

L'espace de la chanson vécue. Cartographier le Paris « réaliste » (1880-1940)

Marie GOUPIL-LUCAS-FONTAINE

*Insensés que nous sommes,
nous nous faisons un point d'honneur de cultiver une Muse ingrate,
qui n'a pour nous qu'une indifférence dédaigneuse
et qui paye d'un orgueilleux mépris toutes nos assiduités.*
(Pierre de Mareuil, d'après John Milton, Lycidas, à Paris chez Ganeau, 1757)

89

« Il est une chanson sans soleil, sans lumière
Dont la toile de fond est couleur de misère,
Des murs gris, un ciel gris, un cachot [...]
C'est la chanson des faubourgs, des bas-fonds [...]
Une rue, un trottoir, un bistrot [...]»

Le premier couplet de cette chanson qu'interprète Damia² dans les années 1950 décrit tout autant un décor de théâtre ou de cinéma qu'un espace urbain conventionnel : quelques mots suffisent à placer l'auditeur dans l'ambiance des quartiers mal famés d'une ville sans nom, pourtant immédiatement identifiée à Paris et ses faubourgs. Il s'agit là d'une parfaite illustration de la manière dont la chanson agit comme un « puissant instrument de création d'une imagerie territoriale »³. Pourtant, en dehors des scènes⁴ - cafés-concerts, music-halls et autres salles, parfois la rue - où est pratiquée la chanson, rares sont les études qui proposent une analyse spatiale des contenus ou des modes de création de la chanson. Cette imagerie territoriale n'est pas seulement constituée d'images mentales ou d'ambiances insaisissables, telles que décrites dans l'extrait ci-dessus. Elle repose également sur l'évocation de repères symboliques ou réels et surtout d'itinéraires qu'il est possible de faire figurer sur une feuille afin de distinguer ce qui relève des représentations ou d'une réalité vécue. Souvent conçue comme un simple moyen de décrire le monde, la carte permet également « d'ouvrir dans le réel des poches d'imaginaire, qui le contaminent en retour d'une certaine façon »⁵. Or, la chanson dite « réaliste » a tendance à créer de telles « poches d'imaginaires »

1. AGHION Jacqueline et d'YRESNE Max, *La Chanson réaliste*, Paris, M. R. Braun, 1950.

2. La chanson en version orchestrale a été rééditée dans *Damia, 50 succès essentiels*, Roubaix, Marianne Mélodie, 2013, CD2 et peut être écoutée avec la parolière Jacqueline Aghion au piano dans une archive de Radio-Lausanne de 1948, diffusée dans Tour de chant, France Musique. Prod. PENET Martin, 18 février 2018 [<https://www.francemusique.fr/emissions/tour-de-chant/damia-4-4-58482>, consulté le 15 mai 2018].

3. GUIU Claire, « Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse » dans *Géographie et cultures*, n°59, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 16.

4. Voir le chapitre « les lieux de la chanson » dans CALVET Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981, p. 63-80.

5. BESSE Jean-Marc et THIBERGIEN Gilles, *Opérations Cartographiques*, Versailles-Arles, ENSP-Actes Sud, 2017, p. 277.

qui président autant à sa production qu'à son succès populaire, en reformulant un réel où se répéteraient les mêmes scènes prétendument décrites, dans les mêmes lieux finalement ancrés dans une réalité fictionnelle.

La chanson « vécue », qui constitue une partie du genre réaliste, a connu ses heures de gloire entre les années 1890 et 1914, en développant notamment le thème de la fille-mère abandonnée par son amant ou réduite à gagner sa vie sur le trottoir et à finir tristement ses jours malade, misérable, ou noyée dans la Seine⁶. Par rapprochement entre cette catégorie chansonnière, et la notion d'« espace vécu » théorisée par le géographe Armand Frémont dans les années 1970⁷, il est possible de travailler à différentes échelles sur l'espace parisien dans lequel s'inscrit la chanson réaliste. Il en existe en effet au moins deux géographies, qui sont deux manières distinctes de vivre l'espace à la fois du point de vue des professionnels de la chanson mais aussi des auditeurs : une géographie « réelle » des acteurs de la chanson, dont les activités sont inscrites dans des espaces bien délimités - les salles de spectacle en premier lieu, mais aussi les lieux de production de la chanson comme les maisons d'éditeurs - et une géographie fantasmée de Paris, que trace la chanson réaliste. Cette géographie imaginaire recoupe en grande partie celle des « lieux du crime », de la misère et des bas-fonds⁸, que l'on rattache souvent à l'univers du feuilleton et de la presse de fait-divers. Il n'est cependant pas si évident de déterminer si ce sont les seules inspirations des chansonniers car ces deux géographies, réelle et imaginaire, se croisent parfois. Ainsi, lorsque l'on cherche à savoir d'où viennent et où habitent les interprètes, le parallèle avec les espaces qui reviennent de manière récurrente dans les chansons s'impose avec évidence : la plupart de ces interprètes, hors des vedettes, habitent les quartiers populaires parisiens qui constituent le décor de ces saynètes chantées, parfois parce qu'ils en sont issus eux-mêmes, mais aussi parce que les salles de spectacle dans lesquelles ils se produisent y sont situées et qu'ils vivent à proximité. C'est en ce sens que l'on peut parler d'un « espace de la chanson vécu », autant figuré qu'habité. Peu sollicitée, alors même que plusieurs études emploient l'expression pour évoquer la manière dont les lieux sont représentés dans la chanson populaire⁹, la « cartographie »

6. À titre d'exemple, on peut consulter sur Gallica plusieurs de ces partitions de chansons « vécues » : CLAIX Olivier, MAHEU H. et ATTIC C., *Flon-flon*, Paris, E. Gaudet, 1910 ; JOST et DARDANY, *La Malheureuse*, Paris, A. Calzelli, 1911 ; HELIOT Maurice et REBATEY Ulysse, *Fleur de Rivière*, Paris, Mathot, 1912 ; CHISTIEN et PETIJEAN-HALET, *La dernière bêtise*, Paris, Halet, 1912 ; DEROSI R. et GALLES Georges, *Chanson trompeuse*, Saint-Étienne, Capdevielle, 1913 ; MAC BIES et DESPOIS de FOLLEVILLE L., *Ma Mimi du faubourg*, Paris, E. Benoît, 1917.

7. Selon la définition qu'en donne le site Géoconfluences, « l'espace vécu comprend l'espace des pratiques quotidiennes (l'espace de vie) et l'espace des interrelations sociales (l'espace social) en tant qu'objets de la perception et de la représentation mentale qu'un individu ou un groupe puisse se construire » [<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/espace#esp-v-%C3%A9cu>, consulté le 15 mai 2018]. Pour approfondir cette définition, on peut se référer à FREMONT Armand, « État des lieux. À propos de l'espace vécu » dans *Communications*, 2010, p. 161-169 [en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2630, consulté le 15 mai 2018] et PICHON Matthieu, « Espace vécu, perceptions, cartes mentales : l'émergence d'un intérêt pour les représentations symboliques dans la géographie française (1966-1985) », in *Bulletin de l'Association des géographes français*, 92-1, 2015, p. 95-110 [en ligne : <http://journals.openedition.org/bagf/502> consulté le 15 mai 2018].

8. Voir KALIFA Dominique, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle », *Sociétés & représentations* 2004/1 (n°17), p. 131-150 [<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-131.htm> <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-131.htm>] et *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil « L'Univers Historique », 2013.

9. Voir MONJARET Anne et NICCOLAI Michel, « Elle trotte, danse et chante la midinette ! Univers sonore des couturières parisiennes dans les chansons (XIX-XX^e siècles) », *L'Homme*, 2015/3 (n°215-216), p. 54 [<https://www.cairn.info/revue-l-homme-2015-3-page-47.htm>, consulté le 15 mai 2018], qui montrent comment la chanson dessine une cartographie de l'espace vécu des midinettes et la manière dont est représenté Paris à travers un regard cartographique qui donne à voir la ville en vision perspective, surplombante ou géométrale, et PENET Martin, « La chanson de la Seine », *Sociétés & Représentations*, 2004/1 (n°17), p. 56 [<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-51.htm>, consulté le 15 mai 2018].

appliquée permet pourtant de répondre partiellement à des questions simples : pourquoi cette chanson prend-elle Paris pour décor principal, pourquoi certains quartiers et pas d'autres et pourquoi ceux-là plutôt que d'autres ? Au-delà, elle permet également de s'interroger sur la manière dont les « fabricants de la chanson » se sont appropriés certains espaces, réellement et fictivement, pour à leur tour créer la carte mentale d'un Paris « réaliste » immédiatement reconnaissable par l'auditeur.

Les lieux de la chanson réaliste

L'ancrage spatial parisien qui caractérise la chanson réaliste s'impose à l'écoute d'une large partie de ce répertoire : certains lieux et motifs toponymiques y reviennent en permanence et constituent également des marqueurs du genre. Ainsi, la chanson de Raymond Asso, *Elle fréquentait la rue Pigalle*¹⁰, interprétée par Édith Piaf en 1939, met en scène une prostituée du quartier Pigalle qu'un client sort de sa triste condition, sociale et spatiale, avant de l'y renvoyer cruellement. Ce parcours passe par une circulation dans Paris, entre des lieux emblématiques qui tracent un itinéraire géographique et symbolique de l'amour d'une part et un itinéraire de la condition de la prostituée soumise à la fatalité d'autre part. L'histoire se déroule dans ce territoire relativement étroit que constitue la capitale, entre deux « pôles » réalistes, autour de Montmartre et Montparnasse. Jusque dans l'écriture musicale, le rythme lancinant des trois premières mesures à partir du *Tempo Appassionato* semble redoubler la déambulation prostitutionnelle horizontale du boulevard Clichy-Rochechouart, puis l'ascension/chute/descente de Pigalle à Montparnasse et enfin la chute/ascension/remontée de Montparnasse à Pigalle, à travers des montées chromatiques et des accords dissonants qui illustrent musicalement ce parcours.

Au-delà de cet exemple célèbre, de nombreuses chansons – pas seulement réalistes d'ailleurs – sont construites autour de tels repères et trajets qui traduisent autant une dynamique narrative que musicale, symbolique que réelle. L'itinéraire Montmartre-Montparnasse ou Montmartre-Montrouge constitue ainsi le *cardo maximus* de la ville réaliste, qui se trouve cependant relativement dépourvue de *decumanus* compte tenu de sa structure sociologique. L'itinéraire probable de la prostituée¹¹, si l'on tente de le cartographier, part ainsi du quartier Montmartre autant réputé pour sa vocation artistique que prostitutionnelle depuis les années 1880. À la fin des années 1930, un léger glissement s'est cependant opéré du haut vers le bas de la butte dans la typologie des lieux cantogéniques réalistes, au profit du quartier Pigalle, au sud du boulevard de Clichy. Du quadrilatère Barbès-Clichy-Pigalle, l'itinéraire fictif de la prostituée emprunte ensuite une partie des Grands Boulevards, puis le « Sébaste », haut lieu de la

10. Le texte de la chanson est reproduit dans l'Annexe 1.

11. Annexe 2

prostitution à la fin du XIX^e siècle au centre de Paris¹², le boulevard Saint-Michel pour arriver dans le quartier Montparnasse, pendant artistique du quartier Montmartre pour le Sud de Paris. Au-delà de l'inspiration feuilletonesque, on peut se demander pourquoi ces quartiers constituent des repères aussi forts dans l'imaginaire des producteurs de la chanson réaliste.

La chanson est un format fictionnel très réduit et étroit, qui entre les années 1890 et 1914, est produite à un tel rythme¹³ qu'elle laisse finalement peu de place à une véritable créativité, d'autant plus que la contrainte du genre devient de plus en plus forte. Dans les années 1890-1900, sont rangées sous l'appellation « réaliste » des types de chansons très différentes allant de la chanson des pègres à la chanson coquine, mais le genre, encore mal défini, tend à se formaliser de plus en plus au cours de la période. Or, l'un des marqueurs du genre réaliste est précisément le cadre spatial.

Considéré comme le créateur du genre « réaliste », parce qu'il l'a popularisé sur la scène des cabarets du Chat Noir et du Mirliton, Aristide Bruant a publié de nombreuses chansons qui prennent pour cadre différents quartiers populaires de Paris. Le recueil *Dans la Rue*¹⁴, qui en réunit certaines, semble constituer ce que Christian Marcadet qualifie de « cartographie fondatrice¹⁵ » de Paris dans l'imaginaire des chansonniers au XX^e siècle. Il met ainsi l'accent sur la mode qu'a lancé Bruant de titrer des chansons d'après des lieux emblématiques parisiens qui sont généralement des lieux du Paris populaire. La stratégie fictionnelle de Bruant, en faisant cela est d'abord médiatique : ces lieux évocateurs sont censés être connus de tous. Or, comme l'écrit Christian Jacob à propos de l'*Ile au Trésor* de Stevenson, « la carte impose d'emblée un ensemble de contraintes au récit qui lui, est encore à écrire. Son tracé condense virtuellement tous les éléments qui seront déployés dans l'expansion romanesque, il constitue l'étape initiale, le lieu matriciel de la fiction.¹⁶ » L'idée s'applique bien à la chanson et au processus créatif qui en est à l'origine, même si le répertoire de lieux évoqués est assez fruste et relativement peu original du fait de la sérialité du genre. L'espace s'impose ainsi comme un des marqueurs de ce genre réaliste, avec les types sociaux qui y évoluent - le marlou, l'apache, la prostituée, la fille perdue - et la trame narrative - la jeune fille qui à force de fréquenter les voyous perd son « honnêteté » et se suicide ou meurt de consommation¹⁷, le cambrioleur par nécessité arrêté puis guillotiné, etc...

Lorsque l'on essaie de faire une typologie des lieux « réalistes », certains sont

12. Voir la carte de la prostitution à Paris dans les années 1860, qui reste d'actualité pour la période traitée ici dans GONZALEZ-QUIJANO, *Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Vendémiaire, 2015, p. 236-237.

13. Les chiffres tournent autour de 10 à 15 000 chansons nouvelles produites par an autour des années 1900, voir KALIFA Dominique, *La culture de masse en France, 1860-1930*, Paris, La Découverte, 2001, p. 43 et RIOUS Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François, *La culture de masse en France de la Belle-Époque à Aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

14. BRUANT Aristide, *Dans la rue. Chansons et monologues*, illustrations de Steinlein/Jean Caillou, Paris, A. Bruant, 1889-1895, reprend sous forme de recueil les cycles que Bruant a consacré aux quartiers populaires de Paris initialement parus sous forme de petits formats ou dans des journaux illustrés, dont le *Gil Blas illustré* et *Le Mirliton* qui appartenait également à Bruant : *À la Villette, À Montparnasse, À Montrouge, À la Bastille, À la Chapelle, À Grenelle, etc.*

15. MARCADET Christian, *Paris en chansons*, catalogue de l'exposition « Paris en chansons » 8 mars-29 juillet 2012, Paris, Paris Bibliothèques, 2012, p. 80.

16. JACOB Christian, *op. cit.*, p. 361-362.

17. Par exemple : DISLE & JOULLOT et SPENCER Émile, *Fleur de Seine*, Paris, Editions Universelles, 1950.

cartographiables avec précision sur un plan : les rues par exemple (la rue Saint-Vincent; la rue de Lappe, rue des guinguettes et des bistrots dans les années 1930 et une des rues emblématiques du « milieu » ; le « Sébaste » et plus largement la seconde ceinture des boulevards à l'intérieur de l'enceinte de Thiers (La Villette, Belleville Ménilmontant, Charonne) ; certains monuments, particulièrement les prisons (Saint-Lazare, La Roquette Mazas), parfois les hôpitaux (Lariboisière). D'autres le sont un peu plus vaguement : les quartiers notamment, Montmartre, Ménilmontant, Montparnasse. D'autres enfin ne sont pas du tout repérables sur une carte et relèvent entièrement d'un imaginaire urbain censé être partagé par tous : le « quartier », la « rue », le « pavé », le « boulevard » qui sont en soi suffisamment évocateurs pour constituer un décor et cadrer la chanson dans un espace stéréotypé.

Pour avoir une idée plus précise de ce que pourrait être une géographie « réaliste », une analyse toponymique a été menée sur un échantillon de 300 chansons isolées de manière aléatoire dans un corpus d'environ 1500 chansons « réalistes » entre 1890 et 1950. Il s'agit de voir combien de fois reviennent « Montmartre », « Montparnasse », « Ménilmontant » et autres quartiers ou rues. Sur cet échantillon, environ une centaine de chansons ne font état d'aucun espace particulièrement identifiable. Dans les autres, il est soit question de Paris, à travers ses quartiers¹⁸, soit de décors urbains¹⁹, et dans une moindre mesure d'autres espaces qui se situent dans des ailleurs plus ou moins réels, lointains et identifiables.

Deux grands pôles se dégagent dans ce Paris « réaliste », qui sont à la fois des quartiers populaires, mais surtout des quartiers artistiques : Montmartre au Nord, dont est plus ou moins originaire la chanson réaliste qui a des liens étroits avec la chanson chatnoiresque, et Montparnasse au sud. À l'Est, Belleville et Ménilmontant sont les deux autres grands pôles de cet espace réaliste. D'autres pôles secondaires sont évoqués, généralement davantage pour des questions poétiques que pour des motifs sociaux ou sociologiques. Il ne faut pas négliger en effet la musicalité de la toponymie qui préside autant que les représentations géographiques aux choix des lieux : La Villette, grand pôle de l'Est parisien rime souvent avec « gigolette » ou « midinette » et Montrouge avec « bouge » ou « rouge » lorsqu'il est question d'actes sanglants. D'autres quartiers un peu plus périphériques, au sens propre comme au sens figuré, apparaissent également : Charonne, Grenelle, Vaugirard, puis la proche-banlieue, Saint-Ouen, Saint-Denis, Pantin. Enfin les « fortifs », la « barrière », la « zone », par la difficulté qu'il y a à situer ces espaces précisément, constituent à eux tous un pôle unique, entre ville et banlieue, mais pourtant bien rattaché à Paris. Pour autant, il n'est pas vraiment possible de dégager des spécialisations dans ces quartiers : aucun d'entre eux n'est vraiment identifié à la prostitution, au crime ou même à la représentation de quartiers ouvriers. Le tout reste dans un flou impressionniste relativement insaisissable.

18. Annexe 3 et 4.

19. Annexe 5.

Il participe cependant de la construction imaginaire pérenne, entre la Belle-Époque et l'Entre-deux-guerres, d'une ambiance et d'un « paysage sonore réaliste », qui serait un marqueur social et sociologique de certains quartiers.

Chanson « réaliste » vs chanson « paysagiste » ?

La notion de « paysage sonore réaliste » pourrait paraître inappropriée si l'on considère qu'il n'existe pas à proprement parler d'environnement immersif réaliste, dans le Paris de l'époque. On peut cependant se rapporter à des phénomènes connus, tels que la musique de rue, pour travailler sur une telle notion. À la fin du XIX^e siècle, la musique de rue s'inscrit non seulement comme pratique sociale dans une géographie très particulière et insaisissable de la rue parisienne, mais en outre le répertoire qui lui est propre est lui-même une source d'imaginaires sur les musiciens de rue. C'est ce qu'exprime un critique en 1895, à propos d'une des « tournées de cour » d'Eugénie Buffet. Il oppose une chanson « paysagiste » à celle qui commence alors à connaître un certain succès : la chanson réaliste, qualifiée ici de « répertoire moderniste », sans doute pour marquer la nouveauté que constitue l'irruption de thématiques urbaines dans la chanson populaire.

Eugénie Buffet est connue pour être l'une des créatrices du genre réaliste au café-concert vers 1890, à travers le personnage de la « pierreuse » qu'elle a contribué à imposer sur scène. En 1895, un journaliste qui souhaitait faire un reportage pittoresque sur les chanteurs de rue, l'invite à en donner une illustration vocale. Il devait s'agir d'une reconstitution de ce que l'on se figurait être une prestation de chanteurs de rue, par des chanteurs professionnels. Eugénie Buffet accepta le défi avec enthousiasme et se prêta au jeu, en compagnie d'autres chanteurs et musiciens. Sa « tournée des cours d'immeubles » comprenait son répertoire de scène, dont la *Sérénade du Pavé* et *Jenny l'Ouvrière* qui avaient contribué à la faire connaître. Eugénie Buffet était déjà célèbre en 1895, ce qui explique que ses prestations de cour aient fait l'objet de critiques, comme n'importe quel autre spectacle en scène. L'une d'entre elle salue l'art de la chanteuse tout en émettant un certain nombre de réserves sur cette initiative. Selon l'auteur, une telle démarche risquait de remettre à la mode la tradition des chanteurs de rue alors moribonde et surtout de faire de la publicité à une certaine société des faubourgs, dont la morale était loin d'être satisfaisante. Il regrette ainsi la disparition de ce qu'il appelle une « chanson paysagiste », celle des *Blés d'Or*²⁰, qui « éveillait des pastorales dans l'esprit des couturières enchaînées à la machine », remplacée par

20. DORIA Frédéric et SOUBISE Camille, *Les Blés d'Or*, Paris, Bassereau, s.d. La romance, créée en 1882 est devenue très rapidement un classique.

les « marlous, les escarpes du répertoire moderniste²¹ ». Cette notion de « chanson paysagiste », en mettant l'accent sur sa dimension spatiale, en souligne également la puissance évocatoire qui, dans le cas des « couturières enchaînées à leur machine », est censée les sortir de leur quotidien gris et urbain et leur apporter une certaine forme de rêve champêtre. Il y a ici une analyse de la part de ce critique que l'on pourrait rattacher aux notions d'imaginaire social et géographique telles qu'elles sont travaillées par les historiens et géographes actuellement²², qui permettent de comprendre aussi un des ressorts du succès de la chanson réaliste : il s'agit d'une chanson qui parle à son public, à ces ouvrières en particulier, d'elles-mêmes et d'un espace - l'espace « vécu²³ » - qui est censé leur être familier.

Cette puissance évocatoire passe autant par la parole que par le son, mais également par l'image, car la plupart de ces chansons sont connues et transmises par l'intermédiaire des petits formats, qui sont pour une partie d'entre eux illustrés. C'est ce que l'on peut voir à travers les gravures que Steinlein/Jean Caillou a produites pour illustrer les partitions de Bruant. Un grand nombre de ses chansons portent en effet dans leur titre le nom d'un lieu, permettant de tracer une cartographie mentale du Paris bruantesque. À l'appui de cette trouvaille poétique et médiatique, Steinlein a accentué visuellement ce rapport à l'espace parisien, qui devient sous sa plume un paysage urbain désolant²⁴, caractérisé par des rues obscures, au coin desquelles pointent les mauvais coups, des réverbères qui illuminent falotement les scènes, des rues dont la perspective est toujours sombre²⁵. Cette ambiance noircie est en partie due à la technique de la gravure, mais il s'agit aussi d'une représentation communément admise de la « zone », des fortifications et des rues sordides du Paris populaire et de sa proche banlieue. Dans la même veine, l'illustrateur Léon Pousthomis a lui aussi contribué largement à associer l'image de paysages urbains sombres à la chanson réaliste. Un certain nombre de ses

21. « Il n'y a pas à ces concerts ambulants que le désagrément d'avoir un orphéon en permanence dans les immeubles les plus paisibles : Eugénie Buffet et ses camarades, passe encore, mais de quels émules sommes-nous menacés ? L'esprit d'imitation, la vogue, l'impulsion de la réclame, le stimulant de la concurrence vont agir sur les ordinaires chanteurs des rues, ceux à qui la tournée Buffet coupe la clientèle et les picailons sous le gosier. Ces psalmodieurs des ruches ouvrières ne tarderont pas à changer leur répertoire. Elles auront vécu, les romances sentimentales, les idylles pleurardes, les rodontades patriotiques. Adieu les blés d'or, dont la chanson éveillait des pastorales dans l'esprit des couturières enchaînées à la machine ! On ne vous entendra plus tomber, feuilles mortes, dont la chute amenait des pleurs aux paupières des fleuristes, dans les ateliers où la phthisie, chaque automne, fait des coupes sournoises. Ils ne monteront plus le vaisseau le Vengeur, les fiers marins de la République dont les couplets versaient l'héroïsme au cœur des apprentis, futurs conscrits. C'était toute la poésie des faubourgs, cette chanson paysagiste, batailleuse ou sentimentale. Voici venir à la suite d'Eugénie Buffet, les pierreuses, les marlous, les escarpes du répertoire moderniste – ça ne manquait pourtant point là-haut, ces types-là – qui vont remplacer les blés d'or et les bouquets de lilas qu'on offrait en marchant dans les sentiers remplis d'ivresse à petits pas. Dans ces pâtés de maison faubourienne, à l'heure des repas et de la sortie des ateliers, quand grouille la fourmière, ce répertoire gouailleux, irrespectueux, haineux parfois, déprimant toujours, sans inconvénient es cabarets montmartrois, produira une impure et nocive fermentation. Falsifier la chanson du peuple, seule source de poésie, d'idéal, de patriotisme, d'amour, de beauté, à laquelle s'abreuve la foule, c'est aussi peu convenable que d'empoisonner les fontaines. » R. Lepelletier, « Virtuoses du Pavé », *L'Écho de Paris*, 10 juillet 1895, [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k800774q/f1.item, consulté le 15 mai 2018].

22. Sur les notions d'imaginaire social et géographique, on pourra se référer aux analyses de DEBARBIEUX Bernard, *L'espace de l'imaginaire. Essais et détours*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p.18 : « Si l'on s'accorde pour concevoir l'imaginaire social [comme des formes d'objectivation qui sont partie prenante de cette institutionnalisation sociale], la notion n'a plus grand chose à voir avec ce que le sens commun lui associe : l'imaginaire n'est plus un contrepoint du réel ; il devient un domaine en fonction duquel les membres d'une société rapportent, explicitement ou implicitement leur compréhension de ce réel et les modalités de sa pratique. »

23. v. *infra*, note 7.

24. VERNIS Solange, « La souffrance sociale dans les chansons d'Aristide Bruant illustrées par Steinlein » dans CHAUVAUD Frédéric, *Histoire de la souffrance sociale XVIII^e-XX^e siècles*, Rennes, PUR, 2007, p. 45-62.

25. Annexe 6.

illustrations des chansons du duo Louis Bénech et Ernest Dumont²⁶, montrent un travail sur le clair-obscur qui rappelle que la chanson réaliste est une chanson de l'ombre, où le Sacré-Cœur surplombe par exemple en Madone bienveillante les rues où se déroulent ces « scènes réalistes²⁷ ».

Il existerait ainsi un paysage « réaliste » construit à la fois par la parole, la musique et l'image qui n'est cependant pas totalement figé. Un certain nombre de circulations spatiales et sociales peuvent être mises en évidence dans ce Paris très stéréotypé, dont on peut supposer que les paroliers ont en tête une cartographie mentale.

La carte au service du « peuple » de la chanson réaliste ?

96

Pour reconstituer cette cartographie dans laquelle s'élaborent les cadres d'écriture du genre réaliste, le détour par les cartes d'époque, scientifiques ou de vulgarisation, peut s'avérer instructif. Comme pour la plupart des historiens qui ont travaillé à un moment ou un autre sur le Paris « populaire » ou sur le peuple de Paris, il suffit de regarder par exemple les atlas statistiques de Toussaint Loua ou de Jacques Bertillon entre les années 1870 et 1890²⁸, pour avoir une idée de la manière dont les ingénieurs statisticiens et cartographes donnent à voir Paris et sa sociologie²⁹. Plusieurs de ces cartes permettent de faire le lien entre la socio-spatialité rêvée de la chanson réaliste et la représentation qu'en donnent les statisticiens de l'époque. La carte du « bien-être » des Parisiens dans les années 1890 de Bertillon, montre ainsi la célèbre opposition entre quartiers ouvriers/pauvres à l'est et quartiers riches à l'Ouest à travers le nombre de domestiques par foyers, ceux de l'Est parisien traditionnellement ouvrier étant sans surprise beaucoup moins bien pourvus en domestiques que ceux de l'Ouest. Peu diffusées au-delà des cercles de spécialistes, ces cartes ont cependant inspiré d'autres cartographies plus spécifiquement destinées au grand public. Les cartes touristiques ou celles qui paraissent en de rares occasions dans la presse ont davantage pu être mobilisées par les paroliers et compositeurs. Au-delà des quartiers, ce sont aussi les monuments et les rues qui tracent des itinéraires rappelant à certains égards la « Tournée des Grands Ducs³⁰ ». Cependant ces lieux, à force d'être évoqués, perdent aussi de leur réalité et n'ont pas vocation à être visités, mais simplement à constituer des repères familiers pour l'auditeur, sur le principe cartopinographique du « vous êtes ici » en chanson : beaucoup des titres que Bruant a donné à ses chansons répondent bien à cette volonté de donner ce type de repère cartographique à ses auditeurs³¹.

26. Bien qu'ayant écrit toutes sortes de chansons - comiques, sentimentales, romances - Louis Bénech et Ernest Dumont sont surtout connus pour leur production réaliste, dont une anthologie a été constituée au disque : *Chansons réalistes de Bénech et Dumont*, « Chansons de France », Roubaix, Marianne Mélodie, 2012.

27. Annexe 7.

28. Voir LOUA Toussaint, *Atlas statistique de la population de Paris*, Dejey, 1873, 33^e à 40^e cartes, n. p. et BERTILLON Jacques, *Atlas de Statistique graphique de la ville de Paris*, vol. 1 : Année 1888, Préfecture du département de la Seine, Secrétariat général, Service de la statistique municipale, Masson, 1888, « Évaluation de du degré de bien-être de la population par quartiers d'après le nombre de domestiques », n. p.

29. PALSKY Gilles, « Paris en chiffres. Les premiers atlas statistiques de Paris », *Le Monde des Cartes*, n°171, p. 52-58, mars 2002.

30. Voir « La "Tournée des Grands Ducs" » dans FARCY Jean-Claude et KALIFA Dominique, *Atlas du crime à Paris du Moyen Age à nos jours*, Paris, Parigramme, 2015, p. 143-145.

31. v. *infra*, note 16.

Pour cela, la cartographie touristique paraît assez intéressante parce qu'elle permet de voir quels lieux « réalistes » sont censés être connus de tous, y compris dans une optique touristique. Ainsi, dans les plans de Paris monumentaux³², aux alentours des années 1880-1890 et dans la continuité des monuments signalés dans les guides touristiques du Second Empire aux années 1900³³, les prisons et les hôpitaux continuent à être représentés comme des monuments faisant partie d'un circuit touristique. Ils se situent en outre la plupart du temps dans des quartiers dans lesquels à part cela, rien d'autre n'est signalé : c'est le cas dans les quartiers périphériques, comme La Chapelle, qui, sur le plan de 1878, est littéralement gommé, alors que dans la chanson réaliste, ce sont précisément ces quartiers qui sont mis en avant et qui constituent les décors principaux du genre.

À côté des plans monumentaux, certains guides touristiques grand public ne se contentent pas de signaler seulement les curiosités, mais préparent également les visiteurs à appréhender la capitale dans sa réalité sociologique. C'est le cas du guide anglais Dent³⁴ qui reproduit dans ses éditions de 1913 et 1919 une carte choroplèthe de la sociologie des quartiers parisiens. Il s'agit d'une carte statistique assez libre, la source à partir de laquelle elle a été réalisée n'étant pas directement citée³⁵ : on y distingue mal la différence entre les quartiers « ouvriers », « pauvres » et « misérables », mais il y a une volonté de montrer un dégradé de pauvreté, qui au regard d'une chanson réaliste n'a aucun sens. Dans ces chansons, Montmartre, considéré dans le guide Dent comme un quartier « ouvrier », Montparnasse, Ménilmontant ou Belleville sont tous décrits comme des quartiers misérables sans distinction. Cette carte statistique qui est déjà une « représentation » de la sociologie parisienne concorde assez bien avec la carte parue dans *Le Matin* du 30 septembre 1907, qui détaille les « fiefs des apaches à Paris »³⁶. Dominique Kalifa l'a souvent commentée en insistant sur le fait que les quartiers du centre en noir, considérés comme « très dangereux » sont intégrés dans une géographie du crime alors qu'il s'agit en réalité des principaux quartiers du divertissement à Paris. Y sont en effet représentés les principaux points chauds de la chanson réaliste, notamment les boulevards, qui vont de Clichy à Ménilmontant, ainsi que les quartiers « pauvres ou misérables » que représente le guide Dent qui sont ici considérés comme « très dangereux ». Or, ces quartiers du centre, qui sont les quartiers du divertissement où l'on se rend pour aller au théâtre ou au café-concert, se trouvent également être les quartiers où se fabrique la chanson, tous genres confondus.

Les rares travaux qui existent sur la géographie réelle de cette production de la chanson

32. Annexes 8 et 9.

33. Voir par exemple *Paris-Guide. 2 par les principaux écrivains et artistes de la France* : introduction par Victor Hugo, Paris, Librairie Internationale, 1867, p. 1856-1990 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200160r, consulté le 15 mai 2018].

34. Paris pour tous, Atlas par BARTHOLOMEW J.G, LLD, texte par JEFFORD Edward, Paris, J.M Dent & fils, London & Toronto, J. M. Dent & Sons Limited, New York, E.P. Dutton & Co, s. d [1919]. Une version non colorisée est disponible sur Gallica [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k124953d, consulté le 15 mai 2018].

35. Il s'agit probablement de l'Annuaire statistique de la Ville de Paris, paru en 1917 concernant l'année 1913, cité en fin de volume au chapitre « Quelques chiffres », p. 189-191. Voir également le commentaire de cette carte par COHEN Evelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 159.

36. Annexe 11 et FARCY Jean-Claude, KALIFA Dominique, *op. cit.*, p. 126.

ont en effet permis de délimiter un « quartier de la chanson³⁷ » qui désigne de manière restreinte le quartier des maisons d'éditeurs. Celles-ci constituent le point de rencontre des différents acteurs du monde chansonnier : paroliers, compositeurs, interprètes, impresarios s'y retrouvent pour créer ou choisir du répertoire. Chaque semaine, les interprètes vont ainsi se fournir en chansons dans ce quartier situé dans un petit quadrilatère au-dessus des Grands Boulevards, entre les rues de Provence, Saint-Denis et Saint-Martin. C'est ce quartier, cœur battant de la chanson, que Maurice Chevalier, originaire de Ménilmontant, appelle « Paris ». Il raconte ainsi que le chanteur comique Boucot, habitant lui aussi Ménilmontant, disait chaque semaine qu'il « descendait dans Paris » pour se fournir en répertoire nouveau : « un jour, je lui demandai de me faire descendre dans Paris » avec lui. Je voulais, très ému, voir les éditeurs, les salles de répétition, les artistes apprenant la chanson...³⁸ ». Compte-tenu de la configuration géographique, sociale et productive de ce quartier Saint-Denis-Saint-Martin, il ne semble pas impossible que les gens qui produisent cette chanson parlent finalement autant de quartiers dont ils ont en tête un certain imaginaire – celui de la zone et des quartiers les plus périphériques – que de leur propre « espace vécu », constitué de ces quartiers « artistiques », également populaires : Montmartre d'une part, le « quartier de la chanson » qui n'apparaît pas comme tel mais dont les pourtours sont très fréquemment cités, Montparnasse et en partie les quartiers Belleville-Bastille où se situent également un grand nombre de salles de concert dédiées à la chanson.

Dès lors, la carte d'un Paris « réaliste » se dessine progressivement à partir de monuments, repères de toute nature, itinéraires, sociologies réelles ou fantasmées. La difficulté réside dans la superposition d'une géographie réelle de la chanson – salles de spectacle, maisons d'éditeurs – et d'une géographie imaginaire, qui serait celle des chansonniers. La carte ainsi conçue doit superposer ces deux « couches » géographiques pour en effectuer la jointure et en présenter une synthèse³⁹.

Le fait de représenter visuellement sur une feuille les lieux évoqués dans la chanson réaliste permet, au-delà d'une simple typologie, de la mettre en perspective en tant que phénomène culturel et social. Tant du point de vue de la sociologie des artistes que de celle des publics, il n'est pas innocent de constater que les quartiers représentés dans

37. DEVRIES Anick, LESURE François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Vol.II de 1820 à 1914, Genève, Minkoff, 1988 ; CAMPOS Rémy, « Le quartier parisien de la chanson de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 », *Histoire urbaine* 2009/3 (n° 26), p. 69-87 (<https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-3-page-69.htm>, consulté le 10 avril 2018) ; CONDEMI Concetta, *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement*, Paris, Quai Voltaire Histoire, 1992, en particulier le chapitre « Géographie d'un divertissement », p. 58-62.

38. CHEVALIER Maurice, *Ma Route et mes chansons*, Paris, Julliard, 1946, p. 51.

39. Annexe 12 – Le choix d'une cartographie manuelle, « réaliste », préférée à une réalisation numérique, présente l'avantage de respecter la dimension artistique de l'objet d'étude dont il est question ici. Cette carte réalisée à l'encre et au crayon de couleur sur format Soleil, est inspirée des plans monumentaux cités en annexe 8 et 9. Elle a pour ambition de représenter d'une part les quartiers « réalistes » qui correspondent dans l'ensemble à ceux que repère le guide Dent (en noir) ; d'autre part, les rues que l'on retrouve fréquemment chantées et qui tracent des itinéraires, ici imaginaires ; la monumentalité de la misère et de la justice qui constituent des points de repère facilement identifiables pour l'auditeur et enfin les lieux « réels » de la chanson réaliste, en particulier le « quartier de la chanson » et quelques salles où ce genre s'est épanoui et a connu un certain succès. Les cartouches de côté permettent de représenter d'autres lieux qui ne sont pas cartographiables comme les fortifications, dont on a du mal à mesurer l'importance « sensible » en les voyant seulement tracées sur la carte.

ces œuvres se situent au cœur de ce que l'on considère alors comme le Paris « populaire » voire « misérable ». Cela explique en partie pourquoi la chanson réaliste est si souvent qualifiée de chanson du « peuple »⁴⁰, en tant qu'elle s'en nourrit et le donne en spectacle. Si l'on considère d'autre part qu'il existe des chanteurs que l'on peut isoler dans leur profession par le genre dont ils sont spécialistes, il convient de s'interroger sur ce genre, mais également sur ce qui en détermine la sociologie. Or, la question de l'espace dans ces critères de définition est essentielle : d'où viennent et où vivent les chanteurs qui se spécialisent dans ce genre réaliste ? Existe-t-il un déterminisme spatial, sociologique qui expliquerait que l'on choisisses davantage ce genre que celui de la romance ou la tyrolienne, ce dernier genre nécessitant de savoir yodler – de fait, les chanteurs et chanteuses tyroliens au café-concert sont souvent originaires d'Alsace, voir d'un peu plus à l'est ? Autrement dit, est-ce que l'on chante mieux la rue parce que l'on y est né et que l'on y a vécu, ce que semblerait attester l'exemple d'Édith Piaf, ou bien le chanteur est-il un acteur comme un autre capable d'incarner n'importe quel type social ? À cela, la carte ne peut pas répondre directement, mais elle peut représenter certaines données qui restent autrement de l'ordre du seul ressenti.

40. sur la notion de chanson « populaire » et chanson du « peuple », v. DARRIULAT Philippe, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales*

Bibliographie

BESSE Jean-Marc et THIBERGIEN Gilles, *Opérations Cartographiques*, Versailles-Arles, ENSP-Actes Sud, 2017.

CAMPOS Rémy, « Le quartier parisien de la chanson de la fin du XIX^e siècle aux années 1930 », *Histoire urbaine* 2009/3 (n° 26), p. 69-87 (<https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2009-3-page-69.htm>, consulté le 10 avril 2018).

COHEN Évelyne, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

100

DEVRIES Anick, LESURE François, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Vol.II de 1820 à 1914, Genève, Minkoff, 1988.

GUIU Claire, « Géographie et musiques : état des lieux. Une proposition de synthèse » in *Géographie et cultures* n°59, Paris, L'Harmattan, 2006.

JACOB Christian, *L'empire des cartes*, Paris, Albin Michel « Bibliothèque Histoire », 1992.

KALIFA Dominique, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Fayard, 1997.

KALIFA Dominique, « Les lieux du crime. Topographie criminelle et imaginaire social à Paris au XIX^e siècle », *Sociétés & représentations* 2004/1 (n°17), p. 131-150 (<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-131.htm>, consulté le 10 avril 2018).

KALIFA, Dominique, *Les Bas-fonds. Histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, « L'Univers Historique », 2013.

MARCADET Christian, *Paris en chansons*, catalogue de l'exposition « Paris en chansons » 8 mars-29 juillet 2012, Paris, Paris Bibliothèques, 2012.

MONJARET Anne et NICCOLAI Michel, « Elle trotte, danse et chante la midinette ! Univers sonore des couturières parisiennes dans les chansons (XIX-XX^e siècles) », *L'Homme*, 2015/3 (n°215-216) (<https://www.cairn.info/revue-l-homme-2015-3-page-47.htm>, consulté le 10 avril 2018).

PENET Martin, « La chanson de la Seine », *Sociétés & Représentations*, 2004/1 (n°17) (<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-1-page-51.htm>, consulté le 10 avril 2018).

Annexes

Annexe 1¹

Ell' fréquentait la rue Pigalle,
Ell' sentait l'vice à bon marché,
Elle était tout' noir' de péchés
Avec un pauvr' visag' tout pâle.
Pourtant y'avait dans l'fond d'ses yeux
Comm' quequ' chos' de miraculeux
Qui semblait mettre un peu d'ciel bleu
Dans celui tout sal' de Pigalle.

2.

Il lui avait dit : «Vous êt's belle.»
Et d'habitud' dans c'quartier là
On dit jamais les chos's comm'ça
Aux fill's qui font l'mêm' métier qu'elle ;
Et comme ell' voulait s'confesser
Il la couvrait tout'de baisers
En lui disant : «Laiss' ton passé,
Moi j'vois qu'un' chos', c'est qu'tu es belle.»

3.

Y'a des imag's qui vous tracassent ;
Et quand ell' sortait avec lui
Depuis Barbés jusqu'à Clichy
Son passé lui f'sait la grimace.
Et sur les trottoirs pleins d'souv'nirs
Ell' voyait son amour s'flétrir,
Alors ell' lui d'manda d'partir
Et il l'emm'na vers Montparnasse.

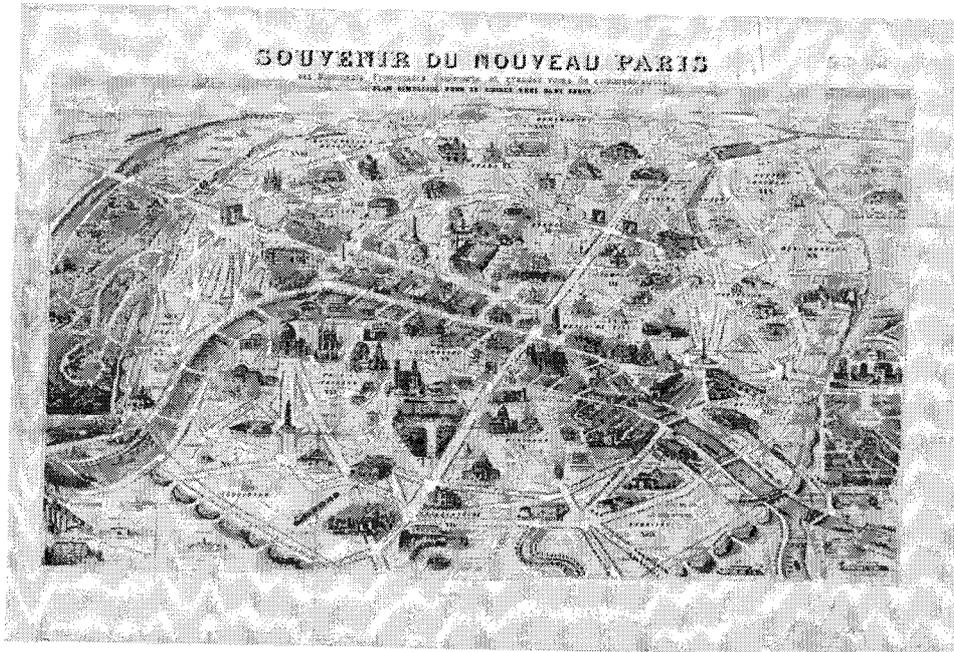
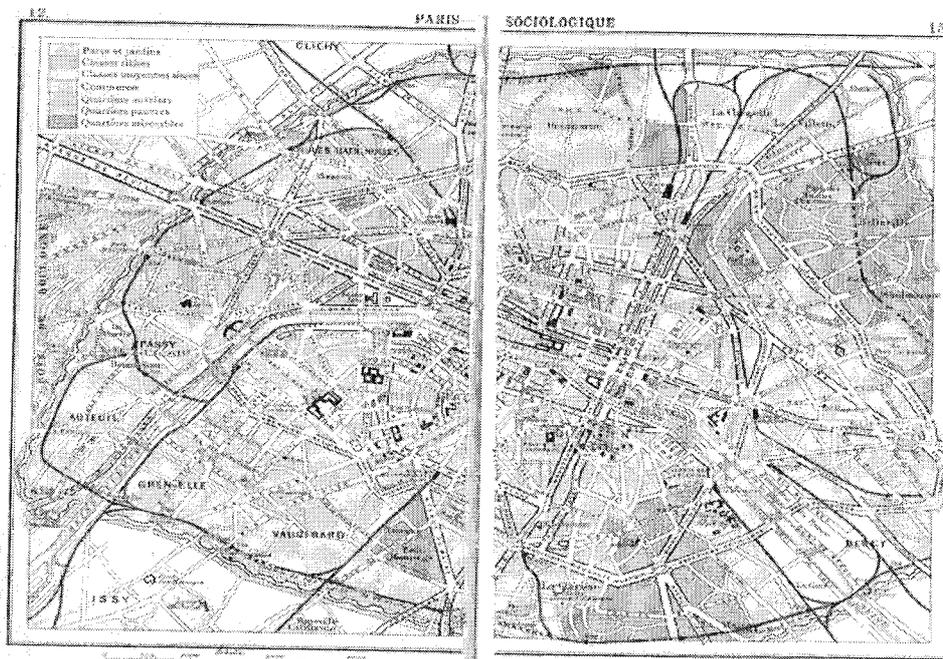
4.

Ell' croyait r'commencer sa vie,
Mais c'est lui qui s'mit à changer,
Il la r'gardait tout étonné
Disant : «J'te croyais plus jolie,
Ici le jour téclair' de trop,
On voit tes vic's à fleur de peau,
Vaudrait p'têtr' mieux qu'tu r'tourn' là-haut
Et qu'on reprenn' chacun sa vie.

5.

Elle est r'tourné' dans son Pigalle,
Y'a plus personn' pour la r'pêcher,
Elle a r'trouvé tous ses péchés,
Ses coins d'ombre et ses trottoirs sales.
Mais quand ell' voit des amoureux
Qui r'mont'nt la rue d'un air joyeux,
Y'a des larm's dans ses grands yeux bleus
Qui coul'nt le long d'ses jou's tout's pâles.

1. ASSO Raymond, MAITRIER Louis, *Elle fréquentait la rue Pigalle*, Paul Beuscher, 1939.

Annexe 9¹Annexe 10²

1. GUESNU, Marie-Hilaire, *Souvenir du nouveau Paris, ses monuments : promenades, boulevards et grandes voies de communications : plan simplifié pour se guider seul dans Paris* / dessiné et gravé par Guesnu, imp. de Monroq, 1866 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446569r>).
2. Paris pour tous, Atlas par BARTHOLOMEW J.G. LLD, texte par JEFFORD Edward, Paris, J.M Dent & fils, London & Toronto, J. M. Dent & Sons Limited, New York, E.P. Dutton & Co, s. d [1919], p.12-13, photo et collection personnelle.

