchie », « rois et des bourreaux », « courtisans du trône »²⁵⁶, « le rusé »²⁵⁷, « Le dernier roi », « l'égoïste »²⁵⁸. On voit une prédominance d'antagonistes associés à l'ancien régime, les rois et le bourreau. On a une représentation de figures non nobles et qu'on peut assimiler à une figure de bourgeois, les « usuriers », les « avarés », et sur ces derniers on pourrait dire que d'une part ce sont plus des qualifications morales que l'identification d'un groupe social : en effet, en recoupant ces dénominations avec les qualificatifs de « r'pris », de « gens tarés », de « propres à rien », « égoïste », on peut comprendre que c'est moins une classe bien définie qu'un défaut moral qu'il s'agit, pour Pottier, de dénoncer comme un instinct présent dans l'ensemble peuple et qui s'oppose à la productivité collective, à l'effort commun. D'autre part elle est compatible avec une éthique républicaine libérale telle qu'on trouve d'ailleurs chez Béranger, où ce sont les excès moraux qui sont blâmés et non pas tant une condamnation de la place dans l'appareil de production,

245 Voir 1848, la révolution oubliée, *op. cit.*, chapitres 5 et 6.

246 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 41-56.

247 *Ibid.*, p. 43.

248 *Ibid.*, p. 44.

249 *Ibid.*, p. 45.

250 *Id.*

251 *Ibid.*, p. 46.

252 *Ibid.*, p. 47.

253 *Id.*

254 *Ibid.*, p. 48-49.

255 *Id.*

256 *Ibid.*, p. 49.

257 *Ibid.*, p. 50.

258 *Id.*

les « propres à rien » et autres « r'pris » pouvant parfaitement être des ouvriers également. Je rappelle que dans la « Tricolore », le rouge est la couleur « des hommes soûls », un propos qui est à prendre ici comme une insulte – on peut exclure une reprise de la joyeuse ébriété bérangerienne étant donné l'emplacement à l'avant-dernier couplet, comme une dernière pique avant le couplet final qui pose le « vrai républicain » – envers les socialistes les plus radicaux, comme les Blanquistes.

Dès la suite des événements, un changement se fait manifeste chez le sujet de Pottier, traduisant un ressenti qui n'est évidemment pas étranger à l'évolution de la révolution de 1848. On va voir émerger alors ce qui est l'élément décisif de détermination du sujet chez Pottier. On avait vu que le sujet se déterminait par la frustration dans la chanson sociale, ce qui justifiait son action politique et ses revendications, et que chez Béranger cette frustration était une frustration de la gloire martiale et des droits politiques qui découlait de cette gloire confisquée. Je m'attarde un instant sur ce qu'il en reste chez Pottier. En effet des reliquats de cette frustration martiale subsiste, même si on verra qu'elle se trouve subordonnée et reconditionnée par une frustration qui lui prendra la priorité. Cette frustration martiale n'est plus liée à la figure militaire, mais trouve un substitut dans le fait de conserver l'idée que l'Ouvrier Insurgé est courageux, et que par conséquent s'oppose à lui, comme une figure opposée, la lâcheté. Je n'anticipe pas trop mon propos sur les opposants en m'attardant sur cette opposition puisqu'elle n'est pas déterminante et qu'il s'agit plus d'une propriété qui peut être endossée par diverses figures d'opposants. On prendra pour l'exemple un couplet entier de la chanson « Le Fumier » :

Va, regarde aller sans dégoût,
Car tout a sa tâche,
Comme va la fange à l'égout.
Les faveurs au lâche.
Pareil au ver blanc du charnier,
Dans l'or croupi vois l'usurier...
O plèbe
A la glèbe
Il faut du fumier !²⁵⁹

Dans ce second couplet l'énonciateur s'adresse au « Bon laboureur, peuple aux bras nus », qui remplit donc le rôle de l'Ouvrier Insurgé sans ambiguïté, et lui dépeint un paysage social corrompu

259 *Ibid.*, p. 45.

en plusieurs portraits successifs. On a déjà une réminiscence martiale avec la notion de « charnier », qui reste assez vague – il est difficile de savoir si cela réfère aux événements de la Révolution de 1830 ou bien s’il s’agit d’une métaphore plus générale des propriétés mortifères de cette société – mais qui fait une analogie dans tous les cas entre la guerre et la misère sociale. Mais surtout on a les deux figures du lâche et de l’usurier. La seconde est celle qui prospère sur la « guerre » sociale, mais est une figure sociale clairement établie : n’est pas usurier n’importe qui. En revanche le lâche peut être ambigu puisqu’il peut correspondre à un autre ouvrier qui courberait l’échine, qui trahirait finalement son camp social. Ce désengagement d’ailleurs se trouvait dans les figures d’opposants que je déterminais plus tôt, en particulier la chanson de « L’ouvrier garde national », ce qui n’est pas incohérent vu la figure martiale titulaire : quand on parle des « r’pris », des « gens tarés » ou encor de « l’homme neutre » on a toujours l’idée de personnages qui ont moins une qualification sociale que morale, parce qu’ils sont lâches, ou bien déviant d’une façon morale qui n’en fait pas des éléments fiables dans « c’quart d’heur’ critique ». Sur cette perte du lien à l’institution militaire, on trouvera plusieurs raisons politiques, sociales et économiques :

Tout d’abord il est important de rappeler que Béranger parlait déjà à un public qui avait connu une armée qui n’était plus, l’armée révolutionnaire, l’armée impériale. L’armée après la défaite napoléonienne n’était plus ce qu’elle avait été. L’objectif de la monarchie et de l’orienter davantage vers une armée de métier que sous la monarchie, en diminuant la levée des conscrits, tout en prenant en compte le changement profond qu’a constitué l’armée révolutionnaire et impériale liée à la citoyenneté, un changement sur lequel on ne peut plus revenir. De là Béranger peut parler en bien autant d’une armée qui est encore, en partie à raison, auréolée du prestige ancien de l’armée sans-culotte à l’assaut de l’Europe des monarchies, puisqu’elle n’est pas sans ressemblance²⁶⁰. Ainsi, Béranger se référait déjà à une institution qui n’était plus, et c’est quelque chose qu’il faut prendre en compte. Aussi les droits politiques des citoyens ne sont plus autant perçus comme lié à l’exercice de la fonction militaire non plus. La référence à cette citoyenneté militaire n’est plus autant pertinente à l’époque de l’activité chansonnière Pottier, a fortiori en 1848, l’armée telle que redéfinie par la restauration a alors trente ans. À ce titre, dans l’imaginaire de la gauche en émergence, ce qui remplace cette institution est la garde nationale, qui elle, par une ordonnance, est de-

²⁶⁰ Sur cette question je renvoie à l’article de A. Crépin, « 1. La monarchie restaurée et la “fille de la Révolution” » dans *Histoire militaire de la France. I. Des Mérovingiens au Second Empire*, Éditions Perrin, 2018, p.658-704 qui éclaire très bien comment l’armée de la Restauration était l’objet d’un consensus entre les tendances monarchistes « ultra » d’une part et les républicains, bonapartistes et défenseurs d’une monarchie parlementaire d’autre part.

venu un service local obligatoire dans l'intermède jusqu'en 1827²⁶¹. Toutefois la localisation de cette institution principalement à Paris, de même que le portrait de l'armée « populaire » par Béranger – qui ne tenait pas compte du rejet d'une partie de la population, y compris sous la Révolution, de la conscription – m'amène à signaler que mes deux auteurs sont aussi avant tout parisiens, et que leur parole est située socialement et géographiquement de ce point de vue là²⁶².

Dans la même ligne des précédents commentaires, l'armée joue le rôle de force de l'ordre, et le passif de son rôle répressif durant la tentative insurrectionnelle de 1830, à laquelle a participé Pottier, ce qui n'est pas sans peut-être expliquer dès lors les positions qu'il affirme progressivement, mais l'absence d'œuvres datant de l'entre-deux insurrectionnel m'en réduit aux conjectures. Elle est envoyée ensuite contre les nouveaux types d'insurrections liées au développement du mouvement ouvrier, ce qui explique que la référence se perde avec le temps dans les chansons sociales de Pottier²⁶³. De même le renforcement de l'institution du « remplacement », le fait d'éviter, en cas de tirage au sort, la conscription, en payant quelqu'un pour y aller à sa place, renforce d'une part l'isolement de l'armée comme armée de métier mais surtout instaure une inégalité économique devant le devoir militaire, bien que se faire remplacer soit accessible à la petite bourgeoisie également, il est évident que ce sont les hommes des milieux les plus paupérisés qui se substituent majoritairement aux enfants des classes supérieures. Son maintien sous tous les régimes, même le Second Empire d'un Napoléon III plus favorable à une conscription inévitable et plus large pour soutenir ses velléités impériales, a tout pour favoriser une critique de la caserne comme un lieu d'aliénation des enfants des classes ouvrières²⁶⁴. Ainsi sous la plume de Pottier, cette critique se retrouvera jusque tardivement, où le soldat n'est pas un opposant du sujet Ouvrier Insurgé, tout au plus un malheureux, qu'on a aliéné aux casernes au lieu des usines, et qui est devenu un non sujet.

Je reviendrai plus longuement dans ma partie sur les opposants sur cette figure ambiguë du soldat, mais je citerai à titre d'exemple et pour préfigurer mon propos, la chanson de 1857 « La Palisse Ratapoil ». Cette chanson se moque des discours militaristes sous le Second Empire. Le titre mélange à la fois l'archétype du Colonel Ratapoil²⁶⁵, le militaire va-t-en-guerre et bonapartiste, et La Palisse, du maréchal de La Palice à qui ont doit le concept de « lapalissade ». Aucune idée de si

261 A. Crépin, « 3. Les forces armées et la société » dans *Histoire militaire de la France. I. Des Mérovingiens au Second Empire*, Éditions Perrin, 2018, p.738-739.

262 A. Crépin, « 3. Les forces armées et la société », *art. cit.*

263 A. Crépin, « 5. L'armée, instrument de guerre et force de l'ordre, la marine, instrument d'expansion » dans *Histoire militaire de la France. I. Des Mérovingiens au Second Empire*, Éditions Perrin, 2018, p.777.

264 J.-P. Bertaud, « La virilité militaire », *art. cit.*, p. 194.

265 RATAPOIL : Définition de RATAPOIL, <https://www.cnrtl.fr/definition/ratapoil>, consulté le 4 mai 2020.

le titre peut se rapporter à Alfred Jean Eginhard de Chabannes de La Palice, général sous la Restauration toutefois : ce n'est pas impossible, mais rien ne l'indique. La chanson donne la parole à ce personnage, dont le discours belliqueux est tourné en dérision pour en marquer l'absurdité. Je souhaite noter ici la place qu'ont les soldats dans ce discours : celui d'objet, clairement identifié comme issue de la classe ouvrière et aliéné contre elle. Jugeons-en plutôt par les citations suivantes :

Voir, dans un pays de guerriers,
l'agriculture utilitaire
Arracher des champs de lauriers
Pour semer des pommes de terre !

Mais ils se feraient des souliers,
Soldats ! Du cuir de vos gibernes,
Et pour bâtir des ateliers
Ils démoliraient les casernes !

Trop de monde est un grand danger,
De bras qui chôment l'on regorge
Il faut de peur de se manger,
Que, de temps en temps, on s'égorge !

Ici on notera d'une part que c'est Ratapoil qui s'exprime – on a une prise de parole par l'adversaire, donc un portrait en négatif de la situation que le ridicule des raisonnements rend évident – et non pas un soldat, en témoigne le fait que c'est à eux qu'il les apostrophe, ce qui, dans la situation d'énonciation, pose le soldat – ou le potentiel soldat, en supposant que la chanson s'adresse à une population qui est susceptible d'être appelée – comme allocutaire potentiel d'un message ridiculisée fait pour susciter chez lui le rejet et montrer le ridicule de la situation qu'on lui promet. Le soldat n'est pas sujet, il est aliéné par la parole de Ratapoil et il faut comprendre en creux que l'aliénation des casernes n'est pas différente de celle des usines dans l'esprit de Pottier, et soumet un seul et même groupe : la synecdoque des « bras qui chôment » pour désigner les ouvriers, montrent bien d'une part que le soldat est toujours un membre de la classe ouvrière, et d'autre part le déshumanise en le démembrant et en faisant le complément du verbe « regorger » comme s'il s'agissait de simple ressources. En somme le soldat n'est même pas opposant des ouvriers, il n'est qu'outil, et Pottier s'ingéniera en général à critiquer l'armée comme institution, ou par des allégories comme Ratapoil ou bien en en faisant un groupe plus large qui dédouane individuellement les soldats – à

qui la chanson peut s'adresser.

Ce que se retrouvent à avoir en commun finalement l'Ouvrier Insurgé et le Soldat-Citoyen, c'est la dimension genrée et virile qui dans le cas du second se trouvait éminemment attachée à cette fonction martiale, mais qui ici se retrouve déliée de l'institution sociale qu'était devenu l'armée. On pourra d'ailleurs s'attarder sur les chansons datant de la Commune de Paris qui sont tout à fait représentative de la question, puisque l'esprit de « l'ouvrier garde national » refait surface aussi tôt, tout aussi brave et fort que par le passé. Qu'il s'agisse de « Paris, vieux camarade »²⁶⁶, personification du communard qu'on invite à être « de granit », ou de vanter la bravoure et l'héroïsme, fut-il suicidaire et désespéré – d'autant plus sublime et honorable – des combattants de la Commune : qu'il s'agisse des portraits de combattants dressés dans « Le Brancardier »²⁶⁷, dans « Le Moblot », on retrouve une pareil virilisation des révolutionnaires, qui sont d'ailleurs exclusivement dépeints comme des hommes, les femmes n'ont qu'une place secondaire :

Si nos villes leur sont soumises,
Si ces casqués sont les plus forts,
Ils prendront nos sœurs, nos promises.
Ah ! Ce jour-là nous serons morts.²⁶⁸

Ainsi, une continuité est décelable dans la dimension virile de la figure de l'Ouvrier Insurgé, mais sinon une séparation est nette entre ces figures. Si des références pourront être faites aux révolutionnaires, y compris ceux de 89 et plus encore de 93, l'armée passe à la trappe pour ce qui est d'inspirer une quelconque sympathie. Une virilité ouvrière va s'affirmer en lieu et place d'une virilité militaire, de nouvelles représentations issus d'un groupe social alors en plein essor.

UN SUJET TOUT CONDITIONNÉ PAR LA QUESTION ÉCONOMIQUE

Les développements divers dont j'ai rendu compte plutôt m'amène enfin à ce qui constitue chez Pottier le sujet par excellence de l'action politique : l'Ouvrier Insurgé. Pour m'expliquer de ce terme, je veux expliquer ce qui caractérise principalement cette figure : son travail.

Cette appellation nécessite qu'on s'y attarde parce que le terme « ouvrier » est ambigu. Je l'ai déjà dit mais avec l'industrialisation progressive l'ouvrier s'affirme comme une catégorie sociale singulière avec le XIX^e siècle, mais comme toute émergence notionnel elle n'est pas stable, bien au

266 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 95.

267 *Ibid.*, p. 96-97.

268 *Ibid.*, p. 97.

contraire elle est en pleine détermination, une détermination dans laquelle l'œuvre de Pottier doit être située comme une des multiples médiations de ces évolutions. On touche ici au cœur de la notion de « discours social », là où naissent et se laissent voir les tensions au sein du champ discursif, et l'œuvre de Pottier s'étendant sur plus d'une cinquantaine d'années, de 1830 à sa mort en 1887, ces tensions et évolutions se voient aussi en son sein. S'étaler longuement sur les raisons de cette émergence m'écarterait de l'objet du présent mémoire. Aussi je me contenterai de poser que cette définition de la classe ouvrière est encore en plein processus tout au long du XIX^e siècle. Les origines de la reconfiguration viennent de la dégradation du système de corporation qui administrait jusque à la Révolution le travail industriel. Sa destruction mène à une abolition progressive du système hiérarchique interne aux professions et à une reconfiguration du paysage social et politique, des sociabilités et des structures et institutions organisant les divers groupes qui vont composer la « classe ouvrière »²⁶⁹. Je vais passer en revue diverses caractérisations des ouvriers chez Pottier et voir comment les connaissances historiques peuvent expliquer les choix de l'auteur sur la question de la catégorisation. Tout d'abord on notera que « ouvrier » est à comprendre dans un sens large : il ne s'agit pas seulement des salariés travaillant dans les usines, mais plus largement de tous ceux qui travaillent, par opposition à ceux qui ne travaillent pas. Ainsi sont des « ouvriers » aussi bien les salariés des usines que les artisans ou encore les paysans, et aussi les artistes. On trouvera ainsi, entre autres preuves de cette diversité des figures qu'unit comme seul dénominateur commun le travail :

Tout Français est électeur,
Quel bonheur ! Moi tailleur,
Toi doreur, lui paveur,
Nous v'là z'au rang d'homme ;²⁷⁰

Dans ce passage, la première personne du pluriel illustre bien la stratégie de mandatement de la chanson social, unissant en une seule entité politique le divers travailleurs que le suffrage universel – opposé au suffrage censitaire en vigueur, ce qui le fermait de fait aux ouvriers – fait des sujets politiques complets – homme est à prendre en ce sens d'homme complet, on notera qu'une fois encore la maturité politique est liée à la virilité, comme passer d'enfant à homme. On trouvera également dans « Juin 1848 » :

269 Sur la question de la reconfiguration des groupes sociaux de travailleurs, je me réfère à : S. Guicheteau, « Chapitre 9 – De la question sociale à l'émergence d'une conscience ouvrière collective », *U*, 2014, p. 217-244

270 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 48.

Il faut mourir ! Plus de travail au monde.
Quoi ? L'atelier ? La machine à vapeur,
Les champs, la ville, et le soleil et l'onde
Sont arrêtés ? L'argent vient d'avoir peur.²⁷¹

Ici, après que les travailleurs aient désertés « L'atelier ? La machine à vapeur / Les champs, la ville et le soleil et l'onde », la métonymie qui prend les lieux et objets de l'activité laborieuse quelle que soit son espèce pour les ceux qui y œuvrent, et élargit l'énumération jusqu'à l'échelle cosmique « le soleil et l'onde », montre bien que la diversité des professions ne divise pas les ouvriers entre eux sur ce qui leur est commun, le travail, un travail qui est une vérité universelle qui a sa place dans la cosmologie de Pottier, toute fouriériste – la chanson datant de la fin des événements de 1848, il est raisonnable de penser que en effet Pottier avait déjà été mis en contact avec la théorie en question. Pareillement et sur un même mode de métonymie on retrouve dans « La nouvelle ère » :

Labeur, dans tes champs usurpés,
Régnaient la misère inféconde.
Rendons la terre aux travailleurs groupés,
Du vieux chaos tirons le monde,
[...]
Vous, rails pour l'échange croissant,
Posez vos réseaux dans nos plaines,
[...]
Charbon, vésuve souterrain,
Emplis la machine de lave,
[...]
Steamers, agents du producteur,
Allez par la mer orageuse

Encore une fois on voit cette analogie entre les « producteurs » et leurs outils ou lieux de travail. Les figures de métaphores chez Pottier servent souvent cette vision englobante héritée du fouriérisme, où les éléments forment un seul et grand tout dont ils ne sont que des parties, où les outils et les lieux du travail ne sont que les extensions des « travailleurs groupés ». Cela fait également que les termes peuvent être compris dans leur acception généralisante : du champ à l'atelier, de l'usine au commerce, il n'y a que des travailleurs dans ces « champs usurpés » du « Labeur » per-

271 *Ibid.*, p. 56.

sonnifiée. Le vocabulaire pour désigner ces travailleurs ne manquent pas du reste, et l'analogie qui revient souvent est celle de l'esclavage ou alors du prisonnier, du forçat. Toutefois, on notera qu'à partir de 1848 et jusqu'à la fin de son œuvre, si des mots nouveaux font leur entrée dans le lexique politique de Pottier, témoignant de sa formation politique continue et des évolutions des courants de pensée socialistes à l'internationale, on a une constance dans cette idée que le travail est central et que les travailleurs sont tous logés – plus ou moins mal – à la même enseigne. On prendra la chanson « En avant la classe ouvrière », postérieur à 1880, pour s'en convaincre :

En avant ! Les forges et les mines,
Les fabriques et les chantiers.
Compagnons de tous les métiers,
Martyrs de toutes les famines,
Forçats que la misère vend
A la bourgeoisie usurière,
En avant la classe ouvrière,
La classe ouvrière en avant !

[...]

Nos patrons sont nos adversaires,
Leurs canons l'ont prouvé cent fois
En face du camp des bourgeois
Dressons le camp des prolétaires !
Suis-moi, artiste et toi savant ;
Nos marteaux forgent la lumière.

Si de nouveaux termes se sont affirmées comme des références compréhensibles pour le public, « prolétaire », « classe ouvrière », et aussi le mot « bourgeois » qui, opposé à prolétaire en deux « camps », laisse transparaître l'influence croissante de grilles de lectures éloignées des mystiques fouriéristes ou saint-simoniennes et plus marxistes et/ou proudhoniennes, on note la constance de Pottier à toujours mentionner la diversité de la classe ouvrière : artiste, savant, employé des forges, des mines, des fabriques ou des chantiers... pour lui tout cela est du pareil au-même. Sur l'influence du saint-simonisme chez Pottier, soit dit en passant, on peut supposer que cette primauté donnée à la question du travail pour définir le sujet politique existant avant la découverte courant 1848 par Pottier de l'œuvre de Fourier, lui-même entre autre influencé par Saint-Simon, elle vient probablement de lui :

Pour Saint-Simon, cette classe industrielle, ainsi entendue, « est la plus importante de toutes ; parce

qu'elle peut se passer de toutes les autres, et qu'aucune autre ne peut se passer d'elle ; parce qu'elle subsiste par ses propres forces, par ses travaux personnels. Les autres classes doivent travailler pour elle, parce qu'elles sont ses créatures, et qu'elle entretient leur existence. En un mot, tout se faisant par l'industrie, tout doit se faire pour elle ». En conséquence, « la classe industrielle doit occuper le premier rang », alors qu'elle « est constituée par l'organisation sociale actuelle, la dernière de toutes ».²⁷²

On retrouve ici tout le système de Pottier sur cette question de la primauté du travail. Et le saint-simonisme n'est pas incompatible sur ce point, loin de là, avec la théorie fouriériste, ce qui explique la constance et la transition de l'adoption par Pottier du Fouriérisme.

Ce sont tous des travailleurs, tous des producteurs, et c'est en ce sens qu'il faut comprendre ouvrier. M'attacher à l'usage de ce terme dans mon travail sert à rester fidèle à la pensée de l'auteur : Pottier ne signe pas autrement certains de ses poèmes, il se dit, il se pense ouvrier, et c'est comme cela qu'il est sans doute perçu par ses camarades. De surcroît, il rend compte aussi de la moindre considération qu'a Pottier pour d'autres enjeux politiques et économiques : la question de la propriété reste un sujet secondaire, et n'est considéré comme sujet d'injustice que sous le prisme du travail – ceux qui ne travaillent pas mais possèdent sont mauvais, ceux qui travaillent méritent de posséder – qui précède la question de la propriété. Cela se voit en ce que si la question de la propriété était centrale, elle amènerait l'auteur à avoir des considérations vis-à-vis des petits patrons ou des agriculteurs par exemple, hors chez Fourier ou Proudhon la propriété privée n'est pas intrinsèquement contestée puisqu'ils pensent tout deux qu'elle peut perdurer sous les régimes qu'ils préconisent. Du reste la question de la « libre association » des travailleurs en coopérative, solution des socialistes français et particulièrement des proudhoniens, correspond à un régime de propriété privée restreint, à l'inverse des autres courants de gauches qui penseront l'étatisation de la propriété. Tout cela pour dire que le fait que cette question ne soit pas centrale n'étonne pas. D'un point de vue des textes, cela s'en ressent : si on prend la question paysanne telle qu'abordée dans l'œuvre de Pottier et qu'on la confronte aux discours de son temps, on peut vérifier cette primauté du travail sur la question de la propriété. On sait que sous la Troisième République, cette problématique constitue un enjeu pour tous les courants républicains :

La défense de la petite propriété paysanne au cœur de la politique agricole cristallise en effet une interrogation majeure chez les républicains de la fin du XIX^e siècle : comment joindre les deux bouts de la chaîne des temps que les évolutions économiques, sociales et politiques du second XIX^e siècle ont

272 F.-P. Bénoit, « Chapitre 1 – Saint-Simon » dans *Les idéologies politiques modernes*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 1980, p.228.

contribué à dissocier – l'héritage de la Révolution française d'une part et la marche du progrès de l'autre ? À la fin du XIX^e siècle, on l'a vu, les républicains hésitent encore : pétris d'un positivisme qui les conduit à poser le sens de l'histoire comme extérieur à l'action humaine, ils ne parviennent pas à surmonter d'une façon qui leur paraisse totalement satisfaisante les contradictions qui travaillent leur idéal politique et social.²⁷³

En particulier, à gauche, cette question va être amenée à diviser encore longtemps les différents courants politiques sur la place qu'occupe la paysannerie dans la lutte des classes. Des textes contemporains²⁷⁴ et d'autres plus récents²⁷⁵ rendent également compte des différends et tentatives de synthèse entre les différentes théories socialistes dans la deuxième moitié du XIX^e en France. Face à une identité complexe qui se reconstruit et construit des représentations pour répondre aux évolutions socio-économiques de son temps²⁷⁶, il est intéressant de voir comment Pottier n'aborde pas la question comme portant quelque singularité que ce soit. On pourra confronter les figures et métaphores de deux chansons empreinte chez Pottier d'un positivisme tout propre à son époque et s'attaquant à la question agricole d'une part et traitant de l'exposition universel de 1861 et des merveilles techniques, respectivement « La Science Fermière » et « L'Exposition », comparable car datant de la même année, donc peu empreinte de variations politiques. On se penchera d'abord sur la seconde puisqu'elle contient un couplet sur la question de l'agriculture. On note déjà que ce couplet est équivalent aux autres : dans ce genre de chanson, chaque couplet s'articule dans une énumération, pas dans une argumentation suivant un développement et la soustraction de l'un ou l'autre couplet, ou leur substitution les uns aux autres, et si non totalement du moins partiellement possible sans en altérer le sens global. Le couplet est le suivant :

Agriculture, emplis ton sol,
Voici l'engrais, rends-nous la viande !
La routine devient un vol,
Quand le pain blanc dort sous la lande.
Pour extirper par son labeur
La misère, hideuse verrue,
Donne des ailes de vapeur

273 C. Gaboriaux, « La petite propriété paysanne en République : les incertitudes du discours républicain », *Cahiers Jaurès*, 2010, N° 195-196, 1, p. 5-20.

274 C. Sentroul, « Le socialisme et la question agraire », *Revue Philosophique de Louvain*, 1896, 3, 9, p. 70-85.

275 É. Lynch, « Les socialistes aux champs : réalisations et adaptations doctrinales au temps de l'agrarisme triomphant », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1995, 42, 2, p. 282-291.

276 R. Hubscher, « Réflexions sur l'identité paysanne au XIX^e siècle : identité réelle ou supposée ? », *Ruralia. Sciences sociales et mondes ruraux contemporains*, 1997, 01.

Au soc rouillé de la charrue.²⁷⁷

Comparons-le à un autre couplet suivant sur l'industrie du textile :

Clarté des cieux, moires des eaux,
Passez dans nos tissus de soie ;
Prenons la robe des oiseaux,
Sur le Jacquart tramons la joie !
Travailleurs, main-forte au destin !
La gloire va changer de pôle,
Et nous entrerons au festin,
Un manteau de pourpre à l'épaule.²⁷⁸

Il n'y a pas de différence fondamentale dans le traitement appliqué aux deux types de travaux. Pareil enthousiasme pour la technique dans les deux cas, qui permet de domestiquer et d'approprier la nature et les éléments au travail humain : « Prenons la robe des oiseaux,/Sur le Jacquart tramons la joie ! » et « Donne des ailes de vapeur/Au soc rouillé de la charrue », pareil processus de métaphore prenant le résultat de l'activité productive pour son processus ou un élément de celui-ci : « Le pain blanc dort sous la lande » correspond à la même conception du travail que « Clarté des cieux, moires des eaux,/passez dans nos tissus de soie ». Pour Pottier, les champs sont juste une autre forme d'usine ou d'atelier, où la nature est soumise au même processus de transformation par le travailleur, aidé par le progrès scientifique, qui est une continuation des forces entropiques de l'univers fouriériste. Tout travail est extension de loi naturel. Représentative de cette conception est la seconde chanson que je me propose de commenter, « La science fermière »²⁷⁹, où la nature n'est qu'une autre matière première qu'il faut modeler pour la rendre productive, à la façon des matériaux bruts dans les usines :

Élève et croise, ô fée adroite,
La race obéit au toucher.
Fais-nous ces bœufs à ligne droite,
Taillés pour l'étal du boucher.
Pétris les os, hâte la crue
Du cheval et de la brebis.
Fais les muscles pour la charrue,

277 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 83.

278 *Id.*

279 *Ibid.*, p. 81.

Même transformation « magique » de la matière sous la main du travailleur, le « toucher », même assimilation du naturel et de l'artificiel avec « les muscles pour la charrue » par exemple. En fait si différence il y a, elle n'est que superficielle et assez tardive finalement : on trouve « Ouvriers, paysans, nous sommes / Le grand parti des travailleurs »²⁸¹ dans l'« Internationale », je fais la supposition qu'il ne s'agit, dans l'esprit de Pottier, qu'une différence de milieu de vie, l'opposition entre la ville et la campagne étant structurante dans le monde en cours d'urbanisation du XIX^e siècle et dans la pensée de Fourier, qui pense la ville comme un lieu néfaste et vicié et voit dans le phalanstère, sorte de « ville à la campagne », une façon d'y échapper. Du reste, le fait qu'il les réunisse dans « le grand parti des travailleurs » appuie que cette distinction de surface ne peut sceller une ressemblance fondamentale dans le rôle producteur. L'Ouvrier Insurgé est donc essentiellement défini par son travail. Rien d'intrigant à cela encore une fois, témoignant ainsi des positions héritées des socialistes utopiques et français, mais également de sa propre expérience. Pottier étant un artisan parisien du tissu, il n'est pas surprenant que ses vers portent avant tout une perception où le travail, et non la propriété, est central, et plus particulièrement un travail industrialisé. Ainsi, le terme d'ouvrier et à comprendre dans l'acception large qu'on lui donne alors : celui qui œuvre, qui travaille.

Quant à la qualification d'« insurgé », elle pose aussi question. Cette qualification que je propose se trouve être le développement logique du segment « soldat » du « Soldat-Citoyen ». Je suis revenu sur les causes de ce qui a permis une substitution à cette seconde figure, mais il faut relever un autre fait qui découle du déplacement du conflit à l'intérieur de l'espace social où se déroule, pour Pottier, la lutte des classes. Pour être parfaitement exact, si le militaire a été délaissé, les figures auxquelles il était opposé, des figures extérieures au « peuple », puissances étrangères ou rois, qui elles sont encore présentes chez Pottier, de façons plus ou moins suivies et qui lui permette aussi bien de coller à l'actualité politique du contexte de rédaction que de véhiculer son analyse. Sans détailler encore ces figures adversaires, on retrouvera des oppositions aux rois et aux puissances étrangères jusque dans la fameuse « Internationale » : « Les rois nous soûlaient de fumées !/Paix entre nous, guerre aux tyrans »²⁸², et de façon générale dans les chansons de la Commune qui s'illustre, naturellement, par de nombreux propos qui rappellent beaucoup Béranger d'ailleurs dans

280 *Id.*

281 *Ibid.*, p. 101.

282 *Id.*

la rhétorique martiale. Dans « Défends-toi Paris » on a ces vers :

Jette Babylone aux orties.
Chasse dans tes sombres fureurs
Les catins et les dynasties,
Les marlous et les empereurs.
Insurge une France française,
Redeviens en ces jours d'effroi
Le volcan de quatre-vingt-treize.
Défends-toi, Paris, défends-toi !²⁸⁵

L'expression de « France française » reste des plus étranges chez Pottier il faut dire. Si on interprète la chanson dans la perspective où il s'agit de mener une guerre, comme les guerres de la révolution française originelle, rappelée ici par les vers « Redeviens en ces jours d'effroi / Le volcan de quatre-vingt-treize. », pour défaire, comme chez Béranger, les « dynasties » et les « empereurs », dont le pluriel laisse supposer qu'on parle ici de l'œuvre libératrice de cette France, mère des révolutions, on s'étonne moins, en revanche, de ce Pottier qui semble revenir partiellement au Pottier de « La Jeune Muse » pétri de ses influences Bérangerienne. Les tonalités de certaines des chansons écrites pendant l'épisode de la Commune de Paris sont assez similaires : si on prend « L'arbre de Noël » le couplet et le refrain de conclusion ne sont pas sans rappeler des chansons comme « La Sainte Alliance » des peuples et son enthousiasme transfrontalier tout républicain et populaire :

Ah ! c'est toi, République
C'est ton âme héroïque,
Qui soutient la cité
Bientôt l'Europe entière
N'aura plus de frontière
Pour la Fraternité.

À l'arbre de Noël,
Givre ou glaçons tout est lumière ;
A l'arbre de Noël,
La Paix rallumera les étoiles du Ciel !²⁸⁴

On a pareillement un enthousiasme de libération pour « l'Europe entière » à venir grâce à la

285 *Ibid.*, p. 95.

284 *Ibid.*, p. 96.

« République » héroïque, et pareillement un appel à la Paix personnifiée, ainsi que des évocations célestes, avec les « étoiles du ciel ». Je pense que ces choix, ce retour à l'influence Bérangerienne, correspondent à ce changement de paradigme qui d'un point de vue du discours, est nécessaire quand le conflit se tourne vers l'extérieur de la « société » : Pottier, peu habitué à cet état de fait, retourne à ses influences premières qui sont pour lui la référence de comment traiter cette situation. Le fait est qu'historiquement le conflit politique s'est replacé au sein du pays et de la société française. C'est ce qui a aussi suscité le désaveu de la figure du soldat, et dans cette continuité, le sujet politique de Pottier a des opposants qui partagent sa société et qu'il ne peut réduire aussi aisément à une extériorité que quand l'ennemi était l'étranger. Aussi, Pottier se retrouve à beaucoup plus appeler à l'insurrection, très concrètement désignée comme telle, que chez Béranger, où, même si les ennemis étaient les rois, parmi lesquels Charles X sous la Restauration, il y avait toujours l'idée que le conflit opposait le peuple français à des entités extérieures à celui-ci. Ici, chez Pottier, l'enjeu principal étant le travail et le non travail, et le contexte historique ayant replacé le conflit à l'intérieur de la société, cette stratégie rhétorique n'est plus possible, et l'insurrection est le mode d'action de l'ouvrier.

Quelles sont les frustrations du sujet politique chez Pottier qui justifie son insurrection ? Chez Pottier il y a une primauté de la question du travail, et il est intéressant de voir comment la frustration de la force de travail se trouve assimilée des éléments plus larges, élargissant l'injustice qui est faite à l'Ouvrier Insurgé à une injustice faite contre l'universelle loi d'Harmonie et des principes qui dépassent, à priori, la seule question du travail.

Tout d'abord, la frustration de la force de travail. Pour synthétiser ce qu'on entend par là dans la pensée de Pottier, on se référera à la chanson de 1848 « Le vote universel » :

Pouvoir vivre en travaillant
Est un' loi bien naturelle,
Ceux qui font les lois pourtant
N'ont jamais oublié qu'elle.²⁸⁵

Cette chanson, assez tôt dans l'œuvre de Pottier, pose en terme très explicite ce qu'est la frustration qui est faite à l'ouvrier. L'ouvrier, celui qui travail, ne peut pas vivre. On notera, chose absolument fondamentale dans ce qui fait de la structuration fouriériste du monde, et dans celle de Pottier, l'opposition entre la loi naturelle opposé à celle, injuste, qui structure présentement la so-

285 *Ibid.*, p. 49.

ciété selon Pottier. On retrouve un *mundus inversus* tel que le décrit Marc Angenot, utile pour appuyer un message polémique et qui, dans le cas présent, fait de l'injustice qui est faite à ceux qui travaillent de ne pas pouvoir en vivre, une injustice au regard de principes universels. Je parle de frustration de la force de travail puisque cette appellation rend compte il me semble de l'aspect vital que recouvre cette frustration. Il ne s'agit pas seulement de confisquer ce qui est produit au travailleur et ne serait pas assez bien rémunéré, c'est aussi, plus largement, la conséquence de cette rétribution insuffisante, les insuffisances vitales, qui sont condamnables. Avant de voir les frustrations qui découlent de cette première et primordiale injustice, il s'agit de bien démontrer que c'est elle qui est structurante. On la trouve dans toute l'œuvre et dès 1848. Prenons ainsi la chanson « Les œufs de Pâques » datée de cette même année :

Le capital, clef du travail,
Laisant à l'ouvrier qu'il ronge
De quoi ne mourir qu'en détail,
Sur tout gain pose son éponge.
La loi qui met tout d'un côté,
Interdit la mendicité.²⁸⁶

On retrouve cette idée que la force de travail n'est pas assez bien rémunérée par le capital qui l'emploie. Cette frustration est matérialisée par la description de son processus, via des verbes du soulignant une matérialité, d'un fait qui n'est pas simplement idéologique, mais qui a des impacts concrets. Le capital « ronge », « pose son éponge », il « laisse » de quoi « ne mourir qu'en détail ». Les deux derniers vers lient explicitement les frustrations économiques et politiques également. Au temps du suffrage censitaire, ce lien n'est en même temps pas des plus complexes à faire pour Pottier, et on le retrouvera dans d'autres chansons. Pareillement dans la même période on trouvera le second couplet des « États généraux du travail » :

Quoi ! le travail pour tout salaire,
N'aurait que le pain du mépris !
Quoi ! Ceux qui labourent la terre,
N'en auraient jamais les épis !²⁸⁷

Qui transmet une idée similaire. La métaphore du « pain du mépris » pour désigner l'absence de rétribution est une expression forte de cette injustice, en structurant un oxymore opposant le

286 *Ibid.*, p. 44.

287 *Ibid.*, p. 46.

« pain », la récompense concrète attendue, et le « mépris ». L'anaphore des deux couples de vers permet de créer une gradation dans l'indignation, tout en répétant strictement la même idée, que le travail n'est pas justement rétribué. On a donc une frustration de la « force de travail » chez « L'Ouvrier Insurgé ».

Je l'ai dit cette frustration de la force de travail touche pour Pottier, dans une ligne fouriériste, à une injustice fondamentale car contraire aux lois naturelles de l'Harmonie. Il s'ensuit il me semble ce qui constitue une seconde frustration chez Pottier, qui est une frustration vitale. Ce qui est refusé à l'Ouvrier Insurgé n'est pas seulement une frustration de droit, mais bien une frustration vitale, ce qui lui est interdit, c'est de vivre. Cette frustration vitale est souvent une frustration qui se manifeste par une frustration matérielle dont un des symptômes est la faim, ce qui rend autant compte d'une réalité sociale, la difficulté pour les travailleurs de subvenir à leurs besoins, qu'elle explique cette réalité par un prisme idéologique, celui de Fourier, pour qui cette frustration prend sens plus largement comme symptôme d'une société malade. On en trouvera un exemple frappant dans la chanson « Le peuple », qui fait un portrait allégorique du sujet collectif – ce qui revient à faire un portrait du sujet individuel idéal, je n'anticipe pas trop sur ma description du sujet collectif – dont l'état ne trompe pas sur l'aspect vital de ses privations :

Sourd aux cris de la faim qui tordait ses entrailles
Et de la soif qui le brûlait
[...]
Non ! Ce n'est point de l'or qu'il faut sur ses blessures ;
Il lui faut des droits et du pain !
Du pain pour les enfants qui souffrent les tortures
De la Misère et de la faim !
Son droit, c'est d'être enfin compté dans la balance
Où doit peser son destin !²⁸⁸

L'Ouvrier Insurgé est ici caractérisé par la simplicité de ses besoins. Contre « l'or », mais aussi « les voûtes orgueilleuses » ou les « couches somptueuses » il ne veut que pouvoir vivre, il ne veut que du « pain ». On a également le fait de lier, d'une part, ce besoin à la revendication politique, le droit et le pain sont donc liés. Ces « droits » sont fort peu délimités, toutefois, le fait de préciser « être enfin compté dans la balance » dans le contexte des troubles de 1848 et des revendications du mouvement social parmi lesquelles on comptait la fin du suffrage censitaire, qui était en particulier

288 *Ibid.*, p. 45.

un enjeu pour les travailleurs salariés, permet de lier cette question des droits politiques à la question du statut de travailleur, et à la frustration vitale qui se situe au cœur de cette injustice. Cette frustration vitale s'incarnant dans par la misère se retrouve tout au long de l'œuvre, la misère chez Pottier n'est jamais une misère heureuse, on est très loin de ce qu'on pouvait trouver chez Béranger. Autre exemple dans « Vieille maison à démolir », où la société est représentée allégoriquement par la bâtisse éponyme. À chaque étage un archétype est présent, uniquement des contre-exemples préparant dans l'avant-dernier couplet à la présentation de ceux logeant dans la mansarde :

Toute une famille à l'étroit
Grelotte sans pain sous le toit,
Déjà le père est à l'hospice ;
Par la tuile ouverte, la mort
Se glisse avec le vent du nord...²⁸⁹

Plus tôt dans la chanson un couplet permet de relier cet enjeu à la question du travail, par un portrait en négatif de l'Ouvrier Insurgé via celui d'un rentier qui « Consomme en paix, ne produit rien ». Car en soi, dans le couplet relevé plus haut, aucune référence n'est faite au travail. La caractérisation par la misère matérielle et la frustration vitale qu'elle engendre prime dans ce cas-là et suffit à la caractériser le personnage. On retrouve le « pain », et une allégorie de la mort se glissant avec le vent, spectrale, à travers le toit, dans l'intimité du foyer, lieu de vie par excellence dont le père est absent. L'absence de ce personnage ici sert à appeler à une identification des allocutaires à cette figure absente, en laissant l'insurrection finale en ellipse. Le dernier couplet renforce cette idée en se contentant de décrire la défense de la maison par un corps de garde, finissant sur le refrain « Cette propriété/Croule de vétusté,/Il est temps qu'on la démolisse ! »²⁹⁰. Il y a un appel à se substituer à cet homme de famille absent. On pourrait multiplier encore les exemples de cette frustration vitale passant par la faim ou la misère :

Sondez l'Enfer ; descendez dans la mine
Les assassins du bagne ont l'air du ciel ;
Mais le mineur pour un prix de famine
Trouve en son puits un air pestilentiel²⁹¹

Où cette frustration se structure par une opposition à la rime entre « l'air du ciel » des assas-

289 *Ibid.*, p. 53.

290 *Ibid.*, p. 54.

291 *Ibid.*, p. 56.

sins, ceux qui ôtent la vie, et « l'air pestilentiel » qu'on rémunère par un prix de famine, opposition qui se fait aussi par l'évocation de « l'Enfer » qui s'oppose implicitement au « ciel » et qui resitue plus largement cette opposition politique comme extension d'universaux. On trouve également dans une autre chanson :

Notre salaire est la vie, on nous l'ôte,
Nous n'avons plus droit de vivre ici-bas !²⁹²

Où l'antanaclase elliptique faite sur le pronom « l' » et sur « salaire » et sur « vie » souligne l'affirmation et en quoi c'est une condamnation à mort – et de surcroît, le contexte d'écriture de ces vers étant la répression de juin 1848, elle replace plus largement la répression où la vie est ôtée à l'émeutier, la violence politique, dans une continuité avec les violences économiques. Le fait de vivre est souvent mis en parallèle avec le fait de travailler, que ce soit quand le travail est confisqué, et la vie avec, ou bien quand le travail et la vie, conjointement, s'épanouissent à l'unisson. Dans « Qui la vengera » le long refrain ponctuant les couplets est un exemple frappant du second cas, quand travail et vie sont soumis à un pareil traitement optimiste, dans une perspective d'instauration d'une République sociale ;

La verra qui vivra !
La terre enfantera !
Le marteau chantera !
Le travail fleurira !
La rose rougira !²⁹³

Ici on voit comment travail et vie iront aussi de pair pour l'ouvrier quand son temps viendra. La personnification des attributs de l'ouvrier, la terre des paysans, le marteau des ouvriers d'usine, donne vie au travail, identifié à une fleur, qu'on assimile par proximité à la « rose » dont le rouge rappelle le drapeau rouge des mouvements ouvriers. Ces diverses figures de style, liées ensemble par l'accumulation à la rime des verbes au futur, crée une gradation progressive qui fait de tous les sujets les parties d'un même ensemble allant de pair, une même force, un même élan vital. Dans une optique fouriériste cela fait sens, c'est un seul et même mouvement universel, et d'un point de vue rhétorique il y a une efficacité certaine à ponctuer tous les couplets sur des gradations. On voit pareille lien entre le travail et le processus vital, comme deux éléments d'une même loi naturelle,

292 *Id.*

293 *Ibid.*, p. 71.

dans « Ce que dit le pain », une chanson sur le pain où cet aliment qui nourrit le travailleur y est rattaché :

Nous pompons nos gouttes de sang
Dans les sucs de la nourriture :
Notre corps, toujours renaissant,
S'assimile ainsi la nature,
Quand il devient par cet hymen
Cerveau qui médite et chair rose,
Savez-vous ce que dit le pain ? (bis)
Il dit : « C'est mon apothéose ! »²⁹⁴

En renouvelant la force de travail de l'ouvrier, c'est la fonction naturelle du pain qui est remplie, une petite parcelle d'un cycle continue et de nature universelle et divine. Pour ne pas multiplier inutilement ces illustrations, on s'arrêtera à une dernière remarque qui est que lorsque l'Ouvrier Insurgé est individualisé, par exemple dans la chanson Jean Misère, cette frustration vitale se trouve également. Dans le cas présent jusqu'au nom de l'incarnation de l'Ouvrier Insurgé, mais on trouvera les figurations de cette frustration dans les vers également. On retrouve sans surprise l'association frustration du travail et frustration vitale :

Je fus bon ouvrier tailleur.
Vieux, que suis-je ? Une loque immonde.
C'est l'histoire du travailleur,
Depuis que notre monde est monde.
[...]
Maigre salaire et nul repos
Il faut qu'on s'y fasse ou qu'on crève²⁹⁵

Cette frustration vitale se trouve d'ailleurs mobilisé dans cette chanson, mais pas seulement celle-là, par l'opposition du travailleur à la guerre. C'est une des façons de critiquer, du reste, l'ins-titution militaire et le rôle qu'elle donne à ses membres issus des milieux ouvriers, il y a l'idée que c'est une contrefaçon des hommes dont le travail est une force vitale que d'en faire des machines à tuer et mourir. Dans « Jean Misère », on trouve ces vers qui mettent en avant cette idée :

Malheur ! Ils nous font la leçon,
Ils prêchent l'ordre et la famille ;

294 *Ibid.*, p. 86.

295 *Ibid.*, p. 141.

Leur guerre a tué mon garçon,
Leur luxe a débauché ma fille !²⁹⁶

L'armée vole les forces vives des ouvriers. On a d'ailleurs, une division dans le couplet entre les deux premiers et deux derniers vers : Si les deux premiers formulent un énoncé général, dénué de tout possessifs, avec des pronoms personnels pluriels – « Ils » et « nous », qui structurent une opposition dans la domination, s'appuyant sur des reproches d'ordre moral sur « l'ordre et la famille » – les seconds vers formulent deux constats subjectifs, avec l'insertion d'adjectifs possessifs qui structurent une reprise de la syntaxe – leur + sujet + verbe + mon/ma + complément – et un parallélisme des thématiques, les sujets étant deux fois des concepts qui répondent et s'opposent aux reproches dénoncés plus tôt par Pottier, dénonciation qui passe ici par le dévoilement d'une hypocrisie. On notera que l'opposition plus évidente de « luxe », au sens luxure, et « famille », rend plus acceptable, par la similarité des processus stylistiques employés, rend plus évidente celle entre « ordre » et « guerre », toujours dans cette idée que l'armée, la guerre, sont des désordres dans un univers fouriériste tournant autour d'une vie force universelle.

Ces vers offrent également l'occasion de dévoiler une autre caractérisation de l'Ouvrier Insurgé, qui est lié à cette frustration vitale : l'ouvrier est un père de famille. Cette caractéristique il la partage avec le Soldat-Citoyen bérangerien. Ceci transparait de multiple fois dans l'œuvre de Pottier et constitue de ce point de vue là une constante. En revanche, là où la famille du soldat bérangerien était liée à la frustration d'un foyer, qui était une autre forme d'exil, et qui, par conséquent, renvoyait à la frustration de gloire militaire et des droits politiques en découlant, la famille de l'Ouvrier Insurgé renvoie à ses propres frustrations économiques et vitales. Une des œuvres les plus édifiantes à ce sujet, et plus tardives que les deux précédemment citées car datant des environs de 1884, est la chanson « Le chômage », où la parole donnée à un travailleur privé d'emploi et de salaire décrit les impacts que cela a sur sa famille : la mort des jeunes enfants dans le froid, l'alcoolisme qui détruit les familles, la misère qui pousse à la prostitution. Le dernier couplet mérite d'être relevé, puisque le personnage du chômeur exprime en guise de fin de chanson un appel à la révolte qui exprime bien qu'il n'y a pas d'autres choix qui lui soit laissé :

Je ne veux plus, quand je marche,
Le soir, passer sur le pont
A l'eau qui gémit sous l'arche,

296 *Id.*

Quelque chose en moi répond :
Dans ton gouffre noir, vieux fleuve,
Est-ce l'homme que tu plains ?
Avec tes soupirs de veuve
Et tes sanglots d'orphelins !²⁹⁷

L'appel à la révolte est enclenché par le commencement du couplet sur un verbe de volonté à la première personne qui détonne avec la passivité qui a été de mise jusque-là dans la chanson, qui décrit principalement ce qui afflige l'énonciateur et sa famille. L'appel à l'insurrection repose sur une opposition qui demeure implicite et laisse la formulation à l'allocutaire : la négation initiale est ce sur quoi cet implicite repose. Ici l'alternative réside entre le refus de l'état de fait qui a jusque-là été décrit ou le suicide du personnage. Cette construction est longue, puisque le mot n'est jamais dit et que l'idée de mettre fin à ses jours n'est que suggéré : le « gouffre noir » du fleuve n'est pas sans évoquer quelque fleuve infernal, et le fait que le bruit de l'eau lui évoque les « soupirs de veuve » et les « sanglots d'orphelins » est la confirmation que c'était bien la tentation de mettre fin à ses jours qui le dissuade d'emprunter le pont. Cette dernière façon de rattacher la frustration vitale, cette vie qu'on refuse à l'ouvrier, à l'existence et aux vies de sa famille, d'une part rend bien compte de la place centrale qu'y occupe l'Ouvrier Insurgé, mais également le fait que ce rôle paternel est bien un moyen de structurer la rhétorique de la chanson sociale. On l'a vu dans les citations précédentes, la famille peut être en proie tant aux prédatations économiques qui peuvent toucher l'ouvrier qu'à la privation vitale qui en est l'extension, la misère. L'Ouvrier Insurgé est un père protecteur qui entretient sa famille tant bien que mal et qu'il doit protéger. De ce point de vue là, en dépit des conceptions fouriéristes sur la famille²⁹⁸, qui aurait plutôt tendances à remettre en cause la structure patriarcale de la famille, on voit que Pottier se situe dans une continuation et une adaptation du rôle patriarcal du Soldat-Citoyen sans vraiment le remettre en cause sur le fond en aucune façon. Pour autant, Pottier ne tombe pas dans une misogynie explicite comme peut le faire Proudhon dans ses propres textes, il ne peut donc pas simplement s'agir d'une influence politique différente – ou en tout cas pas simplement entre ces deux théoriciens – et la réponse doit être plus complexe. Cela n'a rien de surprenant cependant, puisque déjà à l'époque les positions de Fourier sur la question n'était pas partagée par tous ses disciples, bien au contraire sa doctrine telle

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁹⁸ On trouvera une synthèse des idées de Fourier sur la famille dans E. Fournière, *Les Théories socialistes au XIX^e siècle : De Babeuf à Proudhon*, Paris, BnF-P, 2016, p.73-78 Je reviendrai dans la section consacrée à la place des femmes à la question de l'apport réel ou non de Fourier au féminisme naissant, en ce que cela peut éclairer d'une certaine façon les positionnements de Pottier.

que diffusée par les hommes qui y adhéraient était déjà expurgé de ces aspects sur le rôle et la place des femmes et de la cellule familiale²⁹⁹. Il apparaît que cette question de la paternité ne peut être traitée complètement sans parler de la position des femmes dans la société telle que Pottier la décrit et du rôle politique qu'elles ont dans les chansons sociales, qu'elles soient personnages principales ou non. J'y reviendrai donc à ce moment-là pour analyser de quoi il ressort exactement. On se contentera de dire qu'il est évident que l'ouvrier est ce personnage de père et que cette position de père lui donne un devoir de protection de sa famille qui justifierait son action politique et ses revendications. Sans avoir besoin d'en expliquer le pourquoi, on pourra proposer comme hypothèse que cela relève tant d'un apport politique diversifié, entre plusieurs lectures et interprétations des textes politiques de son temps, que des socialités conditionnant les préoccupations du chansonnier – les sociétés chantantes et autres lieux de pratique chansonnière étant des lieux de socialisation masculine, il propose un modèle conforme aux attentes et permettant l'identification – que de son propre positionnement d'homme dans la société.

Enfin, il faut ajouter un dernier élément qui est fondamentalement lié à cette frustration vitale et qui, en même temps, caractérise moralement et historiquement – je veux dire dans le cadre d'un récit historique – l'Ouvrier Insurgé. La frustration vitale fait de l'Ouvrier Insurgé un martyr au sens religieux. En témoigne une constance de la symbolique du sang teinté d'un christianisme certain, et de la réappropriation de la figure christique au prisme du travail. Sur la première idée, le sang du travailleur vaut souvent métaphore de cette force vitale, de cette force de travail créatrice qui est celle de l'Ouvrier Insurgé. On la trouve dès les chansons du recueil de 1848³⁰⁰ cette forte influence de la religion chez Pottier. On pourrait penser à l'influence du saint simonisme, qui est une claire possibilité. Toutefois cette influence du christianisme persiste jusqu'à la fin de l'œuvre de Pottier, bien après son adhésion au fouriérisme. Pour expliquer les liens entre Fourier ses continuateurs et le christianisme, je me fonde sur un article de Frank Paul Bowman³⁰¹ qui fait la liste des nombreux liens qu'entretient le mouvement fouriériste avec la question de la religion catholique. Entre autres faits qu'il analyse qui peuvent aider à expliquer et comprendre pourquoi cette prégnance du fait religieux chez Pottier, on relèvera d'une part les divergences de ses disciples sur ce point – et en 1848, étant mort depuis 11 ans, la diffusion de ses idées repose essentiellement sur eux – dans la façon qu'ils ont d'interpréter et faire l'exégèse de l'œuvre du maître, le

299 C. Verschuur et D. Bahri, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Graduate Institute Publications, 2018, p.118.

300 E. Pottier, *Chansons de l'atelier*, par Eugène Pottier, Germinal, (Paris), A. Nannan, 1848.

301 F.P. Bowman, « *Fouriérismes et christianisme : du Post-curseur à l'Omniarque amphimondain* », *Romantisme*, 1976, p. 28-42.

foisonnement plus généralement du socialisme chrétien à cette époque, notamment les liens des saints-simoniens et fouriériste, dont les chemins se croisent souvent, sont autant de raisons qui font que Pottier peut parler du fait religieux et l'incorporer à son univers fouriériste sans faire violence à la cohérence de son œuvre. Également, cela justifie d'autant plus qu'on s'attarde sur cette dimension de l'Ouvrier Insurgé puisque, l'unanimité sur la doctrine fouriériste n'étant pas, de ce point de vue là, existante, elle laisse la place à l'auteur pour développer une singularité qui témoigne tant de son parcours politique que de son parcours poétique, on se rappellera de Béranger et tant de son anticléricalisme que de son appel à un Dieu bon vivant et épicurien. Enfin, je me réfère aux définitions et analyses des représentations des martyrs et des martyres telle qu'on peut les trouver dans l'article de Dominique Courcelle « Histoire de quelques concepts dans les trois monothéismes : sainteté, sanctification, témoignage, martyr » :

Le terme de « martyr » vient du grec *to marturion*, le témoignage, *ho martus*, le témoin. Il est principalement attesté dans le vocabulaire judiciaire, où il s'applique au témoignage sous la foi du serment ; il se rapporte plutôt à la preuve donnée qu'au fait même de témoigner. On le rencontre fréquemment dans la version grecque de l'Ancien Testament, employé dans son sens strict ou dans des acceptions plus larges. Dans le Nouveau Testament chrétien, il prend un sens plus spécifique quand le témoignage se rapporte à la mission du fondateur du christianisme, le Christ. Ainsi Jean le Baptiste est le témoin du Messie et Jésus témoigne de son rapport privilégié au Dieu Père, tout comme le Père atteste qu'il est son envoyé. Le Christ Verbe de Dieu est la preuve incarnée du Dieu unique. [...] À leur tour, les disciples du Christ, lorsqu'ils annoncent leur foi, se disent les témoins de l'activité publique, de la mort et de la résurrection du Christ [...] Le témoignage exige que le disciple aille jusqu'au sacrifice de sa vie [...] Ce sont les persécutions qui ont donné au terme de martyr son acception courante dans le christianisme. L'offrande de la vie devient le « témoignage » par excellence qui « conforme » le fidèle à son Dieu mort sur la croix ; le « baptême du sang » confère la purification parfaite [...] Cet engagement radical est une manière pour le chrétien de dire publiquement son appartenance au christianisme, qui est son identité profonde ; devant les tribunaux païens, c'est une confession de foi qu'il proclame et non une défense [...] La mort est une victoire contre les forces du mal³⁰²

Cette analyse de la définition et du rôle du martyr éclaire, à mon sens, les occurrences multiples de ce qui constitue une isotopie du martyr de l'ouvrier, déjà présente en 1848 et qui continue de se développer par la suite. Elle se structure à l'origine déjà tant sur l'axe de la métaphore du sang que de la reprise de la figure christique. On prendra comme première occurrence la plus évi-

302 D. de Courcelles, « Histoire de quelques concepts dans les trois monothéismes : sainteté, sanctification, témoignage, martyr », *Topique*, 2010, 113, 4, p.8-9 L'essentiel des parties expurgées de cette citation sont des extraits choisis des Écritures qui rallongeraient inutilement cette citation.

dente « Pour la France s'il vous plaît », où l'effort économique pour la République est assimilé à une quête touchant toutes les classes productives de la société, et on notera, en particulier le dernier couplet :

Le sang pleut quand le tocsin tinte,
Quand la quête s'ouvre l'or pleut,
N'est-ce pas la croisade sainte
Aux cris : Dieu le veut ! Dieu le veut !
[...]
Aux jours de crise amère
Le Français dit : Ma mère,
Prends mon sang, prends mon or
Prends, mère, prends encor !⁵⁰⁵

On a d'abord l'antimétabole de la pluie dans les deux premiers vers qui place le sang et l'or – ici non pas symbole de luxe dans cette chanson, mais métaphore de la force de travail – dans un rapport d'équivalence. Le sang, c'est le travail fait chair, c'est celui qui irrigue le corps du travailleur. Notons encore une fois l'opposition entre le tocsin, la guerre effort mortifère, et la « quête » effort vital. L'effort national pour soutenir la République en tant difficile est assimilé à une Croisade, l'effort à une religion et à un sacrifice, un don de soi. Ici toutefois, c'est une figuration positive de ce don de soi, de ce sacrifice, la chanson appelle à une union tant du pauvre que du riche, de la mère que de la jeune fille, c'est une figuration enthousiaste. Elle est significative, toutefois, que la métaphore du sang comme incarnation du travail est déjà présente à l'esprit de Pottier. Pareillement on a dans « Le Vote Universel » les vers suivants :

Tout Français est électeur,
Quel bonheur ! Moi tailleur,
Toi doreur, lui paveur,
Nous v'là z'au rang d'homme ;
C'droit qu'est not'sang, qu'est not'chair,
Nous coût'cher ; or, mon cher (bis)⁵⁰⁴

On retrouve pareillement l'idée que le droit politique, qui lui est dû de par son rôle producteur, est le sang et la chair du travailleur, et qu'il coûte cher, à conquérir d'une part puisqu'on est alors au moment de l'abolition du suffrage censitaire, mais également en termes de ce que le tra-

303 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 46.

304 *Ibid.*, p. 45.

vail est un effort qui est, sous le régime actuel, encore une souffrance. On trouve également dans cette chanson une occurrence, la seconde pour cette période, de Jésus-Christ comme un travailleur :

Jésus qu'était charpentier
Prit des pêcheurs pour apôtres,
C'est p'tête dans nos ateliers...
qu'il faudra choisir les nôtres.³⁰⁵

On voit que c'est le fait que Jésus soit un travailleur, un charpentier, et ses apôtres des pêcheurs, qui fondent le fait qu'il soit évoqué comme une référence morale pour l'ouvrier qui s'exprime. Jésus est souvent utilisé de la sorte, simplement évoqué comme une référence, comme un premier ouvrier rêvant de jours meilleurs et un autre martyr. Dans la citation précédente on relèvera que le travailleur dit bien « C'droit qu'est not'sang, qu'est not'chair, » et on retrouve ce qui s'assimile à une référence au Christ offrant sa chair et son sang. À ce titre-là, cela peut éclairer sous un jour nouveau la référence au pain qu'on a relevé plutôt comme symbole de vie. Mais un martyr ne serait rien sans la fin de son épreuve, et des chansons de 1848 font déjà état de cette dimension tragique du martyr de l'ouvrier, une mort qui est une affirmation des principes directeurs de sa vie, de sa dignité et de son identité profonde qui est celle d'être un travailleur. Toutes les frustrations que j'ai mentionnées plus haut font de sa vie une épreuve, et sa lutte fut elle une défaite est encore une affirmation de sa condition. Un martyr peut être trouvé dans « Tuer l'ennui », une chanson qui traite du point de vue de l'ouvrier de l'aliénation et de la privation de sa liberté que constitue son existence dans l'usine, une existence qui lui met « du plomb dans la veine » – métaphore qu'il faut lire comme signifiant une lente mort – et dont on peut en particulier relever le troisième et dernier couplet :

Feu ! toujours feu ! Je suis la foudre,
Mon âme bout dans mon fusil ;
On met la gloire dans la poudre,
On ne la met pas dans l'outil.
Mais je tombe comme un homme ivre,
Une balle au flanc – bonne nuit ! –
Mourir ainsi, du moins, c'est vivre.
Que voulez-vous ? Il faut tuer l'ennui !³⁰⁶

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

La fin de la chanson conclue cette narration du martyr de l'ouvrier : l'ouvrier vit conformément aux nécessités qui sont les siennes – au second couplet il s'exclamait « Mais j'ai besoin du mouvement ! » – à l'opposé du plomb dans ses veines il devient feu et foudre. La phrase « On met la gloire dans la poudre, on ne la met pas dans l'outil » ne signifie pas il me semble qu'il y a une gloire à prendre les armes en soi, mais qu'il est regrettable qu'on ne mette pas cette gloire dans l'outil, et qu'il s'agit donc ici d'un regret que l'énonciateur exprime, contraint et forcé de prendre les armes comme seul façon pour lui de vivre conformément et digne de sa condition, ce qu'exprime le vers « Mourir ainsi, du moins, c'est vivre. ». D'autre part, et allant dans le même sens, l'ouvrier, au premier vers, dépeint comment « La ribote a bu sa quinzaine », un vers auquel fait écho « Mais je tombe comme un homme ivre » : si l'ouvrier boit pour retrouver, dans la bouteille, une liberté factice, en s'insurgeant il cherche une semblable vie libre dans cette mort en martyr. L'idée est que la mort vaut mieux que vivre dans l'injustice et contre l'ordre naturel n'amène d'ailleurs pas toujours la révolte dans la chanson, parfois simplement une tragique résignation à la mort peut être narrée et laisse ainsi la révolte aux destinataires de la chanson. On peut citer la fin de la chanson « Juin 1848 » dont la conclusion n'est pas sans rappeler un martyr chrétien :

Allons, misère, à tes rangs, bas les armes !
 Qu'à pleine rue on nous achève enfin.
 Femmes, venez, pas de cris, pas de larmes !
 Enfants, venez, puisque vous avez faim.
 Tueurs en chef, achevez la campagne,
 Puisse avec nous notre race périr !
 Aux travailleurs ne léguons pas le bague
 Il faut mourir !
 Frères, il faut mourir !³⁰⁷

On a d'une part la figuration de la résolution à mourir sans donner le spectacle de la souffrance, qui rappelle la capacité des martyrs à faire face à la mort sans lutter. D'autre part, on a l'idée que, malgré tout – et non sans une sinistre ironie dans la tonalité, ironie faite pour susciter l'indignation face à tant d'injustice – ce geste épargnera aux travailleurs morts de plus longues souffrances. Tout un fil directeur martyrologique est déjà présent en cette année 1848, et il ne disparaît pas par la suite. Il ne revient pas toujours avec la même intensité et répond aux nécessités de l'actualité : ainsi, entre 1848 et 1871, Les occurrences sont moins nombreuses et moins drama-

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 56.

tiques, mais elles demeurent. On pourra mentionner, écrite 1850, « Jésus Chris rayé des listes électorales »⁵⁰⁸, une chanson assimilant la figure du Christ aux classes populaires que la loi du 31 mai 1850, une loi qui restreignait le suffrage universel masculin aux domiciliés depuis 3 ans sur leur lieu de vote, et qui visait entre autres à empêcher de pouvoir voter les ouvriers, ceux-ci étant encore une population très sujette à une forte mobilité forcée pour cause professionnelle – ouvriers agricoles, des mines, en apprentissage ou cherchant un nouveau lieu de travail⁵⁰⁹. La chanson de 1857 « Madeleine et Marie » emprunte également à la foi chrétienne : la chanson figure deux sœurs, Madeleine et Marie, qui sont pour la première une jeune prostituée, et la seconde une jeune ouvrière. La première partage le prénom et la profession de Sainte-Madeleine, et la seconde, couturière, « est au métier morte vierge et martyre ». On retrouve ici l'idée que la condition de salariée comme une épreuve, un martyre. A cela s'ajoute une dimension genrée sur laquelle je reviendrai puisque la prostitution est réservée aux femmes. On notera que le destinataire est moins appelé à s'identifier aux deux sujets, et semble plus appelé à agir pour les sauver. On prendra pour appuyer ce point les derniers vers de la chanson :

Et tous les jours, Madeleine et Marie,
 Quand des milliers succombent comme vous,
 Rien dans nos cœurs ne se révolte et crie :
 « Ah ! Que la honte en retombe sur nous ! »⁵¹⁰

Le fait qu'il y ait une opposition, une non réunion en un sujet collectif des femmes et du « nous », et que le vers « Ah ! Que la honte en retombe sur nous ! » constitue le refrain de tous les couplets de la chanson, appuie l'idée d'une division genrée dans l'action politique, où les femmes sont toujours moins sujets que leurs pendants masculins, même si elles partagent une condition qui n'est pas sans similarité. À l'inverse le martyre insurrectionnel est réservé aux hommes. On trouvera ainsi dans « Le Brancardier » cette description d'un secouru de la Commune de Paris :

Une balle a couché cet autre.
 Il a l'air de ne rien sentir.
 C'est une figure d'apôtre,
 Un air inspiré de martyr.
 « Oh ! Dit-il guerre criminelle !

508 *Ibid.*, p. 67.

509 Sur une analyse des enjeux politiques de cette loi, je renvoie à l'article suivant : J.-M. Poughon, « Le domicile politique et la loi du 31 mai 1850 », *Revue historique de droit français et étranger* (1922-), 1986, 64, 4, p. 571-605 En particulier la page 593 qui détaille comment cette loi affectait les ouvriers.

510 E. Pottier et P. Brochon, *OCP, op. cit.*, p. 75.

« Moi qui, dans mon horreur du sang,
« Prêchais la paix universelle,
« J'en ai tué peut-être un cent. »³¹¹

Ici on trouvera plusieurs éléments qui ne laissent pas de doute sur une explicite volonté de référer au religieux pour donner une perfection morale à l'Ouvrier Insurgé : on trouve la capacité du martyr à ignorer la douleur, la comparaison à l'apôtre et au martyr, faire de lui un prêcheur pacifique qui, pour se confirmer à sa foi, s'est sacrifié. On trouvera dans « Le jour des rois », également une chanson écrite sous la Commune, ces vers tout emprunt de psychomachie chrétienne :

Germain, Tartare ou Corse,
Le monde est au brigand.
Le démon de la force
S'attable en nous narguant.
Au penseur que consume
La Passion du droit
Il verse l'amertume ;
Le roi boit !

On trouve le terme de « Passion », qui transpose le combat politique sur le domaine moral et le compare à l'épreuve christique, et l'opposition entre le droit qui est celui du « penseur », du militant, et la force du démon, qu'on assimilera donc aux trois figures étrangères citées plus tôt qui réfèrent entre autres à l'empereur Guillaume pour le Germain et à Napoléon III pour le Corse, référence à son aïeul. L'épreuve reste une épreuve de foi puisque il y a déception de cet espoir, espoir que la chanson ne formule pas – le contexte ne s'y prêtait pas exactement. La Commune constitue à ce titre un moment véritablement fondateur et les représentations martyrologiques se multiplient durant – on l'a vu – mais également après cet épisode dramatique du mouvement social. Le poème – il ne peut s'agir, au vu de la forme, d'une chanson – « Le bois du calvaire »³¹² est un exemple, le titre, pour désigner les poteaux de Satory – auxquels on attachait et fusillait les détenus, au camp de détention de Satory, établis pour y parquer les Communards – comparant le supplice des communards à celui du Christ. Mais on a également « Le pressoir » dont le refrain est :

Chantons le martyr en extase !
Chantons la vendange et l'espoir !
Chantons les grappes qu'on écrase,

311 *Ibid.*, p. 97.

312 *Ibid.*, p. 107.

Les ouvriers sont autant des raisins pressés, martyrisés. Notons que cette chanson, il ne s'agit pas de la première qui aurait pu justifier qu'on fasse ce rapprochement, mais il s'agit clairement de celles rendant le rapprochement le plus indubitable, amène à reconsidérer toute utilisation du sang comme une façon d'évoquer le sang des martyrs, et amène à reconsidérer comme un élément de l'isotopie religieuse les occurrences du vin, du sang, et du pain, à l'aune de la considération martyrologique et religieuse.

L'Ouvrier Insurgé se caractérise principalement par son rapport au travail, c'est son rôle de producteur qui conditionne toute son existence politique. C'est autour de cette question que s'organise aussi sa frustration et la justification de sa revendication à un rôle politique qui lui est refusé : on le frustre des fruits de son travail, on le frustre de sa force de travail, et *in fine* cette frustration est une frustration vitale. L'Ouvrier Insurgé est majoritairement un homme, mais on notera que, fut-il homme, il n'est plus soldat. On note que moralement, l'Ouvrier Insurgé est assimilé à une figure de martyr et sa mort, au travail où à la barricade, est assimilée au martyre, et la figure du Christ et de la martyrologie chrétienne sont invoquées pour structurer une analogie qui affirme la justesse morale des revendications de l'ouvrier.

LA DIVISION GENRÉE DE L'ACTION POLITIQUE INSURRECTIONNELLE

Avant d'arriver à la question du sujet collectif qui émerge chez Pottier, il me faut traiter la question du genre chez Pottier. On l'a vu plus haut, l'Ouvrier Insurgé est un homme, et la question du genre qui était structurante dans la figure du Soldat-Citoyen de Béranger l'est aussi dans le cas de l'Ouvrier Insurgé. Toutefois, chose qui n'est absolument pas visible chez Béranger, est ici une figure présente dans une position de sujet dans plusieurs chansons sociales. Aussi je me propose dans un premier de m'attarder sur ces figures de femmes sujet politique et de les délimiter, pour expliquer la place qu'occupe la femme dans l'action politique.

Tout d'abord, il me semble important de rappeler que malgré tout la femme reste un sujet marginal dans les chansons de Pottier et qu'elle possède seulement quelques chansons où elle est vraiment sujette de l'action politique – on a vu plus haut que « Marie et Madeleine » ne pouvaient être considérée comme une chanson dont les deux personnages éponymes étaient sujets, ou bien que plus exactement ce n'étaient pas tant à une identification que cette chanson appelait, puisque

315 *Ibid.*, p. 108.

l'énonciateur s'adressait à un collectif extérieur, le « nous » n'intégrant pas Marie, Madeleine, ou leurs semblables, qu'on comprend être les femmes que la société capitaliste détruit. Si on doit faire une liste des chansons qui semblent faire de la femme un sujet politique, on pourra en faire la brève liste suivante : « La grève des femmes »⁵¹⁴ « Le repeuplement »⁵¹⁵ « La veuve du carrier »⁵¹⁶ – même si elle s'apparente beaucoup à un message proche de « Madeleine et Marie » d'appel à la protection elle donne la parole au personnage féminin – « L'enfant volé »⁵¹⁷ « Les nids »⁵¹⁸ « Les souliers qui prennent l'eau »⁵¹⁹ « Logements insalubres »⁵²⁰. Il s'agit d'une liste relativement brève par rapport à la totalité des chansons sociales du corpus de Pottier. Si on s'attarde sur le rôle des différents sujets, sur quelles sont leurs préoccupations, leurs moyens d'actions, on voit qu'il y a une différence d'avec l'Ouvrier Insurgé. Ainsi le moyen de protestation des femmes dans « La grève des femmes » est une grève du sexe et une grève du ventre :

À bas la guerre ! En grève ! En grève !
 La femme doit briser le glaive.
 Nargue à l'époux, nargue à l'amant !
 Jusqu'au désarmement :
 Les femmes sont en grève !⁵²¹

Il y a donc bien une spécificité du sujet féminin d'un point de vue politique : l'ouvrier s'opposait à la guerre comme étant improductive et une machine à tuer les travailleurs, mais les femmes non seulement s'y opposent, mais en plus elles peuvent s'opposer spécifiquement par une grève du ventre. La sphère d'activité de toutes femmes – le vers « O citoyennes des deux mondes » laisse comprendre que cette lutte concerne les femmes tant ouvrières que bourgeoises – est une sphère familiale qui, complémentaire à l'homme, en fait une Mère. Pareillement, l'action politique que l'énonciateur, qu'on devine être le chansonnier puisque aucune union ne se fait entre les destinataires femmes et lui, propose aux femmes d'employer dans le repeuplement est également lié à leur fonction reproductrice, leur capacité à « renouveler le stock » de l'espèce humaine :

Femmes, femmes, à la besogne,
 Dégotez la mère Gigogne

514 *Ibid.*, p. 86.

515 *Ibid.*, p. 140.

516 *Ibid.*, p. 146.

517 *Ibid.*, p. 161.

518 *Ibid.*, p. 170.

519 *Ibid.*, p. 172.

520 *Ibid.*, p. 187.

521 *Ibid.*, p. 86.

Stimulez vos maris traînard,
Et faites-nous de petits communards.³²²

Dans « La veuve du carrier », ce n'est pas différent puisque c'est en l'enfant qu'elle attend que la veuve éponyme – on notera d'ailleurs qu'elle est définie comme « la veuve de » – place l'attente de l'action politique qui rendrait justice – son mari est mort à la mine et sa frustration repose sur cette perte et le fait qu'elle doit assumer seule le travail familial qu'on attend des femmes – dans son enfant mâle. On peut mettre en parallèle les deux couplets détaillant les attentes attribuées à une fille ou un fils :

Si par malheur c'est une fille,
Le sort des femmes donne froid.
J'ai deux sœurs... l'une avec l'aiguille
Ne gagne pas l'eau qu'elle boit ;
L'autre ?... C'est la plus malheureuse !
Quel métier ! Guetter les passants,
[...]
C'est un garçon que je désire,
Un de ces vaillants qu'on croit fous,
Osant le bien, sachant tout dire,
Et rêvant au bonheur de tous,
Mais on les déporte, on les tue
Ces chercheurs du juste et du vrai,
On les massacre dans la rue,
Comme mon pauvre père, en Mai³²⁵

On a bien une répartition des attentes assez visiblement partagées entre femmes et hommes. Du reste, si on en reste à la veuve qui s'exprime ici, elle n'est, encore une fois, que réduite à son rôle de mère qui, en somme, est le seul moyen par lequel elle est vectrice de quelque changement politique possible. Et si les autres chansons comportent leurs singularités, chacune fait tourner les enjeux de revendications politiques du sujet féminin autour de la question de la maternité et du travail domestique ou de la charge que constitue la vie familiale.

Je formule donc une première considération sur le sujet politique féminin chez Pottier : il existe et possède sa propre singularité. Je n'émet pas de jugement de valeurs sur la qualité poli-

³²² *Ibid.*, p. 140.

³²⁵ *Ibid.*, p. 146.

tique de la réflexion dont il témoigne, mais, indubitablement, Pottier a une certaine sensibilité quant à un enjeu de revendication et de lutte spécifique aux femmes. Ce n'est pas surprenant en soi, puisque Fourier développait lui-même semblable sensibilité dans son œuvre, même si entre ses continuateurs hommes cet aspect de sa doctrine ne faisait pas consensus. On se référera à l'article « Une candidature féministe en 1849 »³²⁴ qui témoigne d'une part des liens qui pouvaient exister entre la gauche fouriériste et les féministes – le soutien de Victor Considérant, disciple de Fourier, et qui soutint le suffrage des femmes en 1848 à l'Assemblée nationale, à la candidature de Jeanne Deroin en est un bon exemple – mais également des positions qui pouvaient être celles d'une femme féministe de l'époque et formée aux doctrines du socialisme français, en la personne de Jeanne Deroin. On voit que Pottier n'était pas forcément très éloignés des opinions que pouvaient tenir certaines militantes des droits de femmes :

À votre dilemme, j'en opposerai un autre, qui, pour moi, est un axiome : esclave et prostituée, ou libre et chaste : pour la femme, il n'y a point de milieu.

La prostitution est le résultat de l'esclavage des femmes, de l'ignorance et de la misère.

Ne comprimez plus l'essor de leurs plus nobles facultés, favorisez le libre développement de leur intelligence, donnez un noble but à leur activité ; les faiblesses du cœur et les écarts de l'imagination ne seront plus à craindre...

Vous demandez quelle sera la mission de la femme en dehors de la famille ? Elle viendra vous aider à rétablir l'ordre dans ce grand ménage mal administré que l'on nomme l'État et substituer une juste répartition des produits du travail à la spoliation permanente des durs labeurs du prolétaire.

La mère de famille, digne de ce nom, aime de prédilection les faibles et les souffrants ; mais elle s'occupe avec sollicitude des soins de préserver également tous ses enfants du froid et de la faim et de faire naître dans leur cœur une mutuelle sympathie ; elle fera pour la grande famille sociale ce qu'elle fait dans son intérieur, lorsqu'elle agrandira le cercle égoïste des affections domestiques, en s'élevant à la hauteur des questions humanitaires.³²⁵

On retrouve dans cette citation de l'intéressée plusieurs éléments qui rappellent l'intégration des spécificités politiques des luttes des femmes chez Pottier : la dichotomie entre l'esclavage – entendu au sens de salariat – ou la prostitution, l'affirmation d'une nature de la femme qui la prédispose à la famille, le changement de société ne lui permettant que d'employer hors du foyer cette prédisposition à la tendresse, la sollicitude, et à traiter toute la société comme « la grande famille sociale », et enfin le fait que l'émancipation des femmes serait un gain pour la lutte visant à « la ré-

324 A. Zévaès, « Une candidature féministe en 1849 », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle – 1848*, 1951, p. 127-134.

325 *Ibid.*, p. 128.

partition des produits du travail à la spoliation » et non un bien en soi pour les femmes envers la domination des hommes, mais bien des bourgeois. Ces remarques amènent que en soi le discours de Pottier n'est pas d'un machisme scandaleux par ce qu'il dit, ces mêmes propos peuvent être tenus par d'autres et correspondent aux idées d'hommes et femmes socialistes de son époque. Quantitativement, par contre, on pourrait trouver que de n'avoir pas évoqué le suffrage des femmes dans ses chansons est peut être plus révélateur. Une seconde considération, dans la continuité de la précédente : il s'agit moins d'une reconnaissance d'un antagonisme de classe entre homme et femme, mais bien plutôt d'une assignation à une répartition des rôles genrés des deux groupes constituant la classe ouvrière, les ouvriers et les ouvrières, dirigé contre un même adversaire qui reste dans tous les cas le capitaliste. Ainsi, il ne faut pas se méprendre sur la signification à donner à ces éléments, d'où le fait qu'on peut considérer que dans l'imaginaire de Pottier les spécificités du sujet politique féminin et de ses revendications restent subordonnées, même si elles existent, à un paradigme dominant de lutte contre le capitalisme, d'où le fait qu'on peut affirmer sans trop de peine que l'Ouvrier Insurgé reste le sujet principal politique de son œuvre, la Mère n'est qu'un adjuvant dans sa lutte, au plus. La seule chanson qui témoigne presque d'une autonomie du sujet politique féminin, au sens où il n'est pas d'ennemi capitaliste qui lui soit opposé, est la chanson « Les nids », une chanson qui traite de l'avortement. C'est une chanson des plus singulières à ce titre, il me semblait important d'en signaler l'existence : elle témoigne autant de la prise en compte des spécificités des oppressions qui touchent les femmes que de l'incapacité de Pottier à insérer ces revendications dans un schéma politique où l'homme ouvrier reste le principal acteur. Je prendrai pour illustrer ce point les deux couplets où Catherine, nom de la jeune fille qui avorte, prend la parole, et le refrain :

« Oh ! dit elle, être abandonnée !
Mettre au monde un pauvre bâtard !
Et comment me suis-je donnée ?
J'aimais depuis, c'était trop tard.
Reniant l'enfant que je porte,
Mon maître m'a mise à la porte...

Dans l'arbre épais, faites vos nids,
Plein du grain que le mâle apporte ;
Dans l'arbre épais, faites vos nids,
Oiseaux, vos amours sont bénis !

Le monde soupçonne et ricane,
Et pourtant j'ai bien prié Dieu.
J'ai payé cher une tisane
Qui me brûle comme du feu
Comment l'élever sans famille ?
Ah ! Jésus-Dieu... c'est une fille !... »³²⁶

On a donc un sujet féminin qui prend la parole dans deux couplets, et un personnage dont la condition et le drame est d'être isolée dans un monde d'homme – le couplet précédent établi qu'elle n'a pas eu de mère pour lui donner une éducation sexuelle – et de rester isolé puisque son enfant aurait été une fille, issue d'autant plus dramatique qu'on comprend bien que l'acte n'est pas condamnable, au contraire. Cette isolation tendrait à traduire, au moins dans cette chanson, une structuration d'opposition où l'ennemi de la femme n'est pas seulement le capitalisme, mais bien le patriarcat, en témoigne également que les figures d'oppositions sont des hommes : le fermier qui l'a violée, son père qui « la sermonne et lui boit ses gages », le « juge » qui qualifiera « l'infanticide »... et pourtant, ces pistes d'autonomie du sujet politique féminin, qui constituerait presque un schéma à part, est désamorcé d'une part par le fait que cette chanson ne finit pas sur une union des individus qui constituerait un groupe féminin, il n'y a pas de « nous », et aussi par les variations du refrain, qui se font sur le second vers de celui-ci, et qui portent dans la chanson d'une tonalité tragique l'espoir, la possibilité d'une conclusion plus heureuse possible, l'issue politique, donc. Voici la compilation de ces vers :

La branche est douce à la nichée [...]
C'est le mois où pond la fauvette [...]
Chaudes passions des feuillages [...]
Plein du grain que le mâle apporte [...]
Le bec naissant rompt la coquille [...]
Et chassez la corneille avide [...]
Vos petits dorment sous la plume [...]

L'idéal qui est proposé, le meilleur possible, reste celui d'une famille où la répartition des rôles genrés demeurent conformément aux autres chansons que j'ai énumérées plus tôt, et l'ennemi reste le capitalisme, ici « la corneille avide ». Cette dualité entre une prise en compte de la question féministe et de ses singularités, mais une subordination de cette question à celle, plus structurante

326 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 170.

dans la politique et la poétique de Pottier, à celle de la lutte contre le capitalisme, est parfaitement illustrée par cette chanson, et fait, dans le schéma de Pottier, de la femme une adjuvante et/ou une destinataire de la lutte de l'Ouvrier Insurgé.

Ayant couvert dans quelle mesure la femme n'est pas, chez Pottier, un sujet, de par la répartition des types d'actions qui lui sont déléguées dans l'action politique, il reste à expliquer quelles sont les modes d'actions qui, par oppositions, sont déléguées à l'homme, et comment s'exprime la dimension genrée de son rôle. J'ai parlé plus tôt, de la dimension patriarcale de l'Ouvrier Insurgé comme figure paternelle, je n'y reviendrai pas. Toutefois, dans le cadre d'un mode d'action politique qui repose, entre autres sur l'insurrection comme je l'ai expliqué plus tôt, il me revient d'inspecter, comme je l'ai fait pour le Soldat-Citoyen, comment joue la question du genre sur la caractérisation de l'ouvrier. Un commentaire préalable à cette analyse de la dimension genrée est que les représentations de l'ouvrier, d'un point de vue de sa virilité, sont diverses et contradictoires, entre d'une part :

Toute une tradition esthétique [qui] associe, depuis deux siècles, la figure du travailleur aux attributs les plus manifestes de la virilité. La taille et la musculature d'hommes aux prises avec une matière elle-même identifiable à l'énergie et à la résistance – le feu, le fer, les roches, le bois – s'accordent pour représenter à la fois la puissance physique et détermination morale.³²⁷

d'autres part celles :

de ceux qui la connaissent ou la découvrent [et qui] retiennent aussi, par compassion ou révolte, les maux et les injustices de la condition ouvrière. On sait l'écho rencontré par les enquêtes des années 1830 et 1840, propices aux lectures doloristes et victimaires du sort et de l'état physique des tisserands alsaciens – « maigres, chétifs, scrofuleux » – ou lillois – « énervés par les travaux des manufactures, entassés dans des caves obscures »...³²⁸

Et enfin celles qui confèrent aux travailleurs une bestialité ou une barbarie, une vulgarité inquiétante qui menace la société et doit être encadrée et matée. Ainsi on a des représentations qui sont hétérogènes et qui trouvent leurs variations dans l'espace, le temps, varient selon les professions tant des ouvriers représentés que de ceux qui produisent les représentations. Cette hétérogénéité m'amène à penser qu'elle constitue un enjeu poétique et politique, et que c'est à l'aune de cette diversité qu'il faut s'intéresser à la représentation de la virilité ouvrière chez Pottier.

À la lumière de ces considérations, il apparaîtra que les nombreuses citations qui parsèment

³²⁷ A. Corbin, *Histoire de la virilité*, *op. cit.*, p. 208.

³²⁸ *Ibid.*, p. 208-209.

déjà ce mémoire peuvent amener une première remarque, c'est que certaines représentations peuvent s'apparenter aux deux types susmentionnés de représentation de la condition ouvrière.

Les représentations esthétisant la virilité des ouvriers sont légions, qu'il s'agisse de représentations au travail ou s'insurgeant. Dans « Le Fumier », dès 1848, est présenté le « Bon laboureur, peuple aux bras nus » comme un « laboureur trapu »³²⁹. C'est souvent le bras qui constitue la métaphore la plus récurrente pour représenter cette virilité laborieuse reste d'ailleurs celle du bras qui tient l'outil ou modèle la matière à la volonté du travailleur. Dans « Associations ouvrières », on trouve l'évocation du « gai travail à la voix forte », de l'atelier où « les bras ont la parole »³³⁰. Dans la chanson « La nouvelle ère » tous les outils du travail sont comparés à des corps plein de force :

Vous, rails pour l'échange croissant,
Posez vos réseaux dans nos plaines,
Que tout circule et la vie et le sang,
Comme en un corps marbré de veines.

[...]

Charbon, vésuve souterrain,
Emplis la machine de lave,
Fais bouillir l'âme en son cerveau d'airain,
Donne des bras à notre esclave.³³¹

Dans « L'exposition »³³² et « Ce que dit le pain »³³³ on trouve respectivement les vers « Travailleurs, main-forte au destin !/La gloire va changer de pôle » et ce couplet :

Qui sait ce que coûte le blé,
Hors les bœufs reprenant haleine
Et l'homme au visage brûlé
Qui creuse un sillon dans la plaine ?
Au grand monde inutile et vain
Qui, sans travailler le savoure,
Savez-vous ce que dit le pain ?
Savez-vous ce que dit le pain ?
Il dit : « Gloire au bras qui laboure ! »

329 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 43-44.

330 *Ibid.*, p. 61.

331 *Ibid.*, p. 80.

332 *Ibid.*, p. 83.

333 *Ibid.*, p. 85.

Il me semble que ces deux occurrences associent d'une façon assez révélatrice le bras et plus largement la force de travail de l'ouvrier à la gloire. On l'a vu la gloire était structurante chez le Soldat-Citoyen de Béranger il me semble que chez Pottier, il y a un enjeu similaire qui est de donner un équivalent à ce que pouvait apporter la guerre au sujet de Béranger : une légitimité comme sujet politique. Ici, cette légitimité vient du travail et de la force. La force vitale qui traverse le travail chez Pottier est une force éminemment virile. Et en même temps cette virilité ouvrière idéalisée, à la force virile toute puissante, cohabite de façon organique avec une virilité plus réaliste, une virilité faite de corps abîmés par le travail et les privations. On trouve ainsi dans « Le congrès ouvrier »³⁵⁴ d'un couplet à l'autre :

Qu'il vienne à nous celui qui souffre,
Celui que l'injustice aigrit,
Ceux qu'on oublie au fond du gouffre,
Les sevrés de corps et d'esprit
[...]
Guerre au mensonge et guerre à l'ombre
Armons-nous de tous les rayons,
Nous serions forts si nous savions ;
Nous avons le droit et le nombre.

D'un côté les corps blessés, d'un autre l'élan puissant de l'insurrection, d'un côté les impuissants, de l'autre les insurgés. Ces deux aspects de la force sont les deux faces d'une seule et même force toutefois. Outre leurs fréquentes cohabitations dans les chansons, une chanson qui exprime ce lien de façon très synthétique est la chanson « Tuer l'ennui »³⁵⁵ : on trouve d'une part la souffrance de l'homme qui travaille, mais aussi une animalisation qui l'assimile « au lion » ou à « l'arabe » – il y aurait à dire sur le racisme qu'on peut trouver tant chez Pottier que chez Béranger quand sont évoqués les populations colonisées – pour finir par une évocation de son effort insurrectionnel qui le fait de venir « feu » et « foudre ». Ces diverses facettes de la virilité, mélioratrices ou dépréciatives, sont à juger à l'aune de ce que le travailleur est le vecteur d'un élan vital qui est universel et qui lui fait un impératif d'exercer sa force de travail : « Je ne sais rien en politique,/mais j'ai besoin de mouvement ! ». Il s'agit d'une nécessité impérieuse, et quand je parle de force de travail, il s'agit tant de la force de travail au sens économique de soumission au salariat que plus largement d'une

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 122.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

force qui, dans la cosmogonie fouriériste de Pottier, est une force physique, comme la gravité, une loi d'attraction pour reprendre la terminologie de Fourier, qui pousse les individus à se conformer à leur nature profonde. Cette force contrariée par la soumission des ouvriers au capitalisme se fait souffrance, mais quand elle veut se « libérer » de ce joug dans l'insurrection, ou que Pottier dépeint la société future où elle sera libre, elle se fait idéal et esthétisée à l'extrême, où cette force créatrice fait l'homme l'égal de Dieu. C'est à l'aune de ces considérations qu'il faut comprendre les diversités, et dans les apparentes contradictions, de représentations de la virilité qui peuvent exister au sein de l'œuvre de Pottier. À ce titre, également, cette force le fait se rendre maître du monde et c'est un thème récurrent dans les chansons sociales les plus utopiques qui, souvent, repose sur le positivisme de Pottier qui imagine le travail libéré domestiquer la nature. Si on prend à titre d'exemple la chanson « L'âge d'or » cela est des plus frappants. Ainsi, l'âge en question, qui sera celui de l'émancipation des ouvriers, est ainsi associé à une isotopie de la vitalité et de la puissance qui fait de l'ouvrier idéal l'incarnation d'un élan conquérant de l'univers :

L'homme à conquis les hauts sommets,
Les sables ardents, les banquises.
La mer et le ciel, désormais,
Sont des forces qu'il a conquises³³⁶

Le travail, comme la révolte, permette à l'ouvrier de faire bouger les choses et de modeler le monde. On pourra s'arrêter de façon intéressante à la chanson « La chanson du dessinateur » de 1861 pour illustrer comment le geste créateur, comme le geste insurrectionnel, se trouve lié à la capacité de modeler le monde. Cette chanson parle du métier de dessinateur industriel dans le textile, travail qui consistait pour lui à dessiner des impressions qui finissaient sur les étoffes. Il est intéressant de voir que le travail y est décrit semblablement comme touchant au contrôle et au pouvoir de l'ouvrier dans sa capacité à s'appropriier et modeler la matière naturelle, un travail et un pouvoir qui s'étend, plus largement, à l'aspect économique, et bien que la chanson n'appelle pas à la révolution elle emploie, ce me semble, des processus proches. On prendra les deux couplets suivants pour s'en convaincre :

Le mois des fleurs
Pose ses touches fines.
Il drape de son schall l'épaule des collines,

336 *Ibid.*, p. 137.

Le mois des fleurs
Pose ses couches fines,
Au cachemire il fournit ses couleurs.

La nature est un livre
Aux mille échantillons ;
Sur les plis du tissu le printemps veut vivre :
Prenons-lui ses rayons !

Par millions,
Toi, machine, accélère
Sur la toile à bas prix, le luxe populaire.
Par millions,
Toi, machine, accélère,
Le bon marché fait la guerre aux haillons !³⁵⁷

On retrouve le travail dont le geste se fait, en écho, dans la nature, où le « mois des fleurs » imite les gestes du travailleur textile, qui ensuite donne les couleurs « au cachemire », il y a interaction. Le refrain pose bien ce geste d'appropriation de la nature par l'ouvrier qui donne vie aux motifs naturels dans son travail – on retrouve l'idée d'un travail qui est une force dont l'ouvrier est un vecteur incarné. Enfin on a l'idée que le travail fait « une guerre » à la misère. Le travail s'approprie la nature, et la donne à l'Humanité, et quand le travailleur s'insurge, c'est la nature qui s'insurge avec et à travers lui. Ainsi, à la fin de la chanson « Le monument des Fédérés »³⁵⁸, l'énonciateur compare la révolte ouvrière à « l'avalanche », et dans « L'Internationale » à une « éruption » volcanique. J'arrêterai mes considérations sur la virilité de l'action de l'ouvrier, tant son travail que son insurrection, sur la chanson de 1884 « Le rêve du forgeron »³⁵⁹. Elle synthétise, à la fin de la vie et de l'œuvre de Pottier cette idée de l'ouvrier dont l'action productive et insurrectionnelle est virile, et d'une virilité qui peut être tant dure et brisée par le travail qu'idéalisée. Prenons les deux premiers couplets :

Le forgeron, s'accoudait sur l'enclume,
Brisé des reins et tombant de sommeil ;
En songe alors, sa forge se rallume,
Un homme en sort et dit : Pense au réveil

357 *Ibid.*, p. 82.

358 *Ibid.*, p. 148.

359 *Ibid.*, p. 152.

Cet homme est large et velu comme Hercule,
Un lion roux lui fournit un manteau
En ruisseaux bleus son sang de fer circule,
Ses deux bras nus lèvent un lourd marteau.

C'est ce second personnage, allégorie du Travail, qui prend ensuite la parole. À l'ouvrier fatigué et brisé par son travail répond un reflet idéal qui lui préexiste et auquel il peut s'identifier, ainsi que le destinataire de la chanson, un nouvel Hercule, d'une bestialité certaine mais idéalisé, puisant, un homme qui synthétise son corps, son sang, et les éléments qu'il modèle par son travail, le fer. Et cette virilité qui existe dans l'acte laborieux, c'est la même qui s'exprime dans l'acte de reprendre l'outil et de s'insurger :

Donc je reprends mon immense outillage,
L'outil doit être aux mains de l'ouvrier.

N'ayant qu'un but, la force doit être une,
Elle est en moi, la force, et pas ailleurs.
Paris, martyr, proclament la Commune,
A, dans leur sang, sacré les travailleurs.

On a une assimilation de l'outil du forgeron, le marteau, et celui de prendre les armes – on repensera aux vers de « L'internationale » qui, pour faire rendre gorge au voleur, invitent à souffler « la forge/Battre le fer tant qu'il est chaud » – et cette force, au sens indéfini, mais qui lui donne, par l'appropriation qu'en revendique ce travailleur guerrier mythique, ne peut être autre que virile. Et à la fin, ce travailleur Herculéen, idéal, adresse cet ordre sans équivoque au forgeron et au destinataire :

Sois plus qu'un roi, sois ton maître, sois homme :
O travailleur, deviens l'Humanité !

Appel final à l'action qui affirme l'association entre action politique et virilité chez Pottier, où l'acte de revendiquer est associé à une forme de maturité genrée.

Cette assimilation entre maturité politique et genrée est d'autant plus logique en parallèle des métaphores maïeutiques, comme dans la chanson « L'enfantement »³⁴⁰ qui assimile l'avènement de la révolution à une naissance, ce qui la fait s'inscrire dans une similaire isotopie, et cimente la répartition genrée que j'ai relevée plus tôt des rôles politiques. Dans l'univers de Pottier, l'ouvrier

340 *Ibid.*, p. 55.

affirme, en travaillant, et plus encore en s'insurgeant, sa dignité, une dignité liée à sa virilité et à une force qu'il incarne, et la femme de l'ouvrier, rarement elle-même ouvrière dans les chansons, par son rôle de mère s'implique secondairement dans la lutte politique. À la femme la procréation, à l'homme la création et l'insurrection.

LE SUJET COLLECTIF : L'HUMANITÉ OUVRIÈRE

J'en arrive au sujet collectif qui émerge dans les chansons de Eugène Pottier. Je ne peux traiter pareillement ce corpus, ne disposant pas d'une version numérisée des chansons de Pottier. Toutefois, l'approche quantitative et statistique du corpus était en partie justifiée par le besoin de vérifier l'hypothèse préalable d'un schéma cohérent et récurrent permettant de postuler qu'une approche statistique permettrait à minima de dégager des pistes. Ici, ce besoin n'est plus aussi pressant. Aussi, je vais proposer une autre entrée pour dégager ce qui caractérise le sujet collectif, d'une façon que je pense peu dommageable : en effet, on a pu voir que Pottier avait beaucoup évolué politiquement, restant de gauche, mais changeant d'obédiences et de vocabulaires de façon correspondante, et je ne pense pas qu'on pourrait trouver quelque chose de plus satisfaisant que les mots se rapportant de près ou de loin à la notion de travail. Je pense que, de façon plus singulière, il faut voir comment chez Pottier se construit un sujet collectif par le biais d'un récit collectif qui s'élabore en filigrane dans ses chansons et son œuvre.

Qu'entends-je par « récit collectif » ? Je me réfère pour définir cette notion à l'article de Jean-Noël Pelen « La production du récit collectif », en particulier à ce passage :

Chaque groupe d'individus constitué, quelle que soit sa dimension, et chaque individu en son sein construisent la perception de leur cohérence sur la durée dans le cadre d'un récit collectif. Le partage du récit collectif et l'inscription du récit biographique dans ce cadre déterminent le sentiment d'appartenance.

Le récit est l'ensemble des événements de tous ordres organisés à la fois selon une logique séquentielle (succession des événements) et configurationnelle (sens attribué aux événements considérés dans leur ensemble). Cette dimension, qui implique la possibilité d'une narration, est enrichie de motifs « descriptifs » qui nourrissent et légitiment l'existence du récit comme configuration. Événements et motifs sont à parts égales nécessaires à la cohésion du récit.

Au sein d'un groupe quel qu'il soit, le récit collectif est sans cesse produit au travers d'œuvres et selon des modes d'énonciation ou de réalisation divers : productions orales et écrites, images fixes ou animées,

médias, spectacles, rituels, représentations... Cette multiplicité des œuvres équivaut à autant d'actes singuliers qui permettent d'appréhender le récit dans les formes de l'action. La diversité des modes de réalisation du récit fait que chacun participe à sa production – à partir de sa position singulière d'énonciation – comme à sa réception. De ces points de vue, le récit collectif ne doit pas être considéré comme une entité monolithique et univoque. Il ne peut être décrit dans son achèvement, car il est plurivoque et hétérogène, par essence inachevé.³⁴¹

Je souhaite me servir de ce concept pour aborder l'œuvre de Pottier comme une des expressions du récit collectif socialiste et ouvrier. Il me semble en effet que l'émergence, dans la chanson, du sujet collectif, le passage du « je » au « nous » est un arc narratif qui s'insère dans le récit collectif du groupe social, groupe qui définit par son récit son existence, dans toutes ses diversités et dans les similarités. On peut deviner que, chez Pottier, ce récit collectif va s'apparenter dans ses modalités au « grand récit »³⁴² qu'on peut trouver dans la théorie de Fourier, et il ne me semble pas particulièrement intéressant d'en faire une analyse qui se limiterait, peut-être trop, à faire une liste des similarités entre Pottier et Fourier. Je me propose plutôt d'étudier une singularité de l'œuvre de Pottier – non pas qu'il soit le seul à avoir usé de semblable structure narrative – qui repose sur un élément que j'avais précédemment relevé pour la caractérisation du sujet individuel : la question du martyr ouvrier et du martyre de l'ouvrier.

En effet, la caractérisation de l'Ouvrier Insurgé comme martyr et son insurrection martyre ne se limite pas à ce qu'elle dit du personnage de l'ouvrier dans une chanson donnée, ou d'une caractéristique individuelle de l'ouvrier dans l'absolue. Pour comprendre en quoi la question du martyr et du martyre se rapporte à l'émergence du sujet collectif, il faut s'arrêter sur la fonction que remplit, historiquement et politiquement, le martyr. J'ai mentionné plus tôt que le martyr témoignait par son sacrifice de la vérité de ses croyances, mais on peut enchérir sur la définition donnée plus tôt en se reposant sur une analyse de l'usage du martyr d'un point de vue théologico-politique qu'on trouve dans l'article de Margel Serge « Le corps du témoin. Sur la vision eschatologique du martyr » :

Mais à vrai dire, de quoi le martyr est-il le nom ? De quel type d'institution sa mort est-elle la fondation ? Et de quoi est-il lui-même le témoin, de quel acte est-il le document ou de quel événement sa mise à mort publique rend-elle témoignage ? *Le martus*, en grec, c'est le témoin, c'est celui qui peut dire, devant la cour publique, j'ai vu, j'étais là, j'étais présent lors de l'événement et je vous dis ce que

341 J.-N. Pelen, « La production du récit collectif », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 1999, 27, 4, p.98.

342 Expression que j'emprunte au travail de Marc Angenot, *Les grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

j'ai vu. Non seulement, je vous promets de vous dire la vérité sur ce que j'ai vu de mes yeux vu, mais de plus, je vous demande de me croire sur parole. [...] le témoignage du martyr représente l'acte performatif d'une mise-à-mort publique, sociale, spectaculaire aussi, qui fait de lui un témoin de l'au-delà ou qui le constitue en survivant. [...] l'institution du martyre s'est construite autour d'une mort spectaculaire, ou plus exactement, d'une mise-à-mort dont le spectacle constitue lui-même le témoignage. [C'est] en mourant qu'il témoigne, c'est en mourant qu'il produit l'institution d'un nouveau corps légitime, capable de discriminer les vrais des faux témoignages, et par là de décider des conditions de productivité discursive et de réception sociale du martyr. C'est donc sa « mise-à-mort » qui fait de son témoignage un garant de la légitimité du corps social. Autrement dit, c'est l'ensemble des gestes ou des actes performatifs de son exécution, qui fait de lui un témoin, et non pas, à l'inverse, son témoignage qui le condamne à mort. Ensuite, ce témoignage concerne la dimension spécifiquement visionnaire du martyr [...] Dans la pratique du martyr, que partagent Juifs et Chrétiens, ou plus exactement, il faudrait dire qui départage les Juifs et les Chrétiens, c'est bien autrement le mode de vision testimoniale qui permet d'accomplir ou de réaliser le lien d'appartenance à la communauté, juive ou chrétienne, donc d'instaurer un corps différencié de fondation. Et c'est là bien évidemment, qu'il faut reprendre la question de l'eschatologique, de son mode visionnaire, comme événement « en train de s'accomplir présentement », selon le mot de Corbin.³⁴⁵

Cet article est globalement très éclairant pour appréhender comment la reprise du martyr est un enjeu fondamental dans la construction d'un sujet collectif. Le martyr et son martyre ont une double fonction : ils fondent « un nouveau corps légitime », ici à comprendre non seulement comme corps physique mais aussi comme corps social, mais plus encore il situe ce corps social dans une temporalité, leur martyre constituant d'une part l'accomplissement de leur « vision » – du monde à venir où leurs valeurs triompheront – et inscrivent le corps social dans un récit, avec ses valeurs. Aussi je propose d'aborder la construction du sujet collectif en deux temps : en premier lieu en voyant comment le corps de l'ouvrier martyr fonde le sujet collectif, et dans un second lieu en analysant comment Pottier propose, par la construction des martyres, un récit collectif.

On a vu plutôt l'importance qui était donnée, dans une perspective genrée, à la force de l'ouvrier, et à l'incarnation de cette force dans le bras, mais aussi de façon plus large dans le corps marqué par les efforts et sacrifices inhérents à la condition ouvrière. Or, cette corporéité est liée à une symbolique du sang et du vin, de façon plus large à la nourriture, mais le vin a une place particulière dans plusieurs chansons à côté du pain. Je pense qu'il est avisé de lire ces rapprochements entre sang et vin, force et vie, corporéité et pain, à l'aune du rite chrétien de l'eucharistie, une lec-

³⁴⁵ S. Margel, « Le corps du témoin. Sur la vision eschatologique du martyr », *Recherches de Science Religieuse*, 2014, 102, 3, p. 431-448.

ture qui s'articulerait avec les remarques que faites plus tôt sur l'importance de la figure du Christ travailleur et de ses apôtres et qui irait dans le sens de l'idée que le martyr et son martyre sont bien structurants dans la création du sujet collectif. Au préalable de tout propos supplémentaire, je tiens à clarifier : je ne pense pas que Pottier, par cette réappropriation de métaphores et de relations religieuses, soit propagandiste de la chrétienté. L'anticléricisme reste très présent dans les chansons de Pottier dans toute son œuvre. On touche au cœur de ce qui constituait le germe de ma réflexion, à savoir la question du « discours social » de Angenot : Pottier prend, probablement consciemment – bien que le degré de conscience importe assez peu – des structures discursives, des schémas de pensée qui sont compris et compréhensible à son époque et dans le milieu où il écrit et diffuse ses chansons, et les réinvestit pour que ces textes soient pertinents et qu'ils « réactivent » chez les auditeurs et participants du chant les mêmes réflexes, les mêmes comportements que ces schémas suscitent.

Ceci étant éclairé, je fonde ma lecture de la création du sujet collectif chez Pottier sur une lecture au prisme de l'eucharistie. Je tiens à préalablement définir les concepts qui m'ont semblé pertinents dans mon analyse des textes et les sources qui m'ont aidé dans ma lecture des textes par ce prisme. L'eucharistie peut être définie simplement comme :

Louange, action de grâce rendue à Dieu. Plus particulièrement, l'action de grâce prononcée au repas juif, plus solennellement lorsqu'elle commémore la Pâque, la sortie d'Égypte. Chez les chrétiens, et plus précisément chez les catholiques, l'Eucharistie est la célébration du sacrifice du corps et du sang de Jésus-Christ présent sous les espèces du pain et du vin. L'évêque et le prêtre sont les célébrants de l'Eucharistie.³⁴⁴

L'un des aspects de l'Eucharistie chez les Chrétiens réside dans le miracle de la transsubstantiation par lequel le pain et le vin de la messe se change en le corps et le sang du Christ consommé, consommation qui reproduit le dernier repas du Christ et des apôtres. Ces définitions étant établies, et pour éviter d'avoir à les citer intégralement, je vais synthétiser deux des textes qui ont le plus enrichi ma lecture des textes de Pottier, l'article de Michel Salamolard « Eucharistie et transsubstantiation : du bon usage d'un concept »³⁴⁵, celui de Étienne Grieu « Pertinence sociale et politique de l'Eucharistie »³⁴⁶. Je citerai également « L'Acte eucharistique de Jésus et sa *traditio*. Le don de la

344 Définition : Eucharistie, <https://eglise.catholique.fr/glossaire/eucharistie/>, consulté le 8 juin 2020.

345 M. Salamolard, « Eucharistie et transsubstantiation : du bon usage d'un concept », *Nouvelle revue théologique*, 2007, 129, 3, p. 388-401.

346 É. Grieu, « Pertinence sociale et politique de l'Eucharistie », *Études*, 2012, 417, 11, p. 497-508.

chair du Christ en ses mystères »³⁴⁷ de Antoine Vidalin comme autre contribution aux considérations qui suivront.

Le premier s'attarde sur des sens et des caractères du rite eucharistique, entre autres le fait qu'il est la reproduction d'un repas « convivial, repas d'alliance, repas de profonde communion » qui donne du sens au repas humain « nécessité de se nourrir pour vivre, végétal ou animal sacrifié, présence des convives les uns aux autres, échange de paroles, alliance renforcée », que l'eucharistie est « La consécration des éléments [visant à] notre propre consécration à travers la communion sacramentelle », qu'également elle contient une dimension eschatologique via là « la « transsubstantiation » des oblats et notre transformation ainsi que celle du cosmos dans le Christ », et qu'elle est enfin un « ferment d'unité » pour tous les chrétiens dans la communion. On voit plusieurs liens à dresser avec les chansons de Pottier : la convivialité de la pratique chansonnière recoupe cette autre forme de socialité qu'est le rituel religieux, l'importance symbolique donnée aux nécessités vitales, la communion des individus autour d'une identité commune, l'émancipation future dans le sujet collectif et les lendemains qui chantent, sont autant de thèmes communs aux chansons de Pottier et à l'imaginaire chrétien.

L'article de Étienne Grieu, lui, réfléchit sur la fonction sociale et politique que remplit l'eucharistie : reproduction d'un don et d'une réception, réception qui est une « liberté qui accueille et s'apprête à répondre, activité primordiale et éminente du sujet. », don et réception de l'autre à soi qui « est une école pour retrouver quiconque comme un frère, une sœur, à travers des apparences qui n'en imposent en rien [par la suspension des cadres relationnelles habituelles] », partage d'une nourriture qui est l'objet d'un « besoin vital qui oblige à recevoir de la nature, mais aussi source de plaisir et également objet de commerce et d'échanges, ce qui suppose travail, parole et confiance », répétition de ce qui fut pour le Christ une réponse à la violence de son supplice à venir et qui rend accessible « ce parcours de Jésus qui s'affronte aux forces de mort et de destruction et qui, avant même la résurrection, l'emporte sur elles » et promet au croyant de délier « ce qui dans l'humanité reste en esclavage », et enfin un acte de partage qui :

révèle une manière possible de se rapporter les uns aux autres [...] Ce qui affleure c'est donc la possibilité de vivre non plus les uns contre les autres, mais les uns avec les autres, les uns par les autres, portés par des liens qui nous précèdent et cherchent à passer par nous.

347 A. Vidalin, « L'Acte eucharistique de Jésus et sa traditio. Le don de la chair du Christ en ses mystères », *Nouvelle revue théologique*, 2014, 136, 3, p. 406-422.

Cette vie ainsi manifestée pour eux fait d'eux un corps. C'est-à-dire, non pas une simple énergie mais la présence de quelqu'un qui, en se donnant, met chacun en relation vivante avec tous les autres, parce qu'il dénoue toute violence et, ce faisant, permet de libres liens. C'est un corps immense, animé par l'Esprit, capable d'appeler et de rassembler tous les vivants. C'est le corps de Celui qui a vaincu la violence et la mort, c'est le corps du ressuscité.

Ces considérations explicitent l'idée que l'eucharistie permet de former un corps social uni à partir du corps physique et spirituel du Christ sacrifié pour cette communauté d'individus et d'âme qu'est l'Église.

Ces rappels étant effectués, je vais d'abord expliciter comment le passage du sujet individuel au collectif se fait par le corps chez Pottier. On le verra au cours des exemples que je vais relever mais souvent les occurrences de cette corporéité collective se font sur les derniers couplets, ce qui est normal, puisqu'elle est souvent dans le texte le fait d'une construction progressive au cours de la chanson et arrive à la fin. Je fais cette précision puisque l'on verra que souvent cette progression se fait en reproduisant un schéma eschatologique où la fin prend la forme d'un avènement, de la descente sur terre des idéaux et/ou allégories. On prendra comme premier exemple particulièrement frappant le dernier couplet de « L'enfantement », chanson de juin 1848 :

Place aux derniers, aux misérables
Aux va-nu-pieds, aux rejetés,
Peuplant par foules innombrables
Les campagnes et les cités.
« Il n'est plus d'ennemi qui bouge,
Mère, mère, l'heure a sonné,
Couvre de notre drapeau rouge
Le berceau de ton nouveau-né ! »³⁴⁸

On a une énumération initiale introduite avec solennité par la locution verbale « Place » qui consacre la victoire des dominés, énumération qui marque l'ampleur du triomphe et l'aspect englobant de cette victoire qui est totale, universel. Notons que la mention des « derniers » fait référence à la fameuse expression biblique « Plusieurs des premiers seront les derniers, et plusieurs des derniers seront les premiers », et assimile donc conquête politique des travailleurs à une victoire « divine », dans tous les cas moralement justifié et totale pour tous les humains. Et la corporéité du corps social renouvelé s'incarne dans une naissance, un avènement qui n'est pas sans rappeler la

348 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 55.

naissance du sauveur, du moins c'est ce que l'idéalisation de « l'humanité » en une « mère » présentant la venue du monde futur, similairement à la figure de Marie, laisse penser. Au corps de la Mère « en lambeau »³⁴⁹ et à ceux des « va-nu-pieds » – bien que non détaillé l'énumération laisse deviner leur état de privation – répond l'enfant qu'on couvre du drapeau rouge. On note toutefois qu'y compris dans les chansons à la fin plus sombre, l'unité est permise malgré tout dans le sacrifice des corps ouvriers. Le premier couplet de la chanson « Les buveurs de sang » est de ce point de vue là riche de sens :

Buveurs de sang ! C'est le nom qu'on nous donne
Quand nous montrons pour but l'Égalité.
Buveurs de sang ! Ceux-là qu'on emprisonne,
Ceux qu'on fusille ! Est-ce un nom mérité ?
Riche aveuglé, vois pour emplir ton verre,
Sous le pressoir un peuple agonisant.
L'or que tu bois c'est le sang de ton frère :
Les buveurs d'or sont des buveurs de sang.³⁵⁰

Le sujet collectif est ici fixé dès le début de la chanson. Cela est lié en partie à ce que la chanson s'attache à caractériser en quoi la situation est un martyre collectif : le fait est que le premier couplet caractérise une injustice contredisant l'ordre naturel des choses – les ouvriers, agent de la force vitale – sont qualifiés de buveurs de sang, chose que le premier couplet va s'attacher à démentir, et qui sera démentie au refrain. Dénonciation d'une injustice fondamentale soulignée par des figures de répétitions : anaphore indignée de « Buveurs de sang ! » et des pronominaux « Ceux ». Il y a sur ces quatre premiers vers une défense, puis, sur les quatre derniers, un rétablissement de la vérité : notons qu'ici la chanson est virtuellement adressée au « riche aveuglé », qui n'est pas l'auditeur modèle, bien sûr, mais ici comme un geste de défiance d'une part, mais également, il me semble, comme peut l'être le martyre, un geste spectaculaire pour choquer l'entendement de celui qui ne croit pas. Ici, cette interpellation est destinée à caractériser positivement et confirmer la « foi » socialiste des allocutaires supposés : on désigne une extériorité théorique à la situation d'énonciation pour en confirmer l'existence et la communion. L'image particulièrement graphique, enfin, du peuple agonisant sous le pressoir et du verre où boit le riche rappelle sans trop d'équivoque le martyre du christ, le sang étant assimilé au vin avec une double valeur – il est sang

349 *Ibid.*

350 *Ibid.*

et or pour le riche, le buveur de sang – mais pour les vaincus il est sang christique et vin. Certes, ici rien ne confirme cette idée d'un vin comme étant le pendant positif du sang, mais on le retrouve dans une chanson plus tardive, écrite aux alentours des années 1870 et postérieure à la Commune de Paris, qui développe complètement cette idée du sang et du vin, nommée « Le pressoir ». Le refrain et le premier couplet posent immédiatement l'analogie qui est faite entre ouvriers insurgés et raisins.

Chantons le martyr en extase !
Chantons la vendange et l'espoir !
Chantons les grappes qu'on écrase,
Les grains saignant sous le pressoir.

Dans un ciel d'automne orageuse
la lie a barbouillé l'azur.
Sa hotte au dos, la vendangeuse
Porte à cuver le raisin mûr.
En bouillonnant la grappe tombe,
Puis la vis tourne avec effort :
On dirait la vaste hécatombe
De martyrs pâchés dans la mort.³⁵¹

Ici on explicite pleinement cette métaphore. En substance, et pour ne pas citer toute la chanson, les ouvriers martyrs sont les raisins, la vendange est l'épisode insurrectionnel qui est le martyr, tandis que le pressoir et la vendangeuse sont un peu une métaphore d'une Histoire en marche qui apporteront, après « la vendange », « l'espoir ». Le vin « négatif » du riche se retrouve d'ailleurs ici, avec la « lie » qui barbouille l'azur, mais n'est là qu'au début de cette chanson. Le sujet collectif est déjà constitué par ceux qui rappellent le martyr en chanson, et la chanson étant au présent, il y a à mon avis deux lectures complémentaires : la chanson dresse tant un constat sur la situation présente des énonciateurs ouvriers, se comparant aux raisins, qu'elle peut être comprise comme commémoration et reproduction dans les mots et la communion des voix des répressions politiques passées. Mais ici, le dernier couplet opère la réparation à venir de l'ordre naturel :

Quand viendra le beau vendémiaire,
On verra, des pressoirs sacrés,
Le vin, l'amour et la lumière

351 *Ibid.*, p. 108.

Couler pour tous les altérés ;
Du gibet quittant les insignes,
Jésus déclouant ses bras las,
Au Calvaire planté de vignes
Mettra sa croix pour échalas.³⁵²

Ici on assimile la fin du processus de fabrication du vin à la « fin de l'histoire », une fin qui ressemble ici à la Parousie. Le vin apporte « l'amour et la lumière » aux frustrés, aux « altérés », et Jésus redescend de la croix. Le résultat du sacrifice collectif sera une justice et une société qui comblera leur frustration : le sang est converti en une justice émancipatrice, et le Christ laborieux transforme sa croix, outil du châtiment, en échalas, outil du travail. Le couplet final amène souvent une parousie ouvrière, l'arrivée en ce monde d'une idée universelle, souvent une allégorie, qui consacre la victoire des valeurs qui sont celles de l'ouvrier. On a vu plus tôt qu'il peut s'agir de « L'Humanité », où bien du « Jésus charpentier », entre autres exemples. Semblablement on pourra trouver dans le couplet final de « L'exposition » :

Venez, les faibles et les forts,
De la haine essayer les traces,
Venez, les âmes et les corps,
Venez, les peuples et les races.
Versons-nous au creuset du Dieu
Dont nous sommes une parcelle.
La Chimie allume son feu
Pour fondre une âme universelle.³⁵³

On trouve une répétition d'oxymores et plusieurs parallélismes successifs sur les quatre premiers vers, ce qui construit un mouvement ascendant qui souligne « l'avènement » de l'utopie. Le triomphe du travail et de la science permettent la réunion des contraires à toutes les échelles de l'univers : entre les partis de l'individu – « les âmes et les corps » – entre les individus – « les faibles et les forts » – et même à l'échelle du monde entier – « les peuples et les races » – et amène à fusionner dans un « creuset » – on retrouve la centralité du travail – en une « âme universelle », une parcelle de la divinité laborieuse. On peut trouver pareille unification dans des chansons qui semblent pourtant moins aisément y prêter, par exemple « Ce que dit le pain », dont voici le dernier couplet :

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, p. 85.

Nous pompons nos gouttes de sang
Dans les sucs de la nourriture ;
Notre corps, toujours renaissant,
S'assimile ainsi la nature,
Quand il devient par cet hymen
Cerveau qui médite et chair rose,
Savez-vous ce que dit le pain ?
Savez-vous ce que dit le pain ?
Il dit : « C'est mon apothéose »³⁵⁴

Ce qui apparaît évident au premier abord est, mis en exergue par le refrain, la prise de parole du pain qui assimile le fait de faire corps avec celui de l'ouvrier à une « apothéose » – qualifiant ainsi sa propre transformation comme touchant au divin – et ancre la corporéité de l'ouvrier dans le dessein universel. Ici certes pas d'insurrection explicite – même si en creux on appelle au changement social en appelant les ouvriers à faire leur « grande fournée », mais on notera que le sujet collectif se réalise néanmoins au premier vers et que ce qui fait l'unité du groupe social c'est qu'il, précisément, composé de corps vivants, d'une vie qui s'insère dans un grand cycle universel. On notera enfin que le pain qui s'adresse aux travailleurs pour leur délivrer les vérités de ce monde au refrain, est dans la forme une claire référence au pain qui est la chair du Christ. Si on observe les refrains on a les prises de parole suivantes : « Mangez, je suis la vie », « Gloire au bras qui laboure ! », « J'ai passé sous la meule ! » « Fais ta grande fournée » et « C'est mon apothéose ». Le pain délivre les vérités délivre ses commandements à ceux qui savent sa valeur, ceux que la faim tenaille, et dicte selon quelle valeur ils doivent juger de leur propre valeur et de celle des autres – en somme que le travail est ce qui fait leur légitimité – quel sens donner à leur souffrance – comme eux souffre d'autres ont souffert – et enfin quelle solution politique doit être leur salut – se saisir des moyens de productions – et quelle fin leur est promise. Le pain nourrit le corps, les individus frustrés, et c'est cette frustration de tous les corps qui fait que les ouvriers font corps, et feront, un jour, l'unité du genre humain.

On le voit la notion de martyr permet en grande partie d'expliquer comment se forme le sujet collectif dans les chansons de Pottier. Toutefois, un sujet collectif n'est qu'une partie d'un récit collectif. À ce titre je souhaite me pencher sur le second aspect qui me semble aussi important c'est comment les martyres ouvriers sont structurant pour le sujet collectif. Le martyre par excellence de

354 *Ibid.*, p. 86.

l'ouvrier se trouve dans l'insurrection : elle permet l'exercice le plus éminent de sa virilité et permettra le rétablissement final de l'ordre naturel des choses et le triomphe de la force vitale dont la virilité est une expression. Un récit collectif est, tel que je l'ai défini plus tôt, tant composé de motifs que d'évènements. À ce titre, les frustrations de l'ouvrier et sa qualité de martyr constitue des motifs. Mais par exemple la fameuse parousie, l'avènement sur terre de la justice, le rétablissement de l'ordre universel constitue un évènement. Cela m'amène à mon point suivant : les martyres des ouvriers et leur rôle dans la constitution du sujet collectif. Je tiens à éclaircir avant d'aller plus loin ce que j'entends par évènement. Je me réfère à une définition de l'évènement non pas comme un donné mais comme n'existant que par les réceptions et représentations qui le font exister de façon plus ou moins pérenne et fluctuante dans la mémoire collective³⁵⁵. A la lumière de cette approche, Pottier est, en tant qu'acteur et spectateur des faits politiques de son temps, il produit de l'évènement en produisant des représentations. En effet, dans le récit collectif tel que le développe Pottier, il émerge une chronologie, constitué d'évènements qui marquent l'Histoire collective ouvrière telle qu'il la représente. On délimiterait dans le récit historique ouvrier de Pottier plusieurs évènements importants : la révolution de 1789, celle de 1830, celle de 1848, et la commune de Paris de 1871. Toutefois, je ne m'attarderai que sur 1848 et 1871. Tout d'abord parce que 1789 n'est pas la référence principale ni celle qui m'intéresse le plus pour l'étude de Pottier : il ne l'a pas vécu et travaille déjà à base de représentations. Pour la révolution de 1830, elle n'est pas non plus la plus référencée et elle n'est centrale que dans les chansons du recueil de jeunesse, qui, on l'a vu, n'était pas représentatif de Pottier dans ce qu'il a de plus singulier, et tenait pour beaucoup du pastiche. En revanche, 1848 et 1871 sont des dates marquantes directement dans le parcours politique de Pottier – découverte du fouriérisme pour 1848 et participation active à la Commune de Paris – et à ce titre sa relation à ces évènements m'intéresse particulièrement.

Ces deux évènements, Pottier les structure comme des martyres, tant d'ailleurs dans la production contemporaine des évènements que celle postérieure à ceux-ci. On peut s'arrêter sur la dernière chanson de l'année 1848, à savoir « Juin 1848 ». On notera déjà le titre qui marque en quoi Pottier avait déjà l'impression de vivre un évènement. De surcroît, ce titre ne trouve pas d'écho dans les paroles de la chanson, ce qui semble indiquer qu'en soi pour lui le texte suffisait à correspondre à l'impression que lui faisaient les évènements. La chanson ne montre pas une production

355 Je renvoie à l'entretien donné par l'historien Pierre Laborie sur la question de l'évènement en histoire : P. Goetschel et C. Granger, « "L'évènement, c'est ce qui advient à ce qui est advenu..." ». Entretien avec Pierre Laborie », *Sociétés & Représentations*, 2011, 32, 2, p. 167-181.

du « je » au « nous », le sujet collectif est présent dès le premier couplet. Pour autant, si la chanson commence avec ce « nous », le sujet collectif se construit malgré tout au cours de la chanson, mais d'avantage par la progression de la chanson, en décrivant l'ampleur de l'injustice qui est faite aux ouvriers en général et en progressant vers le martyr collectif, qui, d'une souffrance passive devient une recherche active de la mort, un dernier geste de défi qui témoigne de la valeur morale des ouvriers. On peut mettre en opposition le premier et le dernier couplet pour s'en rendre compte :

Il faut mourir ! Mourons ! C'est notre faute !

Courbons la tête et croisons-nous les bras !

Notre salaire est la vie, on nous l'ôte,

Nous n'avons plus droit de vivre ici-bas !

Allons-nous-en ! Mourons de bonne grâce,

Nous gênons ceux qui peuvent se nourrir.

A ce banquet nous n'avons pas de place,

Il faut mourir !

Frères, il faut mourir !

[...]

Allons, misère, à tes rangs, bas les armes !

Qu'à pleine rue on nous achève enfin.

Femmes, venez, pas de cris, pas de larmes !

Enfants, venez, puisque vous avez faim.

Tueurs en chef, achevez la campagne,

Puisse avec nous notre race périr !

Aux travailleurs ne léguons pas le bagne

Il faut mourir !

Frères, il faut mourir !

Le premier couplet semble dépeindre la mort comme n'étant qu'une fuite, une reddition face à l'injustice, une fatalité sans aucune finalité. Les ouvriers doivent courber la tête et croiser les bras, se faire ôter la vie, s'en aller, mourir de « bonne grâce » : la tonalité globale du passage traduit une résignation. Le dernier couplet, en revanche, révèle en quoi ce qui semble être un renoncement et une passivité ne l'est pas : d'une part, le geste, de fuite, s'est transformé en un mouvement vers le danger. L'omniprésence de l'impératif transmet le volontarisme dont les ouvriers font preuve face au danger : bien d'avantage qu'une fuite, leur sacrifice devient un face-à-face. Le parallélisme des troisième et quatrième vers structuré sur l'impératif « venez » semble bien plutôt signifier la vo-

lonté d'affronter la mort, et le fait que ce soit les ouvriers virils qui interpellent les femmes et les enfants paraît d'ailleurs bien confirmer qu'il s'agit bien plutôt d'un va-tout brave que d'une fuite ou d'une résignation. La mort à venir s'est transfigurée, elle a déplacé le combat sur un autre champ, à la façon d'un martyr religieux. Enfin le geste se trouve doté d'une finalité : en choisissant la mort, les ouvriers s'épargnent, à eux et ceux à venir. Indubitablement, on a donc bien le traitement de l'évènement comme un martyr, et on l'inscrit, déjà, dans une temporalité. Mais on peut aussi regarder comment survit dans les chansons postérieures cet évènement, et remarquer que s'il est peu présent *per se*, il se trouve adjoint à un autre évènement pour n'en former qu'un dans la temporalité de Pottier, à savoir à la prise du pouvoir de Napoléon III par plébiscite en 1850, ne formant chez Pottier qu'un seul évènement, la contrefaçon du projet de République Sociale que 1848 avait débuté d'esquisser. La chanson « Qui la vengera ? »³⁵⁶ datant de 1851 en est caractéristique. L'allégorie de la République Sociale est enterrée par l'énonciateur, qui fait en fait une hagiographie de la République³⁵⁷ : louanges de ses vertus qui s'incarnent dans son allégorie – sa « tête altière », « jeune et blonde », son innocence – de ses miracles – de ses champs « semés / Pour tous les affamés » – de son martyr, ici culminant par le viol par un personnage non nommé et maléfique qui boit « le sang de l'innocent », mais dont la singularisation – et les autres chansons publiées à la même période, entre autres « Vive Napoléon » et « Le défilé de l'Empire », immédiatement consécutives dans la compilation – laisse imaginer qu'il s'agit du nouvel Empereur. Cette mort exemplaire, qui lie, on le voit, plus largement le ressenti de Pottier aux évènements de 1848 – il reprend entre autres l'image du buveur de sang qui se trouvait en 1848 dans la chanson éponyme « Les buveurs de sang », et qui va devenir récurrente dans toute son œuvre par la suite – à cette fin de la seconde République. Du reste, il l'ancre dans une chronologie eschatologique, faisant des cloches du tocsin qui, symptômes du renversement du monde, sonnent non pas pour signaler un danger ou la guerre, mais pour le sacre de « l'assassin », également celles qui annoncent la fin de l'Histoire, le retour de la République qui « vivra » de nouveau :

Buvez avec vos proches,
Sonnez, sonnez vos cloches !
Du soir jusqu'au matin.
Qui donc, mon Dieu ! La vengera ?
Du soir jusqu'au matin,

³⁵⁶ E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 71-72.

³⁵⁷ Je fonde mon interprétation sur l'article suivant : E. Universalis, HAGIOGRAPHIE, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hagiographie/>, consulté le 14 juin 2020.

Gorgez-vous du butin,
La verra qui vivra !
Sonnez, les temps sont proches !
La verra qui vivra !
La terre enfantera !
Le marteau chantera !
Le travail fleurira !
La rose rougira !³⁵⁸

La mort exemplaire s'inscrit, au final, dans une temporalité, et n'est qu'une étape. Le martyr du groupe prépare la fin annoncée du récit collectif, fin qui sera heureuse, bien entendue. Mais plus encore, le martyr ouvrier atteint son plus haut point de développement dans l'œuvre de Pottier, dans l'épisode du siège et de la Commune de Paris. En soit, dans les chansons immédiatement contemporaines des événements cela n'apparaît pas encore le plus évidemment – pour cause, si le culte du martyr est commémoratif, il faut que la chose soit conclue – mais on trouve une présence déjà notamment dans « Le brancardier » où un combattant blessé est décrit comme « une figure d'apôtre/Un air inspiré de martyr », et une inscription de l'évènement dans un récit plus large, avec origine mythique et finalité utopique, par exemple dans « 31 octobre 1870 »³⁵⁹, date du soulèvement qui fit pression sur le gouvernement de Défense Nationale et chercha à proclamer la Commune. On citera les vers suivants qui ancre cet évènement – on notera en passant l'usage du titre réduit à la date du soulèvement qui donne de l'importance à la datation et souligne la portée historique de l'évènement – dans une historicité :

Ils [NdR : le gouvernement de Défense National] laissent, dans leurs mains molasses,

Quatre-vingt-treize se fige.

[...]

Chez les chamarrés, rien ne bouge.

Va-nu-pieds, marchons de l'avant,

Nommons une Commune Rouge,

Rouge, comme un soleil levant !

Quittant la tactique enclouée

De nos généraux de cartons,

Nous irons faire une trouée,

Guidés par l'ombre de Danton !

358 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 72.

359 *Ibid.*, p. 98.

Et dès ce soir, ivresse folle,
 Favre et Trochu sont conspués ;
 Paris danse la Carmagnole
 Autour des murs évacués ;
 Et l'on verra la plèbe saine,
 Traquant les francs-fileurs bourgeois,
 Brancher la race des Bazaine,
 A tous les vieux chênes gaulois.

Ici plusieurs éléments sont mis en avant pour ancrer le moment dans l'Histoire : on affirme une filiation entre cet instant et la Révolution de 1793 – période de la Révolution française dont la gauche socialiste s'est progressivement revendiquée au XIX^e siècle pour se différencier de la révolution « bourgeoise » de 1789⁵⁶⁰ – entre les communards et une figure de 1793, Danton, et même on remonte à ce qui serait une essence française – on retrouve Béranger – avec la mention des « vieux chênes gaulois ». Également on dote cet événement d'un sens historique, d'une « destinée », d'un futur promis : « Une Commune Rouge/Rouge comme un soleil levant ! », un avenir qui peut s'accomplir « dès ce soir ». On assimile également par proximité le fait « d'aller de l'avant » des insurgés et cette progression chronologique, notamment avec la rime « avant/levant » qui associe la direction et la métaphore de l'avenir, l'aube. Pareillement la chanson de juillet 1871 « Tu ne sais donc rien »⁵⁶¹ – rédigée au tout début de l'exil de Pottier à Gravesend, au Royaume-Uni – explicite en quoi cette défaite n'est pas définitive mais n'est qu'une étape dans le chemin de croix des ouvriers. Le dernier couplet est le plus marqué par la martyrologie :

C'est Naissance et non Funérailles,
 Répond la sombre Humanité.
 Ne vois tu pas que mes entrailles
 Vont enfanter l'Égalité ?
 Éponge le sang qui nous couvre.
 L'enfant de ma chair c'est le tien !
 Quoi ! Douter ? Lorsque mon flanc s'ouvre,
 O penseur, tu ne sais donc rien ?⁵⁶²

Ici, on a une reprise d'une topique christique assimilant les massacres et la répression de la

560 Pour exemple de cette revendication d'une filiation historique entre socialiste et « protosocialiste » de 1793, on peut trouver l'exemple de ce texte de 1880 qui résumant bien les arguments qui à l'époque affirme cette lecture historique des événements : P. Janet, « Les Origines du socialisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1880, p. 397-422.

561 E. Pottier et P. Brochon, OCP, *op. cit.*, p. 105.

562 *Ibid.*

Commune à un martyr collectif de « l'Humanité » : le paradoxe de « Naissance et non Funérailles » évoque la résurrection, l'avènement de l'idéal sur terre qualifié d'« enfantement » la venue du Christ, et surtout, la mention du doute face au flanc ouvert de l'Humanité est une référence à l'apôtre Thomas sceptique quant au retour du Christ après sa crucifixion. Ici, non seulement on retrouve une temporalité eschatologique, l'annonce du salut à venir, mais encore plus elle met en évidence la fonction que peut avoir l'utilisation de cette topique pour les militants, et plus encore pour les survivants de la Commune : elle permet de donner une histoire au groupe, du sens au trauma des survivants et à cet évènement qui n'était donc pas la fin, mais une épreuve sur le chemin qui mène à l'émancipation. Cette inscription du fait communard comme un martyr se prolongera dans le temps. On le trouve dans de très nombreuses chansons les années suivantes : « Le bois du calvaire »³⁶⁵ qui assimile les poteaux de Satory à la croix du Christ, « Pas de fête sans l'amnistie »³⁶⁴ loue le sacrifice de la « sainte canaille », dont les « morts » et les « dévouements » donne naissance à « une ère nouvelle », et appelle Louise Michel « La martyre du grand devoir ». Dans « Jean Misère »³⁶⁵ le personnage dit, avant de mourir, adieu aux « martyrs de Satory ». Je citerai pour finir ce relevé la chanson « Le monument des Fédérés »³⁶⁶ de 1883 :

Que sur chaque pavé, peuple, ton ciseau grave,
 Une date de meurtre ou le nom d'un martyr !
 De l'histoire, qu'il soit la page la plus grave
 Dénonçant l'esclavage et criant d'en sortir.
 Et comme le tocsin, soulevant l'avalanche,
 Des gueux, des meurt-de-faim, fiévreux, exaspérés,
 Qu'il soit l'appel de la revanche,
 Le monument des Fédérés !³⁶⁷

Ce passage témoigne que, malgré un anticléricalisme qui, soit dit en passant, ne s'atténuait pas au cours de son œuvre, le schéma est demeuré jusqu'à tardivement. Il exprime par ailleurs l'importance de forger et faire vivre ce récit collectif encore en production et que les mémoires font perdurer, et l'utilité de forger cette chronologie. Le martyr, et son inscription dans un récit collectif comme évènement signifiant, remplit un rôle formateur : il transmet une mémoire politique au sein du collectif et inculque les valeurs de celui-ci.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 107.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 141-142.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 148.

³⁶⁷ *Ibid.*

Pour conclure cette partie, je veux justifier pourquoi il me semble pertinent de parler non pas de « classe ouvrière » – comme je l’avais un temps envisagé – mais bien plutôt d’Humanité Ouvrière. En effet, je pense que ce serait effectué un contresens, ou bien d’assigner des schémas de pensées qui ont eu cours plus tard à gauche, à cette œuvre qui reste fondamentalement empreinte non pas de matérialisme, mais bien d’utopie, et d’un idéalisme totalisant, jusqu’à tardivement. J’ai montré comment la reprise des schémas martyrologiques présents dans l’œuvre de Pottier étaient capitaux pour appréhender la formation du sujet collectif, en ce qu’ils permettent de donner une légitimité au groupe mais aussi une place dans un récit collectif historique qui se veut davantage prescriptif que descriptif. Le martyr a pour fonction de donner à la frustration vitale des ouvriers, frustration qui se traduit dans leurs corps, une fonction dans l’ordre des choses : le corps de l’ouvrier, ce corps meurtri, ce corps blessé, ce corps sacrifié, permet de dépasser l’individuel pour fonder un groupe social qui tire dans cette corporéité commune à ses membres une légitimité morale et politique. Le martyre permet d’inscrire ce sujet politique nouveau dans un récit collectif, de le produire, et de le reproduire en chanson. Ce récit est ponctué d’autres martyres, mais la destinée est la même, et c’est de faire advenir sur terre le règne des idées, du Travail, de l’Égalité, de la Science, de la Justice, de rétablir l’ordre naturel des choses tel qu’il doit être. On pourrait arguer que tout texte littéraire se doit d’être simplificateur et donc, nécessairement tendre à l’idéalisme, et de n’être pas une thèse sociologique ou politique, et j’en conviens. Il n’en demeure pas moins que la dimension absolue, rédemptrice, que revêt l’action politique du sujet collectif, sa tâche de réforme absolue du monde, m’amène à penser qu’il est plus juste de parler d’Humanité Ouvrière : à terme, c’est le monde entier que l’ouvrier doit sauver. Je pense qu’il est apparu du reste que cette notion d’humanité revenait souvent dans les citations que je pouvais faire, et qu’en qualifiant ainsi le sujet collectif, je ne trahis pas non plus la lettre de Pottier. Enfin, le texte de « L’Internationale » ne dit-il pas :

L’Internationale
Sera le genre humain.³⁶⁸

368 *Ibid.*, p. 101.

CONCLUSION

J'en arrive à la conclusion du présent mémoire. Pour un rappel bref, en partant d'une interrogation sur ce qui justifiait dans les milieux militants la place centrale qu'avait la chanson comme médium culturel de prédilection, j'avais formulé l'hypothèse que la cause résidait dans des caractéristiques génériques. L'hypothèse finale que j'avais retenue, après avoir établi les fondements théoriques nécessaires à la réflexion et restreint mon étude, est que la place que le genre occupait dans les espaces et pratiques des militants politiques résultait de ce que les chansons, plus particulièrement les chansons sociales qui sont celles des militants politiques, mobilisaient un imaginaire politique et social qui était resté pertinent pour les destinataires. Il s'ensuivait que pour démontrer l'importance de ce travail de structuration d'un imaginaire politique, il fallait établir que les auteurs de ces chansons mobilisaient et mettaient en relation ces idées et concepts politiques et sociaux qui étaient, d'une part, pertinents et compréhensibles pour leur public contemporain, et aussi cohérent politiquement avec des idéologies ou courants politiques contemporains. S'en était suivi le choix de mes auteurs, Béranger et Pottier, car, étant dans une filiation auctoriale certaine, on pourrait vérifier l'hypothèse tant dans les variations que dans les reprises de concepts, d'idées, de motifs, et de structurations des imaginaires politiques.

Au seuil de ce travail, quelles réponses puis-je apporter à mes questionnements initiaux ? Il me semble avoir convenablement établi, en étudiant l'actant sujet dans les chansons sociales de Béranger et Pottier, l'existence de continuités et de variations dans les caractérisations du sujet politique, des évolutions et des constances que j'ai pu lier non seulement aux idées dont pouvaient se réclamer en parallèle les auteurs, mais aussi à des faits sociaux contemporains de la rédaction de leurs œuvres. J'ai pu observer des divergences qui correspondaient tant aux différences d'obédiences politiques de Béranger et Pottier que des constances et des renouvellements de caractéristiques attribuées au sujet politique. Si j'ai pu constater l'évolution du Soldat-Citoyen vers l'Ouvrier Insurgé, j'ai pu observer aussi la constance dans la caractérisation genrée du sujet politique qui demeure un homme chez les deux chansonniers, mais aussi dans la caractérisation du sujet politique comme étant nécessairement frustré et que sur cette frustration se construisait une grande partie de sa caractérisation en tant que sujet politique. Il s'agit d'un motif qu'on peut imaginer comme particulièrement structurant dans la chanson sociale plus largement, ce qui enrichirait sur les définitions que j'ai établies dans l'introduction du présent mémoire. J'ai de surcroît réussi à mettre en avant comment les deux auteurs construisaient des sujets collectifs, le peuple français chez Béranger, et l'humanité ouvrière chez Pottier.

De ce point de vue là, il me semble que mon travail a atteint son objectif. On a pu voir tout au long de cet exposé comment les auteurs utilisaient la chanson sociale comme un médium de diffusion et de formation politique, en se fondant en particulier sur les contraintes génériques qui amène à lier textes et pratiques, et en s'ancrant dans des codes et thématiques qui faisaient sens pour leur public idéal. Pour répondre au questionnement d'origine qui portait sur les causes de la permanence des chansons dans le militantisme politique comme culture, comme textes et comme pratiques, je pense que cela repose dans les contraintes génériques qui unissent le texte à la pratique qui font de la chanson un outil de formation, de diffusion, de reproduction et d'incorporation des discours des plus efficaces, un fait à la croisée du littéraire, des pratiques de sociabilité et du spectaculaire. Les mécanismes d'identification et de reproduction qui conditionnent la production des chansons, en particulier les chansons sociales dans les milieux militants, en font de bons outils qui fédèrent les identités et permettent la formation collective.

À ce titre, il n'est pas surprenant d'une part que des chansons aient pu perdurer dans le temps et les milieux : elles font vivre une mémoire qui, pour les militants politiques et leurs mouvements, n'ont pas perdu en pertinence. La chanson est un mode de formation et d'intégration sociale. À ce titre il n'est pas non plus étonnant qu'une partie non négligeable de la production des chansons sociales aient disparu des mémoires, les courants politiques évoluant avec le temps, les idéologies passant de mode, d'autres demeurant, les références des textes devenant moins pertinentes. On peut à ce titre se reposer sur l'exemple de Pottier et même précisément sur l'Internationale. La reprise encore aujourd'hui par de nombreux mouvements de la gauche traduit que son texte fait encore sens pour ceux qui la chantent, qu'ils se reconnaissent dans son texte, d'une part, dans la pratique qui a été la sienne d'autre part, comme l'hymne de la seconde internationale, de l'URSS, et du mouvement ouvrier à l'internationale plus largement. Les dynamiques qui ont animé et fait vivre et survivre ce texte, du refus de le reprendre par la France Insoumise dans ses congrès, les variations qui peuvent exister dans les mouvements de toutes les obédiences et dans tous les groupes sociaux, traduisent qu'elle fait sens, mais plus assez pour n'être pas modifiée et altérée. On peut penser à la variante anarchiste de 1892 – déjà à l'époque – et j'ajouterai que d'expérience je l'ai déjà entendue par des camarades qui ajoutent après « Ni dieu, ni César, ni tribun » un « Ni Mélenchon » qui ponctue l'intervalle entre ce vers et le suivant.

Toutefois ce constat sur l'utilisation de la chanson sociale pose question dans le rôle qui est le sien. Joue-t-elle plus un rôle inclusif et formateur, ou ne fait-elle que signe entre convaincus et mi-

litants ? Mélenchon s'expliquait du choix qui avait été le sien de demander à ce que l'Internationale ne soit plus chantée lors de ses rassemblements en ces termes : « Il faut être inclusif. Si par vos rites et vos manières de faire vous donnez l'impression qu'il faut d'abord avoir subi un bizutage pour pouvoir venir ici [NdA : la scène prend place durant une rencontre filmée entre les membres de l'organisation La France Insoumise en 2017, il faut donc comprendre de façon générale cet ici comme le parti politique] on a perdu notre temps, vous le savez bien. »³⁶⁹. Il pose, non sans pertinence, la même question, et affirme donc que cette chanson fait plus partie d'un folklore qu'elle n'aide à inclure le public que vise son organisation.

Je me garderai d'apporter une réponse absolue, puisque mon travail a pointé que la chanson sociale pouvait jouer ce double rôle de fédérer et de former, et me contente d'établir de façon assurée que la question des pratiques de sociabilisation doit toujours être questionnée dans une perspective politique, afin qu'elle puisse remplir les deux rôles sans faire prévaloir l'un sur l'autre. Je pense que cela m'amène logiquement à pointer les limites du présent travail à l'attention des éventuels intéressé·e·s. Il devait originellement être plus ample dans sa portée puisque je souhaitais aborder non seulement l'ensemble des actants de l'imaginaire politique des deux auteurs, mais aussi m'attaquer à d'autres auteurs ultérieurs, Jean-Baptiste Clément et Jules Jouy pour les citer. Les liens de filiations poétiques étant plus simples à établir entre Béranger et Pottier, et leur œuvre étant déjà considérable, j'ai restreint et mis de côté ces deux auteurs. Je pense ainsi que d'un point de vue de l'analyse littéraire, le présent mémoire n'est qu'une introduction à une possible analyse plus large de la structuration dans les chansons sociales des imaginaires politiques, et qu'également cette analyse gagnerait à être appliquée à d'autres auteurs. La possibilité de s'intéresser non pas d'ailleurs à des auteurs, mais peut être aux organes de publications, au corpus de chansons d'un journal militant, comme le *Père Peinard*, où d'une organisation, corpus qui pourraient être établi lors d'entretiens avec des membres, pourrait également avoir son intérêt et amènerait à une étude d'un parcours poétique et politique non pas individuel, comme ce fut le cas ici dans mon étude en particulier de Pottier, mais collectif. À ce titre j'aimerais remercier Solène – une camarade passée par les Jeunesses Ouvrières Chrétiennes (JOC) – qui m'a fait découvrir l'hymne jociste « De nos mains »³⁷⁰ dans lequel j'ai découvert une survivance de certains thèmes que j'ai pu dégager chez Pottier.

369 CHANTER L'INTERNATIONALE OU PAS ? – Mélenchon répond – YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=jLhQYey9tSg>, consulté le 19 juin 2020.

370 De Nos Mains Original par JOC2France, https://soundcloud.com/joc2france/de-nos-mains-original?fbclid=IwAR2bGULk69GwOjzaeL_8ddSuWlzveL.GcsQJTzF0Pi48sCWnCRush5tFLhc, consulté le 19 juin 2020.

Je tiens d'ailleurs à établir ici qu'une des difficultés que j'ai rencontrées est l'absence d'études sur Eugène Pottier et son œuvre en langue française. Il me semble que c'est une œuvre très riche d'un point de vue littéraire et sur laquelle de nombreuses études pourraient être effectuées, notamment sur l'existence d'un « merveilleux ouvrier » qui se donne au lecteur comme une sorte de réappropriation du « merveilleux chrétien » où le miracle et l'action divine se fait par le travail, tant dans l'acte que dans les produits, et toujours sous les mains du travailleur ou de quelques grands principes incarnés, qu'il s'agisse par exemple de la Science ou de l'Égalité. J'ai regret de ne pas pouvoir plus m'étendre sur cette idée, mais je la mentionne ici comme une piste de réflexion pour approcher son œuvre.

Enfin, un des manques de ce travail est de n'avoir pas pu être complété par une série d'entretiens fondés sur des questions établies à l'avance et peut être sur des écoutes de textes qui auraient pu éclairer le rapport qu'entretiennent actuellement les militants politiques de divers courants idéologiques aux chansons, le rôle qu'elles jouent dans leurs parcours militants, leurs formations, leurs sociabilités, leurs pratiques politiques. Je pense que cela constitue à bien des égards le manque le plus dommageable au présent travail et celui auquel, s'il m'était donné de le continuer, j'aimerais le plus consacrer mes efforts.

Bibliographie

Corpus primaire

1. Œuvres principales

- BÉRANGER Pierre-Jean de et GRANDVILLE, *Œuvres complètes de Béranger*, Nouvelle édition, Paris, H. Fournier aîné, 1839, 3 vol.
- POTTIER Eugène et BROCHON Pierre, *Œuvres complètes : rassemblées, présentées et annotées par Pierre Brochon*, Paris, F. Maspero, 1966.

2. Des mêmes auteurs

- POTTIER Eugène, *Chansons de l'atelier, par Eugène Pottier, Germinal*, (Paris), A. Nannan, 1848.
- POTTIER Eugène et NADAUD Gustave, *Quel est le fou ? : Chansons*, Paris, Henry Oriol, 1884.

Corpus secondaire

1. Sur les auteurs

- DOMMANGET Maurice, *Eugène Pottier, membre de la commune et chantre de l'Internationale*, Paris, E.D.I., 1971.
- LETERRIER Sophie-Anne, *Béranger : des chansons pour un peuple citoyen*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- TOUCHARD Jean, *La Gloire de Béranger*, Paris, Armand Colin, 1968, 2 vol.

2. Théorie littéraire

a. Sur la chanson

- AUZEMERY Anna, *La chanson sociale en France de 1830 à 1914 : un exemple d'initiation révolutionnaire*, Limoges, Faculté des Lettres et sciences humaines, 1996.
- BRÉCY Robert, *Florilège de la chanson révolutionnaire de 1789 au front populaire*, Paris, Institut CGT d'Histoire Sociale, 1990.
- CALVET Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.
- CHAUDIER Stéphane, « "Être viril dans la chanson française contemporaine" » dans Stéphane Chaudier (dir.) (ed.), *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française. Représentations*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11-22.

sentations et enjeux, PUP (coll. "Chants Sons" »), 2018, p. 291-308.

- CHAUDIER Stéphane (ed.), *Chabadabada : des hommes et des femmes dans la chanson française contemporaine : représentations et enjeux*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2018.
- DARRIULAT Philippe, *La muse du peuple : Chansons politiques et sociales en France, 1815-1871*, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- Dillaz Serge, « Diffusion et propagation chansonnières au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1993, 23, 80, p. 57-66.
- DUNETON Claude et BIGOT Emmanuelle, *Histoire de la chanson française*, Paris, Seuil, 1998, 2 vol.
- DUTHEIL PESSIN Catherine, *La chanson réaliste : sociologie d'un genre : le visage et la voix*, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, 2004.
- DUTHEIL-PESSIN Catherine, « Chanson sociale et chanson réaliste », *Cités*, 2004, 19, 3, p. 27-42.
- LETERRIER Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle : du "peuple" au "public" », *Extr. de : "Revue d'histoire du XIX^e siècle", 1999, 19 Aspects de la production culturelle au XIX^e siècle*, 1999.
- PRÉVOST-THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe, « Anne Sylvestre, sorcière, comme les autres... », *Travail, genre et sociétés*, 2010, n° 23, 1, p. 5-25.
- ZIMA Peter V, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ZINK Michel, « Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personnelle au XIII^e siècle », *ccmed Cahiers de civilisation médiévale*, 1982, 25, 99, p. 225-232.

b. Sociocritique

- AMOSSY Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- AMOSSY Ruth et ADAM J.-M, *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.
- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Nathan, 2004.

- ANGENOT Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 2005.
- ANGENOT Marc, *Les grands récits militants des XIX^e et XX^e siècles : religions de l'humanité et sciences de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ANGENOT Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Québec, Le Preambule, 1989.
- CROS Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CROS Edmond, UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY et CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SOCIOCRIQUES, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, France, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1985.
- PELEN Jean-Noël, « La production du récit collectif », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, 1999, 27, 4, p. 97-103.
- POPOVIC Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 2011, 151-152, p. 7-38.

c. Théories littéraires autres

- GREIMAS Algirdas Julien, *Semantique structurale : recherche de methode*, Paris, PUF, 2002.

3. Théorie linguistique

- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- FRAGONARA Aurora, « Pour une relecture et un emploi cognitifs des schémas narratifs structurales », *Pratiques*, 2019, 181-182.
- GARRIC Nathalie et CALAS Frédéric, *Introduction à la pragmatique*, 2016.

4. Histoire

a. Histoire sociale

- Antony Michel, « Les communautés utopiques sont-elles toujours condamnées à disparaître ?. Quelques réflexions sur les motivations, expérimentations, réussites et surtout échecs de quelques « colonies » plutôt libertaires, principalement dans l'aire latino-américaine », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2016, 133, p. 19-42.
- CORBIN Alain, *Histoire de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, vol. 3/2. Le triomphe de la

virilité. Le XIX^e siècle.

- CRÉPIN Annie et ROYNETTE Odile, *Jeunes hommes, jeunesse et service militaire au xixe siècle*, Presses Universitaires de France, 2009.
- DRÉVILLON Hervé et WIEVIORKA Olivier, *Histoire militaire de la France. I. Des Mérovingiens au Second Empire*, Paris, Éditions Perrin (coll. « Hors collection »), 2018, vol. 2/1.
- DUCOULOMBIER Romain, *17. La « Sociale » sous l'uniforme : obéissance et résistance à l'obéissance dans les rangs du socialisme et du syndicalisme français, 1914-1916*, La Découverte, 2008.
- GOETSCHER Pascale et GRANGER Christophe, « “L'événement, c'est ce qui advient à ce qui est advenu...” ». Entretien avec Pierre Laborie », *Sociétés & Représentations*, 2011, 32, 2, p. 167-181.
- Gribaudo Maurizio et Riot-Sarcey Michèle, *1848, la révolution oubliée*, Paris, La Découverte, 2009.
- LALLEMENT Jérôme, « Pauvreté et économie au XIX^e siècle », *Cahiers d'économie Politique / Papers in Political Economy*, 2010, n° 59, 2, p. 119-140.
- LECOMTE Jean-Philippe, « L'antimilitarisme. Proposition de définition », *Les Champs de Mars*, 2001, 9, 1, p. 111-133.
- MAITRON Jean, *Notice BLANC Louis [théoricien socialiste]*, <https://maitron.fr/spip.php?article26722>, 9 mars 2019, consulté le 27 mars 2020.
- POUGHON Jean-Michel, « Le domicile politique et la loi du 31 mai 1850 », *Revue historique de droit français et étranger (1922-)*, 1986, 64, 4, p. 571-605.
- RIOT-SARCEY Michèle, *Le procès de la liberté : une histoire souterraine du XIX^e siècle en France*, Paris, Découverte, 2016.
- TARTAKOWSKY DANIELLE et PIGENET MICHEL, *Histoire des mouvements sociaux en France : de 1814 à nos jours / sous la direction de Michel Pigenet et Danielle Tartakowsky*, Paris, la Découverte, 2012.
- VERSCHUUR Christine et BAHRI Deepika, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes*, Graduate Institute Publications, 2018.
- VIAL Philippe, « La fin d'un rôle politique », *Inflexions*, 2012, N° 20, 2, p. 29-41.

- ZÉVAÈS Alexandre, « Une candidature féministe en 1849 », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle – 1848*, 1931, p. 127-134.

b. Histoire des idées et des représentations

- BEECHER Jonathan, PERRIN Hélène et PÉTILLON Pierre-Yves, *Fourier : le visionnaire et son monde*, Paris, Fayard, 1993.
- BOZON Michel, « Fourier, le Nouveau Monde Amoureux et mai 1968. Politique des passions, égalité des sexes et science sociale », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2005, 22, p. 123-149.
- BURGUIÈRE André, « L'historiographie des origines de la France : Genèse d'un imaginaire national », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003, 58, 1, p. 41-62.
- CANDAR Gilles, LAVAL Christian et DREUX Guy, *Socialismes et éducation au XIX^e siècle*, 2018.
- COURCELLES Dominique DE, « Histoire de quelques concepts dans les trois monothéismes : sainteté, sanctification, témoignage, martyre », *Topique*, 2010, 113, 4, p. 7-16.
- CRÉPIN Annie, « Avant L'Armée nouvelle : les socialistes, Jaurès, et la défense nationale », *Cahiers Jaurès*, 2013, N° 207-208, 1, p. 11-26.
- FOURNIÈRE Eugène, *Les Théories socialistes au XIX^e siècle : De Babeuf à Proudhon*, Paris, BnF-P, 2016.
- GABORIAUX Chloé, « La petite propriété paysanne en République : les incertitudes du discours républicain », *Cahiers Jaures*, 2010, N° 195-196, 1, p. 3-20.
- GRIEU Étienne, « Pertinence sociale et politique de l'Eucharistie », *Études*, 2012, 417, 11, p. 497-508.
- GUICHETEAU Samuel, « Chapitre 2 – Les ouvriers, entre appartenance à l'ensemble du « peuple » et originalité », *U*, 2014, p. 39-64.
- GUICHETEAU Samuel, « Chapitre 9 – De la question sociale à l'émergence d'une conscience ouvrière collective », *U*, 2014, p. 217-244.
- HAMEL Jean-François, « “L'opera del tempo” de Charles Fourier », *Cahiers Charles Fourier*, 2000, 11.
- HAUBTMANN Pierre, *Pierre-Joseph Proudhon : sa vie et sa pensée (1809-1849)*, Paris, Beauchesne,

1982.

- HUBSCHER Ronald, « Réflexions sur l'identité paysanne au XIX^e siècle : identité réelle ou supposée ? », *Ruralia. Sciences sociales et mondes ruraux contemporains*, 1997, 01.
- ISAÏA Marie-Céline, « L'hagiographie comme modèle. Histoire et fonction d'un lieu commun » dans *Apprendre, produire, se conduire. Le modèle au Moyen Âge. 45^e Congrès de la SHMESP (Nancy-Metz, 22-25 mai 2014)*, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 47-60.
- JANET Paul, « Les Origines du socialisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 1880, p. 397-422.
- LYNCH Édouard, « Les socialistes aux champs : réalisations et adaptations doctrinales au temps de l'agrarisme triomphant », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1995, 42, 2, p. 282-291.
- MANFREDONIA Gaetano, « La chanson anarchiste dans la France de la Belle Époque : Éduquer pour révolter », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2007, 26, p. 325-345.
- MANFREDONIA Gaetano, « L'imaginaire utopique anarchiste au tournant du siècle », *Cahiers Jaurès*, 2006, 180, p. 27-44.
- MANFREDONIA Gaetano, « De l'usage de la chanson politique : la production anarchiste d'avant 1914 », *Cités*, 2004, 19, p. 43-53.
- MARGEL Serge, « Le corps du témoin. Sur la vision eschatologique du martyr », *Recherches de Science Religieuse*, 2014, 102, 3, p. 431-448.
- ROZA Stéphanie, « Utopie, démocratie totale et souveraineté populaire Du Code de la Nature de Morelly à la Conjuration des Égaux (1755-1797) », *Tumultes*, 2017, 49, 2, p. 157.
- SALAMOLARD Michel, « Eucharistie et transsubstantiation : du bon usage d'un concept », *Nouvelle revue théologique*, 2007, 129, 3, p. 388-401.
- SENTROUL Ch, « Le socialisme et la question agraire », *Revue Philosophique de Louvain*, 1896, 3, 9, p. 70-83.
- TAVOILLOT Pierre-Henri, COMTE-SPONVILLE André, DAMON Julien, PELLUCHON Corine et VINCENT Valentin, « Le libéralisme politique. Victoire ou défaite ? », *Commentaire*, 2013, Numéro 142, 2, p. 245-264.

- VIDALIN Antoine, « L'Acte eucharistique de Jésus et sa traditio. Le don de la chair du Christ en ses mystères », *Nouvelle revue théologique*, 2014, 136, 3, p. 406-422.

5. Autres

c. Chansons : Autres œuvres

- CLÉMENT Jean-Baptiste, *Chansons*, 5^e édition, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1887.
- JOUY Jules, *Chansons de bataille*, Paris, Marpon & Flammarion, 1889.
- JOUY Jules, *Les chansons de l'année [1887]*, Paris, Bourbier et Lamoureux, 1888.

d. Littérature

- JEANNERET Michel, « Les paroles dégelées (Rabelais, Quart Livre, 48-65) », *Littérature*, 1975, 17, 1, p. 14-30.

e. Sciences-Humaines

- BOURDIEU Pierre, ACCARDO Alain et GASSET Christian, *La sociologie de Bourdieu : textes choisis et commentés*, Bordeaux, Le Mascaret, 1992.

f. Œuvres Politiques

- BLANC Louis, *Organisation du travail*, Paris, BnF-P, 2016.

g. Interprétations de chansons

- *L'internationale (version française avec les paroles)*, <https://www.youtube.com/watch?v=kEZhCB8KdWw>, consulté le 19 juin 2020.
- *L'Internationale (version rare) – The Internationale (French, rare version) – YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=wKVMupmQ7eE>, consulté le 11 mai 2020.
- *De Nos Mains Original par JOC2France*, https://soundcloud.com/joc2france/de-nos-mains-original?fbclid=IwAR2bGUIk69GwOjzaeL_8ddSuWlzeLGcsQJTzF0Pi48sCWnCRush3tFLlhc, consulté le 19 juin 2020.

h. Définitions

- UNIVERSALIS Encyclopædia, *HAGIOGRAPHIE*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hagiographie/>, consulté le 14 juin 2020.
- *Définition : Eucharistie*, <https://eglise.catholique.fr/glossaire/eucharistie/>, consulté le 8 juin 2020.

- *Les styles de trobar – Troubadours d'Aquitaine*, <http://www.trobar-aquitaine.org/fr/lart-des-troubadours/le-trobar/les-styles-de-trobar#le-trobar-clus>, consulté le 16 juin 2020.
- *RATAPOIL : Définition de RATAPOIL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/ratapoil>, consulté le 4 mai 2020.

i. Autre

- CHANTER L'INTERNATIONALE OU PAS ? – Mélenchon répond – YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=jLhQYey9tSg>, consulté le 19 juin 2020.
- *Jean-Luc Mélenchon ne veut plus faire chanter « L'Internationale »*, <https://www.rtl.fr/actu/politique/jean-luc-melenchon-ne-veut-plus-faire-chanter-l-internationale-7785259395>, consulté le 19 juin 2020.

Table des annexes

Annexe 1 : Liste des chansons sociales de Béranger.....	148
Annexe 2 : Référence des images de couverture.....	149

Annexe 1 : Liste des chansons sociales de Béranger

Tome 1	Tome 2	Tome 3
1. Ainsi soit il	1. Le Ventru	1. Le Feu du Prisonnier
2. Les Gaulois et les Francs	2. Les Missionnaires	2. Mes Jours Gras de 1829
3. Voyage au pays de cocagne	3. Le Chant d'Asile	3. Le 14 Juillet
4. Les Gourmands	4. Le Ventru au élections de	4. Denys Maitre d'Ecole
5. Ma dernière chanson peut être	1819	5. Le Vieux Caporal
6. Le Bon Français	5. La Sainte Alliance des	6. Jeanne la Rousse
7. Adieux de Marie Stuart	Peuples	7. Les Contrebandiers
8. Traité de Politique à l'Usage	6. Les Enfants de la France	8. Hatons nous
de Lise	7. Les Mirmidons	9. Pontatowski
9. L'opinion de ces demoiselles	8. Halte La	10. Conseil aux Belges
10. Plus de Politique	9. L'Enthumé	11. La Restauration de la
11. Ma Vocation	10. La Faridondaine	Chanson
12. Le Vilain	11. Le Vieux Drapeau	12. Jacques
13. Le Marquis de Carabas	12. La Mort du Roi Christophe	13. Les Fous
14. Ma République	13. Louis XI	14. Le Suicide
15. La Cocarde Blanche	14. Les Adieux à la Gloire	15. Les Quatres Ages Histo-
16. La Sainte Alliance Barba-	15. Les Vendanges	riques
resque	16. L'Orage	16. Les Tombeaux de Juillet
17. La Vivandière	17. Le 5 mai	
18. L'Exilé	18. La Garde Nationale	
19. Monsieur Judas	19. Nouvel Ordre du Jour	
20. Le Dieu des Bonnes Gens	20. Adieux à la Campagne	
21. Brennus	21. La Chasse	
	22. L'Ombre d'Anacréon	
	23. L'Épitaphe de ma Muse	
	24. Le Pigeon Messager	
	25. La Déesse de la Liberté	
	26. Le Malade	
	27. Le Violon Brisé	
	28. Les Hirondelles	
	29. Le Vieux Sergent	
	30. Les Esclaves Gaulois	
	31. Lafayette en Amérique	
	32. Le Sacre de Charles le	
	Simple	
	33. Le Convoi de David	
	34. La Journée de Waterloo	
	35. Les Deux Grenadiers	
	36. Les Souvenirs du Peuple	
	37. Les Nègres et les Mation-	
	nettes	
	38. Le Tombeau de Manuel	

Les chansons relevées ci-dessus relèvent toutes plus ou moins et à divers degrés de la chanson sociale telle que définie en début du présent mémoire. Je ne fais pas le relevé des chansons sociales de Pottier, dans la mesure où elle constitue chez lui non pas une partie mais bien une large majorité de son œuvre. En serait exclus simplement les textes relevant explicitement de formes d'avantage destinées à être lues ou ne pouvant être considérées comme des chansons sociales de part la forme qui est leur. Je parle pour ces deux cas respectifs, et à titre d'exemple, des sonnets qui peuvent être lues par exemple dans la période de production *post* 1871, et des conférences chantées de l'exil aux États-Unis, que la forme particulièrement longue et développée fait sortir du cadre de la « Chanson sociale », bien que les thèmes soient identiques.