

FORMES, FONCTIONS ET CIRCULATION DE LA CHANSON EN FRANCE (1700-1830)



« QUAND LE FRANÇAIS NE RIT PAS, IL FAUT TOUJOURS QU'IL CHANTE »
(L. S. MERCIER, TABLEAU DE PARIS)

VENDREDI 5 ET SAMEDI 6 JUIN 2026

HÔTEL DUPANLOUP | RUE DUPANLOUP
45000 ORLÉANS

*FORMES, FONCTIONS ET CIRCULATION DE LA CHANSON EN FRANCE
(1700-1830)*

En déclarant dans son Dictionnaire de musique (1768) que « les Français l'emportent sur tous les peuples de l'Europe, pour le sel et la grâce de leurs chansons ; ils se sont toujours plus à cet amusement et y ont toujours excellé » Rousseau prépare la voie à l'idée, qui fera florès ensuite, du lien singulier qui existerait entre la chanson et l'esprit français. Avant que le dernier vers des couplets de Brid'oison à la fin du Mariage de Figaro se mue en dicton (« En France, tout finit par des chansons »), le XVIII^e siècle est marqué par l'épanouissement et la diversification de la chanson. Elle s'insinue dans tous les milieux sociaux, de la cour aux salons les mieux fréquentés jusqu'aux rues et boulevards, où, selon les termes de C. Duneton, elle « constitua avec la prière, pour la totalité des populations laborieuses, l'unique occasion d'utiliser un langage élaboré ».

Elle est surtout le lieu d'une formidable créativité qui se déploie en de multiples genres, textuels et musicaux, témoignant de l'évolution des goûts et des mentalités. Tour à tour légère, didactique, satirique, vecteur de l'esprit ou des contestations du temps, elle accompagne la vie quotidienne, les célébrations et fêtes, les cérémonies religieuses. On fait des chansons sur tout : les sentiments et leurs intermittences, mais aussi la naissance d'un prince, une victoire militaire, une recette de court bouillon, une loi d'arithmétique ou une leçon de morale.

Malgré cette profusion, le discours critique sur la chanson est resté plutôt rare. Depuis Tacite jusqu'à Meusnier de Querlon qui rédigea un Mémoire historique sur la chanson en préface à l'Anthologie française de chansons parue en 1765, il va de soi d'affirmer que la « chanson est évidemment la première et la plus ancienne poésie », de la désigner comme une « poésie chantante » ou de lui accorder une rubrique dans les périodiques littéraires. Pourtant, les poétiques classiques ont eu tendance à la délaissé et les travaux qui lui ont été consacrés par la suite n'en ont pas épuisé la matière. Le colloque se propose d'ouvrir la réflexion sur les multiples facettes de la chanson en France entre 1700 et 1830, d'en interroger les formes à un moment donné de la période envisagée ou sur le temps long, d'envisager les différentes fonctions qu'elle a pu endosser, ainsi que les enjeux esthétiques, idéologiques et matériels qui lui sont attachés.

PROGRAMME VENDREDI 5 JUIN

14 h

Accueil des participants et mots d'introduction de :
Gabriele RIBÉMONT (Directrice du Laboratoire POLEN)
Margaux CAQUANT (secrétaire de la SAPRAC)
Stéphanie LOUBÈRE (présidente de la SAPRAC)

Session 1

Président de séance : François JACOB

14h30

Karine ABIVEN et Judith LEBLANC (Université de Rouen Normandie)

Un répertoire séminal pour la chanson au XVIII^e siècle : *La Clef des Chansonniers* (Ballard, 1717)

En 1717, l'imprimeur du roi pour la musique, J.-B. Christophe Ballard, fait paraître un gros répertoire en deux volumes de trois cents airs notés : *La Clef des chansonniers : ou recueil des vaudevilles depuis cent ans & plus*. Cette anthologie fournit la musique permettant de chanter les paroles de chansons copiées dans de nombreux recueils manuscrits et imprimés de l'époque : elle est donc conçue comme un sésame pour les nombreux « paroliers sans musique notée » (Tacaille 2015) du 17^e et du 18^e siècles commençant.

De plus, elle permettait de générer de nouveaux couplets sur la forme des airs connus depuis au moins trois générations. À la manière d'un ethnomusicologue de l'élite lettrée, Ballard documente des transmissions en partie orales en transcrivant ces airs qui, pour certains, menaçaient d'être oubliés. Mais il se conduit aussi en fin connaisseur du marché de l'édition musicale : déjà responsable des éditions monumentales des opéras, et notamment de la musique de Lully, il précise bien qu'il donne, dans cette *Clef*, autre chose à chanter : des airs de société, disponibles à la réappropriation par quiconque souhaiterait faire un « vaudeville » (soit une réfection de paroles sur un des nombreux timbres alors en circulation). On reviendra sur cette distinction en fait artificielle, tant certains airs d'opéra ont donné matière à chansons au 18^e siècle.

Aussi, loin de n'être que tournée vers le passé, cette *Clef des chansonniers* a sans doute largement servi de substrat à la production chansonnière au 18^e siècle. C'est ce rôle de source pivot que nous souhaitons montrer, ce qui permettra de circonscrire les publics et les formes de la chanson-vaudeville au 18^e siècle. Autrement dit, quelle est la provenance des airs publiés par Ballard en 1717 ? Quels sont les espaces de circulation de ces airs ? Quelle est la porosité musicale de ce recueil avec d'autres de l'époque ? Peut-on appréhender la longévité de ces airs ?

14h50

Pierre-Henri BIGER (docteur Université de Rennes)

Chanter avec les éventails au XVIII^e siècle

Les liens entre théâtre, chanson et éventails (et écrans) aux XVIII^e et début XIX^e siècles sont certains. Ces objets imprimés ne se contentent pas d'illustrer des scènes, mais témoignent de la réception et de la popularité des chansons et servent parfois réellement à chanter, au théâtre comme dans les salons. Les écrans, surtout présents avant la Révolution, reproduisent parfois paroles et airs des œuvres théâtrales à succès. Les éventails, plus diffusés et moins coûteux, privilégient la reprise d'airs connus avec des paroles nouvelles. Beaumarchais, Grétry et Dalayrac notamment ont joué un grand rôle dans la diffusion des chansons, grâce surtout aux éventails. Ceux-ci sont de bons témoins de la célébrité des airs souvent repris par la *Clé du Caveau*, avec des paroles transmettant parfois, de 1787-1793, un message politique révolutionnaire mais rarement radical. Le rapport entre chanson et éventails est tel que certains objets sans texte ou partition ravivaient certainement la mémoire d'airs alors célèbres, que nous peinons maintenant à reconnaître.

15h10

Sidonie PINERO (Université de Tours - Sapienza Università di Roma)

Chanter le populaire. Le marquis de Coulanges à la lisière de l'aristocratie

Philippe-Emmanuel de Coulanges (1633-1716), cousin germain et ami intime de Mme de Sévigné, acquit en son temps une certaine renommée grâce à son talent de chansonnier. Il renonce aux avantages de sa naissance et de sa parenté pour « mener une vie oisive, libre, volontaire avec la meilleure compagnie de la ville, même de la cour, où il avait le bon esprit de ne se montrer que rarement, et jamais ailleurs que chez ses amis particuliers ». Les vestiges qui subsistent de ses bons mots figurent dans un corpus jusqu'alors peu valorisé. Plusieurs recueils de ses chansons circulent sous forme imprimée de son vivant dès 1694 puis de manière posthume. Le manuscrit 12746, conservé à la BnF, serait autographe.

Cette communication contribue à la redécouverte d'une figure littéraire et historique en marge du canon. Après une brève introduction au chansonnier, nous proposerons une lecture des chansons « Le pain beny de Livry » et « Le pain beny de basville ». Célébrations joyeuses et festives d'un moment de convivialité et de partage, ces cérémonies sont un vecteur privilégié de sociabilité entre peuple, élite aristocratique et membres du clergé. Ce moment d'intrication éphémère, mis en musique par Coulanges sur un air à boire et un Noël, interroge les frontières entre aristocratique et populaire. En quoi ces plaisantes anecdotes musicales expriment-elles l'aspiration ambiguë d'un chansonnier aristocrate à un idéal hors de cour ? L'esthétique du mélange - divertissant et sérieux, profane et sacré, aristocratique et populaire - suscite une mise en scène de soi hétérogène du chansonnier en chrétien, conteur virtuose et compagnon buveur. Faut-il conclure à un éloge ou un manifeste du populaire ? Il conviendra d'interroger le statut paradoxal de la voix de ce chansonnier pantagruélique.

Session 2

Président de séance : Stéphanie LOUBÈRE

16h00

Gwenaëlle BOUCHER (Université des Antilles)

Le paradigme musical dans l'œuvre de Nicolas-Germain Léonard

En tant que forme et référence, la musique résonne dans toute l'œuvre de Léonard : quelques-uns de ses textes sont publiés dans les chansonniers des Lumières et certaines éditions de ses œuvres complètes contiennent même les partitions qui accompagnaient ses poèmes. Léonard s'inscrit ainsi dans une tradition française dont il illustre notamment le versant sentimental et galant. Il s'agit ici d'étudier les modalités d'insertion des chansons dans l'œuvre poétique et prosaïque de Léonard : de la cohabitation à la contamination des genres, ce compagnonnage contribue à conférer une véritable musicalité à une poésie qui était restée, par tradition, picturale tandis que l'intégration de vers chantés dans un récit poétise la prose.

Cette substitution léonardienne du paradigme musical au paradigme pictural est significative du processus général à l'œuvre dans la poésie du XVIII^e siècle : cette poésie en crise ne trouve-t-elle pas son salut dans la fusion entre vers et musique, condition propice à la réinvention du lyrisme ?

16h20

Éric FRANCALANZA (Université de Bretagne Occidentale)

Louis-Ange Pitou (1767-1839) chanteur des rues

Louis-Ange Pitou (1767-1839), surnommé « le Garat des carrefours » en raison de sa voix bien timbrée, mais aussi « le chanteur parisien », n'a que peu à voir avec le héros que Dumas mit en scène dans son roman éponyme. Claude Duneton, pour sa part, le reconnaît comme « le modèle lointain de "l'idole" ». Ce personnage volontiers provocateur, peu connu des histoires littéraires, a pourtant laissé une œuvre qui a eu du succès en son temps et qui repose pour l'essentiel sur son activité de chanteur des rues, vocation qui s'impose à lui sous le Directoire.

Voilà donc qui nous suggère de nous interroger sur ce qui peut définir un chanteur des rues au tournant du siècle, en nous fondant sur son recueil au titre bien explicite, *Le Chanteur parisien* (1808), alors même qu'il ne se donne pourtant plus en spectacle dans les rues de la capitale.

On s'intéressera, pour ce faire, autant à certains événements de sa biographie et à la composition du recueil, dont la structure et les thèmes révèlent des aspects significatifs de son art, qu'à la poétique de ses chansons.

16h40

Philippe SARRASIN-ROBICHAUD (Université de Hearst, Ontario)

« Tircis, je n'ose » : fragment, mémoire et puissance affective de la chanson chez Rousseau

Dès les premières pages des *Confessions*, Rousseau rappelle une chanson entendue dans sa toute petite enfance, chantée par sa « tante Suzon », figure maternelle de substitution. Cet air pastoral tiré de *L'Astrée* n'est restitué que par fragments : Rousseau n'en cite que quelques vers, tout en affirmant en garder la mélodie entière, intacte. La charge affective est telle qu'il dit ne pouvoir « chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par [s]es larmes ». Pourtant, détail révélateur, il renonce à en rechercher le texte complet, pourtant accessible. Ce refus, loin d'être paradoxal, révèle un principe central de sa poétique de la chanson : sa puissance mémorielle repose sur son incomplétude même, sur la part manquante que l'imagination doit combler.

Rousseau occupe par ailleurs une place déterminante dans la conceptualisation de la chanson au XVIII^e siècle finissant. Auteur de l'article « Chanson » de *l'Encyclopédie*, qu'il réécrit pour son *Dictionnaire de musique*, il influence durablement les définitions ultérieures, reprises presque mot pour mot dans plusieurs ouvrages de référence après 1767². La chanson devient, sous sa plume, un dispositif affectif avant d'être un objet textuel : une forme destinée à agir sur les passions et à réguler les mouvements de l'âme³.

En prenant la chanson de Tircis comme point de départ, cette communication interrogera les conditions de circulation, de permanence et d'efficacité de la chanson au XVIII^e siècle, époque sans enregistrement sonore et où la notation musicale demeure rare. Nous proposerons d'y voir notamment une pratique à valeur thérapeutique (Cf. le rôle de la romance dans l'archi-rousseauiste *Malvina* de Sophie Cottin⁴), relevant d'une économie du soin où transmission, réminiscence et affect se confondent. Replacé dans la tradition des *brunettes* et des romances pastorales, l'épisode révèle comment Rousseau convertit un air commun en instrument de mémoire intime et en poétique de la perte, où la chanson ne vit que par ce qui manque et par ce qui continue, obstinément, de résonner.

Samedi 6 juin 2025

9h

Assemblée générale de la SAPRAC

Session 3

Président de séance : Marie BREGUET

9h40

Gauthier AMBRUS (docteur Sorbonne Université)

Anatomie d'un succès national : Le Chant du départ de M.-J. Chénier et Gossec

Longtemps considéré comme une seconde Marseillaise, Le Chant du départ, paroles de M.-J. Chénier et musique d'É.-N. Méhul, compte parmi les rares chants officiels de la Révolution française à être passés à la postérité. Cette survie s'explique notamment par sa popularité au long cours dans les armées, celles de la République d'abord, puis celles de l'Empire, qui l'ont étroitement lié au rayonnement national. Le succès de cette pièce composée au plus fort de la Terreur était-il toutefois écrit d'avance, au-delà des circonstances heureuses produites par les victoires et les conquêtes ? L'histoire et la genèse du Chant du départ laissent entrevoir en réalité un projet dûment pensé qui répondrait aux attentes du gouvernement de l'an II, et ce en opérant un double mouvement : hybrider l'hymne cérémoniel avec la chanson afin de propager ses idées et ses images au sein de toutes les strates sociales, en d'autres termes, de le populariser ; éduquer et policer l'espace public révolutionnaire, alors encore largement sous l'influence des sans-culottes, en projetant sur lui le modèle d'une société idéale.

10h00

Fei WU (docteure, Sorbonne Université)

« Le Chœur et la musicalité dans le théâtre de Marie-Joseph Chénier »

Cette communication propose d'étudier le chœur dans le théâtre de Marie-Joseph Chénier, en lien avec la musicalité scénique et le contexte révolutionnaire. À travers Timoléon (1794), Le Camp de Grand-Pré ou le Triomphe de la République (1793) et Charles IX (1789), il s'agira de montrer que le chœur ne renvoie pas seulement à un modèle antique, mais qu'il prend chez Chénier des formes variées : chœur collectif, chœur spectaculaire et patriotique, ou encore fonction chorale assumée par un personnage singulier. L'analyse mettra ainsi en lumière une véritable "choralité dramaturgique", au croisement du politique, du lyrique et du tragique.

Session 4

Président de séance : **Éric FRANCALANZA**

10h40

Geneviève BOUCHER (Université d'Ottawa)

Chanter la vertu et détester l'ennemi : émotion civique et propagande dans les hymnes à l'Être suprême

Dans le décret du 18 floréal (7 mai 1794), la Convention nationale instaure le culte de l'Être suprême, appelé à être célébré par une série de fêtes dont la première est fixée au 20 prairial suivant (8 juin). Le décret prévoit également l'organisation d'un concours visant à récompenser les meilleurs hymnes et chants patriotiques composés par des citoyens. La Convention « appelle tous les talents dignes de servir la cause de l'humanité à l'honneur de concourir à leur établissement par des hymnes et des chants civiques, et par tous les moyens qui peuvent contribuer à leur embellissement et à leur utilité » et charge le Comité de salut public de récompenser « les ouvrages qui lui paroîtront propres à remplir cet objet[1] ». La population lettrée est ainsi invitée à prendre le relais des instances étatiques pour ancrer sa doxa dans des objets culturels conçus pour circuler au sein de la population non lettrée. Pris individuellement, ces textes présentent peu d'intérêt mais, considérés en série, ils permettent de saisir les ancrages des sensibilités révolutionnaires en même temps que les mécanismes de circulation de la propagande.

Dans le cadre de cette communication, on se propose d'étudier les chansons composées pour cette fête en les replaçant dans l'histoire politique et sensible de la Révolution. Il s'agira d'abord de comprendre comment ces textes prolongent la pédagogie d'État en ancrant la vertu dans un imaginaire religieux transposé au registre civique, puis d'analyser selon quels dispositifs la chanson articule l'exigence de fraternité et le « devoir de haine », qui se présentent comme les deux faces d'une même exigence morale. L'analyse de ces chansons permettra enfin de jeter un éclairage nouveau sur un épisode énigmatique de l'histoire de la Révolution, soit la décision de Robespierre de substituer, quelques jours avant la fête, l'hymne à l'Être suprême de Marie-Joseph Chénier par celui de Théodore Desorgues. Cet ensemble de textes constitue ainsi un terrain d'observation privilégié pour saisir comment la chanson, à la croisée des champs religieux, politique et affectif, participe à la fois à la propagande révolutionnaire et au façonnement de l'engagement républicain.

[1] Décret du 18 floréal, articles IX et X.

11h00

Margaux CAQUANT (doctorante, Université Lyon 3)

« Quand le Français chante, il faut aussi qu'il danse » : rondes et carmagnoles durant la période révolutionnaire

Autour d'un corpus qui croise tous les arts de la scène, de la musique à la danse, en passant par le chant et le théâtre, il s'agira de réfléchir communément aux implications génériques, esthétiques et politiques de la ronde, qui se développe particulièrement durant la période révolutionnaire. Tantôt orchestrée sur scène, ou impulsée spontanément parmi la foule, elle signale une rupture d'avec les normes théorisées de la danse et du chant de l'Ancien Régime. La pratique de la voix connaît un glissement de la codification à la libre spontanéité, du statique au mouvement, de l'isolement scénique à l'espace public et collectif. Il s'agira de montrer qu'en mettant en action le chant du peuple, rondes et carmagnoles cristallisent les valeurs révolutionnaires et participent activement à la marche de l'histoire.

11h20

Fin du colloque

